

Umění, film, literatura, spiritualita II

Distanční studijní text

Jan Heczko

Opava 2021



**SLEZSKÁ
UNIVERZITA**
FILOZOFICKO-
PŘÍRODOVĚDECKÁ
FAKULTA V OPAVĚ

Obor: Audiovizuální tvorba

Klíčová slova: Kulturní dějiny, filozofie, umění, literatura, historie, náboženství, křesťanství

Anotace: Tento distanční studijní materiál nabízí stručný přehled kulturních dějin západní civilizace od renesance po současnost. Zaměřuje se na základní charakteristiku náboženských a literárních textů a tradic, uměleckých směrů, filozofických otázek a vědeckých obrazů světa.

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

Obsah

| | |
|--|----|
| ÚVODEM..... | 7 |
| RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY..... | 8 |
| 1 REFORMACE, STÁT A NÁBOŽENSTVÍ; VZNIK MODERNÍCH EVROPSKÝCH STÁTŮ | 9 |
| 1.1 Reformace | 9 |
| 1.1.1 Martin Luther | 10 |
| 1.1.2 Roztržka s Římem..... | 10 |
| 1.1.3 „Zde stojím. Nemohu jinak“ | 11 |
| 1.1.4 Rozšíření reformace | 12 |
| 1.1.5 Německá bible | 12 |
| 1.1.6 Nová církev | 12 |
| 1.1.7 Novokřtělci..... | 13 |
| 1.1.8 Kalvinistický Boží stát v Ženevě a duch kapitalismu..... | 14 |
| 1.2 Nové obrazy světa, odkouzlený svět..... | 16 |
| 1.2.1 Nebe — od ptolemaiovského ke kopernikovskému obrazu světa | 16 |
| 1.2.2 Společnost..... | 17 |
| 1.2.3 Kniha..... | 17 |
| 1.2.4 Literatura..... | 18 |
| 2 KULTURA RENESANCE A BAROKA | 20 |
| 2.1 Renesance | 20 |
| 2.1.1 Sandro Botticelli z Florencie (1444-1510) | 23 |
| 2.1.2 Leonardo da Vinci (z Vinci u Empoli; 1452-1519)..... | 23 |
| 2.1.3 Michelangelo Buonarrotti (1475—1564) | 24 |
| 2.1.4 Tizian (1477 nebo okolo 1487/90—1576)..... | 25 |
| 2.1.5 Raffael (vlastním jménem Raffaello Santi; 1483—1520)..... | 25 |
| 2.1.6 Města..... | 26 |
| 2.1.7 Konec renesance | 27 |
| 2.1.8 Renesanční umění | 28 |
| 2.2 Baroko..... | 30 |
| 2.2.1 Rokoko..... | 33 |
| 2.2.2 Barokní hudba..... | 33 |

| | | |
|-------|--|----|
| 3 | OSVÍCENSTVÍ, SEKULARIZACE, MODERNÍ SPOLEČNOST, FORMOVÁNÍ MODERNÍCH DEMOKRACÍ..... | 37 |
| 3.1 | Osvícenství..... | 38 |
| 3.2 | Sekularizace | 41 |
| 3.3 | Znaky, zásady a principy moderní demokracie: | 44 |
| 4 | KULTURA KLASICISMU A ROMANTISMU..... | 46 |
| 4.1 | Klasicismus | 46 |
| 4.1.1 | Hudba..... | 48 |
| 4.2 | Romantismus | 50 |
| 5 | ROMÁN JAKO BYTOSTNÝ ŽÁNŘ MODERNÍ DOBY (OD DONA QUIJOTA K ROBERTU MUSILOVI)..... | 56 |
| 5.1 | Bildungsroman..... | 56 |
| 5.1.1 | Don Quijote..... | 58 |
| 5.1.2 | Sevilský svůdce a kamenný host | 58 |
| 5.1.3 | Dobrodružný Simplicius Simplicissimus..... | 59 |
| 5.1.4 | Robinson Crusoe..... | 59 |
| 5.1.5 | Gulliverovy cesty | 61 |
| 5.1.6 | Pamela a Clarissa | 63 |
| 5.1.7 | Utrpení mladého Wertbera..... | 64 |
| 5.2 | Román..... | 65 |
| 5.2.1 | Červený a černý | 66 |
| 5.2.2 | Oliver Twist | 67 |
| 5.2.3 | Sestry Bronteovy a Flaubert..... | 68 |
| 5.2.4 | Vojna a mír | 69 |
| 5.2.5 | Bratři Karamazovi..... | 70 |
| 5.2.6 | Buddenbrookovi..... | 71 |
| 5.2.7 | Hledání ztraceného času | 72 |
| 5.2.8 | Odyseus | 73 |
| 5.2.9 | Muž bez vlastností | 75 |
| 6 | NĚKOLIK TEORIÍ MODERNÍHO UMĚNÍ..... | 78 |
| 6.1 | Jindřich Chalupický, Smysl moderního umění | 78 |
| 7 | VÝZNAMNÍ MYSLITELÉ MODERNÍHO SVĚTA (OD DESCARTA K DERRIDOVI)..... | 97 |
| 7.1 | René Descartes (1596-1650)..... | 98 |

| | | |
|-------|--|-----|
| 7.2 | Thomas Hobbes (1588-1679) | 99 |
| 7.3 | John Locke (1632-1704) | 100 |
| 7.4 | Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716)..... | 101 |
| 7.5 | Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) | 103 |
| 7.6 | Immanuel Kant (1724-1804)..... | 104 |
| 7.7 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) | 105 |
| 7.8 | Karl Marx (1818-1883)..... | 107 |
| 7.9 | Arthur Schopenhauer (1788-1860) | 108 |
| 7.10 | Dvě antihegelovské školy | 109 |
| 7.11 | Friedrich Nietzsche (1844-1900) | 109 |
| 7.12 | Martin Heidegger (1889-1976) | 110 |
| 8 | MODERNÍ VĚDA A JEJÍ OBRAZY SVĚTA (EVOLUCE, PSYCHOANALÝZA, KVANTOVÁ TEORIE) | 112 |
| 8.1 | Vědecké obrazy světa | 112 |
| 8.1.1 | Vědecký pokrok | 113 |
| 8.2 | Evoluce | 115 |
| 8.3 | Einstein a teorie relativity | 117 |
| 8.4 | Freud a psychický život | 119 |
| 9 | TRADIČNÍ A MODERNÍ SPOLEČNOST; GENDEROVÉ DISKUSE; GENDER V UMĚNÍ A KULTUŘE | 125 |
| 9.1 | Různé typy společnosti | 125 |
| 9.1.1 | Kmenové společnosti | 126 |
| 9.1.2 | Hierarchie..... | 127 |
| 9.1.3 | Společnost funkcionálně diferencovaná | 127 |
| 9.2 | Přechod od tradiční k moderní společnosti..... | 127 |
| 9.3 | Vynález malé rodiny | 128 |
| 9.4 | Anglie, kolébka ženského hnutí..... | 130 |
| 9.4.1 | Feminismus | 132 |
| 10 | POST-SEKULARISMUS A JEHO TEORIE (R. KEARNEY, CH. TAYLOR); MODERNÍ UMĚNÍ A ZKUŠENOST TRANSCENDENCE | 135 |
| 10.1 | Charles Taylor – sekulární věk a jeho hranice..... | 135 |
| 10.2 | Richard Kearney – ateismus..... | 137 |
| 10.3 | Moderní umění a transcendence | 138 |
| 11 | DILEMATA A NADĚJE MODERNÍHO SVĚTA VE FILMOVÉM UMĚNÍ... 139 | |

| | | |
|--------|--|-----|
| 11.1 | Spirituální film | 140 |
| 12 | SVĚT KNIHY A PÍSMO VE VĚKU ELEKTRONICKÉ KOMUNIKACE | 145 |
| 12.1 | Písmo, kniha, četba | 145 |
| 12.2 | Knihy..... | 146 |
| 12.2.1 | Vnitřní život knihy | 147 |
| 13 | VZDĚLÁNÍ JAKO ŽIVÝ DIALOG S MINULOSTÍ A KRITICKÉ POCHOPENÍ PŘÍTOMNOSTI..... | 151 |
| 13.1 | Univerzita, vzdělanost, exaktní a humanitní vědění | 151 |
| 13.2 | Reflexivní vědění | 154 |
| | LITERATURA | 158 |
| | SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY | 159 |
| | PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON..... | 160 |

ÚVODEM

Vážené studentky, vážení studenti,

dostává se Vám do rukou distanční studijní opora *Umění, film, literatura, spiritualita II*, která je určena studentkám a studentům kombinovaných forem studia na Slezské univerzitě v Opavě. Primárně je kurz určen studujícím uměleckého oboru Audiovizuální tvorba v kombinované formě.

Cílem tohoto studijního textu je provést Vás úspěšně kurzem, který přináší přehled kulturních dějin evropské civilizace a zaměřuje se na pochopení stěžejních literárních a náboženských textů a tradic, uměleckých proudů a stylů, filozofických otázek a vědeckých obrazů světa.

Povaha tohoto kurzu je specifická v tom, že spíše než o osvojení si konkrétních znalostí (informací, definic), v něm jde o nastínění „většího obrazu“ (bigger picture) či „velkého příběhu“ západní civilizace v jeho dramatickém napětí. Tomu je přizpůsobena i výkladová část textu, která se tu a tam může jevit rozvláčná, nicméně jde o záměr, jak dosáhnout právě zmíněného 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

Distanční studijní materiál, který právě otevíráte, se věnuje kulturním dějinám evropské civilizace a zaměřuje se na pochopení stěžejních literárních a náboženských textů a tradic, uměleckých proudů a stylů, filozofických otázek a vědeckých obrazů světa.

Pozornost je věnována zvláště duchovnímu, myšlenkovému a uměleckému dědictví řeckých eposů, biblických textů a křesťanské tradice. Studijní opora se dále věnuje kulturní povaze moderního světa od jeho počátků na konci středověku.

1 REFORMACE, STÁT A NÁBOŽENSTVÍ; VZNIK MODERNÍCH EVROPSKÝCH STÁTŮ

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Reformace církve, její průběh v různých evropských zemích. Martin Luther a Jan Kalvín. Vztah reformace k Bibli. Formování nového obrazu světa a společnosti.

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly budete znát:

- proč vznikla potřeba reformovat církve;
 - jak reformační hnutí probíhalo a kde se šířilo;
 - kdo to byl Martin Luther;
 - jak Kalvínův Boží stát v Ženevě souvisí s rodícím se kapitalismem;
 - jak se měnil pohled na věsmír, svět, společnost a knihu.
-

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



reformace, Martin Luther, Jan Kalvín, Mikuláš Koperník, moderní doba, kapitalismus, kniha, knihtisk

1.1 Reformace

Tento podnět přišel z Říma. Papež Lev X. z rodu Medicejských potřeboval peníze pro chrám sv. Petra, a proto vyslal do světa prodejce odpustků, jimiž byli žebraví mniši, kteří jako tiskaři nabízeli lidem papežské certifikáty potvrzující odpuštění všech hříchů. Knížata neviděla příliš ráda, že kapsy jejich poddaných opouští tolik peněz a že putují do trezoru Svatého otce. Lev X. je dokázal k prodeji odpustků přemluvit jen tak, že se mohli podílet na zisku. Zapomněl však na Fridricha Moudrého ze Saska, který uvážlivě zakázal na svém

území obchod s odpustky. Jeden obzvláště vychytralý prodejce jménem Tetzel, dominikánský mnich, se usídlil prakticky na saské hranici; okolo chodili lidé z blízkého Wittenbergu a slyšeli jeho reklamní hesla: „Mince necht' zacinká! V tu chvíli / duše tvá v nebesa pílí.“ A kupovali. Protože však pochybovali o tom, zda certifikáty mají také teologickou platnost, obrátili se na univerzitu ve Wittenbergu, aby si u tamějšího profesora nechali potvrdit bonitu odpustků. Jenže právě ji profesor odmítl.

Tento profesor se jmenoval Martin Luther.

Následujícího dne zazněly u vrat zámeckého kostela mohutné rány, neboť Luther na ně přibíjel své odmítnutí formulované v 95 tezích.

A aby se postaral o jejich náležitou známost, přeložil je zároveň z latiny do němčiny. to se událo 31. října 1517 a ještě dnes protestanti slaví tento den jako Den reformace.

1.1.1 MARTIN LUTHER

Kdo vlastně byl Martin Luther? Tento syn horníka měl studovat práva, avšak během jedné bouře přísahal, že přežije-li, zasvětil svůj život církvi.

Poté vstoupil jako mnich do augustiniánského kláštera, snažil se pomocí askeze zbavit pocitů viny, vyhladověl se skoro k smrti a nakonec dospěl, napolo zhuben umrtvováním těla, k tomuto závěru: při četbě jednoho místa ve svatém Pavlovi ho náhle zaplavilo poznání, že člověka před peklem nezachrání dobré činy, nýbrž samotná víra v Boží milost. Následovala rychlá kariéra. Putoval do Říma, byl povolán jako profego+ na univerzitu ve Wittenbergu a na kariérním žebříčku vystoupal až do funkce generálního vikáře, tj. biskupova správního šéfa.

1.1.2 ROZTRŽKA S ŘÍMEM

Reakcí na Lutherovy teze byla divoká válka pamfletů s obvyklým vyhrožováním ze strany establishmentu: ohněm a mečem. Nato si papež Lev X. pozval Luthera do Říma; v této chvíli se doktor Martin změnil ve figurku na politické šachovnici. Lev se totiž rozhodl, že vypíše nové daně na financování křížového tažení — lidé měli odevzdávat deset až dvanáct procent ze svého příjmu (a to navíc k ostatním daním, poplatkům a odvodům). [o už bylo císaři Maxmiliánovi a ostatním knížatům příliš. Energicky protestovali a měli v záloze Luthera jako ideologickou zbraň. Místo do Říma musel na říšský sněm do Wormsu, kde se měl zodpovídat z kacířství před papežovým vyslancem kardinálem Cajetanem a měl odvolat své omyly. Neodvolal a jeho kolegové na wittenberské univerzitě, Filip Melanchthon a Andreas Karlstadt, se postavili na jeho stranu. Vicekancléř univerzity v Ingolstadtu (později zde studoval Frankenstein) Johannes Eck rozjítřil atmosféru poté, co vyzval Luthera k disputaci. V průběhu hádky se nechal Luther strhnout k tomu, že zpochybnil papežovu autoritu — tato kritika šla až ke kořenům, byla tedy radikální (odvozeno od latinského rad'ix, tj. kořen).

Eck se vrátil do Říma a doporučil Lutherovu exkomunikaci (vyloučení z církve, pravzor vyloučení ze strany). Celá země ovšem oslavovala Luthera jako hrdinu. Flumanista Ulrich von Hutten označil Luthera za osvoboditele Německa z područí Říma a s ostatními rytíři mu nabídl ochranu. A když mu skutečně papež začal vyhrožovat exkomunikací, doporučil Luther šlechtě v německy psaném listě *An den christlichen Adel der deutschen Nation* (Křesťanské šlechtě německého národa), aby vypověděla papeži poslušnost a zřídila německou národní církev — pak konečně přestane stálý tok peněz do Říma. Nakonec to není papež, kdo představuje nejvyšší autoritu, ale Písmo svaté, a kromě toho je každý člověk svým vlastním knězem. Tím byl překročen Rubikon (překročením pohraniční říčky Rubikonu začal svého času Caesar občanskou válku). V tomto okamžiku byl konflikt nevyhnutelný a jeho svoláním započal sňatek reformace s národním státem: kde se v budoucnu objeví protestanti, je tomu kromě jiného i z nacionálních důvodů, nejzřetelněji v Anglii.

Když pak byl Luther skutečně exkomunikován, odpověděl spisem *Babylonské zajetí církve* (*Die babylonische Gefangenschaft der Kirche*); jako kdysi židé v Babylonu trpěla i církev Nového zákona v dlouhém zajetí římského papeže. Od tohoto okamžiku na sebe obě strany reagovaly tak, že veřejně spalovaly výzvy, dopisy a buly (papežský výnos, z latinského *du//a*, tj. pečeť) druhé strany. Nakonec Luther prohlásil, že se do nebe nedostane nikdo, kdo neodmítne papežovo učení. Zřídil svou vlastní opoziční církev a exkomunikoval z ní papeže. Definitivní rozdělení církve bylo na světě.

1.1.3 „ZDE STOJÍM. NEMOHU JINAK“

Mezitím se však radikálně změnila situace na politické šachovnici: po císaři Maxmiliánovi nastoupil jeho vnuk Karel, později V. Jenže ten byl především králem španělským, a tudíž si nemohl dovolit žádný protestantismus. Kromě toho potřeboval papežovu podporu v boji proti pronikajícím Turkům. Rozhodnutí padlo na říšském sněmu ve Wormsu v roce 1521. Karel poskytl Lutherovi listinu zaručující bezpečný návrat, aby se ve Wormsu mohl zodpovídat. Luther se tam vzdor varování svých přátel vydal a jeho cesta se změnila v triumfální tažení. Před množstvím shromážděných knížat mu papežský vyslanec položil dvě otázky: za prvé, zdali sepsal tyto spisy (vyslanec nakupil na stole Lutherova díla), a za druhé, zdali je odvolá. Na první otázku Luther přitakal a pro zodpovězení druhé si vyžádal den na rozmyšlenou. Druhého dne se sněm zase sešel, a když byla otázka opětovně položena, zadržel spolu s celým světem dech. Luther odpověděl, že jeho popis církevních nepravostí byl jako celek schválen, načež císař hlasitě zvolal: „Nel“ Pokud jde o teologické otázky, pokračoval Luther, odvolá vše, o čem mu bude dokázáno, že odporuje bibli. Nato se ho papežský legát otázal, zda si skutečně myslí, že on sám má pravdu, zatímco všichni apoštolové, papežové a církevní otcové se mýlí. Luther odpověděl, že věří pouze Písmu svatému. „Zde stojím, nemohu jinak.“ Císař Karel ho nechal odejít, ale uvalil na něj říšskou klatbu.

1.1.4 ROZŠÍŘENÍ REFORMACE

Luther se převlékl za rytíře, vydával se za junkera Jórge a skrýval se m Wartburgu. Mezitím se proticírkevní opozice osamostatnila, Lutherův kolega Karlstadt odhodil mnišský háv a oženil se. O něco pozděj ho následovalo třináct mnichů z Lutherova augustiniánského tera. Brzy byla polovina německých klášterů prázdná. Studenti ničij; oltáře a obrazy Panny Marie. Německo se proměnilo v bojovné jeviště pamfletů, hanopisů a různých prohlášení. Po Lutherově vystoupení vzrostl počet knih tištěných v Německu ze sto padesáti v roce vyhlášení tezí na zhruba tisíc o sedm let později. Přitom většina z nich stála na straně reformace. Lutherovy spisy se staly bestsellery a prodávaly se po celé Evropě. Reformaci umožnila mediální revoluce, která byla vyvolána vznikem knihtisku. Protestantismus se stal knižním náboženstvím.

1.1.5 NĚMECKÁ BIBLE

Proto také patří k rozhodujícím Lutherovým činům jeho překlad bible do němčiny. V roce 1521 vyšel německy Nový zákon. Základem tohoto překladu bylo dvojjazyčné, tj. řecké a latinské, vydání bible Erasma Rotterdamského. V roce 1534 následoval Lutherův překlad Starého zákona a Lutherova bible se stala nejdůležitější knihou literatury.

Jelikož protestanti považovali bibli za Boží slovo, byl uctíván sám text. Byl čten nejen v kostele, ale také v rodině po jídle, během rodinných zbožností i o samotě. Zároveň byla bible vykládána a interpretována během kázání.

Bylo dílem šťastné náhody, že reformátor byl také nadaný spisovatel, který psal živou, obraznou a současně i lidovou němčinou. Díky Lutherově bibli se do povědomí lidu dostala společně sdílená zásoba obrátů, obrazů, srovnání, rétorických figur a citovatelných úsloví a formulací.

Tak se Lutherova němčina dostala do posledních záhybů a trhlin jazyka a z mnoha dialektů postupně zformovala spisovnou němčinu. Reformace představovala tedy i v tomto ohledu podnět ke vzniku národního vědomí.

1.1.6 NOVÁ CÍRKEV

Nadto učinil Luther z bible jediného rozhodčího v náboženských otázkách. Protože se nevyskytovaly v bibli, odstranil očištec, uctívání Marie, světce i svátosti zpovědi a posledního pomazání. [ěžištěm mše učinil namísto rituálů kázání. Díky kázání a bibli se tak protestantská víra stala náboženstvím slova a písma.

Nejsilnější nepřátelství však pocíoval k autoritativním nárokům papeže a římskokatolické církve. Kněžím bylo odňato jejich privilegium vstupovat jako prostředníci mezi Boha a člověka, a tudíž se stal nesmyslným i kněžský celibát (zákaz vstupovat do manželství). Každý byl nyní svým vlastním knězem. Io zasadilo autoritě oficiální církve smrtící úder.

Padla celá hierarchie. Církev přestala spravovat Boží milost a bylo zlikvidováno vše, co tradice přejala z pohanství. Křesťanství se opět přiblížilo židovství.

Univerzální církev minulosti byla nahrazena národními a místními církvemi a každá z nich byla podřízena státu. Náboženství se tak obrátilo k onomu světu, zatímco tento byl zůstaven vrchnosti. Luteráni se tudíž vyznačovali „státní zbožností“.

V tomto ohledu postihl Luthera osud každého revolucionáře: odvolávali se na něj kvůli sociálním požadavkům revolucionáři ještě radikálnější. Vyzbrojeni hesly z Lutherových spisů povstali na jihu Německa sedláci; Luther se od jejich povstání distancoval a revolta byla utopena v krvi. Luther dospěl do bodu, v němž se odvrátil od revolty a postavil se po bok panstva.

1.1.7 NOVOKŘTĚNCI

V téže době se ve Švýcarsku objevili první novokřtění. Praktikovali křest v dospělosti, očekávali brzký příchod Krista, provozovali občanskou neposlušnost a pokojně odporovali vrchnostenskému donucení.

Někteří byli také pro jistý druh komunismu a mnohoženství. Brzy se rozrostli a stejně záhy byli i pronásledováni, a to jak katolíky, tak i luterány. Ze Švábska se poselství novokřtěnců dostalo do Holandska a přesvědčilo proroka Jana Mathyse a jeho žáka Jana Bokelsena z Leidenu. Krátce nato k nim dolehlo volání o pomoc luteránského pastora Bernharda Rottmanna z Múnsteru, který se ve svém konfliktu s múnsterským biskupem dostal do úzkých. Plni touhy po činech a s Boží pomocí přispěchali oba Holanďané a vypráskali biskupovy žoldáky z města. Pod tlakem biskupského obléhání zřídili v Múnsteru regiment, který představoval totalitární směsici vojenského práva, a vlády novokřtěnců, k níž patřil jakýsi druh společného hospodářství a (což potomky fascinovalo nejvíce) mnohoženství. Protože ve městě byl nadbytek žen, byly múnsterské ženy nadšeny, a když konvenční duchové za nepravosti odpovědného vůdce Jana z Leidenu zatkli, ženy ho opět osvobodily. Jenže to jeho ani ostatní novokřtění neochránilo před strašlivou biskupovou pomstou: když bylo po dlouhém obléhání město dobyté, byli novokřtění bestiálně mučeni a jejich rozervaná těla byla v klecích umístěných na věži kostela sv. Lamberta dána napospas havranům. Klece tam visí dodnes, aby stále upomínaly na přísnost apoštolské církve. Novokřtění se stali opět pokojnými, přejmenovali se podle Holanďana Menna Simonse na mennonity a vydali se v Nizozemí vstříc druhé vlně pronásledování. Později řada z nich vycestovala do Ameriky a v Pensylvánii se propojili s komunitami amišů (zobrazenými ve filmu Svědek, Witness). Jiní přežívali ve Švýcarsku (v údolí řeky Emme, v bernské Juře a v okolí Bellelay). Jejich anarchistické rebelantství předznamenávalo demokratický fundamentalismus, jež později cítíme u kalvinistů v Holandsku, u anglických puritánů a u amerických otců poutníků.

1.1.8 KALVINISTICKÝ BOŽÍ STÁT V ŽENEVĚ A DUCH KAPITALISMU

V Ženevě mělo setkání města a jednoho muže světodějně následky.

Město na křižovatce obchodních cest bojovalo se svými vládci, biskupem a vévodou savojským, kteří mu bránili v obchodování a hospodářsky ho ničili. V krajní nouzi se Ženeva obrátila s prosbou o pomoc na Švýcary, kteří rádi přišli a poslali biskupa a vévodu ke všem čertům. Jelikož katolický klérus považoval město za svého nepřítele, přihlásilo se od tohoto okamžiku k reformaci. O dva měsíce později se v Ženevě objevil osud v podobě Jana Kalvína (1536).

Kalvín pocházel z Nyonu ve Francii, studoval práva, ale díky svým spisům si udělal jméno jako reformační teolog. Věřil v predestinaci (předurčenost), což znamená, že Bůh již od počátku stvoření předurčil, kdo z lidí bude vykoupen a kdo zatracen.

Toto absurdní učení vypadá na první pohled tak, jako by morálka nutně musela ztratit vliv na chování člověka, protože je vše předem dáno. Teoreticky tomu tak je. Prakticky však platí opak: protože bohabojné chování je chápáno jako příznak toho, že člověk patří k několika vyvoleným, může v sobě každý objevit znamení Boží milosti a bude se podle toho chovat. Kalvínovo učení působilo jako sebenaplňující se proroctví.

Toto učení mělo rovněž zabudovaný imunitní systém: neustávající starost o to, patří-li člověk k vyvoleným, vedla k tomu, že speciální výkony jako askeze nebo odolnost vůči pronásledování byly vykládány jako poznávací znamení vyvolenosti. Vyvinulo se tu elitní vědomí obzvláště ctnostných, kteří se cítili jako společenství svatých. Kdo pronásledoval kalvinisty, posiloval je; bylo tomu tedy obdobně jako při paradoxním přátelství sadisty a masochisty.

Když se Kalvín objevil v Ženevě, stal se spolupracovníkem reformátora Farel, který právě zavedl přísný mravnostní režim, proti němuž se vzbouřila strana libertínů (v Kalvínově polemické propagandě získal tento pojem význam zhýralců) a vyhnala reformátory z města. Katolický biskup se vrátil a s ním nevypočitatelnost a korupce podlamující obchod. Se skřípajícími zuby povolali velcí obchodníci Kalvína zpátky a předali mu veškerou možnou plnou moc.

Jenže z Kalvína se stal protestantský „ajatolláh“ a vytvořil Boží stát.

Byla-li kdy někde uskutečněna utopie, pak to bylo pod Kalvínovým vedením v letech 1541 až 1564 v Ženevě. Stala se pravzorem skoro všech fundamentalistických a puritánských komunit v Holandsku, Anglii a Americe.

Nejvyšší princip Božího státu zněl: právo a zákon společenství jsou dány v bibli. Interpretace zákona je úkolem pastorů a starších (presbyterů). Jejich nejvyššímu orgánu (v Ženevě konzistoři) je podřízena i světská vrchnost. To znamenalo zřízení teokracie (vlády Boží) podobně jako ve starém Izraeli. Návštěva mše byla povinností a ctnost se stala zákonem. Potěšení či (podle úhlu pohledu) hříchy byly zakázány.

Konkrétně bylo zakázáno: zpívat neslušné písně, tancovat, hrát v kostky, opíjet se, navštěvovat krčmy, přespříliš hodovat, přespříliš cokoliv konzumovat, chodit do divadla, nápadně se česat a nemravně se oblékat.

Byl předepsán počet chodů jídla. Šperky a krajky byly stejně nežádoucí jako jména svatých. Požadována byla biblická jména jako Habakuk nebo Samuel. Smilstvo, nevěra, urážka Boha a modlářství byly trestány smrtí. Naproti tomu povolil Kalvín půjčování peněz na úroky (ovšem nikoliv lichvářské).

Představy o vyvolenosti, o posvátnosti Písma, orientace nikoliv na svědomí, nýbrž na zákon a souhlas s tím, aby byly peníze půjčovány na úroky, to vše přibližovalo kalvinisty národu Izrael a odlišovalo jejich mentalitu od luteránské. Především to však odvádělo vodu z mlýna antisemitismu a výsledkem bylo, že v zemích zasažených kalvinismem (v Holandsku, Anglii a Americe) se antisemitismus projevoval mnohem méně na rozdíl od Španělska, Francie, Německa, Polska a Ruska.

Kalvínův režim v Ženevě byl totalitární. Starší a pastoři kontrolovali jako mravnostní policie všechny domácnosti. Vedli výslechy a ty, kteří pochybili, vyháněli z města.

Sláva Ženevy se šířila po celé Evropě. Návštěvníci byli nadšeni, že se v ní nesetkávají s krádežemi, hříchy, prostitutkami, vraždami a stranickými půtkami. Psali domů, že tu jsou zločin i bída zcela neznámé. Místo toho v Ženevě vládne povinnost, čistota mravů, mírnost a v důsledku pilné práce i askeze.

Neboť to podle Kalvína patřilo k Božím příkazům: člověk nemá čas, který mu Bůh dal, utrácet v světských marnostech, protože jestliže tak činí, je to znamením toho, že patří k zatraceným. Využívá-li ho však ke smysluplné práci, pak to svědčí o tom, že patří k vyvoleným. A jestliže se proto také rozmnožuje jeho majetek jako vedlejší produkt práce, pak i to je znamením vyvolenosti, což je teze, která přesvědčuje alespoň ty úspěšné.

Důsledek: kalvinismus se velice dobře hodil k obchodním zájmům Ženevy, ke kapitalismu vůbec a k americkému způsobu myšlení, který zdůrazňuje úspěch.

To vše jsme se dozvěděli od otce sociologie Maxe Webera z jeho knihy *Protestantská etika a duch kapitalismu*.

Jestliže luteránství umožnilo sňatek mezi náboženstvím a státem (viz Prusko), pak kalvinismus umožnil sňatek mezi náboženstvím a penězi.

Reformace se tak stala porodní bábou moderny.

1.2 Nové obrazy světa, odkouzlený svět

1.2.1 NEBE — OD PTOLEMAIOVSKÉHO KE KOPERNIKOVSKÉMU OBRAZU SVĚTA

V roce 1540 vydal profesor matematiky ve Wittenbergu Georg Joachim Rheticus první zprávu o pracích Mikuláše Koperníka z Ioruně nad Vislou. Koperník studoval v Krakově a v Bologni práva a medicínu a stal se pak kanovníkem ve Frauenburgu v západním Prusku. Na základě údajů starého Ptolemaia, tvůrce geocentrického obrazu kosmu (planety se otáčejí okolo Země), vypočítal, že by se pohyb planet dal lépe vysvětlit, kdybychom předpokládali, že se Země otáčí kolem Slunce, a nikoli naopak. Lo bylo tak odvážné, že se Koperník svěřil jen zasvěceným. Ve skutečnosti potřásali současníci hlavou, když se o tom dozvěděli. Nápad jim připadal nesmyslný a v rozporu se smyslovou zkušeností, dokazující opak. Luther i Melancthon tuto představu odmítli, protože bible vypráví, že Jozue zastavil Slunce, ne Zemi. Církev považovala tuto myšlenku za pobuřující, a to i přesto, že Rheticus svůj spis lišácky věnoval papeži. Když však Giordano Bruno, radikální novoplatonik, zašel tak daleko, že svůj kacířský panteismus spojil s Koperníkovým učením, došla církev k závěru, že musí filozofa veřejně upálit.

V roce 1543, krátce po jeho smrti, vyšla konečná podoba Koperníkovy teorie pod názvem *De revolutionibus orbium coelestium libri VI* (Šest knih o obězích nebeských sfér). Když Galilei naznačil, že by Koperník mohl mít pravdu, poslal ho papež, aby si prohlédl sklepení s mučidly, načež Galilei ještě jednou přezkoumal své podklady a zjistil, že předtím cosi přehlédl a že ve skutečnosti se Země nepohybuje. Ale když se vzpamatoval ze šoku, zamumlal si: „A přece se točí,“ což ilustruje rodící se tvrdohlavost vědců. V roce 1616, v roce smrti Williama Shakespeara, jenž shledával ptolemaiovský obraz kosmu mnohem poetičtějším než kopernikánský, dal papež knihu o nebeských pohybech na *Index librorum prohibitorum*, seznam zakázaných knih, z něhož byla vyškrtnuta teprve v roce 1757. Od té doby tvrdí Poláci, že Koperník byl Polák, a Němci, že byl Němec; předtím tomu bylo naopak.

Církev se bránila kopernikánské revoluci proto tak úporně, protože tato teorie vedla ke zhroucení důvěrně známé architektury třípatrového domu: v podkroví nebe, v přízemí země a ve sklepech peklo. Náhle se Země řítí s ostatními planetami obrovským prostorem; podobalo se to nucenému vystěhování, druhému vyhnání z ráje. Člověk už nebydlel ve středu, a to znamenalo exil. Člověk přišel o svůj domov a Bůh, který fakticky bydlel nad člověkem — kde byl ten?

Proto trvalo dost dlouhou dobu, než byl Koperník všeobecně akceptován. Celé 16. století se zuby nehty drželo starého ptolemaiovského obrazu světa. S hrozícím kosmickým bezdomovectvím vzrostla také pověra. Nebe se stalo noční mapou strachu. Starý babylonský kalendář s nebeskými znameními, která sloužila jako pomůcka paměti, byl přeinterpretován

v systém magických vlivů hvězd. Šířily se naprosté nesmysly. Lidé opravdu věřili, že znamení, v němž se člověk narodil, rozhoduje o celém jeho osudu. Lhostejným nebeským tělesům se připisoval vliv na temperament. Kdo se narodil ve znamení Saturna, byl melancholický (srovnej Dürerovu rytinu Me/ancholie). Do módy přicházeli hvězdopřevci a konjunkturu zažívali šarlatáni, astrologové a provozovatelé magie. Byla to doba nejen Koperníka, ale také Nostradama, Agrippy a Fausta. Nostradamus (vlastně Michel de Notre Dame) předpověděl francouzskému Karlu IX., že se dožije devadesátky, a přesto jeho důvěryhodností otřásl jen málo, když Karel zemřel ve čtyřiaadvaceti. Kolínský kouzelník Heinrich Cornelius Agrippa navrhl kult abrakadabra, pomocí něhož získal moc nad démony, takže ho jeden doprovázel v podobě jeho psa (Agrippa zkrátka svého psa prohlásil za démona, což možná nebylo tak nerealistické). Z toho se vytvořila legenda o smlouvě mezi dáblem a černokněžníkem Georgem či Johannem Faustem (avšak Goethe dal svému Faustovi jméno Fieinrich, česky Jindřich — „Jindřichu, mrazí mne z tebe“ — v upomínce na Heinricha Agrippu).

Jak později řekne Blaise Pascal, francouzský filozof: Ty nekonečné prostory mě děsí.

1.2.2 SPOLEČNOST

Dnes se pojem společnost kryje s pojmem lidstvo. To je z historického hlediska jedinečné a nové. Ve středověku — jak už jsme říkali — patřili ke společnosti také andělé, mučedníci, světci, duchové, mrtví, čerti nemluvě o skřítcích, skřetech, příšerách, vílách a celé zoologické zahradě démonů. Podíleli se na všeobecné komunikaci. Protestantismus tu způsobil radikální redukci: vyhnal mučedníky, světce a nespočetné prostředníky, pomocníky a dveřníky, kteří se natlačili mezi Boha a člověka, a odsoudil je k mlčení. Odstranil očistec a zničil tak paralelní říši mrtvých. Jestliže byli dosud principiálně dosažitelní (bylo možné ovlivnit jejich stav orodováním), nyní byli od živých odděleni, přenecháni minulosti a ztraceli se v řece zapomnění. Umlkli. Jediné, co ještě platilo, byl rozhovor mezi člověkem a Bohem.

To vše znamenalo odkouzlení světa ve prospěch nevidaného soustředění na písmo. Novým pramenem významu se stalo nové médium: kniha.

1.2.3 KNIHA

Knihtisk rozvinul svou vlastní magii. Normované, graficky identické typy písmen působí, že sdělení knihy se jeví jako objektivní, potvrzené zcela vlastním způsobem. Jelikož čtenář autora neviděl, nemohl k němu vztahovat poselství a nedostatek emfáze a situačního kontextu, který poskytuje ústní projev, byly v psaném projevu nahrazeny větší koherencí

(souvislostí, hustotou sdělení) a logickou výstavbou. [eprve kniha umožnila srovnání s ústním projevem; to, co zůstávalo při přechodu z jednoho média do druhého stejné, byl smysl. Duch se tak stal abstraktním, neboť byl pojímán nikoli jako jiná osoba, nýbrž jako smysl.

Protestanti se spolčili se smyslem.

Soustředění na rozmluvu mezi Bohem a člověkem odsoudilo veškerou jinou komunikaci jako pohanskou modloslužbu. Středověké mnohotvárnosti uškodilo, když kouzelníkům, mrtvým a svatým uloupilo jejich svět. Ti pak přežívali jako výsada v katolické církvi nebo případně v literární zoo.

1.2.4 LITERATURA

Literatura kompenzovala odkouzlení světa novým uměleckým zakouzlením prostřednictvím fikce. Staly-li se víly nevěrohodnými, pak se znovu probouzejí v Shakespearově hře *Sen nocí svatojánské*. Ovšem kalvinismus, který nerozuměl žertu, následně zakázal divadlo jako chrám modloslužby, v němž se lidé oddávali démonické hře stínů.

Ne všichni duchové si však nechali tuto masovou vraždu líbit a vrátili se jako zavražděný Hamletův otec — v podobě strašidla. Pro několik generací byl starý středověký svět doslova strašidelný; to vedlo k tomu, že svět reformace byl obzvláště náchylný k panickým záchvatům démonologie. Množilo se pronásledování židů a čarodějnic. Boj me; konfesemi znamenal pro dábla opravdovou krevní transfuzi. Byl nyn; mnohem častěji viděn jako vůdce druhé strany.

Byla temnější století než šestnácté, jímž započal novověk. Například čtrnácté s morem, v Německu sedmnácté s třicetiletou válkou nebo dvacáté s jeho sklonem k masovému vyvražďování. Avšak zřídka se objevilo století, které by bylo tak janusovsky rozpolceno jako toto. Staré mocnosti ještě bojovaly o život a nevěděly, že jsou odsouzeny k zániku: středomořská kultura, univerzální říše, univerzální církev a středověký obraz kosmu. Nové síly již nebylo lze zahubit: světové hospodářství, které obepjalo celou zemi, národní stát, protestantismus a věda. Lidé 16. století prožívali oboje naráz; není divu, že je toto napětí dovádělo k hysterii.

Nejsilnější výraz toto napětí našlo v díle velikána ze Stratfordu jménem William Shakespeare. Jeho hry se odehrávají v Itálii, ale také na Bermudách, v antickém Římě, v Athénách i v Tróji a středověkém Londýně. Vystupují v nich moderní politici a neuvěřitelní machiavelisté stejně jako čarodějnice, démoni, duchové a skřítki. Ukazují příklady něžné lásky i vražedné brutality, nevídané věrnosti i chladnokrevné bezcharakternosti. Svět nezná radostnější obrazy svobodomyšlné společnosti, než jaké se vyskytují v jeho komediích, ani temnější peklo vražd a zoufalství, jaké vidíme v jeho tragédiích. Jeho díla jsou stejnou měrou pohanská jako křesťanská, protestantská i katolická, individualistická i feudální, machiavelistická i morální, stejně osvícená jako pověrečná, moderní i tradicionalistická. Věřil sice ještě ptolemaiovskému obrazu světa, ale také stále ukazoval princip kopernikánské

revoluce, totiž že nás zrak klame a že i ty největší jistoty mohou být ve vteřině proměněny v pouhé chiméry. V jeho díle se vyskytují všechna napětí, která stojí u zrodu nového světa. Proto je třeba ho číst, či ještě lépe se s ním osobně seznámit na divadle, protože jen tak lze přečtené prožít.

SHRNUTÍ KAPITOLY



Situace v církvi od konce 15. století volá po nápravě, reformaci. V 16. století vystupuje Martin Luther, vadí mu především církevní obchod s odpustky. Vznikají nové církve, které jsou nezávislé na římské církvi, nazýváme je protestantské. Jan Kalvín v Ženěvě zakládá náboženský stát, kde se dohlíží na mravnost a kde se protestantská etika proplétá s duchem kapitalismu. – Knihtisk a jeho důsledky. – Vystoupení Mikuláše Koperníka. – Nový pohled na společnost, svět a vesmír. Reformace jako předzvěst moderny.

OTÁZKY



1. O co usiluje reformace?
 2. Jaký byl nejvýznamější literární počín Martina Luthera?
 3. Jaký režim nastolil Jan Kalvín v Ženevě?
 4. Jaké důsledky měla pozorování Mikuláše Koperníka?
 5. V čem je knihtisk jednou z předzvěstí moderní doby?
-

2 KULTURA RENESANCE A BAROKA



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Formování novověku. Duch renesance. Renesanční umění. Rozvoj měst. Barokní kultura. Rokoko.



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly budete znát:

- jaké místo ve formování novověku hraje renesance;
 - jak vypadalo renesanční umění;
 - co znamenal rozvoj měst;
 - co přináší barokní umění a hudba.
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

novověk, renesance, renesanční umění, města, baroko, barokní umění, barokní hudba

2.1 Renaissance

Renesance znamená znovuzrození. Byl to Giorgio Vasari, kdo již roku 1550 použil ve svých životopisech italských umělců tento výraz, jímž chtěl charakterizovat svou epochu. Měl jím na mysli znovuoživení pohanské kultury antiky po dlouhém středověkém spánku. A tato renesance se projevila především v architektuře, sochařství i malířství a dala vznik nádherným italským městům, která obdivujeme ještě dnes.

A nebylo tomu náhodou: to, co se tu opět zrodilo, byla radost z vezdejšího světa, smyslovost, barvy, světlo a krása lidského těla. Člověk se vrátil ze zásvětí a objevil ráj na zemi — ráj forem a barev. Tento objev vyvolal opojení a závrať. Renaissance sebe samu zakoušela

jako slavnost, překypování a překračování mezí, a proto se projevovala především v těch druzích umění, které oslovovaly smysly, tedy právě v architektuře a malířství.

V jakém časovém rámci se pohybujeme? Renesance započíná před rokem 1400 a trvá do roku 1530.

A proč k této slavnosti znovunarození dochází v Itálii? Protože právě zde feudalismus nejdříve ustupuje peněžnímu hospodářství a výsledkem je, že se Itálie namísto království stává uskupením městských států. Odkud pocházely tyto peníze?

- Přes Itálii vedly obchodní cesty do Orientu. Kapitál, který se tu hromadil, proudil rovněž do průmyslových odvětví, zejména do uměleckých řemesel a textilního průmyslu, a vedl ke vzniku vlivného měšťanstva.

- Církevní dávky z křesťanské Evropy plynuly v nevídané míře do Říma, kde od roku 1450 začínají jednotliví papežové s přestavbou města a zaměstnávají více umělců než kdykoliv předtím. Když je pak kvůli stavbě chrámu sv. Petra křesťanský okrsek světa skoro dokonale vysát, vypukne reformace (1517).

- Díky této explozi peněžního hospodářství se Itálie rovněž stává kolébkou bankovníctví (řada výrazů, které s ním souvisejí, jsou italského původu: konto, žirokonto, bankrot, kredit, skonto atd.). Hlavním městem bankovníctví je Florencie; největší bankovní dům vlastní rodina Medicejských, kteří také město ovládají.

Za vlády Medicejských se z Florencie, kolébky renesance, staly nové Athény. Z Florencie, resp. z Arezza pocházejí již literární předchůdci renesance, kteří vytvořili jazyk literatury a postarali se o to, že dnešní italština je jazykem Florencie: Dante, Petrarca a Boccaccio.

- Dante ještě jednou nabídl syntézu středověkého obrazu světa:

předvedením pekla, očistce a ráje v Božské Romedii vytvořil poslední mravně uspořádaný kosmos, v němž měl pevné místo každý trest i každá odměna.

— Petrarca vytvořil svými Sonety Lauře moderní milostnou lyriku.

— Boccaccio zformoval v Dekameronu vzor novely a stanovil v renesanci měřítko sexuální volnosti.

Ve Florencii se také v roce 1439 konal koncil ke sjednocení římskokatolické a řeckokatolické východní církve, kvůli němuž do města přijelo mnoho řeckých učenců. Když pak v roce 1453 dobyli [urci Byzanc a zničili ji, uchýlila se řada řeckých vzdělanců právě do Florencie. To přispělo k tomu, že se právě zde silně projevil humanismus. Flumanisté byli učenci, kteří se navzájem předháněli ve své vášni pro řecké a latinské texty, vyzdvihovali formálně dokonalý jazyk antické literatury a udělali z něj nový ideál správného stylu. [ak byli znova objeveni: — pro tragédii Seneca;

— pro komedii Plautus a Terentius;

— řečtí a římscí historikové počínaje Hérododem a Ihúkýdidem a konče Liviem a Sallustiem;

— pro básnictví Horatius, Catullus a Ovidius;

— a ve filozofii především Platón (Aristotelés tak jako tak ovládal celý středověk). Ve Florencii došlo doslova k platónské renesanci; byla opět založena platónská akademie. Obzvláštní roli přitom hrála představa platónské lásky.

Kromě toho byla ve Florencii předtím, než se Medicejští dostali k moci, dosti nestabilní kvazi demokracie proti sobě bojujících stran.

Proto bylo užitečné si v průběhu boje o moc zajistit přízeň občanů okázalostí a uměleckými zakázkami či — pokud už se někdo k moci dostal u ní udržet pomocí veřejných zakázek. Tak se stalo, že: — Medicejští byli největšími mecenáši (podporovateli umění) v historii a renesance započala ve Florencii;

— většina umělců zpočátku pocházela z Florencie;

— také na jiných místech legitimovali vládci svůj nejistý mocenský nárok přepychem, veřejnými stavbami a symbolickým státním divadlem.

Po mnoha válkách a dobývání se v Itálii vytvořila skupina pěti městských států, které byly mocnější než ostatní. Zpravidla v nich vládli v podstatě nelegitimní vládci, kteří se k moci dopracovali lstí, podvodem a silou peněz. Obvyklý postup spočíval v tom, že se politická podpora kupovala zlatem a rozdáváním výhodných míst. Tím se vytvořila, jako v dnešních stranách, rozsáhlá síť klientů (družin a klik), s jejichž pomocí mocní stabilizovali své panství a vytvořili dynastie. Bylo to těchto pět nejmocnějších městských států:

— Florencie: zde vládli Medicejští.

— Milán: zde byli u moci Sforzové.

— Církevní stát: v něm panovali papežové, ovšem jejich postup, jak se dostat k moci, byl stejný jako v jiných státech. Kdo se chtěl stát papežem, podplatil kardinály, kteří ho volili. Kromě toho měl papež z rodu Borgia (jeho dcerou byla Lucrezia Borgia) vyvinutý smysl pro rodinu a pokoušel se sám založit dynastii.

— Benátky: tady nebyla u moci žádná dynastie, nýbrž oligarchie (vláda několika). Pevně stanovený počet senátorských rodin tvořilo radu, která volila jakožto vládce dóžete (benátský výraz pro ducebo, tj. vůdce).

Vláda zaměstnávala velmi profesionální tajnou policii; proto se Benátky také staly politicky nejstabilnější (a nejbohatší) a přežily pád ostatních.

— Neapol vytvořila méně kultivované království, které zahrnovalo celou jižní Itálii. Bojovaly o ni dynastie španělských Aragonů a francouzského rodu Anjou, což vedlo v Itálii ke vměšování cizích mocností (Francie, Španělska, císařů), k úpadku svobodných měst (kromě Benátek) a ke konci renesance v 16. století. Nehledě na to měla Neapol pro renesanci nejmenší význam.

Centry renesance tedy byla města Florencie, Řím, Benátky a Milán. Kromě toho existovala i menší centra jako Ferrari, kde vládl rod Este, Mantova s rodem da Feltres a dvůr v Urbinu, kde jistý Baldesar Castiglione napsal pro renesančního příslušníka vyšších kruhů známou knihu o správném chování — takřkajíc Gutha-Jarkovského — nazvanou Dvořan, jejíž pravidla byla závazná pro celou Evropu.

Jato města byla tedy jevištěm, na němž sto padesát let probíhalo umělecké zápolení.

2.1.1 SANDRO BOTTICELLI Z FLORENCIE (1444-1510)

Zakázky dostával od Medicejských. Dva z jeho obrazů se staly moderními ikonami (kulturními vzory). První se jmenuje Zrození Venyje: z lastury vystupuje postava bohyně zrozené z pěny, jejíž nahé tělo zakrývají pouze dlouhé světlé vlasy. Druhý obraz je alegorická vize (alegorie = smyslové znázornění abstraktního pojmu) s názvem Jaro (Lz Primavera). Jelikož je Florencie hlavním sídlem platonismu, je Jaro alegorií platonické lásky. Io, co následuje, je jen náznak výkladu: zleva se blíží zefír, vítr, a šíří božský dech; přitom objímá nymfu Chloris a předává jí obraznou představu pohlavního styku s božským duchem.

Objetím se proměňuje a stává se další postavou — Florou. Ia odkazuje na ústřední postavu, která dala obrazu jméno, na Primavera. Lo vše je zároveň obrazem lásky. Nebe se vášnivě sklání k zemi a díky jaru ji proměňuje. Naproti, na levé straně obrazu, stojí Merkur, prostředník mezi nebem a zemí, a opět se obrací k nebi. Ztělesňuje opětovný vzestup ducha. Mezi ním a ústřední postavou Primavery stojí tři grácie, které jako Venuše, Juno a Athéna ztělesňují krásu, svornost a moudrost. Jejich ruce jsou propletené tak, že je mají zčásti nad hlavou a zčásti ve výšce stehen; spojují je pak paže umístěné právě ve výšce očí. Společně tak ještě jednou symbolizují cestu ducha. Tak je formou kosmologické erotiky vyjádřen platónský koloběh rozlévání ducha a jeho návratu do nebe.

Vidíme, že renesančním obrazům porozumíme jenom tehdy, známe-li řeckou mytologii, filozofii a samozřejmě všechny klíčové figury lásky.

2.1.2 LEONARDO DA VINCI (Z VINCI U EMPOLI; 1452-1519)

Říká se, že namaloval nejznámější obraz světa — Monu Lisu (dnes v Louvru v Paříži). Leonardo da Vinci nejvýrazněji ztělesňoval ideál renesančního člověka jako univerzálního génia. Byl architektem, vynálezcem různých přístrojů a válečných strojů, dokonalý kreslíř,

neúnavný přírodopysce, nápaditý inženýr a geniální malíř. Navrhoval kostýmy a šperky, maloval fresky a portréty, stavěl zavodňovací kanály, maloval stáje a vytvářel obrazy madon a oltáře. V Miláně namaloval jeden ze svých nejslavnějších obrazů: Poslední večeři. Zachycuje učedníky v okamžiku, kdy Kristus říká: „Jeden z vás mne dnes zradí.“ Poté odešel do Florencie a pustil se do soutěže se svým rivalem Michelangelem. Leonardo maloval fresku na jedné a Michelangelo na druhé stěně stejného sálu. Leonardo prohrál, protože jeho barvy vybledly. V této době se tři roky (1503—1506) zabýval tím, že si stále zval do svého ateliéru choť Franceska del Giocondo z Florencie a snažil se zachytit na plátně její bolestný úsměv a záhadný výraz její tváře. Setkání se účastnili i hudebníci, kteří ještě prohlubovali výraz smutku na její tváři. Přitom se mu podařilo namalovat nejvýznamnější úsměv v dějinách malířství.

Hysterikové se před obrazem stříleli. Oxfordský profesor Walter Pater tvrdil, že tento obraz vyjadřuje veškerou zkušenost lidstva. Možná se však Gioconda, známá pod jménem Mona Lisa, usmívá nad malířovým tajemstvím: Leonardo byl homosexuál a měl defekt, který Freuda zvláště zajímal — nebyl schopen dokončit umělecké dílo. I Monu Lisu si ponechal pod záminkou, že ještě není hotová. Kromě toho se Leonardo vyznačoval velkou tělesnou silou, pouhou rukou ohnul podkovu, uměl jezdit na koni a šermovat, kladl důraz na elegantní odění, byl levák, miloval kuriozity a byl neobyčejně zvědavý. Jeho kreslířský pohled byl naprosto nestranný a hroužil se stejně do groteskních, odpuzivých i krásných jevů. Byl fascinován veškerými dynamickými fenomény, vodními víry, mraky, horami, skalami, pohořími, šlahouny rostlin, emocemi i vzdušnými proudy. Neustále se zaobíral problémem létání. Navrhoval nebo stavěl létací stroje, padáky, válce, univerzální matkový klíč, děla, pušku, ponorku a dělo na parní pohon. Zabýval se termikou, akustikou, optikou, mechanikou i hydraulikou, srovnával lidskou a zvířecí anatomii a vytvořil bezpočet kreseb lidských orgánů, cév a nervových vláken. Byl jedním z nejuniverzálnějších talentů, který kdy žil, a lze ho srovnat snad jen s Leibnizem či Goethem.

2.1.3 MICHELANGELO BUONARROTTI (1475—1564)

Rozhodující zlom v Michelangelově kariéře byl dosti dramatický. Oháněl se zrovna jako učedník dlátem při vytesávání postavy fauna, když šel okolo Lorenzo Medicejský, který kriticky poznamenal, jak by mohl starý faun mít tak dokonalý chrup. Michelangelo jedním úderem kladiva vyrazil faunovi zub z horní čelisti. Nadšen touto kombinací temperamentu a obratnosti přijal Lorenzo Michelangela do svého domu. Jenže Michelangelo si tam v hádce nechal rozbít nos. Takže odešel do Padovy a do Říma, kde vytvořil svou mramorovou Přeřu (Marie truchlí nad mrtvým Kristem, kterého drží na klíně), pak se vrátil do Florencie, kde se dva roky potýkal s mramorovým balvanem, aby z něj vysvobodil Davida (kopie stojí před palácem Vecchio, originál je v Akademii umění ve Florencii — nezbytně nutné zhlédnout!), a posléze byl pověřen papežem Juliem II., aby vymaloval Sixtinskou kapli. Tam Michelangelo vytvořil, leže na ležení, slavné výjevy ze Starého zákona: stvoření, kde Bůh Otec napřahuje svou pravou ruku a dotýká se ochablého prstu Adamova; prvotní hřích; opilého Noa; a řadu dalších scén zcela v duchu Starého zákona, tj. prorocky. Jeho pojetí je

nikoliv malířské, nýbrž plastické. Do obrazu stvoření světa vtěluje při malování Michelangelo vlastní tvůrčí energii, dynamiku i síly vedoucí ke zrození světa a vášně, které nabývají výrazu v podobě lidských těl. V Sixžinské kapli je vymalováno zhruba padesát ženských a mužských aktů, avšak žádné krajiny a žádné rostliny. Vše vyjadřuje tělesnou sílu; Michelangelova atletická těla nejsou nadána smyslovostí, ale silou. Malíř postupoval jako sochař a sochař jako „bodybuilder“. Na stropě kaple pracoval Michelangelo čtyři roky a stále se přel s papežem, který chtěl malbu vidět, a nutil ho proto, aby odstranil lešení. Když se Michelangelo vzpouzel, papež mu vyhrožoval, že ho z lešení nechá shodit. Nakonec dílo spatřil; teprve poté si dovolil zemřít. Viděl nejpůsobivější umělecký výtvar, jenž byl kdy vytvořen.

Michelangelo rezignoval na vše pitoreskní, dekorativní, ornamentální, na krajiny, arabesky, architektonické pozadí a soustředil se pouze na lidská těla. Jeho obrazy vyjadřují ducha Starého zákona nebo nového protestantismu. Je v nich cosi temného, pro renesanci netypického, a právě proto se Michelangelo stal jedním z největších renesančních umělců.

Když pracoval, byl jako posedlý, zapomínal na sebe a spal v šatech. Poté co dokončil Sixžinskou kapli, předčasně zestárl, ale přesto se dožil skoro devadesátky.

2.1.4 TIZIAN (1477 NEBO OKOLO 1487/90—1576)

Byl možná ještě starší než Michelangelo, dožil se skoro stovky, ale přesný rok jeho narození není znám. Sídlil nikoliv ve Florencii, ale v Benátkách. Ve všem byl Michelangelovým opakem. Byl patrně nejreprezentativnějším renesančním malířem. Jeho specialitou bylo zobrazování ženské krásy — namaloval celou řadu Venuší a Afrodit a Pannu Marii tak, jako by Venuší byla. Nenajdeme u něj nic z Michelangelova protestu proti světu a nic z odvrácené stránky života. Vše je barva, světlo, smyslový požitek. Byl nepřekonatelným mistrem odstiňování barev a zobrazování světla. Vedle žen byla jeho další specialitou nádherná portrétní malba. Díky jasu, který jeho portréty vyzařovaly, dostával zakázky od mocných tohoto světa, maloval císaře (Karla V.), papeže, knížata i dózata. Když zemřel, prokázaly mu Benátky čest státního pohřbu.

Spočívá v kostele Santa Maria Gloriola dei Frari.

2.1.5 RAFFAEL (VLASTNÍM JMÉNEM RAFFAELLO SANTI; 1483—1520)

Pocházel z Urbina, ale přes Perugia a Florencii se dostal do Říma, kde na zakázku papeže Julia II. vymaloval sál, v němž Svátý otec podepisuje církevní darovací listiny (S/anza della Signatura). Motivy monumentálního díla působí jako umělecký program renesance: ukazuje smíření náboženství a filozofie, křesťanství a antiky, církve a státu. Církev je reprezentována trojjedností stejně jako apoštoly a církevními otci, filozofie trojicí filozofů a posluchačů: Platón ukazuje jakožto idealista směrem k nebi, Aristotelés jakožto realista k

zemi a Sókratés na prstech vypočítává své argumenty; Alkibiadés mu okouzleně naslouchá. Skupinu doplňují další filozofové jako polonahý Diogenés, Archimédés s kruhy, Pýthagorás s tabulkou harmonie, Hérakleitos řešící hádanky; mezi naslouchajícími žáky je jeden, který má Raffaelovy rysy. Raffaelovo dílo však toto smíření ukazuje nejzřetelněji v nesčetných postavách madon, v nichž spojuje antický půvab s křesťanskou zbožností. V této syntéze se také projevují vlivy ostatních malířů jako Leonarda, Giorgiona či Michelangela. Jeho nejznámější madona, takzvaná madona, se stala matkou všech bohorodiček. V klasické pyramidální kompozici za Pannou Marií vlaje v nebeském větru její modrý plášť a odhaluje rudé oblečení. Její tvář je růžová, v náručí s nevinným Ježíškem pohlíží udiveně a bolestně na svět, zatímco se za ní otevírá závěs s výhledem do ráje. Byla to nejoblíbenější madona křesťanství a pravzor četných posvěcených předmětů, reprodukcí a pohlednic. Ze všech dobových umělců byl Raffael nejveselejší. Necítíme u něj nic z tvůrčí trýzně, netušíme nic o hádankách, jaké pronásledovaly Leonarda, ani se nezahluje démonickou energií jako Michelangelo (proto ho jedna anglická malířská škola považovala za povrchního a zvolila si název „preraffaelisté“). U Raffaela není propast mezi tělem a duchem ani mezi citem a rozumem. Modelem k Sixinské madoně mu patrně byla jeho milenka. Jak píše Vasari, Raffael se oddával milostným hrám tak nemírně, že jednoho dne „překročil meze“ a zemřel na přepětí, stár pouhých sedmatřicet let.

2.1.6 MĚSTA

Tito umělci spolu s mnoha architekty, řemeslníky a stavebníky vybudovali pokladnici Itálie a pak ji po okraj naplnili uměleckými díly, takže se od té doby stala IMekkou všech zájemců o umění a všech krásou posedlých. Italská města se stala zářícími ostrovy nádhery. Papežové z antického města plného ruin zbudovali v okolí chrámu sv. Petra, největšího křesťanského kostela, nový nádherný Řím. Florencie byla okouzlena kupolí svého dómu, kterou v zápase se zákony gravitace vytvořil Brunelleschi, a milionáři jako Medicejští nebo Pittiové plnili své paláce na obou stranách Arna díly, jež po stovkách opouštěla ateliéry a dílny Aorentských umělců. V Pise všichni obdivovali vítězství mramorové věže nad gravitací, až jí Galilei svými experimenty vyrval tajemství zemské tíže. Architekt Palladio zdobil Vicenzu a její okolí paláci a vilami stavěnými v antickém stylu, které se staly vzorem pro anglická venkovská sídla, jižanské domy v USA i pro Bílý dům ve Washingtonu. Korunou tohoto období se však stala fata morgána nad vodou v podobě města se zlatými kupolemi a paláci jménem Benátky. Se svými jedinečnými kulisami se město na laguně stalo jedním z kouzelných míst světa, jež si spisovatelé opakovaně volili za dějiště svých příběhů: od Shakespeara Kupce benátského po Smrt v Benátkách Ithomase Mlanna a kriminální příběhy Donny Leonové.

V dlouhém období svého rozkvětu bylo město jevištěm kulturních svátků, které šířily slávu Benátek po celé Evropě: slavnost uvedení dóžete do funkce, slavnost žen — Garanghelo —, oslava narozenin patrona města, svatého Marka, a největší slavnost roku — Sposa/azio Jel Mare —, ceremoniální svatba s mořem: to vše dávalo regatám s tisíci čluny ozdobenými vlajkami a gondolám prostor předvést se na Canal Grande a na moři před náměstím Svatého Marka s orientální fasádou kostela sv. Marka a dóžecím palácem. Benátský

karneval byl slavný. A jak dějiny pokračovaly a Benátky přetrvávaly, stávalo se město o to více místem poezie, touhy a svatebních cest. Přitom byly Benátky také odpovědné za pochybný kulturní vynález: ghetto pro židy, takto pojmenované po jedné slévárně — geř'ó — na místě, které své jméno dalo všem dalším gheťtům světa.

Tato města byla nejpozději od konce 17. století cílem vzdělávacích cest mladých Evropanů a můžeme je doporučit i v dnešní době. Kdo chce kultivovat své vidění a svůj vkus, měl by namísto povalování na plážích v Rimini vyrazit do Benátek, Florencie či Říma, neboť ženy namalované Raffaelem a Lizianem jsou rozhodně krásnější než polonahá děvčata z Horní Dolní.

2.1.7 KONEC RENESANCE

Á proč po sto třiceti letech vyschly prameny, které zplodily tuto krásu? . Protože je Itálové a Němci zasypali.

— Roku 1492 objevil Janovan Kryštof Kolumbus Ameriku a roku 1498 našli Portugalci námořní cestu do Indie. Poté začali obchodníci ze severozápadní Evropy dávat přednost dopravě zboží přes Antverpy a Lisabon. Dědictví Itálie převzalo Holandsko.

— Roku 1517 přibil augustiniánský mnich Martin Luther na vrata zámeckého kostela ve Wittenbergu 95 tezí výrazně nekorektního náboženského obsahu, které propůjčily veřejně hlas rozšířené, i když latentní (podprahové) nespokojenosti s církevním vedením. Potůček nespokojenosti se rychle změnil v potopu, která církev definitivně rozdělila. Na konci, když voda opět klesla, zůstavila po sobě tři tábory.

— Katolíky. Ti zůstali římské církvi věrni nebo byli prostředky ostrého přemlouvání do církve opět začlenění. [ak tomu bylo především ve Španělsku, Itálii, Francii, Polsku a Irsku.

— Luterány a anglikány. Luteráni vycházeli z učení Martina Luthera a vytvořili státní církev, která byla podřízená knížatům. [o se událo ve Skandinávii, baltských zemích a v Německu. Také anglikánská církev v Anglii byla podřízena králi, ale přitom kombinovala katolickou liturgii (mše) s kalvínským učením o predestinaci (podle něhož Bůh předurčuje osud každé duše).

— Kalvinisty a puritány. Název Aa/vinisté je odvozen od radikálního reformátora Kalvína, který v Ženevě zřídil fundamentalistický Boží stát; jako purifání byli v Anglii označováni radikální protestanti — ti chtěli očistit (lat. burus) bohoslužbu od všech katolických kudrlinek.

Společné jim bylo odmítání oficiální církve s kněžími a biskupy, jak ji organizoval i Luther. Místo toho vycházeli z elementární demokracie svobodného společenství bez kněží a prelátů; každý měl být svým vlastním knězem. V důsledku toho se brzy rozpadli do množství sekt, které pestrobarevnost kompenzovaly fundamentalistickou rozhodností.

Působily zejména ve Švýcarsku, Holandsku, Skotsku, Anglii a dále již zcela nerušeně v Americe. [o jsou také země, kde na svět přišla demokracie. Nejoddanější státy byli naproti tomu luteráni v Německu, což mělo neblahé důsledky.

Pro Itálii rozštěpení církve znamenalo, že penězovod, který ji v podobě nespočetných dávek a poplatků oplodňoval, skoro vyschl.

S objevením Ameriky a s reformací ztratila Itálie hned dva důležité finanční zdroje. Z této ztráty se už nevzpamatovala. Místo toho těžiště Evropy následovalo slunce a odputovalo na západ.

2.1.8 RENESANČNÍ UMĚNÍ

Pro středověké umění je typické, že bylo ve službách církve a názorně dokládalo náboženské pravdy, tudíž nebylo autonomní, za druhé byli umělci chápáni jako řemeslníci, a proto byli organizováni v cechovních společenstvech, a za třetí zůstávali anonymní, jelikož nechtěli vytvářet nic originálního, nýbrž dělali kopie podle vzorů.

To vše se změnilo s renesancí, která se objevila ve Florencii v 15. století. Předpokladem jejího vzniku byl rozkvet italských měst a patricijské vrstvy, již bohatství dovoľovalo legitimovat vlastní vedoucí roli mecenášstvím, předváděním přepychu a veřejnými zakázkami pro umělce. Umění se nyní osamostatňuje. Umělci vystupují z cechů a stávají se osobnostmi. Umění se vymezuje vůči řemeslu, které je pouhou nápodobou, zatímco umění je tvorbou. Umělec se stává tvůrcem, malým bratrem, nebo dokonce synem Boha. Proto Dürer maluje sebe sama jako Krista. Jelikož umění v renesanci může učinit svým předmětem všechno, dochází k excesům detailního zobrazování všeho a každého. Leonardo da Vinci skicuje traviny, listy, vodní víry, zvířata a lidské tělo ze všech stran. Protože umělec vytváří podruhé přírodu, stává se v renesanci umění nápodobou přírody. Iato nápodoba se opírá o vědecké studie anatomie, matematiky a nauky o proporcích. Od roku 1420 se okruh přátel okolo Brunelleschiho ve Florencii zaobírá přenesením prostorového vidění na plochu a rozvíjí estetiku perspektivy.

Donatello a Ghiberti ji použijí v reliéfech. Padá tím gotická kompozice, dochází k estetické revoluci. Ve středověku plnilo malířství také funkci písma: před vynálezem knihtisku sloužily obrazy i jako informace věřícím; malovalo se nejen to, co malíř viděl, nýbrž hlavně to, co věděl. Viděné bylo stylizací převedeno do znakové podoby: to, co bylo důležitější, mělo větší rozměry než to, co bylo nedůležité. Dominovala plocha a malovaly se řady znaků a obrazové dějiny. Ve sledu obrazů se ukazovalo jako současné to, co se událo postupně.

Jakmile byla kompozice obrazu postavena na perspektivě, začalo být malířství odkázáno na vidění. Vše ostatní bylo možné klidně přenechat knihám. Organizačním principem kompozice obrazu se stal prostor, jak byl viděn v určitém okamžiku z jednoho místa. Čas a prostor se rozdělily a každý byl zakoušen zvlášť: na perspektivně se zužujících dlaždicích nějakého dláždění bylo možné změřit, jak dlouho by trvalo přejít např. náměstí. A současně

je zřejmé, že náměstí vypadá jako na obraze jenom z jediného místa v prostoru. Pozorovatel tak získal v prostoru pevnou pozici. Prostor se stal absolutním v té míře, v jaké perspektiva spjatá s místem relativizovala pozorování.

Je to zlom a revoluce ve zkušenosti: bytí už se neukazuje ve své totalitě a významové plnosti znaků, nýbrž to, co člověk vidí, závisí na tom, kde stojí. Vidění je diferencovanější a je odkázáno samo na sebe. Odměnou je bohatství viděného, což se týká prostoru, barvy, světla i těla.

V tomto iluzivním zrcadlovém prostoru, jenž do jisté míry zdvojuje skutečný prostor, se spojují témata zděděná z antiky s viditelnou skutečností současnosti.

Tyto náměty, které znovuobjevili humanisté, nyní vystupují vedle církevních motivů. Aristokraté a patricijové se raději nechávají zobrazovat jako řečtí bohové, protože jejich svět je volně dostupný a není spravován institucí, jako je církev, která má „copyright“ na náboženské motivy.

Odvrat od náboženství převádí náboženské city k oslavám pozemské krásy. Lidské tělo je zbaveno gotických záhybů a je zpodobňováno ve své nahé kráse. Rysy tváře zachycuje individuální portrét a malíři jako Pollaiuolo a Leonardo da Vinci odkrývají přírodu v krajinomalbě. Io vše je vytvářeno pro společnost, která veřejně uznává umění jako zvláštní sféru. Zakládají se umělecké akademie, promýšlejí se nové umělecké teorie a Giorgio Vasari se pustí do dějin umění a začne psát životopisy známých umělců. Je to právě Vasari, kdo vymyslí pojem „gotický sloh“, který chce poukazem k plundrujícím hordám Gótů charakterizovat jako barbarský. Pro zadavatele je umění prostředkem k vydobytí uznání, jež překračuje hranice smrti. Poslední vůle zacházejí s uměleckými sbírkami jinak než s ostatním majetkem, k němuž se už nepočítají.

V architektuře jsou vzorem antické stavby a Vitruviuova kniha O zrchitektuře (*De architectura*, asi 25 př. n. I.). Je to jediná dochovaná příručka římského stavitelství ovlivněná řeckou architekturou a její vliv nelze přecenit. Vitruvius žil v Caesarově a Augustově době; jeho dílo obsahuje obecné zásady stavitelství i architektonické plány veřejných staveb, divadel, chrámů, lázní, městských i venkovských domů a návrhy kanalizace, nástěnné malby i plánování měst. Renesanční architekti — Bramante, Ghiberti, Michelangelo a Palladio — jím byli bezprostředně ovlivněni; stejně tak se o Vitruvia opírá klasická stavitelská tradice se svými proporcemi a symetriemi i se svými dórskými, iónskými a korintskými sloupy.

Od doby renesance putovali umělci a milovníci umění do Itálie. Celé evropské umění stavělo na formách, které rozvinuli italští umělci. Až do 19. století neexistoval sloh, který by svůj vzor nehledal v italské renesanci. K výchově anglických gentlemanů vbrzku začnou patřit vzdělávací cesty do Itálie a výsledkem je, že se anglická krajina zaplní domy v Palladiově stylu, které se posléze rozšíří i do Spojených států.

Z toho je vidět, že dějiny slohů fungují podobně jako evoluce: je to druh, kterým se jedinci stejně jako umělecká díla rozmnožují předáváním svých stavebních plánů. Přitom

se sloh rozvíjí prostřednictvím variací, z nichž přežívají ty, jejichž originalita se nejlépe shodne se světem vkusu. Jen tu a tam dochází k mutaci, díky níž vzniká nový druh. Ia je nejprve považována za monstrózní odchylku, což je patrné i v tom, že označení slohů jako gotika nebo baroko byla zprvu používána v pejorativním smyslu. Jenže posléze se tato odchylka ujme, stane se novým druhem a otevírá novou epochu, během níž starý styl ještě nějakou dobu přežívá, až konečně v boji o přízeň vkusu tahá za kratší konec a posléze hyne. Nový sloh se prosadil.

Pokud jde o velké renesanční umělce: v našem historickém oddělení máme přístavek s označením Renesance, kde jsou dokumentovány životy a díla pěti velikánů: Botticelliho, Leonarda da Vinci, Michelangela, Raffaela a Tiiziana.

2.2 Baroko

Přeryv v uměleckém vývoji Evropy znamenala reformace (od roku 1517), která vedla k vlnám ničení církevních uměleckých děl, protože je pokládala za znaky modloslužebnictví (mluvíme o ikonoklasmu, obrazoborectví).

V reakci na ni protireformace v katolických zemích (zhruba od roku 1550) rozvinula barokní sloh. Název je odvozen ze šperkařství — barocco je portugalské slovo pro nepravidelnou perlu — a je poté užíván ve významu *přepjatý*.

Barokní umění je nejprve propagandistickým uměním katolické kurie. [a zadávala řadu církevních staveb, které měly vyzařovat slavnostní a sváteční atmosféru. S podobným úmyslem si formální jazyk baroka přivlastnili i absolutističtí vládcí a učinili z něj styl panovnické okázalosti: v barokních palácích si panovníci vybudovali kulisy pro své absolutistické státní divadlo, jemuž se podřizovali i aristokraté. Ať už směřuje k dvorskému nebo božskému kosmu, zdůrazňuje baroko podřízení jednotlivých částí staveb celku. Napětí pak vyjadřují rozmáchlé formy a zvýrazněný pohyb. Stavby jsou bohatě zdobené a vnitřní prostory jsou plné obrazů, aby působily nádherně a slavnostně. Obdobím baroka je 17. a 18. století.

Ve Francii je barokní přemíra zkrocena klasicismem (antickou jednoduchostí), kupř. zámky obklopují přísně rozvržené parky, jak je často navrhoval André Le Nôtre (Versailles). Rozhodující význam pro vývoj baroka měly římské stavby Berniniho a Borrominiho.

V Německu, v tomto opožděném národě, triumfovalo pozdní baroko díky stavbám Fischera z Erlachu v Rakousku, Johanna Balthasara Neumanna ve Würzburgu, Andream Schliütera v Berlíně a Matthäuse Poppelmana a Geoga Báhra v Drážďanech.

Je-li Itálie domovem velkých renesančních malířů, pak v baroku tuto roli přebírá Nizozemsko. Jenže to je rozděleno na katolické habsburské Flandry s centry v Bruselu a Antver-

pách a na kalvinisticko-protestantské Holandsko s Amsterdamem. 17. století je nejen stoletím protireformace, ale také stoletím vzestupu Holandska, které se stává první evropskou obchodní námořní velmocí.

Nizozemští malíři tudíž pracují na jedné straně pro krále a aristokraty a na straně druhé pro rozvíjející se obchodníky a měšťany. Následujte mě laskavě do dalšího sálu.

Toto dvojí zaměření se ideálně ukáže na protikladu mezi Rubensem a Rembrandtem; proto jsme jejich obrazy nainstalovali tak, aby visely proti sobě. Rubens se stal dvorním malířem belgických místodržících a pracoval pro evropské vlády; ti si přáli velká a reprezentativní díla.

Proto Rubens vytváří gigantické, nádherné a okázalé palácové obrazy.

Jeho specialitou je „barokní tělo tlustých žen, jež se stalo příslovečným.

Maluje pro jezuity a církvev, francouzského krále, anglického korunního prince, kurfiřta bavorského a španělského krále. Aby byl s to splnit všechny zakázky, provozuje skvěle organizovanou dílnu s učedníky a podřízenými malíři. Rubens sám dělá návrh a skicu obrazu, tu nechá přenést do velkého formátu a domalují ji druzí. On pak udělá poslední tah štětcem, jenž z obrazu vytváří Rubensovo dílo.

Rubens je považován za typického barokního malíře; obvyklá formulace historiků umění vyjadřující charakteristické rubensovské znaky zní: „malebný, patetický styl plný pohybu, protože jeho postavy se často prohýbají a otáčejí a jsou předváděny ve stavu největšího rozrušení.

Pohledme nyní na druhou stěnu. Rembrandt van Rijn (1606—1669) je netypický už tím, že neodchází na studie do Itálie, nýbrž se vyučí u malíře historických obrazů v Leidenu a poté si otevře vlastní dílnu v Amsterdamu. Nejprve maluje v historickém stylu biblické scény — v tom se projevuje jeho protestantismus —, ale přitom rozvíjí vlastní styl projevující se soustředěním na několik málo figur, výraznější dramaturgii výjevu, novou intenzitu a dramaturgii světla. K jeho poznávacím znamením patří postavy v pološeru, na něž dopadá postranní světlo. Stejně jako Rubens volí i Rembrandt v každém dění ten nejnapínavější okamžik, např. nůž těsně u Samsonových očí před jeho oslepením nebo poslední vteřiny před obětováním Izáka, resp. před jeho záchranou. Rembrandt se stane malířem lidských afektů vyvolaných stresem. V této psychologizaci byla v době, jež ještě uvažovala v takových kategoriích, spatřována specifická niternost a odmítnutí povrchnosti protestantského severu, a Rembrandt byl proto považován za představitele „německé duše“. Iypický pro takové pojmání byl bestseller Rembrandt als Erzieher Rembrandt jako vychovatel) Julia Langbehna z roku 1890, v němž spisovatel s odvoláním na malíře vyzývá Němce k odporu proti povrchnosti a materialismu. Ovlivnil tím i hnutí za národní umění okolo worpswederské umělecké skupiny. ento nesmysl vrhá i rembrandtovsky kosé světlo na náboženství umění.

Rembrandt dociluje účinku tím, že malířskou tradici zobrazování proměňuje v dramatictost a zachycení okamžiku. Portréty, které by vlastně měly být reprezentativní, se v jeho pojetí mění v psychologické studie. V autoportrétech dokonce experimentuje s grimasami a extrémními variantami výrazu. Iradici strnulých vojenských obrazů, na nichž se nechávaly zvětšovat střelecké společnosti holandských měst, zdramatizuje a promění ve scénu: nejznámějším příkladem je Noční hlídka, která ukazuje střeleckou společnost v okamžiku společného setkání.

V roce 1657 v důsledku rozhazovačného životního stylu Rembrandt i navzdory četným zakázkám zbankrotuje. V jeho pozdním díle dramatictost podání ustupuje — zejména pak při zobrazování biblických látek (Kristus v Emauzích, David a Saul, Jákobovo požehnání, Izák a Rebeka).

Zároveň Rembrandt překonává všechny své současníky v krajinomalbě a obzvláště v leptech, jejichž různé kopie dokumentují jeho vývoj a způsob práce.

Do dnešní doby je Rembrandt pokládán za nejvýznamnějšího malíře Nizozemska, země, kde se zrodilo tolik malířů jako snad jen v Itálii. Rubens a Rembrandt také reprezentují Evropu 17. století s jejím konfesijním rozštěpením: Rubens je malířem katolické protireformace a absolutistických panovníků; Rembrandt je malířem protestantského finančního měšťanstva, městských hodnostářů, spolků a profesních sdružení.

Nyní se ještě podíváme do vedlejší malé místnosti na jednoho naprosto odlišného barokního malíře. Jaké vlastně známe druhy obrazů? Zmínili jsme portrét a historickou malbu. Obzvláště pro obrazy s biblickými a náboženskými scénami platila specifická pravidla zobrazování a předem daný obrazový jazyk. [o neplatilo pro jeden druh malby, který se velmi často objevuje právě v nizozemském malířství: pro žánrové obrazy. Jsou to obrazy zachycující scény z každodenního života a zobrazené osoby většinou zůstávají anonymní. Všichni takové obrazy známe, protože jejich motivy se staly nadmíru populární: vyskytují se tu selské svatby, hostinské hody, zimní povyražení na zamrzlých rybnících, venkovské slavnosti a domácí výjevy. Známými zástupci tohoto žánru jsou Pieter Bruegel starší, Jan Steen a Pieter de Hooch.

Nejvýznamnějším zástupcem barokního žánrového malířství je Jan Vermeer van Delft (1632-1675). Z některých jeho obrazů se staly moderní kalendářové ikony, které jsou stále dokola reprodukovány, jako například Čtenářka u otevřeného okna. Důvodem je omezení prostoru na výřez a práce se světlem; obé obraz zintimňuje a postavy působí, jako by byly pohrouženy do sebe. [omu odpovídají motivy čtení a muzicírování (Přerušená hodina hudby, Kytaristka a Hodina hudby), až nakonec Vermeer v obraze Alegorie malířství v postavách malíře a jeho modelu namaluje samotné malířství. Tím, co zobrazuje, stupňuje kontemplativní náladu pozorovatele. V tom také tkví důvod jeho popularity; jež vzrostla poté, co geniální falšovatel Jan van Meegeren Vermeerovy obrazy napodobil tak dokonale, že popletl i většinu expertů.

2.2.1 ROKOKO

Pozdní baroko zdůrazňuje v malířství a architektuře ornament a stává se dekorativním. Zvláštní roli přitom hrají tvary mušle, která se francouzsky řekne rocai//e. Od tohoto slova se odvozuje označení rokoko, stylu, který opanoval dobu mezi roky 1720 až 1760. I on pochází z Francie. Je stále ještě spjatý s aristokracií, ale odvrací se od reprezentativnosti státního divadla, která je typická pro absolutismus, a dává přednost intimitě, hravosti a frivolnosti. Rozhodující vliv měl francouzský malíř Antoine Watteau (1684-1721). Vytvořil nový typ obrazu: galantní slavnost (fêres galantes) a piknik (/a fêre champêtre). Tato témata byla typicky rokoková a vyjadřovala dvorský eskapismus (únik před nepříjemnostmi) do Arkádie (šťastné místo situované na venkov), v němž se žilo hrou na pastýře, snilo o věčném mládí a propadalo nikdy neumdlévající smyslovosti. Jean Honoré Fragonard (1732-1806) namaloval z pověření královny milenky madame Dubarry erotické scény jako pastýřské výjevy (Čtyři podoby lásky), jenže byly tak frivolní, že je zadavatelka vrátila. Během Francouzské revoluce bylo jeho umění zakázáno. To se však nestalo třetímu velkému rokokovému malíři: Francois Boucher (1703-1770) vděčil za své postavení prvního dvorského malíře madame Pompadour, předchůdkyní madame Dubarry. Jeho galantní erotické pastýřské výjevy se líbily; je patrné, že z mytologie ukazuje pouze erotická dobrodružství bohů: únos Evropy nebo Ledu s labutí. V rokoku triumfuje erotika, nikde se ženy tak růžově netřpytí jako na obrazech této doby.

2.2.2 BAROKNÍ HUDBA

Ve středověku byly stanoveny stupnice k výstavbě melodií, položeny základy smysuplných souzvuků a vynalezena hudební notace. Z této půdy vyrostla hudební flóra natolik rozmanitá, že na tomto místě můžeme proskat jen velmi malou část hudební džungle. Renesance je přitom v hudbě méně inovativní než v ostatních oblastech: v tomto období se jen pokračovalo ve vývoji započatém ve středověku. Vícehlasá vokální hudba pronikla i do hudby světské. V duchovní hudbě, stejně jako v pozdním středověku, dominovalo znořeňo, nejdůležitější varianta vícehlasé vokální hudby; jejím světským protějškem byl madřigal. V období reformace se moteto stalo ideologicky podezřelým. Stávalo se totiž čím dál tím náročnějším a komplexnějším, takže vyvolávalo obavy, že se v záplavě jeho tónů křesťanské učení utopí. Objevily se i snahy hudbu z bohoslužeb zcela vypudit. Vášnivě se o úloze hudby diskutovalo na tridentském koncilu (1546—1563). Zachráncem duchovní hudby se stal italský skladatel Giovanni da Palestrina (1525—1594), jenž ve své vokální tvorbě dokázal dostat požadavkům koncilu na srozumitelnost textu a výrazovou vážnost. Palestrina je považován za objevitele onoho kompozičního postupu, který se nazývá Aontrapunkí, což je soubor pravidel pro zpracovávání jednotlivých hlasů, jenž má zajišťovat, aby vše krásně souznělo.

Na konci renesance pak přece jen vzniklo něco zcela nového — opera. V souladu s programem renesance chtěli lidé znovuoživit antickou tragédií; od Aristotela přitom věděli, že se jednalo o hudební drama.

Tragédie byla tedy spojena s hudbou, a tak vznikla (ve Florencii) opera.

Za první velkou operu je považován Orfeo od Claudia Monteverdiho (1576—1643). Od té doby udávaly směr právě italské opery; jevištím dominovaly až do období klasicismu. V oné době byli velkými operními hvězdami kastráti. Jelikož však už „vymřeli“, nikdy se nedozvíme, jak italské opery původně zněly.

Současně s operou vzniká i barokní hudba. V jejím rámci se emancipovala instrumentální složka, která byla dosud v renesanci ve stínu složky vokální. Dvorská kultura absolutistických monarchií potřebovala pro svá státní divadla nové formy. Z hudebníků se stali dvorní umělci, kteří hudbu proměnili v gigantický spektakl.

Jedním z nich byl Antonio Vivaldi (1678—1741). Skutečnost, že nyní už bylo umění považováno za vyšší poslání, ilustruje následující anekdota: Vivaldi byl vysvěcen na kněze; během jedné mše však bez dovolení opustil své pracoviště, tedy oltář, aby si poznamenal jakýsi hudební nápad, jenž se mu honil hlavou. ato historika zároveň poukazuje na emancipaci hudby od církve. Vivaldi nezůstal knězem nadlouho; namísto toho se brzy etabloval jako dvorní hudebník. Složil tolik děl (přibližně 500), až mu bylo předhazováno, že pětsetkrát složil jedno a to samé dílo. V této výtce se však odráží spíš hudební vkus doby než Vivaldiho nedostatek invence: lidé každou sezonu požadovali něco nového, to nové se však nesmělo příliš odchylovat od toho, co už znali.

K základům barokní hudby náleží takzvaná „afektová teorie“, kterou známe i z literatury. Podle této teorie korespondovaly lidské vášně, resp. stavy vzrušení, s určitými zvuky. Radosti například odpovídaly durové zvuky, konsonance a rychlé tempo, zatímco smutek se vyjadřoval za pomoci mollových zvuků, disonance a pomalého tempa. Hold byl ovšem vzdáván spíš Apollónovi než Dionýsovi, neboť afekty vyjadřované hudebními projevy byly vysoce stylizované.

Nové formy instrumentální hudby se vyvinuly z hudby jevištní a taneční. Myšlenka samostatné instrumentální skladby, které by člověk jednoduše jenom naslouchal, byla zcela nová. Opera poskytovala i příběh; při tanci hudba udávala tempo; v případě reprezentační hudby to byl slavnostní rámec, který hudbě uděloval její místo; ale hudba bez čehokoliv, o co by se mohla opřít, to byla novinka. Přesto právě ona představovala příští vývojový krok. Z overtur, jež uváděly opery, se staly symfonie.

Z tanečních skladeb se staly suity. A tak jako po rychlé taneční skladbě musela vždy následovat nějaká pomalá, aby tanečníci mohli znovu popadnout dech, střídají se rychlé části s pomalými i v symfoniích a suitách.

Jedním z největších operních skladatelů je Georg Friedrich Händel (1685-1759). Poté co došel po boku Scarlattioho svými operami Itálii, byl jmenován kapelníkem hannoverského kurfiřta, jenž měl později dosednout na anglický trůn jako Jiří I. Händel se skoro ihned stal hvězdou londýnské opery a po nástupu Jiřího I. k moci začal působit jako učitel hudby jeho dcery, korunní princezny Karolíny. Publikum však začalo být královské opeře

nevěrné, a tak v roce 1719 založila skupina zámožných milovníků hudby (jako akciovou společnost) Královskou akademii hudby, s jejíž pomocí pak Händel mohl na kontinentě sestavit drahý umělecký soubor — a sezonu otevírá svou operou Radamisto.

Dnes je téměř nepochopitelné, že **Johann Sebastian Bach** (1685–1750), ona superstar barokní hudby, upadl už krátce po své smrti v zapomnění. Avšak v 19. století byl opět vzkříšen a dostalo se mu světové proslulosti. Dnes patří Bach k základnímu kulturnímu vybavení svátkového kalendáře: Matoušovy pašije patří k Velikonocům stejně neoddělitelně jako velikonoční beránek a Vánoční oratorium je s Vánoci spjata tak úzce jako vánoční stromeček.

Bach pocházel z hudebně velmi nadané rodiny. Nejprve se prosadil jako varhaník; své první místo získal v Arnstadtu, pak toto povolání vykonával v Mühlhausenu a později se stal dvorním varhaníkem ve Výmaru. Vrcholem jeho profesní kariéry bylo působení na kóthenském „dvoře jako dvorní kapelník. Zde vznikla mnohá z jeho světských děl, mimo jiné známé Braniborské koncerty. Roku 1723 se Bach stal kantorem Tomášského kostela v Lipsku, což ovšem znamenalo společenský i finanční pokles. Příležitostně si stěžoval na neochotu umírat, projevovanou obyvateli Lipska — dostával totiž peníze za hudební doprovod pohřebních slavností. Zároveň však získal příležitost skládat zde své proslulé pašije a oratoria. Bach svou činnost nechápal jako geniální uměleckou tvorbu, nýbrž jako řemeslo v rámci světa vyznačujícího se řádem, který stanovil Bůh.

SHRNUTÍ KAPITOLY



Renesance znamená znovuzrození. Byl to Giorgio Vasari, kdo již roku 1550 použil ve svých životopisech italských umělců tento výraz, jímž chtěl charakterizovat svou epochu. Měl jím na mysli znovuzrození pohanské kultury antiky po dlouhém středověkém spánku. Renesance započíná před rokem 1400 a trvá do roku 1530. A proč k této slavnosti znovuzrození dochází v Itálii? Protože právě zde feudalismus nejdříve ustupuje peněžnímu hospodářství a výsledkem je, že se Itálie namísto království stává uskupením městských států. – Pro středověké umění je typické, že bylo ve službách církve a názorně dokládalo náboženské pravdy, tudíž nebylo autonomní, za druhé byli umělci chápáni jako řemeslníci, a proto byli organizováni v cechovních společenstvech, a za třetí zůstávali anonymní, jelikož nechtěli vytvářet nic originálního, nýbrž dělali kopie podle vzorů.

To vše se změnilo s renesancí, která se objevila ve Florencii v 15. století. Předpokladem jejího vzniku byl rozkvět italských měst a patricijské vrstvy, jíž bohatství dovolovalo legitimovat vlastní vedoucí roli mecenášstvím, předváděním přepychu a veřejnými zakázkami pro umělce. Umění se nyní osamostatňuje. Umělci vystupují z cechů a stávají se osobnostmi. Umění se vymezuje vůči řemeslu, které je pouhou nápodobou, zatímco umění je tvorbou. Umělec se stává tvůrcem, malým bratrem, nebo dokonce synem Boha. – Přerov v uměleckém vývoji Evropy znamenala reformace (od roku 1517), která vedla k vlnám ničení

církevních uměleckých děl, protože je pokládala za znaky modloslužebnictví (mluvíme o ikonoklasmu, obrazoborectví).

V reakci na ni protireformace v katolických zemích (zhruba od roku 1550) rozvinula barokní sloh. Název je odvozen ze šperkařství — barocco je portugalské slovo pro nepravdělnou perlu — a je poté užíván ve významu *přepjatý*. Barokní umění je nejprve propagandistickým uměním katolické kurie.



OTÁZKY

1. Co umožnilo vznik renesance (proč se zrodila právě ve Florencii)?
 2. Kdo byli nejvýznamější umělci italské renesance?
 3. V kterých svých rysech se renesanční umění a renesanční pojetí umělce významně liší od středověkého umění (a umělce)?
 4. Vyjmenujte hlavní znaky barokního umění?
 5. Vyjmenujte některé představitele barokní hudby.
-

3 OSVÍCENSTVÍ, SEKULARIZACE, MODERNÍ SPOLEČ- NOST, FORMOVÁNÍ MODERNÍCH DEMOKRACÍ

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Osvícenství je intelektuální hnutí, životní postoj a filozofický směr 17. až 18. století, který znamenal převrat ve vývoji evropského myšlení. Osvícenství je odmítavou reakcí na barokní religiozitu, proti níž staví vlastní prostředky a možnosti člověka: racionalismus, logiku a humanismus. Vytvořilo vlastní duchovní, etické a estetické principy, do té doby neznámé, které daly základ mj. dnešním konceptům občanské svobody a rovnosti, demokracie, pokroku a lidských práv. – **Sekularizace** znamená zesvětštění či odnáboženštění, obecně potlačení vlivu náboženství a jeho institucí. Podle Maxe Webera a dalších je jedním z důsledků „odkouzlení světa“, modernizace a racionalizace společnosti.

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování kapitoly budete vědět:

- co je to osvícenství a jak se projevilo v životě společnosti a jedince;
 - co přinesla sekularizace;
 - co znamenají různé návraty náboženství do života společnosti v posledních letech;
 - jaké znaky mají moderní západní demokracie.
-

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



osvícenství, sekularizace, desekularizace, návrat náboženství, moderní demokracie

3.1 Osvícenství

Intelektuální hnutí, životní postoj a filozofický směr 17. až 18. století, který znamenal převrat ve vývoji evropského myšlení. Osvícenství je odmítavou reakcí na barokní religiozitu, proti níž staví vlastní prostředky a možnosti člověka: racionalismus, logiku a humanismus. Vytvořilo vlastní duchovní, etické a estetické principy, do té doby neznámé, které daly základ mj. dnešním konceptům občanské svobody a rovnosti, demokracie, pokroku a lidských práv.

Podle některých výkladů spadá počátek osvícenství již do 16. století, do období renesance, jež znovu odhalila hodnoty skryté v dílech antických literátů a zákonech antického umění. Reformace přispěla ke kritickému pohledu na církve a zbožnost. Protireformace v některých zemích (zejména ve střední Evropě, např. i v českých zemích) tento proud odklonila jiným směrem, více k náboženské zbožnosti a prožitku, ovšem v západní Evropě (především ve Francii a v Anglii) byl tento duchovní proud takřka nepřerušen až do francouzské revoluce a napoleonských válek. Právě v těchto zemích dosáhlo v 18. století osvícenství největšího rozmachu a nejvíce se rozšířilo.

Právě od konce 17. století a v 18. století dosáhlo osvícenské myšlení největší popularity. Ve Francii či v Anglii se stalo prakticky jediným uznávaným myšlenkovým východiskem. Pro duchovní tvorbu znamenalo odpoutání se od dosavadního stavovství (mezi filosofy a literáty začali pronikat ve velké míře i měšťané, viz níže), zbožnosti (odklon od absolutní důvěry v Boha) a tradičních představ o hierarchii společnosti (panovník dán z vůle lidu, ne Boha). Pojem tradice a prožitek byly ve filosofickém diskursu potlačeny a na přední místo byly postaveny pojmy jako rozum, vzdělanost, právo či člověk (18. století je často nazýváno věkem rozumu).

Osvícenství objevilo pro euroamerickou společnost řadu pojmů, které jsou dodnes hojně používané v odborném jazyce i běžné komunikaci, přestože se jejich význam mnohdy částečně změnil. Mezi tyto pojmy patří např. přirozené právo, občan, občanská společnost, lidská práva atd.

Ve střední Evropě se na šíření myšlenek osvícenství významně podílela první učená společnost na území ovládaném rakouskými Habsburky, olomoucká Societas eruditorum incognitorum in terris Austriacis, která vydávala první vědecký časopis v monarchii *Monatliche auszüge*. Na její činnost později navázal Josef Vratislav Monse, profesor právnické fakulty olomoucké univerzity.

Konec osvícenství po faktické stránce znamenaly konzervativní tendence nastolené po napoleonských válkách a v rovině duchovní nástup romantismu, který částečně vznikl jako negace osvícenství a částečně jako plynulý vývoj osvícenského sentimentu.

Osvícenství se objevuje již ve druhé polovině 17. století. Vzniká v Holandsku a Anglii. Po Anglii se nejvýrazněji prosazuje v absolutistické Francii a začíná expandovat do všech stran, včetně Ruska za Kateřiny Veliké. Kateřina Veliká se alespoň pokouší o osvícenský absolutismus. V Německu tento myšlenkový proud získává svůj název osvícenství (Aufklärung). Název osvícenství vystihuje střet světla rozumu a víry v pokrok a vědění s temnotou nevědomosti a předsudků. Lidé začínají věřit v lepší budoucnost. Náboženství začíná být odmítáno kvůli nepodloženým dogmatům a vyhláší se doktrína obsahující přirozené právo člověka na svobodný život a na svobodu myšlení. Myšlenky osvícenství proudily do světa pomocí publikací. Publikační činnost provozovaly formální i neformální společnosti, kavárenskými počínaje a akademiemi konče. Encyklopedie byla považována za nástroj propagandy myšlenek filosofů.

Osvícenci požadovali růst vzdělanosti ve všech oborech vědění. Dále uplatňování práva na osobní svobodu člověka, svobodné myšlení a jednání (například svoboda projevu a tisku). Lidé si mají být rovni před zákonem. K odstranění absolutismu a nastolení demokratické formy vlády měly vést společenské reformy. Občanský stát má být v demokratické formě vlády řízen volenými zastupitelskými orgány. Také požadovali zbavení církve politické moci a odloučení církve od státu. Církev již není podle osvícenců nedotknutelná. Trestní právo chtěli humanizovat a daňový systém má být spravedlivý. Politické poměry musejí být nově konstituovány jak zevnitř, tak i na poli mezinárodním. To se týká celonárodního trhu a ekonomické propojenosti mezi státy.

Osvícenství jako sociální fenomén prostoupilo zejména buržoazii, aristokracii a částečně klérus obzvláště v západní Evropě (jak dalece proniklo na venkov, není jednoznačně vyřešeno). V Českých zemích zasáhlo především vzdělanostní elitu a rovněž habsburský panovnický dvůr. Zatímco v západní Evropě mělo daleko plošnější charakter a ve vědecké rovině bylo dosaženo daleko hlubších výsledků, ve střední Evropě a v Rusku ovlivnilo zásadně panovnický systém, tzv. osvícenský absolutismus, díky němuž byla státem zavedena řada modernizačních reforem, jež významně přispěly k industrializaci těchto zemí.

Pro osvícenství je typický vstup buržoy (měšťana) do veřejného života. Tento jev začíná nejprve jejich zájmem o vzdělání, vlastní filosofickou a literární tvorbu a končí snahou o vlastní participaci na politickém životě, jejímž vyústěním se stala francouzská revoluce.

Touha po vzdělání vedla ke zvýšené literární produkci (co do kvality i kvantity) a také ke zvýšené konzumaci tiskovin (knih a novin). Tomu především ve Francii přispělo jednak založení Francouzské akademie (již v roce 1635), ale i zdokonalení sítě silnic a dopravy, která přispěla k rychlejšímu šíření informací. V městském prostředí přispěly ke zvýšenému zájmu o filosofii a kulturu tzv. salóny, společnosti scházející se buď v měšťanských domácnostech nebo v kavárnách, kde se rozebíraly jednak novinky literární tvorby, jednak širší duchovní koncepty, jako např. lidská práva či svoboda jednotlivce.

Jedním z důležitých rysů osvícenství byla vzrůstající vlna deismu (Bůh chápán pouze jako prvotní hybatel) a ateismu (bezvěří). Jiným je tzv. libertinství, jež mělo dva možné významy: tzv. volnomyšlenkářství, tedy odmítání dogmat a tradic, nebo uvolnění mravů, jak je zobrazeno např. v románu *Nebezpečné známosti* francouzského spisovatele Pierra Choderlose de Laclos.

Významnou úlohu hrálo osvícenství v rámci filosofie, do níž vstoupily mj. racionalismus či etika, studium a pozdější obrana lidských práv a boj proti despotismu.

Ideálním představitelem osvícenství se stal filosof, vzdělaný člověk, který však plnil svou funkci jak ve vědě, tak ve společnosti. Jeho hlavním duchovním východiskem byl rozum, který jej vedl ve všech oblastech uvažování i praktického života, definoval pojmy a určoval hodnoty. Podmínkou osvícenského filosofa byla občanská angažovanost (tu často zaručoval už výběr témat, kterými se zabýval). Jeho hlavním úkolem bylo kultivovat svůj rozum (jak vyjádřil Voltaire ve svém románu *Candide* – „starat se o svou zahradu“) a jím prosvětlovat životy ostatních.

Krom Voltaire, salónního filosofa a kritika náboženství, dosáhl velkého vlivu i zastánce přirozeného řádu, Jean-Jacques Rousseau.

Starý politický i hospodářský řád se postupně rozkládá. V této době je kritizována absolutní monarchie. Ideální společnost byla pro osvícence ta, která odpovídala přírodě, tj. přirozenosti člověka. Jedná se o společnost lidí, kteří si byli rovni před zákonem a nezastávali nesmyslná feudální privilegia. S rozvojem manufaktur se upouští od některých feudálních omezení. V roce 1776 se například ve Francii ruší cechy. Avšak absolutistická vláda mnoho feudálních omezení zachovává, včetně daňového břemena třetího stavu. Šlechta a duchovenstvo daně neplatily. Politika byla postavena na toleranci a vládě zákona. Legitimně ustanovené mocenské orgány měly vydávat zákonná opatření. Všichni si měli být rovni před zákonem, ale sociální nerovnost se neřešila. Sociální nerovnost a rozdělení společnosti na jednotlivé třídy se pokládalo za přirozenou a správnou věc. Intelektuálové se snažili ovlivnit vládní politiku. Praxe moderní demokratické politiky jako jsou volby, shromáždění a politické strany bychom v té době mohli najít jen v některých částech Evropy. Politika měla spoustu úrovní v různých částech světa. Již existovala idea veřejného mínění. Ale pojem veřejnost byl brán velmi úzce a zasahovat do skutečné politiky mohla jen malá část obyvatel. Ale existovaly i výjimky, kde veřejná politika byla zastoupena velkou částí obyvatelstva. Jedná se o země se silnými reprezentativními institucemi – Velká Británie, Spojené provincie, Švédsko a Polsko. Některé země dokonce zakazovaly politické debaty a shromáždění se na veřejnosti. Místa, kde byly vyslovovány politické názory, byla pod dozorem a velmi významnou metodou byla cenzura. Cenzurou prošly protináboženské a pobuřující spisy. V každé zemi byl rozsah cenzury odlišný. Vlády šířily přípustné nové myšlenky a tím dosahovaly cílenější politické propagandy. Při změnách politických přístupů, například regulace obchodu či nové daně se vláda setkala s veřejným míněním, které bylo v opozici vůči záměrům politické ústřední vlády.

Řada věd zaznamenala v 18. století nebývalý rozmach. Zvýšený zájem o přírodu pomohl k rozvoji fyziky, chemie či biologie a vzniku mnoha jejich odvětví. Při vědeckém bádání se rozšířila metoda pokusu (hojně používaná již od renesance) a objev mikroskopu. Ve společenských vědách vznikla zcela nová odvětví, např. politická ekonomie či filosofie dějin.

Ve vědě znamenalo velký průlom vydání Encyklopedie, aneb Racionálního slovníku věd, umění a řemesel. Jednalo se o na svou dobu grandiózní projekt několika učenců nazývaných encyklopedisté, kteří pod vedením filosofa Denise Diderota a matematika Jeana le Rond d'Alembert vytvořili naučný obrázkový slovník, jenž vycházel v letech 1751 až 1772. Tento projekt měl ve své době pokrýt veškeré lidské znalosti a dovednosti. Dobře dokumentuje jinou osvícenskou hodnotu – snahu po univerzálnosti.

Z umění se osvícenství nejvíce (a téměř výhradně) projevilo v literatuře. Vyšší zájem byl zaznamenán o románovou tvorbu a tato poptávka pak dala vzniknout tzv. sentimentálnímu románu. Zvláště oblíbená byla epistolární forma románu.

V hudbě se osvícenské prvky projevily například v díle Wolfganga Amadea Mozarta, a to zejména v jeho operách (Únos ze Serailu jako odkrývání mimoevropských kultur; fenomén tolerance a odpuštění, Figarova svatba a motiv občanských práv; Kouzelná flétna a pojem absolutního dobra).

3.2 Sekularizace

Sekularizace (z lat. *saeculum*, „tento věk, svět“ a *saecularis*, „světský“) znamená zesvětštění či odnáboženštění, obecně potlačení vlivu náboženství a jeho institucí. Podle Maxe Webera a dalších je jedním z důsledků „odkouzlení světa“, modernizace a racionalizace společnosti. Znaky této tendence nalézáme již v antice, v pozdním středověku a zejména v období reformace, renesance a osvícenství.

V historicko-právním významu znamená zabránění církevní půdy a majetku světskou mocí, v sociologickém smyslu může znamenat přebírání dříve církevních kompetencí (zdravotnictví, školství) nebo náboženských hodnot (lidská práva) státem

John Sommerville definoval šest různých významů sekularizace dle vědeckých oblastí, ve kterých byl tento pojem použit.

1. **Makrosociální struktury** – pojem odkazuje na diferenciaci (proces, ve kterém se ekonomické, společenské, politické, právní a morální aspekty specializují a oddělují se jeden od druhého).
2. **Jednotlivé instituce** – sekularizace může také popisovat jev, při kterém se náboženské instituce transformují na instituce světské. Jedním z dobrých příkladů je klesající vliv církve na vysokých školách.

3. **Sociální činnost** – odkazuje na přenos sociálních činností z náboženských na vládní instituce, např. poskytování sociálních služeb.
4. **Způsob myšlení** – odkazuje na posun v hodnocení našich činů z konečných důsledků na důsledky bližší současnosti. Např. přehodnocení našeho činu na základě jeho důsledku v relativně blízké budoucnosti a ne na základě jeho důsledku v posmrtném životě.
5. **Lidské masy** – odkazuje na hromadné společenské odmítání náboženství na různých stupních pobožnosti.
6. **Náboženství** – pojem sekularizace je používán v obecném smyslu slova náboženství bez odkazu na konkrétní víru. (Pokud chceme odkázat na konkrétní náboženství, musíme přidat přídavné jméno, např. křesťanská, muslimská atd.)

V průběhu 19. století se postupně krystalizuje širší pojetí slova sekularizace, používaného nejprve metaforicky pro fenomén vyvazování jednotlivých sfér lidské činnosti, kulturních a organizačních forem z vazby na církve.

Slovo pochází z právní oblasti, kde může znamenat:

- převedení majetku církve do rukou státu nebo soukromých majitelů;
- zrušení kostela nebo kláštera a použití budovy ke světským účelům;
- přechod osoby z duchovního stavu do laického.

Sekularizace velkého majetku církve začala v pozdním středověku, a to buď násilnou revolucí, jako například v husitství, nebo prohlášením, že (místní) církve je ve světských záležitostech podřízena panovníkovi a její majetek tudíž patří jemu. Tak probíhala sekularizace v reformaci a spory o tento výklad Majestátu císaře Rudolfa II. (1609) byly jednou z příčin Stavovského povstání roku 1618. V Rakousku byla tato sekularizace dovršena za císaře Josefa II. koncem 18. století.

Pod dojmem občanských válek s náboženskými motivy, které zpustošily velkou část Evropy v 16. a 17. století, se v politické teorii začala prosazovat myšlenka, že náboženství a církve se musí z veřejného života stáhnout, že na veřejnosti musí platit náboženská tolerance a že panovníci a státy se musí vzdát náboženských funkcí a podpory církví. K tomu na evropském kontinentě došlo zčásti v revolucích (Francie, Španělsko, Itálie, Rusko aj.), zčásti pokojným vývojem. V některých zemích (Velká Británie, Švédsko) zůstala vazba na státní církve formálně zachována, ve skutečnosti se však sekularizace prosadila i tam.

Po druhé světové válce ztratilo náboženství své centrální postavení v sociologické teorii. Důvodem byl předpoklad, že náboženství jako takové ztrácí význam ve společnosti a že už

bylo dostatečně prozkoumáno klasickými sociologickými teoriemi, případně teorií strukturálního funkcionalismu Talcotta Parsonse (1902–1979). Hlavní myšlenku tehdejší sekularizační teze popisuje Peter L. Berger takto: „...modernizace nezbytně vede k úpadku náboženské víry, a to jak v rámci společnosti, tak i v myslích jednotlivců.“

V USA se ovšem v 60. letech objevila řada nových církví, z nichž některé se po čase začaly poměrně výrazně politicky projevovat. Tím se panující paradigma ukázalo jako ne zcela vyhovující a začala se formovat jiná paradigmatata. Peter L. Berger, sám zpočátku velký zastánce teorie sekularizace, v roce 1997 napsal: „... nelze pochybovat o tom, že v různých částech světa (zejména na Západě, odkud tento pohled vzešel) se něco jako sekularizace odehrávalo a odehrává, a že tento proces je úzce spojen s vývojem modernizace, popřípadě se změnami, k nimž díky vědě a technice v životě došlo.“

Moderní výzkum ukazuje, že sekularizace předchází ekonomickému růstu. Podobný názor měl již Max Weber.

Míra sekularizace se v různých geografických oblastech liší. Evropa se proti ostatním částem světa vyznačuje vysokou mírou nenáboženskosti a pasivním přístupem náboženství. Odcírkevnění společnosti je patrné zejména v západní Evropě. Naopak mezi typicky neodcírkevněné oblasti s aktivním přístupem k náboženství patří například státy severní a jižní Ameriky (vyjma Kanady, která se přístupem k náboženství přibližuje západní Evropě), dále subsaharská Afrika, Filipíny či Jižní Korea.

Podle Grace Davieové, britské socioložky zabývající se náboženstvím, je možné vyšší míru náboženskosti ve Spojených státech oproti Evropě přičítat zejména fungujícímu náboženskému trhu a odlišnému historickému vývoji. Americké církve fungují na principu soupeřících podniků, v nichž lidé zakládají své členství dobrovolně, na rozdíl od Evropy, kde církev byla v minulosti tradičně spjata se státem a je tedy vnímána spíše jako druh veřejné služby s členstvím obvykle založeným na povinnosti.

Desekularizace je označení pro proces, při kterém je vliv náboženství ve společnosti opět posilován prostřednictvím náboženských hodnot, institucí či symbolů.^[18] Proces nemusí být dobrovolný podobně jako rekatolizace.

Peter Berger, hlavní obhájce desekularizace, tvrdí: „*Předpoklad, že žijeme v sekularizovaném světě, je chybný. Dnešní svět je tak zuřivě náboženský, jako býval vždy.*“

Jako příklad uvádí Berger Spojené státy americké, kde éra modernizace nebyla doprovázena sekularizací, jak dokládají například stále hojně navštěvované bohoslužby v zemi.

3.3 Znaky, zásady a principy moderní demokracie:

- Moc je ve státě rozdělena na **moc zákonodárnou** (má ji parlament, tvořený volebnými zástupci lidu), **moc výkonnou** (vláda, prezident, místní zastupitelstva) a **soudní** (existují nezávislé soudy).
- Zdrojem moci jsou **svobodní občané (lid)**, kteří svou vůli projevují v pravidelně konaných svobodných volbách, v nichž občané vybírají své zástupce nebo politické strany do parlamentu a místní samosprávy (= **zastupitelská demokracie**).
- Jsou zaručena **lidská práva a svobody**, menšiny (minority) i jednotliví občané jsou chráněni před případnou nerovností nebo útlakem ze strany většiny (majority) nebo státu. Všichni mají **stejnou šanci** bez ohledu na původ, náboženství a jiné rozdíly, např. k přístupu ke vzdělání, k podnikání, stejný nárok na základní zdravotní péči, na ochranu své bezpečnosti atp.
- Lidem je zaručena **politická rovnost**, tzn., že každý volič má jen jeden hlas, který má stejnou váhu jako hlas jiný.
- Demokratický stát je **právním státem** – má spravedlivé zákony a dbá na jejich dodržování.
- Na politické scéně a ve veřejném životě se uplatňují různé politické a jiné názory, které jsou reprezentovány jak politickými stranami, tak různými občanskými iniciativami, odbory, profesními sdruženími, neziskovými a nestátními organizacemi atp. (= **pluralita názorů**).
- Pracují **nezávislá masová média** (tisk, rozhlas, televize, internet) a je určitá demokratická **politická kultura** (tj. způsob jednání mezi politiky, stranami, veřejností, médii a dalšími subjekty).
- **Rozhodování politiků je průhledné a přehledné**, občané mají dost informací, včetně informací o financování, a mohou rozhodnutí politiků kontrolovat. **Potírá se korupce a kriminalita**.
- Co nejvíce občanů se chová demokraticky, dodržují zákony, jsou aktivní, a i když prioritně sledují své soukromé zájmy a štěstí, jsou někdy také ochotni **jednat více ve veřejném zájmu** než výhradně jen ve svém zájmu soukromém.
- **Ekonomika je tržní**, zaručuje právo podnikat a mít soukromý majetek.
- Co nejvíce lidí má **materiální podmínky k důstojnému životu**. (Chudoby má být v demokratickém státě co nejméně.)

SHRNUTÍ KAPITOLY



Osvícenství je intelektuální hnutí, životní postoj a filozofický směr 17. až 18. století, který znamenal převrat ve vývoji evropského myšlení. Osvícenství je odmítavou reakcí na barokní religiozitu, proti níž staví vlastní prostředky a možnosti člověka: racionalismus, logiku a humanismus. Vytvořilo vlastní duchovní, etické a estetické principy, do té doby neznámé, které daly základ mj. dnešním konceptům občanské svobody a rovnosti, demokracie, pokroku a lidských práv. – **Sekularizace** znamená zesvětštění či odnáboženštění, obecně potlačení vlivu náboženství a jeho institucí. Podle Maxe Webera a dalších je jedním z důsledků „odkouzlení světa“, modernizace a racionalizace společnosti. – Během moderní doby se v západní Evropě formují **moderní demokracie**.

OTÁZKY



1. Popište hlavní znaky osvícenství.
 2. V kterých oblastech života se osvícenství projevilo?
 3. Co je to sekularizace?
 4. Jak různě se projevuje návrat náboženství do života společnosti v poslední době?
 5. Jaké jsou hlavní znaky moderních demokracií?
-

4 KULTURA KLASICISMU A ROMANTISMU



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Klasicismus a jeho normy, klasické umění, klasická hudba. – Představitelé romantické hudby a její vliv na vnímavost a představivost moderního člověka. – Richard Wagner a jeho gesamtkunstwerk.



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly budete znát:

- o jaké normy se opíralo klasické umění;
 - jak se klasicismus projevil v různých uměleckých oblastech;
 - o co senzitivitu moderního člověka obohatil romantismus, především romantická hudba.
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

klasicismus, klasické umění, klasická hudba, W. A. Mozart, R. Wagner, gesamtkunstwerk

4.1 Klasicismus

Zakladatelem klasicistního malířství je oblíbenec rokokového malíře Bouchera: Jacques Louis David (1748-1825). S rokokem se rozchází krátce před Francouzskou revolucí. V obraze *Přísaha Fforatiů* z roku 1785, který si u něj objednal král, se vrací ke kompoziční uměřenosti klasické malby a signalizuje tak, že je konec s pastorální idylou v přírodě; vrací

se vážnost života. Proto ho také nacházíme v roce 1789 na barikádách. V roce 1792 se stane poslancem národního Konventu, v roce 1793 prezidentem jakobínského klubu, v roce 1794 předsedou Konventu; věnuje se politice a jeho obrazy to odrážejí, vyjadřují morálně patectickou stránku politického jednání. Nejslavnějším dílem J. L. Davida je obraz zavražděného Marata ve vaně. Později se z něj stane Napoleonův dvorní malíř a obdivovatel. Díky působení jeho žáka Jeana Dominigua Ingrese se vláda klasicismu ve Francii upevňuje do druhé poloviny 19. století.

Politickým malířem je rovněž Španěl Francisco Goya (1746-1828), jenž žije ve stejné době jako David. V době Francouzské revoluce je dvorním malířem na španělském dvoře, avšak příslušníky královské rodiny maluje jako spolek omezených idiotů.“

Rád bych se zeptal, jak je možné, že mu to prošlo, ale nechal jsem to být. Nepochybně je to hádanka určená k dalšímu bádání.

Stýká se s liberálními intelektuály a i proto se jeho malířství přibližuje politické kritice. V Hrázích války ukazuje úděsnosti, k nimž docházelo v průběhu války proti Napoleonovi. Poté následkem nemoci skoro ohluchne a začne malovat i bez oficiálních zakázek. Pojednává témata z okraje šílenství: strašidelné vize, temné halucinace a divoké horečnaté sny. Goya je první, kdo pokládá vlastní fantazie za hodné zobrazení. Io je prolog k rozchodu s tradicí nápodoby skutečnosti a v tomto smyslu je prvním modernistou. Zkoumá fantazmata a vize, fantastické a vizionářské jsou i obrazy, v nichž ukazuje válečné hrůzy.

Tím, jak ignoruje pravidla kompozice a vyjímá postavy ze souvislostí, ukazuje malířství cestu k surrealismu.

Pohledme nyní na protilehlou stěnu, na níž vidíme díla anglických a německých umělců. V Anglii se romantik William Iurner (1775–1851) stane impresionistou ještě předtím, než tento směr vznikl. Jestliže dosud malíři malovali krajinu jen tehdy, když potřebovali peníze, pak Turner učiní z krajiny vlastní malířský subjekt. Zasáhne tak samo srdce romantismu, jehož ústředním tématem je rezonance mezi osamělým vědomím a nezkrocenou přírodou. Iento vztah se nazve „nálada“ neurčitost se stane poetickou. Proto [urner mate současníky tím, že se vzdá linie jako prostředku konturování předmětů a rozpustí formy v barvě. Příroda se mu mění ve vír světla, mraků a vody, který stejnou měrou pohlcuje lidské postavy jako pevné obrysy, jež jinak bytí propůjčují trvalost. Po cestě Nizozemím a Porýním, která se obráží v jeho prostředním období, vyráží Turner v roce 1819 na svou první cestu do Itálie a ta ještě více promění jeho styl. Od této doby se soustřeďuje na světlo.

V Benátkách ho obzvláště fascinovala schopnost světla měnit ve spojení s atmosférickými jevy formy věcí. Vzrušuje ho nyní nikoli reprodukce objektů, nýbrž imprese, vizuální výsledek spojení objektu a světla. Proto se také obrazy jeho posledního „transcendentálního období jmenují Svěřlo a barva nebo Šřín a tma. Už nemaluje objekty, ale třpyt, temnotu, stín, bouři, a pakliže se na jeho obrazech vyskytují předměty, jsou to lodě v bouři nebo vlak jako na obraze nazvaném Děšť pára a rychlost V jeho malbě objevilo vnímání sebe sama a zděsilo se nezřetelnosti, jež je vědomí vlastní, není-li zformováno předměty.

Podobně se německý romantik Caspar David Friedrich (1774-1840) nezajímá o věrnou reprodukci krajiny, nýbrž o pocity, které vyvolává v malíři a poté její obraz v divákovi. Proto maluje lidi při pozorování krajiny, jejichž prostřednictvím může pozorovatel pozorovat sám sebe při pozorování obrazu.

4.1.1 HUDBA

Ke konci baroka začali být lidé komplexními konstrukcemi a obtížnými fugami stále omrzelejší. Toužili po něčem živém, veselém a přirozeném.

Výsledkem této proměny vkusu byl **klasicismus**. Klasicismus trval jen po krátké období od druhé poloviny 18. století do zhruba první čtvrtiny 19. století, přesto se však jedná o jedno z nejdůležitějších období hudební historie a o období, které přineslo dalekosáhlé změny. Ž technického hlediska je charakterizován především odvratem od polyfonických struktur barokní hudby a příklonem ke skladbám orientovaným na melodii. Změnilo se rovněž společenské postavení skladatelů. Je to patrné u tří nejdůležitějších skladatelů této doby, Haydna, Mozarta a Beethovena — jako by se jednalo o hegelovskou triádu —, u nichž postupně dochází k zrušení závislosti na šlechtě a k proměně skladatele v autonomního umělce.

Joseph Haydn (1732-1809) byl sice ještě na svých šlechtických zaměstnavatelích závislý, ti mu však poskytovali dostatek volného prostoru, aby mohl prakticky sám vyvinout nejdůležitější formy klasicistní hudby: symfonii coby orchestrální hudbu, sonátu, především klavírní, ale i pro jiné sólové nástroje, a smyčcový kvartet. Pro tyto objevy jej Beethoven později něžně pojmenoval „papá Haydn“. Všechny tyto formy charakterizuje strukturální princip, jehož základem je svébytná dramaturgie: takzvaná „sonátová forma“.

Díla, jež mají tuto formu, začínají takzvanou „hlavní větou“, která má většinou rychlejší tempo a jsou v ní představena dvě kontrastující témata, vytvářející dohromady napětí. Pak následuje pomalejší lyrická věta.

Než však posluchače tato pomalá věta příliš ukolébá nebo zcela uspí, vyburcuje ho živá věta závěrečná, případně může být na tomto místě do skladby vložen tanec, menuet či nějaký veselý kousek — scherzo. Poslední věta vše završí a v posluchači zůstává buď dojem okružní cesty podniknuté pro potěšení, nebo okružní cesty dramatické — vždy podle toho, byla-li skladba v durové či mollové tónině.

Miláčkem bohů byl Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Byl zázračným dítětem. Ve svých třech letech se za půl hodiny naučil hrát na klavíru z paměti menuety. V pěti už komponoval a jeho otec Leopold, rovněž hudebník, jej předváděl na všech evropských dvorech a nechal ho koncertovat spolu s jeho starší sestrou. V devíti letech složil svou první symfonii. Ve třinácti získává místo koncertního mistra u salcburského arcibiskupa. Po cestách do Itálie a Paříže přichází Mozart do hudební Mekky — do Vídně — a z dvorního skladatele se tak stává umělec na volné noze. Ve Vídni žije z koncertů, skladeb napsaných

na zakázku a z výuky. A nežije si špatně, ani když se svou manželkou Constanzí založí rodinu. Patří k nejlépe placeným sólistům v hlavním městě, má vlastního koně a proniká do nejvyšších kruhů. Roku 1784 vstupuje do zednářské lóže a začíná komponovat i pro ni.

Mozartův způsob práce je ohromující. Často celý kus složil v duchu a pak jej jednoduše zapsal. Když byla v roce 1786 uvedena opera Figarova svatba, následovaly smíšené reakce, neboť se jednalo o první operu, která ukazovala společenské konflikty: pojednává se v ní o španělském šlechtici, jenž usiluje o zasnoubenou měšťanskou dívku. Šlechticova žena, mladá dívka a její snoubenec vytvářejí koalici s cílem šlechtice potrestat. Jsme v době tři roky před Francouzskou revolucí — šlechtici už nemohou dělat, cokoliv se jim zlíbí.

Poté zažije Praha premiéru opery Don Giovanni, která dává příběhu o Donu Juanovi tak dokonalý tvar, že ji později dánský filozof Soren Kierkegaard prohlásí za prototyp estetické životní formy.

V následujících letech upadá Mozart do finančních obtíží. Válka s vede k poklesu počtu zakázek a koncertů; Constanze onemocní a potřebuje drahé léčebné pobyty. Mozart píše *Così fan tutte* a „singspiel“ *Kouzelná flétna*. Roku 1791 se objevuje tajemný posel, jenž mu zprostředkuje anonymní objednávku na složení rekviem, tedy mše za zemřelé (pojmenována je podle začátku latinského textu mše: *Aeguiem aeternam dona eis, Domine* — „Odpočinutí věčné dejž jim, Pane“).

Mozart je nemocný, ale pokračuje v práci. Umírá 5. prosince roku 1791, ve věku pouhých pětatřiceti let.

O jeho smrti brzy vznikly různé fámy. Například že geniálního Mozarta ze zájisti otrávil průměrně nadaný dvorní skladatel Antonio Salieri. Tuto fámou dále rozšířil Puškin a později z ní anglický dramatik Peter Shaffer učinil stěžejní bod své hry *Amadeus*, jejíž adaptací je stejnojmenný film Miloše Formana, ověnčený osmi Oscary. V něm ztvárnil Jom Hulce Mozarta jako jakéhosi hudebního Mozartova brzká smrt z něj spolu s nadpozemským působením jeho hudby učinila mýtus. Na pozdější generace působil jako miláček bohů pronásledovaný nízkými povahami. Ve skutečnosti byl ale Salieri nevinný a onen tajemný posel přišel od hraběte Walsegga, jenž si *Rekviem* objednal, aby jej pak mohl vydávat za svou vlastní skladbu.

Mozart sice užíval převzatých forem opery, symfonie a všech variant instrumentální hudby, avšak oživil je svým vlastním osobitým výrazem a temperamentem. Jeho hudba byla elegantní a uměla být citlivá, aniž by se však stala sentimentální. Ve svých operách se namísto osudy Dáreia a Alexandra zabýval problémy své doby. A v *Kouzelné flétně*, jejíž literární podklad (libreto) napsal svobodný zednář, bojovali čistý Sarastro a kroužek zasvěcenců za ideály osvícenství a za spravedlnost a princ Tamino v ní musel složit zkoušky, jež odpovídaly zednářským přijímacím rituálům.

Reprezentuje-li Mozart přechod od dvorního skladatele k umělci tvořícímu pro svobodný trh, je Ludwig van Beethoven (1770-1827) pravzorem samotného svobodného geniálního umělce. Nejprve je oslavován jako klavírista, avšak s pomocí různých mecenášů se brzy etabloval jako skladatel na volné noze. Záhy však začal mít problémy se sluchem a nakonec zcela ohluchl. To ho společensky izolovalo a donutilo k tomu, že začal skládat jen pomocí své představitosti. Komponování pro něj přitom nebylo ničím snadným. Beethoven usiloval o mnohem víc, než čeho dosáhli předcházející skladatelé, kteří ovládali skládání jako řemeslo a tak jej i vykonávali. Pokoušel se spojit silný výraz s humanistickým poselstvím ve formálně velmi detailně koncipované hudbě.

Jeho skicáře dokládají, že definitivní verzi skladby předcházelo mnoho náčrtů. Na svých dílech pracuje postupně v různých obdobích a výsledek má nový charakter. Beethoven objevil hudbu jako svébytné umění; ignoroval očekávání povrchní aristokratické kultury, která toužila jen po rozptýlení. Jeho hudba je zapsána přesněji než třeba Mozartova.

Zatímco Mozart ve svých koncertech ponechával sólistům prostor pro improvizaci, u Beethovena jsou jejich party přesně určeny. V jeho době byl také vynalezen metronom, takže mohl Beethoven i tempo udat v přesných číslech.

Beethoven skládal především instrumentální hudbu. Nejznámější jsou jeho symfonie a klavírní sonáty. Vývoj klasické sonátové formy dosáhl v jeho tvorbě nového stupně; formálně vzato ji dovedl až do nejzazšího bodu a naplnil ji dramatickými a mimohudebními myšlenkami.

Proslulá Óda na radost z konce Deváté symfonie je obzvláště zřetelným projevem skladatelova revolučního počínání. Maximálním zintenzivněním hudebního výrazu udal Beethoven nový směr a uvedl následující epochu, romantismus. On sám pak, tak jako Byron nebo Schiller, představuje nový typ autonomního umělce, jenž už se necítí povinován ničemu jinému než svému umění, což se promítá i v jeho fyziognomii: rozčuchaná hříva a soustředěný, do nitra obrácený pohled. Ne bezdůvodně se jeho busta tak dobře prodává!

4.2 Romantismus

Vynikajícím představitelem raného romantismu je **Franz Schubert** (1797-1828). Zatímco Beethoven reprezentoval běsnění hnutí Sturm und Drang (Bouře a vzdor), jeho současník Schubert zastupoval měšťanskou vřelost. Jeho zásluhou se hudba přemístila z jevišť vídeňské společnosti do dobrých měšťanských světnic. Schuberta proslavily především jeho písně, klavírní hudba a smyčcové kvartety — což je vše hudba pro domácí biedermeierovský obývací pokoj. Proto se dnes nazývá „komorní hudbou“. I v té nejmenší světnici je však dost místa pro velké dílo: jak přesná přeměna textů v hudbu v jeho písních (obzvláště v Zimní cestě), tak melodie jeho instrumentální hudby mají nedostižné kvality.

Spojení klasických forem a měšťanské citlivosti, které do hudby vstoupilo s Mozartem, Beethovenem a Schubertem, činí z let kolem přelomu století nejzajímavější období hudebních dějin. Vlastně to už nemohlo být lepší. A také se to nezlepšilo, neboť v 19. století byly pouze založeny instituce, jež hudbu na jedné straně uvedly na trh a na straně druhé z ní učinily cosi posvátného: na hudební scéně se objevil vydavatel, kritik, virtuos a myšlenka, že hudba je umělecké dílo, a z toho důvodu nesmí bavit. Krátce, byl vynalezen měšťanský hudební podnik.

V jeho rámci potkal hudbu podobný osud, jaký potkal obraz ženy: byla buď děvčkou, nebo světicí. Tomu odpovídá rozdělení na populární a vážnou hudbu. Mozartova Kouzelná flétna je posledním hudebním dílem, které se v manželském páru Tamina a Paminy zabývá morálkou, ale v páru Papagena a Papageny, dvou roztomilých podivínů, nezanedbává ani komický prvek.

K tomu všemu Beethovenovy hudební potomky značně tížil odkaz jejich velkého předchůdce. Beethoven již řekl vše, co bylo možné symfonií říct, a tato skutečnost vyvolala hledání nových forem a boj mezi inovátory a konzervativci. K těm druhým byl kritikou řazen Johannes Brahms (1833-1897), který ostatně sám trpěl tím, že jeho symfonie zněly stejně jako Beethovenovy. Ze strany inovátorů pak byla nabízena rozličná řešení.

Jedním z nich byla programní hudba. Namísto toho, aby se držela formálních modelů, jako například sonátové formy, vyprávěla hudba příběh. Průběh hudební skladby byl určován mimohudebními obsahy.

V jistém smyslu tak byla ještě před vznikem filmu vynalezena filmová hudba. Prototypem programní hudby je Fantastická symfonie Hectora Berlioze (1803-1869), která popisuje milostné trápení a drogové opojení romantického mladíka; podobnosti se skladatelskými zážitky zde nejsou náhodné.

Ferenc Liszt (1811-1886) rozvinul žánr symfonické básně a zkomponoval Faustovskou symfonii. Do krajnosti zmíněnou tendenci dohnal Richard Strauss (1864-1949), jenž o sobě tvrdil, že dokáže do jazyka hudby přeložit akt nalévání piva do sklenky takovým způsobem, že půjde rozpoznat i druh piva. Slabina tohoto konceptu je zjevná. Jelikož se instrumentální hudba musí obejít bez vysvětlujících slov, je třeba, aby posluchač znal mimohudební dění, má-li pochopit, oč jde. Bez této znalosti je hudba jen posloupností hlasitých a tichých, rychlých a pomalých, lyrických a dramatických momentů, jejichž souvislost zůstává nejasná.

Pro **Roberta Schumanna** (1810-1856) byl programem i sám umělecký život. Jeho nejdůležitější mimohudební zkušeností byla poezie, jeho uměleckým vzorem Jean Paul. Svou kariéru virtuosa si však zničil pramálo poetickým úrazem hodným Tristrama Shandyho: vytvořil si přístroj k posilování prsteníčku a způsobil si jím chronické zranění ruky.

Potom se — když se předtím soudně střetl s jejím otcem — oženil s klavíristkou Clarou Wieckovou. Clara Schumannová byla podivuhodná žena. Byla respektovanou klavíristkou, sama komponovala a porodila osm dětí, které rozmístila po příbuzných, aby ji nerušily,

když hrála své etudy. Aby na své děti nezapomněl, složil Schumann Děřské scény. Vedle toho založil časopis *Neue Zetfschřifé fr Musik*, který existuje ještě dnes.

Schumannův konec působí jako ilustrace teze o spřizněnosti geniality a šílenství: po období těžkých depresí se u Düsseldorfu vrhl do Rýna, nato byl umístěn do blázince, kde o pár let později zemřel.

Schumann a Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) byli skladatelé, kteří pro svou dobu znovuobjevili Bacha a začali jeho skladby veřejně hrát. V Mendelssohnovi můžeme rozpoznat stín Mozarta: začal komponovat již v dětském věku, komponování mu šlo snadno a byl úspěšný. Stejně jako Mozart ovšem zemřel mladý. Vzdor tomu, že je autorem mnoha nádherných děl, stal se nesmrtelným především svým Svatebním pochodem nebo lépe řečeno řím svatebním pochodem.

Další odpovědí na krizi hudebních forem, k níž v 19. století došlo, byl rozvoj národní hudby. V návaznosti na boom nacionalismu spojovalo v této době mnoho skladatelů svou tvorbu s národními mýty a s folklorem. Známy příklady jsou Brahmsovo Německé rekviem, Smetanův (1824-1884) cyklus *Má vlast* s jeho hudebním vyobrazením rychle plynoucí Vltavy a suita *Peer Gynf* Edwarda Griega (1843-1907).

Svět opery, jemuž dosud dominovala Itálie, se rozdělil na francouzskou, italskou a německou sféru. Jelikož se Rusové nechtěli zapojit, založili bez okolků tradici ruských baletů. Zároveň byl dřívější hudební internacionalismus roztržěn národními resentimenty. V Německu například brzy začala francouzská hudba platit za méněcennou, neboť nevyhovovala německým nárokům na významovou hloubku a vážnost.

Most mezi Polskem a Francií postavil **Fryderik Chopin** (1810— -1849). Narodil se v Polsku jako syn francouzského otce a polské matky a byl, tak jako Mendelssohn, zázračným dítětem. Táhl jej to do inspirativní atmosféry Paříže, z níž Liszt a Paganini učinili Mekku virtuosů, a byl rozhodnut, že zrevolucionizuje klavírní hru. Přitom se, přestože jeho stejně tak lyrická jako virtuosní hra každého okouzlovala, kvůli svému špatnému zdraví vyhýbal koncertním jevištím. Mimoto se stal pionýrem turistiky, spolu se spisovatelkou George Sandovou objevil Mallorcu jako cíl pro dovolené a rozhodl se, že také naplní mozartovské klišé a zemře mladý.

Skupina ruských umělců kolem skladatele Michaila Glinky (1804—1857) zůstala na východě a svou inspiraci čerpala z folkloru a světa ruských pověstí. Říkali si „Mocná hrstka“. Z členů této skupiny je dnes známý ještě Modest Musorgskij, především díky *Obrazkům z výstavy*, které příkladně ilustrují, jak může hudbu inspirovat malířství. *Obrázky z výstavy* jsou dílem, které natolik plně využívá možností klavírního zvuku, že pobídlo mnoho pozdějších skladatelů k tomu, aby obrazy výtvarného umění rovněž zhudebnili: o to se pokouší Ravelova orchestrální díla, rané syntetizátorové zvuky i artrockové skladby. Vasilij Kandinskij pak zase naopak maloval obrazy podle hudby. Zmíněný opus však představuje v Musorgského díle spíše výjimku. „Mocná hrstka“ vytvářela především lidové opery inspirované ruským folklorem. K ruské národní škole patří i Pjotr Iljič Čajkovskij;

přestože složil jedenáct oper, je mnohem víc milován kvůli svým třem baletům, Labutímu jezeru, Šíbkové Růžence a Louskáčkovi. A přes tuto okliku se dostáváme k třetí odpovědi na dobovou krizi hudebních forem, totiž k operě.

Pro operu byl přechod k romantismu snadný. Stačilo jednoduše zpracovávat romantické látky plné příběhů z lesů a luk a podivuhodných bytostí ze všemožných zásvětí, podsvětí a mezisvětů. Typickou operou tohoto směru je Čarostřelec od Carla Marii von Webera (1786-1826).

Píseň *Wir winden dir den Jungfernkranz* se stala šlágrem, jenž současníky, jako třeba Heinricha Fleina, téměř připravil o rozum. Italskou operu pozvedli do nových výšin Rossini (1792-1868), Donizetti (1797—1848), Verdi (1813-1901) a konečně Puccini (1858-1924).

Ti všichni zůstali německým romantismem víceméně netknuti, a tak s velkou okázalostí inscenovali velké předlohy, například Shakespeara.

Nepřinášeli však téměř žádné formální inovace, neboť italské publikum bylo příliš zamilované do písni. Klasická opera sestávala z jednotlivých čísel — árií, duetů, sborových vystoupení —, jež byly spojeny recitativem, tj. zpěvem napodobujícím mluvenou řeč, v němž bylo, aby se jednání udrželo v chodu, vyličeno, o co vůbec běží. Vše se však změnilo s příchodem **Richarda Wagnera** (1813-1883), velmistra německé romantické opery. Wagner je postavou, která ještě dnes vyvolává kontroverze. V pochybném světle se ocitl především kvůli svému antisemitismu, přepjatě zdůrazňovanému němectví (ve svých textech často užíval germánské aliterace, která by dnes mohla vypadat třeba takto: „Po panně pokukuje pošťák, pošuk pošetilý!“) a také obdivu, který k němu choval Hitler. Jeho největším dílem je operní cyklus *Prsten Nibelungův*; k dalším operám patří *Iristan a Isolda*, *Mlistří pěvci norimberští* a *Parsifal*.

Nadto má na Wagnerův obraz vliv jeho vazba na šíleného bavorského krále Ludvíka II. a jeho sklon k patetické sebestylizaci, který vyvrcholil v založení wagnerovského kultu, pro nějž byla v Bayreuthu též vybudována svatyně: Festivalové divadlo (*Fes/spie/baus*). K vybudování divadla sehnala prostředky Wagnerova žena Cosima, dcera skladatele Ference Liszta. Vládu nad divadlem pak zdědil syn Wagnerových dirigent Siegfried Wagner a po něm jejich vnuk intendant Wieland Wagner. Ve wagnerovském kultu se setkává dynastie se společenstvím.

Avšak ve Wagnerově době je tento kult více než jen osobním vrtochem: ukazuje, že umění dosáhlo vrcholu své moci. A za vrchol samotného umění byla mnohými současníky — třeba Schopenhauerem — považována hudba. V symbolismu se pak snažila stát hudbou i literatura a v estetismu přelomu století se do umění rozpouštěl sám život.

V souladu s tím se Wagner ve svých operách pokouší všechna umění — pod vládou hudby — shromáždit v jedno (tzv. „všeumělecké dílo“, „**gesamtkunstwerk**“). Text, hudba, dekorace a choreografie jsou k sobě navzájem vztaženy s dříve nevídanou intenzitou. A Wagnerovy opery se rovněž již nerozpadají v jednotlivá čísla; v rámci jednoho aktu v nich

vše tvoří jednotu. Navíc Wagner vymýšlí nový konstrukční princip: Leitmotiv. Všechny důležité prvky příběhu nyní dostávají jakési hudební poznávací znamení — asi jako když nějakého člověka poznáme podle jeho tiku. Leitmotivy však necharakterizují pouze postavy, nýbrž i předměty, pocity a situace. [ak například motivem Siegfriedova meče je mohutně stoupající řada tónů. Z těchto stavebních prvků buduje Wagner své opery. Je-li motiv variován, naznačuje to, že došlo k nějaké změně. Zazní-li například motiv meče najednou v mollové tónině, je tím vyjádřeno oslabení Siegfriedovy moci.

Ještě v jednom jiném ohledu je Wagner exemplární. V romantismu už klasické harmonické řady (tj. ony řady šesti akordů náležejících k základnímu tónu) nepostačují. Harmonické řady se stávají čím dál tím komplexnější, je připojováno čím dál víc tónů, které by klasikové v daném akordu ještě nesnesli. A skládají se stále nové kombinace akordů. Pro některé Wagnerovy současníky znamená tristanovský akord na začátku Tristana a Isoldy konec harmonie. Rada akordů, jež po něm následuje, je sice stále ještě odvozena od základního tónu, avšak základní tón sám se vůbec neobjeví. Tím, jak se žene za ještě dokonalejším výrazem, za ještě vyšším uměním a ještě hlubším významem, dospívá romantická hudba ke svým vlastním hranicím. A za těmito hranicemi už leží moderna.



PRO ZÁJEMCE

•



SHRNUTÍ KAPITOLY

Klasicismus a jeho normy, klasické umění, klasická hudba. – Představitelé romantické hudby a její vliv na vnímavost a představivost moderního člověka. – Richard Wagner a jeho gesamtkunstwerk.

OTÁZKY



1. O jaké normy se opírá klasické umění?
2. Vyjmenujte významné umělce klasicismu.
3. Kdo patří mezi nejvýznamější skladatele romantické hudby?
4. Co je to gesamtkunswerk a se kterým hudebním skladatelem je spojován?

5 ROMÁN JAKO BYTOSTNÝ ŽÁNŘ MODERNÍ DOBY (OD DONA QUIJOTA K ROBERTU MUSILOVI)



PRŮVODCE STUDIEM

Moderní představa vzdělání neznamena jen sběr a systematizaci exaktních poznatků. Je také těsně spjata s literaturou a historií, což vidíme na příkladu vývojového románu (Bildungsroman). Jejich protagonisté (hlavní postavy, hrdinové) kvůli své nezkušenosti nutně dopouštějí chyb, které se vzápětí snaží napravit; nakonec se jim to podaří a oni díky tomu dosahují čím dál tím dokonalejšího sebepoznání. – Román je literární druh svázaný s metropolemi. Romány se odehrávají v Paříži, Londýně a Petrohradě; a i v těch, které se odehrávají v provincii, je obraz společnosti odvozen od společnosti hlavního města.



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- proč je román bytostně moderní žánr;
 - které moderní romány nejvíce ovlivnily literaturu.
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

literatura, moderní literatura, román, novoček, moderní doba

5.1 Bildungsroman

Goethův život a dílo se staly pro Němce exemplárními Bildungsbiografiemi, podle nichž se orientovaly generace školních radů a měšťanských vzdělavců). Příběh svého života zreflektoval ve svém autobiografickém spise *Báseň i pravda* a ve svých bildungsrománech Viléma Meistera léta učednická, Viléma Meistera léta tovaryšská a Spříznění volbou.

A zde se ukazuje, proč je koncept vzdělání tak těsně spjat s literaturou a historií: projevu se to v jedné z literárních forem, totiž v takzvaném bildungs- či vývojovém románu. [ato románová forma se většinou soustředí především na to období v životě nějaké postavy, ve kterém ona figura dospívá a nachází své určení. Ukazuje přitom, jak se protagonisté (hlavní postavy, hrdinové) kvůli své nezkušenosti nutně dopouštějí chyb, které se vzápětí snaží napravit; nakonec se jim to podaří a oni díky tomu dosahují čím dál tím dokonalejšího sebepoznání. Ve zpětném pohledu pak pochopí příběh svých postupných omylů jako něco, co sebepoznání nutně muselo předcházet. Proces vzdělávání tedy vede ke vzdělání, jež teprve činí možným onen proces pochopit: struktura těchto románů je kruhová.

Existují dvě další románové formy, jež jsou vystavěny zcela obdobně, ale přesto se nazývají jinak: **umělecký román (Künstlerroman) a román milostný.**

V uměleckém románu je kruhová struktura bildungsrománu – struktura cesty přes okliku omylů k nápravě a odtud k vhledu do oněch omylů – ještě zřetelnější: neboť budoucí umělec se přes tuto cestu dostane k umění, které mu – jedná-li se o spisovatele – dává schopnost svou cestu, jak se spisovatelem stal, zpětně popsat.

Jedním takovým románem je třeba Portrét umělce jako mladého muže Jamese Joyce. Skutečnost, že píše o vlastním uměleckém vývoji, skrývají spisovatelé často také tím, že se převlékají za malíře či sochaře: hrdinou Zeleného Jindřicha, díla, jež v 19. století napsal Gottfried Keller a které je po Vilému Meisterovi nejznámějším bildungsrománem německé literatury, je malíř; a v románu Hermanna Hlesseho Narcis a Goldmund se jedná o sochaře.

Je-li milostný román něčím víc než prostě jen příběhem končícím svatbou, jedná se také leckdy o zakuklený bildungsroman. Překážky, které lásku zprvu ohrožují, nejsou pak takového druhu jako svatební politika rodičů či stavovské rozdíly, nýbrž pocházejí z nezkušenosti či nedostatku sebepoznání hlavních postav samotných. Milostný příběh má potom podobu řady nepochopení a omylů, jež lásce zabraňují. Během jejich překonávání objeví zúčastnění své vzájemné vřelé city a s tím i sebe sama. Jelikož se přitom vždy jedná o dvě postavy, k sebepoznání dochází v souvislosti s lepším poznáním protějšku: teprve až člověk prohlédne sebe sama a své vlastní pocity, může pochopit i toho druhého a naopak. I tyto milostné romány tak mají strukturu procesu získávání zkušenosti, které se děje na základě odstraňování předsudků, romantických klišé, domýšlivosti a podobně. Jeden z partnerů v nich často citově vychovává toho druhého. Nejlepší milostné romány tohoto druhu pocházejí od Jane Austenové a z uvedených důvodů též nesou názvy jako Pýcha a předsudek či Rozum a cit.

Pointou výše řečeného je, že forma, v níž se manifestuje vzdělávání, je forma románu. Chce-li tedy člověk pochopit sám sebe, způsob, jenž se k tomu hodí, musí znát z literatury.

Literatura je historiografie, jejíž formou jsou osobní prožitky a zkušenosti. I tyto zkušenosti krystalizují v určité literární postavy, které po četbě známe lépe než sebe samé. Hamlet, Don Quijote, král Lear, Ofélie, Romeo a Julie, Robinson Crusoe, Tartuffe, Ahasver,

Faust, Mefisto, Fuckleberry Finn, Oliver Iwist, Frankenstein, Dracula, Alenka v kraji divů atd.

5.1.1 DON OUIJOTE

Nejznámějším španělským románem je Don Oujote od Miguela de Cervantese (1547—1616). Podnícen četbou rytířských románů, přiřkne si španělský zemánek Don Oujano romanticky znějící jméno Don Oujote, oblékne rezavou zbroj svých předků, vytáhne ze stáje starou herku Rosinantu, překřtí jednu selskou dívku na Dulcineu del ToboSo a vyvolí si ji za dívku svého srdce. Ve vesnické hospodě, kterou Don Oujote považuje za hrad, jej hostinský přijme do řádu potulných rytířů a poradí mu, aby si našel nějakého zbrojnoše. Po neúspěšném pokusu jeho přátel vyléčit jej spálením jeho knihovny, zvolí si Don Oujote za svého zbrojnoše zemitého Sancho Panzu a oba pak společně táhnou Španělskem, aby pomáhali slabým a bojovali proti utlačovatelům — rytíř smutné postavy na své herce, tlustý Sancho Panza na svém oslu, archetypální pár a vtělený kontrast mezi vizionářským idealistou a selsky vychytralým realistou.

Aby si udržel svou roli dobrodince lidstva, odhaluje Don Oujote útisk všude: kriminálníky má za uvězněné šlechtice, stádo ovcí za nepřátelskou armádu, větrné mlýny za obry. Skutečnost, že Sancho Panza v obrech vidí větrné mlýny, považuje za výsledek ideologického zaslepení protivníkem.

V pokračování románu jsou pak oba hosty jistého vévody, jenž na oko spolu s celým svým dvorem na Oujotův pomatený obraz světa přistupuje, aby se tak pobavil na jeho účet. Rytíř jej však nakonec svou bezejstností a svým idealismem zahanbí. Posléze je Don Oujote vyzván na souboj rytířem, který si od něj vyžádá přísahu, že prohraje-li, na rok se rytířství vzdá. Když pak po své porážce svou roli odloží, zakusí na cestě bolestného sebepoznání, jak se jeho ideály proměňují v příležitosti k hlubokému studu. Na konci prohlédne své iluze, prožije okamžik jasného porozumění a zemře.

Román stvořil typ, který se od té doby množí vždy především tehdy, když atraktivní, avšak zastaralé ideologie upadají do kómatu a přestárlé životní formy se stávají přízračnými. V souladu s tím naše století vidělo Donů Oujotů bezpočet. Zároveň se jedná o první významný román, který ukazuje schopnost románů vytvářet iluze. Je tedy sebevztážený a zároveň realistický: vymezuje se vůči rytířským romancím a sebe sama stvrzuje jako realistický tím, že ukazuje jejich pošetilost.

Don Oujote vytvořil určitý model, jenž byl mnohokrát napodobován (např. Henry Fieldingem v /osepbu Andrewsovi); ústřední pár hidalga a jeho zbrojnoše byl rovněž považován za portrét Španělska.

5.1.2 SEVILSKÝ SVŮDCE A KAMENNÝ HOST

Španělská literatura obdařila Evropu ještě jednou archetypální postavou: svůdcem Donem Juanem. Pochází z dramatu Sevil/ský svůdce a kamenný host (El Burlador de Sevilla y convidado de piedra) od Tirsa de Moliny (1584-1648). Don Juan je, jak známo, bezskrupulózní člověk.

Při jednom ze svých dobrodružství zabije otce své milenky, a když se pak o rok později vrátí do-rodného města zavražděného, objeví v místním kostele jeho sochu. Posměšně ji zatahá za vousy a pozve k sobě na jídlo. A skutečně: socha přichází a oplácí Donu Juanovi pozvání, pozve ho na večeři do své hrobky. Šílený odvážlivec Don Juan ji následuje. Na konci ho socha uchopí svou kamennou rukou a stáhne do pekla.

Existuje nespočet dalších přepracování tohoto příběhu, avšak svou cestu do evropské paměti si našel ve formě Mozartovy opery Don Gi0vanni. Příběh je varováním pro všechny bezmyšlenkovité svůdce a útěchou pro všechny podvedené manžely a oklamané otce. Anebo přece jen ne? Zůstává zde zřejmě jistá souvislost mezi Don Juanovým úspěchem u žen a jeho rouhačskou smělostí.

5.1.3 DOBRODRUŽNÝ SIMPLICIUS SIMPLICISSIMUS

Prvním z významných děl nové německé literatury, které je poutavé ještě dnes, je román Dobrodružný Simplicius Šimplicisstmus od Hanse J. Chr. von Grimmelshausena (kolem 1621-1676). Jedná se o takzvaný pikareskní román (Scbelmenroman), jehož hrdina Simplicius („jednoduchý“) prožívá v Evropě během třicetileté války ta nejztrěštěnější dobrodružství. Musí například chodit po světě převlečen za tele, je odveden divokými Chorvaty, vydává se za ženu, vrací se do služby císaři, poté co znovu přijme svou identitu, v Lippstadtu je donucen se oženit, cestuje do Paříže, Vídně a Moskvy, získá a zase ztratí majetek, sbírá zkušenosti se ženami a v závěru skončí na ostrově jako moudrý poustevník. Je to svého druhu vývojový román a zároveň alegorie putování duše ke spáse i ilustrace nestálosti osudu v duchu křesťanského pesimismu, k němuž se však příliš nehodí mírný autorův tón. Kniha měla úspěch a Grimmelshausen v žánru „simpliciánských spisů“ pokračoval; mezi ně patří i příběh Poděhlice Kuráž, který se stal předlohou Brechtovy hry Marka Kuráž. Podle Grimmelshausenova románu byl rovněž pojmenován známý satirický časopis.

5.1.4 ROBINSON CRUSOE

Odhlédneme-li projednou od Dona Oujota, náleží právo na titul „prvního realistického románu světové literatury“ Rodinsonovi Crusoe Daniela Defoea (1660-1731) a Defoe má rovněž nárok na titul „prvního novináře“. Dostáváme se tak do světa moderny a měšťanstva. Defoe byl zapáleným přívržencem Viléma Oranžského, onoho anglického krále, pocházejícího z Holandska, jenž podepsal „Bill of Rights“ coby ústavní garanci svobod každého Angličana a který „slavnou revolucí“ roku 1688 dosadil za faktického krále stranu whigů. Spolu s přiznáním tolerance byla zároveň uvolněna cenzura tisku, takže v Anglii dříve než jinde vznikl svobodný tisk, bojující o novou moc: moc veřejného mínění. 5 tímto

vývojem je Defoe spjat těsněji než jiní spisovatelé. Založil Ibe Review, první noviny, které nepřinášely pouze zprávy, ale i komentáře. K jeho dalším rolím patřila rovněž role podnikatele, bankrotáře, volebního agenta, stranického špicla, poradce vlády, vydavatele a autora historických děl, biografii, cestopisů, výchovných knih a románů.

Roku 1719 píše knihu *Života zvláštní podivuhodná dobrodružství Robinsona Crusoe, námořníka z Yorku (The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner)* a s ní klíčový text moderny. Ve zkrácených verzích tohoto románu určených pro mladé je obsah vždy redukován na pobyt na ostrově, proto je třeba si připomenout následující: ztroskotání lodi je až třetí ze série epizod, v nichž se Robinson dopouští vždy téhož prohřešku — nebere na vědomí otcovo varování, aby se spokojil se svým skromným měšťanským společenským postavením, a v touze rychle zbohatnout v námořním obchodu utíká z domova. Dostane se mu přitom dvou Božích výstrah: poprvé ho přepadne bouře, podruhé upadne do otroctví. Je osvobozen a stane se bohatým majitelem plantáží v Brazílii, ale ani zde ho myšlenka na lepší vyhlídky nenechá v klidu. Zúčastní se proto plavby, která má za účel získat otroky; lod však ztroskotá a Robinson se ocitá na ostrově. Až tady, následkem duševní krize, se naučí chápat svůj osud jako trest za revoltu proti společenskému řádu, ustanovenému Bohem, a nucený pobyt na ostrově akceptuje jako příležitost k tomu, aby dokázal své schopnosti.

Během neustálého experimentování s různými řešeními problémů rekapituluje Robinson dějiny lidského ovládnutí přírody od orby až po domestikaci zvíře. Jeho vynalézavost a smysl pro neomezenou upotřebitelnost každé věci předpokládá, že je celý svět nahlížen z téhož hlediska, a to z hlediska jeho instrumentalizace ve službách sebezáchovy (> Filozofové, Ithomas Hobbes).

Týká se to i času. Stejně jako hospodaří se svými zásobami, hospodaří Robinson i s časem. Jako pravý měšťanský puritán spravuje čas svého života, jako by to byla zásoba; člověk bude nucen složit účty, nejprve sám sobě a později Bohu, jak s ní naložil. Robinson se proto učí využívat čas na ostrově efektivně. Vede si deník, aby si držel přehled, a cvičí se v umění sebezpozorování. Organizací času se učí metodickému způsobu života, pravidelností propůjčuje svému životu stabilitu a tak, i přes svou samotu, zůstává sám sobě neustále na očích. Robinsonův pobyt na ostrově je předobrazem osudu měšťanstva: kombinace společenské osamělosti, sebekontroly, metodického vedení života, samostatnosti a technické vynalézavosti se stanou programem příštích století. Robinson Crusoe je ilustrací těsné vazby mezi puritánstvím a kapitalismem.

Na pozadí sugestivní ostrovní scenerie robinsonády objevuje Defoe realistický styl detailního líčení. Tyto dvě věci totiž patří k sobě: ostrovní scenerie odcizuje všední den, takže každodenní, důvěrně známé rutinní úkony už nejsou samozřejmé. Všední den se stává navysost zajímavý a je pozvednut na předmět literatury. Přichází čas realismu a románu.

Robinson je rovněž vývojovým románem, jehož hrdina se v zastoupení čtenáře učí, jak autobiografickým výkladem sebe samého integrovat do svého života katastrofu a učinit ji

smysluplnou: úvěr užívání si Života musí být splacen utrpením. Znovu je tak uveden na scénu očištec, který ovšem začíná už před smrtí; v románu spatřujeme moderní život.

Vše se pochopitelně od základu změní, když se vynoří Pátek. Ztracen v moři času, je si Robinson svou identitou jist tak málo, že je neustále pronásledován strachem, že bude něčím pohlcen: mořem, divokými zvířaty či kanibaly. Když spatří v písku první stopu, propadne proto panice.

A od té chvíle se román stává příběhem kolonialismu. Robinson osvobodí Pátka od kanibalské hordy, učiní ho svým sluhou a naučí ho evropským zvykům a své řeči. Nakonec ostrov zalidní evropskými trosečníky a stane se jeho guvernérem, aby se tak vrátil do lůna britského impéria.

Román slavil ohromný úspěch a zároveň podnítil vznik mnohých nápodob. Během pěti let vyšel holandský, německý, francouzský, švédský, a dokonce saský Robinson. Vzorec takzvané robinsonády se proměňoval podle toho, k jakým cílům byl používán: známými se staly například Schnabelův cituplný román *Na ostrově Felsenburg* a idylická ostrovní romance *Pavel a Virginie* od Bernardina de Saint-Pierra. Robinson inspiroval romány o utopických státech, výchovné romány i cestopisy. Mělo se objevit ještě nespočet ideologicky proměněných robinsonád. Samostatnými robinsonovskými variacemi jsou *Kormidelník Vinovský* (Masterman Ready, 1843) F. Marryata, *Ostrov velké matky* (*Insel der grofen Mutter*, 1925) Gerharta Hauptmanna a *Pán much* (*Lord of the Flies*, 1954) Williama Goldinga, jenž se stal klasikou školní četby.

5.1.5 GULLIVEROVY CESTY

Do žánru imaginárního cestopisu náleží také dílo, které má s Robinsonem Crusoe mnoho společného, ačkoli není románem, nýbrž jednou z nejpůsobivějších satir, jaké kdy byly napsány: *Gulliverovy cesty* (*Gulivers Travels*, 1726) Jonathana Swifta (1667—1745). *Gulliverovy cesty* jsou zprávou o čtyřech námořních cestách lodního lékaře Lemuela Gullivera. První cesta ho přivede do země Liliput (toto jméno vymyslel Swift), jejíž obyvatelé jsou šest palců (asi 15 cm) velcí. Gulliver se dostane na liliputský císařský dvůr a má příležitost sledovat boje mezi stranami Irameksanů a Slameksanů. Zde Swift satirizuje politické strany své domoviny, obzvláště whigy. Na druhé cestě se perspektiva převrací: Gulliver navštíví zemi Brobdingnag, vlast počestných obrů, kde se sám stává liliputánem. Jeho vyprávění o zkaženém anglickém státu, v němž vládou politické strany, probudí v králi Brobdingnagu ohromení. Král ztělesňuje politické ideály anglického humanismu, tak jako je podle Swiftova mínění zastupovali toryové, kteří spojili římské ctnosti a venkovský život s politickou angažovaností za společné blaho. Gulliverovo vyličení Brobdingnagu se zároveň vyznačuje perspektivním zvětšením, takže je jeho pohled mikroskopicky ostrý: pleť na tvářích obyvatel Brobdingnagu se stává krajinou posetou krátery a pohled na zranění a vředy neustále způsobuje pocity obrovského odporu a hnusu — příležitost k tomu, aby Swift namířil svou satiru i na hamletovský záchvat nevolnosti z lidského těla. Gulliver s ošklivostí líčí

ohromné vši, které se jako prasata rýpou v mase žebráků, a když jej královnina dvorní dáma z žertu posadí obkročmo na svou bradavku, je Gulliver omámen výpary z mléčných žláz.

Třetí cesta Gullivera dovede do Laputy, Balnibarbi, Luggnaggu, Glubbdubdribu a Japonska. Laputa je létající ostrov, který — podobně jako to Anglie činí s Irskem — hrozí celou svou vahou dopadnout na jí ovládané Balnibarbi a rozmačkat jej. V Balnibarbi Gulliver navštíví Akademii lagadskou, proslulou smělostí svých experimentů a fantastičností svých projektů. Místní profesori například chtějí politické neshody odstranit pomocí operací mozku a zabránit spiknutím včasnými analýzami exkrementů politiků. Zde má Swift namířeno na Royal Society, Královskou společnost, nejváženější vědeckou společnost na světě.

Na cestě do Glubbdubdribu se Swift seznámí s největšími hrdiny historie — jen aby zjistil, že se ve skutečnosti jednalo o ty největší padouchy. Ve své perspektivní relativizaci se přitom Swift řídí stejným vzorcem, podle něž jeho přítel John Gay představuje v Žebračké opeře (předobrazu Brechtovy Třigrošové opery) v obraze krále gaunerů Peachuma premiéra Walpola. Nakonec Gulliver v Luggnaggu narazí na struldbrugy — biologicky nesmrtelné lidi — a ztratí přitom veškeré iluze o výhodách nesmrtelnosti. Struldbrugové se totiž s přibývajícím věkem dostávají do degenerovaného stavu senilní blbosti.

Čtvrtá cesta je možná nejpozoruhodnější ze všech. Dovede Gullivera do země obydlené dvěma zcela odlišnými druhy živočichů. První z nich jsou Hvajninimové, živočišný druh rozumných koní, kteří jsou tak šlechtění a ctnostní, že Gulliverovým vyprávěním o jeho domovině, o válkách, lžích politiků a zkaženosti překrucovačů práva jen stěží rozumí, neboť jim pro pochopení zla chybějí kategorie. Druhý živočišný druh tvoří Jahuové, degenerovaný druh humanoidů, vyznačující se nízkostí, neřestností a celkovou odporností. Na základě styku s oněmi pozoruhodnými koňmi a na základě skutečnosti, že po něm zatouží jedna jahujská dívka, musí Gulliver ke své hanbě nahlédnout, že se coby člověk podobá spíše Jahuům než Hvajninimům. Propadne tak hluboké sebenenávisti, která v něm vyvolá prudký odpor k celému lidskému rodu.

V kontrastu Hvajninimů a Jahuů Swift konfrontuje antropologii Ihomase Hobbese s antropologií Johna Locka (— Filozofové, Ihomas Hobbes, John Locke). Jahuové reprezentují zvířecí stav války všech proti všem, Fivajninimové žijí podle Lockových představ svobodně bez vládce, ale nikoliv v morální anarchii, nýbrž v souladu se zákony rozumu a občanské mravnosti, v níž se přirozenost setkává s kulturou.

Čtvrtá kniha Gulliverových cest tedy předvádí přechod od černé antropologie 17. století k optimismu 18. století. Jahuové ztělesňují tradiční křesťanskou představu o zkažené lidské přirozenosti, které je zapotřebí silné vlády; Fivajninimové reprezentují důvěru v seberegulaci občanské společnosti. I dnešní ideologické možnosti se řídí těmito vzory: kdo má lidi za Jahuy, ten je konzervativní a požaduje silný stát, jenž pak musí být řízen Fivajninimy; kdo je považuje za Fivajninimy, chápe stát jako ideologickou masku Jahuů.

Defoe a Swift žili uprostřed turbulencí, v nichž se vytvářel mechanismus vládnutí a hospodářská mentalita novověké měšťanské demokracie. Z Defoeova Robinsona Crusoe se dozvídáme, jaké náboženské a morální představy stojí za onou mentalitou, jež je ještě dnes mentalitou naší. A u Swifta vidíme, jak pošetile musel systém vládnutí, vydaný napospas nepokrytému boji mezi politickými stranami, vypadat z hlediska morálky. Ale zároveň vidíme, že je to právě tato relativizující optika znesvářených politických stran, již Swift uvádí do literatury, když téhož člověka prohlašuje jednou za morálního trpaslíka a podruhé za etického obra.

5.1.6 PAMELA A CLARISSA

Dvě klasická díla, která jsou dnes již málo čtena, měla ve své době ohromný vliv a mají ho až dodnes: Pamela a Clarissa od Samuela Richardsona (1689–1761). V obou případech se jedná o román v dopisech. Oba vyprávějí o tom, jak se měšťanská, ctnostná dívka dostane do moci nemravného šlechtice, který ji pronásleduje necudnými návrhy.

Z dopisů se čtenář dozvídá o nouzi obou dívek, o jejich pevnosti a také o jejich ambivalentních citech k jejich pronásledovatelům, které dívky vůbec nepovažují za neatraktivní. Pamela šlechtici vyhrožuje, že ji znásilní; v Clarisse to skutečně učiní. Pronásledovatel Pamely je nakonec tak zdrcen, že ji požádá o ruku, přestože je Pamela pouhou služkou; jelikož se tak vše stává legálním, Pamela blahovolně jeho žádosti vyhoví.

Pronásledovatel Clarissy se znásilněním o tuto možnost připravil: když Clarisse nabídne manželství, je odmítnut.

Forma románu v dopisech umožňuje nový způsob vyprávění. Pisatelé dopisů líčí skoro vždy to, co právě prožili, nebo dokonce popisují svou momentální náladu či své rozjitřené duševní rozpoložení. Příběh není vyprávěn z distancovaného zpětného pohledu, nýbrž zároveň s tím, jak se odehrává. Jednání se přesunuje do interiéru domů a do nitra postav.

Román začíná být psychologický a umožňuje ženám, aby vystupovaly zároveň jako hrdinky i zdánlivé autorky. Čtenář je tak podnícen k mnohem silnější emocionální spoluúčasti než dřív a román si získává především čtenářky.

Rozhodující je však to, že Richardson založil nový mýtus — mýtus exemplárního milostného páru měšťanského románu. Kulturním předpokladem tohoto mýtu je jednak to, že pro ženy byla sexualita tabuizována, a jednak to, že manželství bylo založeno na citu. Nacházíme se na prahu věku citlivosti.

Cit je chápán jako pouto sjednocující všechny lidi, překonávající i stavovské hranice. „Kouzlo tvé teď opět víže, co kdy čas tak dělil rád...“ — to je válečné heslo měšťanstva v jeho boji se šlechtou; s jeho pomocí je kladena ctnost proti nemravnosti šlechty. Na tomto pozadí Richardson přenáší protiklady mezi aristokracií a měšťanstvem na nový typ milost-

ného páru: milenec je šlechtic, mužně, aktivně a bezskrupulózně pokračující v tradici ne-manželských milostných poměrů, jíž se cítí být povinován; hrdinka je měšťanská, pasivní, domácká, emocionální a ve věci sexuality absolutně zásadová a ctnostná. Richardson tedy stavovské protiklady promítá na pohlaví, sexualizuje je a společenský konflikt se v jeho pojetí stává bojem pohlaví mezi šlechtickou neřestí a měšťanskou ctností, v němž je andělská žena pronásledována ďábelským mužem.

Odtud pak získává šablonu pro měšťanský milostný román: ctnostná měšťanská žena tak dlouho odolává dvojsmyslným pokusům o sblížení ze strany aristokratického muže, až se dočista zdrcený muž naučí respektovat její citlivost a její přání a požádá ji o ruku. Leprve tehdy smí i žena odhalit své city a milovat svého dřívějšího učitele. Jsou tak vytvořeny dva stereotypy, které literaturu ovládly na dalších 150 let: zaprvé postava aristokratického svůdce, jehož otevřená pudovost umožňuje ctnostné hrdince s hrůzou zahlédnout její vlastní potlačované sexuální impulzy, a zadruhé nová hrdinka — mladá, křehká, jemná, asexuální, ctnostná, a — dokud se za něj neprovdá — bez citů ke svému ctiteli. Překročí-li hrdinka tyto hranice, upadne do mdlob.

V sublimované podobě nacházíme tento vzorec například v *Pýše a předsudku* Jane Austenové (aristokrat Darcy a měšťanka Elizabeth) či v *Janě Eyrové* Charlotty Brontëové (bezskrupulózní Rochester a ctnostná vychovatelka). Richardsonova díla však neobyčejně zapůsobila na autorovy současníky. Zároveň vydechlo úlevou celé duchovenstvo Evropy, neboť v Richardsonových dílech literatura konečně velebila ctnost. Literatura tedy našla své téma: lásku a cit. Od té doby se tomuto předmětu věnovala stále víc a stala se formou, v níž bylo možné veřejně hovořit o tom, co je soukromé. Prostřednictvím silnější dramatizace dění a větší čtenářské spoluúčasti se sama stala jistým druhem intimní komunikace, neboť svou sugestivitou a emocionálním nábojem sváděla čtenáře k tomu, aby vše prožívali spolu s jejími hrdiny.

5.1.7 UTRPENÍ MLADÉHO WERTBERA

Pod bezprostředním vlivem Richardsona vytvořil Goethe protějšek k jeho románům — zatímco Richardsonova díla zdůrazňovala ženské hledisko, napsal Goethe manifest citovosti z mužské perspektivy: *Utrpení mladého Werthera* (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774).

Mějme rovněž na paměti, že psaním tohoto díla Goethe překonával těžké krizové období, jímž procházel.

Coby začínající právník je Goethe praktikantem u říšského komorního soudu ve Wetzlaru a na plesu ve Volpertshausenu se zamiluje do Charlotty Buffové. Dvoří se jí, avšak ona je již zasnoubena s tajemníkem vyslanectví Kestnerem. Na tomtéž plesu se rovněž seznamuje s legačním tajemníkem Carlem Wilhelmem Jerusalemem. Goethe Charlottu dál marně pronásleduje, a poté co odcestuje, se dozví, že si Jerusalem vypůjčil Kestnerovu pistoli a zastřelil se s ní, neboť byl zamilován do vdané ženy.

V postavě Werthera se slévají Goethovo vlastní zoufalství a Jerusalemovův čin. V Werther je člověkem vytržení a přemíry citů. Nechává se přemáhat panteistickými pocity a v lyrické próze oslavuje splnutí své duše s přírodou. [ato přemíra však odporuje společenským konvencím a střízlivé světoobčanské ctihodnosti, takže Werthera intenzita jeho citů, namísto toho, aby ji mohl s někým sdílet, izoluje. Tu se na venkovském plese seznamuje s Lottou a znovu prožívá nesmírný pocit závratného štěstí: „Viděl jsem, že má oči plné slz; položila ruku na mou a řekla: — Klopstock.“ [onul jsem v proudu pocitů, kterým mě toto heslo zaplavilo. Přemohlo mě to. Sklonil jsem se k ní a v slzách nejvyšší rozkoše jsem jí políbil ruku. Na stav věci však vrhá svůj chladný stín Lottin suchopárný snoubenec Albert. V Werther je oba opouští, je znuděn prostoduchostí svých kolegů, coby měšťan je vyhozen ze šlechtické společnosti, přepadá ho čím dál tím větší hnus ze života a nakonec zanechá své práce. Opět ho to žene do Lottiny společnosti, v níž znovu naráží na ubožáka Alberta. Zásluhou četby Ossiana — nepravého (což ale Goethe ještě nevěděl) skotského eposu — se jeho frustrace mění v zoufalství. Naposledy čte Ossiana s Lottou, políbí ji, vrhne se jí k nohám, ona se zamkne ve vedlejším pokoji; V Werther si u Alberta vypůjčí dvě pistole, napíše Lottě dopis na rozloučenou, oblékne si šaty, které měl na sobě na plese, na němž se s Lottou seznámil, a u psacího stolu se zastřelí — znovuzrozený Hamlet citovosti.

Úspěch románu byl nesmírný. Celá generace ve Wertherově světobolu znovu našla sebe samu. Existovala skutečná wertherovská móda, podle níž lidé napodobovali Wertherův vzhled: nosili černý frak, žlutou prospěch německého lidu a německé otčiny. Stejně tak musela faustovská nemírnost snést i to, že jí bylo užito k legitimizaci vědomí Němců o vlastním vyšším poslání. Tuto tendenci opět vyrovnal Ithomas Mann svým Doktorem Faustem z roku 1947, když po období nacismu aktualizoval Faustovu postavu: ústřední roli v něm hraje hudba, opojení, pomatenost a Nietzsche; a na konci si d'ábel, jemuž Faust zaprodal duši, Fausta skutečně odvede.

5.2 Román

Němečtí klasičtí spisovatelé se soustředili na lyriku a drama. Realistický román v jejich tvorbě ještě nehraje velkou roli. V Anglii se naproti tomu v oněch sto letech následujících po vydání Robinsona Crusoe realismus plně rozvinul. Richardson objevil šablonu milostného příběhu a učinil román psychologickým; a Laurence Sterne (1713-1768) dokonce napsal román o psaní románu (Život a názory blaborodého pána Tristrama první dva díly 1759). Roku 1764 vydal Horace Walpole gotický román Ořrantský zámek a Walter Scott, básník romantického Skotska, vytvořil žánr románu historického (/van/boe, 1819). Konečně Jane Austenová (1775—1819) v románech Emma a Pýcha a předsudek rozvinula metodu proměnlivého úhlu pohledu. Obdařila román oním principem výstavby, v němž tkví tajemství jejího úspěchu: příběh vypráví tak, že jej jednou prožíváme z hlediska nějaké postavy a jindy vidíme přímo, pohlížíme na postavu zvnějšku. Román proto může znázornit jak psychologii postavy, tak i široké společenské panorama. Ukazuje nám setkání jedince a společnosti a jejich vzájemnou relativizaci. Proto je dominantní literární formou 19. a 20. století právě moderní román jako výraz měšťanské společnosti.

Roku 1830 v Paříži opět propuká revoluce: reakcionářský Karel X.

abdikuje a trůn obsazuje Ludvík Filip, který je nazýván „králem měšťanů“ — nastává zlatý věk měšťanstva. O rok dříve, tedy v roce 1829, započal svou literární produkci, jejímž plodem bylo nakonec více než 90 románů a povídek, Honoré de Balzac (1799—1850). V těch, které shrnul pod názvem *La comédie humaine* („lidská komedie“ v protikladu k „božské komedii“), se pokusil podat úplnou sociologickou inventarizaci soudobé francouzské společnosti. Roku 1832 zemřeli Goethe a Walter Scott. V tomtéž roce se v Anglii objevuje Charles Dickens. A roku 1832 se zde také stalo něco, co mělo stejný účinek jako revoluce ve Francii: volební reforma, díky níž přešla politická moc ze šlechty na měšťanstvo.

I tady se rozvinula měšťanská společnost a s ní i román. Jen v Německu ne. Proč? Byl důvodem jeho opožděný společenský vývoj? Tuto příčinu však vyvrací ohromný literární rozmach Ruska, a zejména jeho dva přední romanopisci, kteří přinesli působivá společenská panoramata i pronikavé psychologické studie: Dostojevskij a Tolstoj. Společnost, o níž psali, byla společnost moskevská a petrohradská.

A právě to v Německu chybělo. Neexistovalo žádné hlavní město, které by společnosti sloužilo jako pódium, na němž by se ukazovala.

Román je literární druh svázaný s metropolemi. Romány se odehrávají v Paříži, Londýně a Petrohradě; a i v těch, které se odehrávají v provincii, je obraz společnosti odvozen od společnosti hlavního města.

Na rozdíl od svých sousedů nepřineslo Německo až do doby románů Thomase Manna žádná prozaická díla srovnatelná s Dickensem, Flaubertem či Dostojevským. Energie vyprávění proudila do knih o historii a filozofii dějin: namísto románů vznikaly historické spekulace, namísto povídek ideologie.

5.2.1 ČERVENÝ A ČERNÝ

Roku 1830 vyšel jeden z nejznámějších románů francouzské literatury, *Červený a černý* (*Le rouge et le noir*) Henriho Stendhala (vlastním jménem Henri Beyle). Podtitul (*Kronika 19. století*) ukazuje, že i současnost je zde chápána jako část historie. V tomto románu Stendhal líčí peripetie společenského vzestupu Juliána Sorela, syna tesaře z Franche-Comté. Krásný a nadaný, ale nezpůsobitý k fyzické práci, narodil se Julien do nesprávné společenské vrstvy. Rozhodne se proto vydat tou jedinou cestou vedoucí ke společenským „výšinám“, která se venkovanovi nabízí: začne se připravovat na kněžský úřad. Za tím účelem musí Julien, ve skutečnosti ctitel Napoleona a Rousseaua, předstírat zbožnost. Zásluhou dobrých znalostí latiny se před složením kněžského slibu stane domácím učitelem u konzervativního starosty vesnice Verrières; starostova žena se do Juliána zamiluje, on však erotické oddanosti společensky lépe postavené ženy užívá jako znaku společenského vzestupu. Před hrozícím skandálem pak prchá do kněžského semináře, kde se tváří v tvář všu-

dypřítomné podlosti a úzkoprsosti dále zdokonaluje v umění pokrytectví. Na základě doporučení jednoho svého příznivce začne působit jako sekretář a důvěrník hraběte de la Mole v Paříži, kde se z něj stává světák. Naváže milostný poměr s jeho dcerou, tvrdou a obdařenou stejnou silou vůle jako on sám, a ta Julienovi přisoudí roli ve svých snech o útěku ze společnosti, v níž žije a která ji nudí. Avšak pokud jde o Julienu, znamená pro něj milostný poměr je další příčku na žebříčku společenského vzestupu. V mocenském boji mezi nimi nakonec zvítězí Julien: když s ním dcera hraběte čeká dítě, přemluví svého otce, aby mu obstaral šlechtický titul. Julien se stává nadporučíkem de la Vernaye: konečně se mu podařilo vyšplhat na vrchol. Avšak nečekaně je z něj sražen díky dopisu, který hraběti napíše Julienova bývalá milenka, manželka starosty Verrières, aby odhalila jeho pokrytectví. Bez sebe vzteky odcestuje Julien do Verrières, najde svou bývalou milenkou v kostele a dvakrát na ni vystřelí. Pouze ji zraní, sám však je odsouzen k smrti. A protože se spolu s jeho budoucností stala nesmyslnou i jeho společenská ctižádost, může nyní odhalit, co ke své bývalé milence, která ho zničila, ve skutečnosti cítil.

V Julienovi Stendhal vytváří portrét jedné z oněch silnějších povah, vibrujících energií a vášnivostí, jimž z důvodu jejich vitality přiznává právo na bezohlednou seberealizaci. V setkání s omezenou a šosáckou společností nezbyvá takovým výjimečným lidem jiná možnost než pokrytectví coby maska rebelie a z druhé strany se zase on stává měřítkem společenské prostřednosti. Tak je Červený a černý zároveň charakterovým i společenským románem. Způsob, jak u Stendhala tragický konflikt společensky níže postaveného člověka zcela logicky vyplývá ze struktury společnosti, je nový a činí z tohoto autora jednoho z tvůrců společenského realismu v románu.

5.2.2 OLIVER TWIST

„Malířem“ viktoriánské společnosti je Charles Dickens (1812-1870).

K jeho nejpobulárnějším románům patří bezesporu Oliver Twist (1837/39). Odehrává se v prostředí londýnského podsvětí a v jednom z oněch nově zřízených výchovných ústavů pro nezaměstnané a sirotky, takzvaném workhouse. Lady vyrůstá i nalezenec Oliver Twist. Aby získal přídavek ovesné polévky, spáchá Oliver „hrozný zločin“. Ředitelem domu panem Bumblem je za trest přidělen jako učeň do pohřebního ústavu pana Soweberryho, uteče odtamtud a padne do rukou tlupě zlodějů. Jejím vůdcem je temný Fagin, který se z Olivera, podoben učíteli na odborné škole, snaží výukou měšťanských ctností píše a přesnosti vychovat profesionálního zloděje. Ve svém úsilí je podporován Nancy, Billem Sikesem a Artfulem Dodgerem. Olivera z rukou tlupy osvobodí blahobytný otcovský pan Brownlow, ale podle plánu zosnovaného zlým Monksem je Oliver unesen a zkompromitován účastí na vloupání. Během vloupání se Oliver zraní a dostane se do zdravotní péče láskyplné Rose, z níž se vyklube jeho tetu. Nakonec se ukáže, že za Oliverovým neštěstím stojí zlý Monks, jeho nevlastní bratr, který prahne po jeho dědictví. Zloději jsou po zásluze potrestáni, pan Brownlow Olivera adoptuje a umožní mu tak získat řádné vzdělání.

V tomto románu nacházíme mnohá tematická vlákna, která je možné se zřetelem na pozdější Dickensova díla zobecnit a jež dohromady vytvářejí něco jako „Dickensův efekt“: především se tu setkáváme s křiklavě špatným stavem společnosti, který je upevňován nějakou institucí, v tomto případě výchovným ústavem. Dickens jako první romanopisec popsal ony instituce, jež slouží k ukázněvání moderní společnosti, jako jsou školy, vězení, továrny, polepšovny, úřady, soudy, policejní úřady atd., a rovněž jako první zobrazil onen nový typ rasa a dohlázele, který vznikl s nástupem státní byrokracie a jehož sadismu dodávají oprávnění byrokratické předpisy. Popisem této vrstvy a její psychologie resentimentu vytváří Dickens portrétní galerii brutálních malých tyranů se zálibou v šikanování: v jeho vylíčení působí komicky, groteskně a děsivě.

Hledisko, díky němuž tito tyranové získávají obzvlášť hrůznou podobu, je hledisko dítěte, které nic nechápe a vše mu připadá cizí. Ve středu Dickensova díla proti sobě stojí nevinné dítě a monstrum se srdcem z kamene.

Prostorem, v němž dítě zakouší svou ztracenost, je prostor velkého města. Dickens je jedním z prvních, kdo zkušenost velkoměsta přivádí do literární formy. Stává se básníkem Londýna a ještě i dnešní image Londýna jako relativně útulné metropole je Dickensem ovlivněna.

V jeho době však převažovala zkušenost, že velkoměsto nutí naše vnímání pojmout víc, než je v jeho silách: proto Dickens město popisuje jako cosi obludného, amorfního, cosi, v čem mizejí všechny kontury; Londýn se rozplývá v mlze, rozpouští se v dešti, ulice se topí ve špíně, Temže se ze svých blátivých břehů stává neznatelnou, domy jsou pohřbívány pod horami odpadků a lidé se ztrácejí v mase věcí, jež je obklopuje.

Díky tomu, jak Dickensovo dílo překypuje detaily, poskytuje nám zároveň katalog moderních vymožeností: jako první popisuje Dickens železnici, policejní úřad, byrokracii, školy, parlamentní volby, noviny, plynové osvětlení, londýnskou dopravu, úklid odpadků, správu hřbitova a ohromné množství povolání, od majitele krámu až po hadráře. Dokonce i historikové používají jeho romány jako dokumentární zdroje.

5.2.3 SESTRY BRONTEOVY A FLAUBERT

Společenské konvence znamenají pro ženy nutnost volby mezi měšťáckou jistotou a romantickým dobrodružstvím, které vede do propasti.

Kolem poloviny století vycházejí tři romány, které se tomuto tématu věnují, avšak liší se v prostředcích, jichž užívají: Jana Eyrová Charlotty Bronteové (1816-1858), Na Větrné hůrce (*Wuthering Heights*) její sestry Emily (1818—1848) a Paní Bovaryová (*Madame Bovary*) Gustava Flauberta (1821-1880).

Jana Eyrová obměňuje richardsonovský pár měšťanské dívky a šlechtického prostopášíka: hrdinka Jana je drobná, nevzhledná, avšak nesmírně odolná guvernanta, která váš-

nivě miluje otce dítěte, o které se stará. Oním otcem je pozoruhodný, excentrický venkovský šlechtic pan Rochester, jehož nekonvenční chování má zdroj v jeho tajemství: na půdě před světem ukryvá svou ženu, která zešilela; její přítomnost, projevující se neustálým tajemným hlukem, vnáší do místa děje neklid. V den Rochesterovy svatby s Janou žena z půdy uprchne a tajemství je prozrazeno. Přesto přichází po nejrůznějších zauzleních happy end: k tomu je však nejprve nutné, aby celé velké venkovské sídlo bylo spáleno, Rochester oslepen a jeho šílená manželka přišla v plamenech o život. Charlotte Brontčová měla bratra opilce, který často usínal při hořící svíci, přičemž jednou téměř podpálil dům. Nevěděla však, že spisovatel Ihackeray, autor románu Jarmarž marnosti (*Vanity Fair*, 1848), jemuž svou /anu Eyrovou věnovala, měl sám šílenou manželku.

Na Větrné hůrce Charlottiny sestry Emily Brontéové je zcela osobitý román: jeho děj se odehrává v osamělých yorkshirských vřesovištích.

Samotný příběh je rodinnou ságou, jež pojednává o osudu drsných Earnshawů z Větrné hůrky a civilizovaných Lintonů z údolí. Mezi oběma rodinami se tísni nalezenec Fleathcliff, chlapec připomínající cikánské dítě, kterého přivede do domu starý Earnshaw jako kamaráda pro svou dceru Kateřinu. Mezi Kateřinou a Heathcliffem se později rozvine láska, drsná podobně jako yorkshirské vřesoviště — zdá se, že je tak nutná a bezpodmínečná jako příroda sama. Protože však Heathcliff pod vládou Kateřinina bratra zůstává neotesaný a nevzdělaný, vdá se Kateřina za civilizovaného Edgara Lintona. Hluboce zraněný Heathcliff na pár let zmizí, tajemným způsobem zbohatne, stane se z něj gentleman, vrátí se a začne se mstít všem, kteří přispěli k tomu, že od sebe byli s Kateřinou odloučení. Ožení se s Isabellou, sestrou Edgara Lintona, aby tak získal její dědictví, a od Kateřinina bratra, který propadl opilství, uchvátí venkovské sídlo Větrná hůrka; jeho syna nechá pak zpustnout stejně, jako on tehdy nechal zpustnout jeho. S druhou generací se však začíná mezi drsnou přírodou a civilizací připravovat smíření: mladá Kateřina už zpustlíka neopouští, nýbrž z něj sama vychovává vzdělaného člověka.

Paní Bovaryová (1856) Gustava Flauberta je naproti tomu příběhem donkichotství. Firdinka Emma Bovaryová, vdaná za dobromyslného, avšak hloupého venkovského lékaře Charlese Bovaryho, je nespokojená a sentimentální žena, jejíž touhy se řídí klišovitými romantickými představami. Emma se dopustí cizoložství, způsobí ohromné škody a nakonec se sama připraví o Život. Román se stal známým tím, jak precizně v něm Flaubert dokázal vylíčit dění triviálního všedního dne, a pojem „bovarismus“ se ujal jako označení ženského protějšku Dona Quijota.

Všem třem románům je společné to, že v nich ženy vystupují jako bytosti vyžadující emocionální vyžití a že ohlašují nárok žen na erotické a citové naplnění.

5.2.4 VOJNA A MÍR

Vojna a mír Lva Tolstého (1828—1910) patří k největším románům světové literatury. Odehrává se přibližně mezi lety 1805 a 1820 a soustředí se na Napoleonovo tažení na Moskvu a její ruskou obranu. Nadto však má román šíří působivého panoramatu s více než pěti sty postavami, reprezentujícími všechny společenské stavy a vrstvy. Do tohoto pletiva jsou vetkány životní příběhy hlavních postav: Nataši Rostovové, prince Andreje Bolkonského a Pierra Bezuchova. I to přátelé reprezentují dvě odlišná životní naladění: Bolkonskij se snaží svět uchopit intelektem; Pierre reprezentuje staroruskou tradici selské moudrosti, jež se spoléhá na pocity a instinkty. Oba dva milují půvabnou a jarou Natašu, jejíž šarm prosvětluje celý román. Nataša platí za Tolstého nejpresvědčivější a první lásku až po její osud jako ženy a matky Tolstoj sleduje s obdivuhodným citem pro detaily a s dokonalým vcítěním. Nataša je nejprve zasnoubena s princem Andrejem, pak propadne zhýralci Anatolu Kurabinovi a nakonec se vdá za Pierra. Předmětem vyprávění jsou střídavě osobní osudy, popisy bitev, porad o válečné situaci, pochodů a vojenských přehlídek a v neposlední řadě pojednání o Tolstého filozofii.

Z těchto kontrastů vyrůstá monumentální obraz celé ruské společnosti.

Ostatně kontrast je, jak také ukazuje název knihy, ústředním kompozičním principem románu. Rozdíl mezi oběma sprátenými hlavními postavami, Pierrem a Andrejem, odráží rovněž ideologický protiklad, který ruské dějiny charakterizuje už od dob Petra Velikého: protiklad mezi staroruskou slavjanofilskou tradicí, která se odvolává na ruské vesnické občiny a na ruskou religiozitu, a mezi zapadníky, kteří v tradici Petra Velikého (— 18. století, Rusko a Petr Veliký) chtějí Rusko modernizovat tím, že jej připodobní zemím západní Evropy.

5.2.5 BRATŘI KARAMAZOVI

Tento ideologický protiklad mezi zapadníky a slavjanofily přispívá i k pochopení díla dalšího velkého ruského vypravěče 19. století: Fjodora Michajloviče Dostojevského (1821—1881), tohoto psychologa mezi romanopisci. Dostojevskij se scházel se skupinou intelektuálů, kteří četli zakázané spisy francouzských socialistů. Byli odhaleni, obviněni ze spiknutí a odsouzeni k smrti. S dalšími odsouzcenci byl Dostojevskij odveden na popraviště a teprve tam mu byl trest změněn na čtyři roky v pracovním táboře v Omsku a čtyři roky vojenské služby (1849).

V Omsku se mohl seznámit s nižšími vrstvami ruské společnosti, což se vzhledem k jeho pozdějšímu zaměstnání ukázalo být nedocenitelným obohacením. Uvěznění v Omsku zároveň položilo základní kámen pro Dostojevského starorusky zabarvenou představu o vykoupení skrze utrpení. V letech 1879/80 vycházelo jeho mistrovské dílo Bratři Karamazovi, které reflektovalo další trauma z Dostojevského života: zavraždění jeho otce otcovým nevolníkem.

Příběh tohoto románu pojednává o Fjodoru Pavloviči Karamazovi a jeho čtyřech synech, Dimitrijovi, Ivanovi, Aljošovi a epileptikovi a nemanželském synovi Smerďakovi. Starý

Fjodor, nedůstojný a duševně rozvrácený klaun, soupeří se svým nejstarším synem Dimitrijem o místní krásku Grušenku; dochází mezi nimi k prudkým hádkám, jejichž předmětem je nejen Grušenka, ale i Dimitrijovo dědictví. Krátce nato je starý Fjodor nalezen mrtev; Dimitrij je zatčen a obžalován z vraždy. [ato dějová linie se prolíná s osudy ostatních bratrů: brilantní intelektuál Ivan si musí přiznat, že si v nitru otcovu smrt přál a že tímto přáním nakazil i svého nevlastního bratra Smerdakova, který mu podléhá a je ve všem jeho znetvořenou karikaturou. Ivanův racionalismus zase kontrastuje se staroruskou religiozitou nejmladšího syna Aljoši a Aljošova duchovního mentora Zosimy, v jehož postavě se Dostojevskému dostává příležitosti, aby vyjádřil svá vlastní náboženská přesvědčení.

Příběh otcovraždy přirozeně rezonuje se západním racionalistickým ateismem. Exemplárním způsobem je to vyjádřeno v podobenství, které Ivan objeví, v legendě o Velkém inkvizitorovi. Legenda vypráví o tom, jak se Kristus vrátí na zem a dostane se do Španělska 16. století.

Velký inkvizitor ho ihned nechá uvěznit a obviní ho, že kvůli svobodě odmítl dary dáblov: chléb, zázrak a autoritářské vedení. Toto odmítnutí je podle inkvizitora příčinou všeho lidského utrpení. Velký inkvizitor naopak vyznává Antikrista: s jeho pomocí učiní lidi šťastnými už zde na zemi. Kristus nakonec mlčky políbí Velkého inkvizitora na ústa a opustí jej.

Tato legenda předjímá ideologický vývoj dalších sta let, kdy Nietzsche zvěstoval smrt Boha a kdy se diktátoři dali do naplňování inkvizitorova programu.

Dostojevskij však ve své radikální inscenaci světa bez Boha dochází k představám, které později existencialisté rozvinuli ve vztahu k absurditě existence. Neznaboh Ivan nakonec — stejně jako Nietzsche — zešílí.

Dimitrij je odsouzen za otcovraždu, již ve skutečnosti spáchal Smerdakov a kterou nechtěně podnítil Ivan. Io vše předjímá ruské dějiny 20. století. Pro toho, kdo chce pochopit ideologické ovzduší Ruska a prehistorii pozdějšího Sovětského svazu, není nic lepšího než četba Dostojevského.

5.2.6 BUDDENBROOKOVI

Prvním německým románem, jehož význam je alespoň do jisté míry srovnatelný s některými výše uvedenými díly, jsou (Die Buddenbrooks, 1901) Thomase Manna. Jedná se o ságu obchodnické rodiny z Lübecku, města, ze kterého pocházel Ithomas Mann a jeho bratr Heinrich, rovněž spisovatel (Professor Neřád, Professor Unrat, 1905). Román vypráví o osudu čtyř generací. Otec zakladatel Jan Buddenbrook reprezentuje nezlomnou vůli sebevědomého měšťanstva k vzestupu, které se naprosto ztotožňuje se svými hodnotami. Jeho syn, konzul Buddenbrook, sice ještě žije podle stejných principů, ale v nitru je už rozpolcen: pietistická zbožnost se v něm sváří s tvrdým realismem a ani v obchodu se mu už nedaří. Nepřehlédnutelně se znaky dekadence (úpadku) ohlašují u jeho čtyř dětí: Kristián se stane

těžce zadluženým bohémem; jeho sestra [ony, vzdor svému půvabu a příjemné veselosti, zůstává bláhovou bytostí, jež se vdává vždy za ty nesprávné; Klára po svatbě umírá a jen Iomáš je vůbec s to dál vést firmu. Ožení se s bohatou Holandřankou, která navzdory svému chladu přinese do rodiny coby věno umělecké nadání.

Zdělí ho její syn Hanno v podobě velkého hudebního talentu, splaceného však nervozitou a ztrátou vitality. Jelikož všechna manželství [ony ztroskotala a Klára zemřela, je FHIanno posledním Buddenbrookem. Nakonec však — vzor umělecké hypersenzitivity — umírá na tyfus. A zatímco solidní patricijská rodina Buddenbrooků spěje k zániku, bezskrupulózní kapitalističtí Flagenstromové jsou na vzestupu.

Vedlejší produkt zvýšené senzitivity a duchovnosti však svým významem pro rozvoj lidstva cenu úpadku téměř vyváží — alespoň tedy podle názoru Ihomase Manna, jenž věřil, že uměleckých výsledků je možné dosáhnout jen za cenu odcizení životu. Román se brzy stal — i přes svou vysokou literární úroveň — populární; německé měšťanstvo v něm rozpoznalo sebe a svůj úpadek.

5.2.7 HLEDÁNÍ ZTRACENÉHO ČASU

Hypersenzitivita, kterou ztělesňoval Hanno Buddenbrook a která Ihomase Manna tak fascinovala, byla bezpochyby charakteristikou romanopisce, jenž napsal jeden z nejdelších románů nové doby, Marcela Prousta (1871-1922), autora *Hledání ztraceného času* (*A la recherche du temps perdu*). Jako mladý muž usiloval Proust o přístup do oné snobské high society, již vylíčil ve svých knihách, ale později se z této společnosti stáhl a uchýlil se do svého izolovaného, korkem obloženého pokoje, aby v něm psal své romány.

Prvním svazkem románu je *Svět Swannů*, v němž vypravěč vzpomíná na své dětství strávené v domě v Paříži a u příbuzných v Combray a na svou idealizující lásku ke Swanově dceři Gilberte. Vyprávění se poté obrací do dávnějších dob a líčí příběh Swannovy lásky k Odette.

V dalším svazku (*Ve stínu kvetoucích dívek*), pobývá vypravěč v Paříži, kde pomalu vyhasíná jeho láska k Gilberte. O několik let později se dostane do společnosti několika dívek, které touží po radovánkách. Jednou z nich je Albertina, do níž se zamiluje.

zejí jeho uvedení do noblesní společnosti Guermantů. Nakonec je skutečně pozván k vévodkyni de Guermantes. V této knize rovněž umírá jeho milovaná babička.

V *Sodd'omě a Gomoře* se objevují dvě spřízněná témata: homosexualita barona Charluse a přístup společnosti k Židům během Dreyfusovy aféry, kdy byl židovský kapitán na základě armádou zfalšovaných důkazů odsouzen za velezradu a kdy následná revize justičního omylu vyvolala vlnu antisemitismu. Vypravěč se vrací do Balbecu, kde Charlus na večery u Verdurinových vodí svého milence Morela, zatímco vypravěčova láska k Albertině je dále rozdmýchávána tím, jak i ji podezřívá z homosexuality.

V Uvězněné vypravěč Albertinu prakticky bez ustání střeží. Verdurinové vyprovokují (téměř skandální) rozchod mezi Charlusem a Morelem a Albertina uprchne.

Ve Zmizelé Albertina umírá a vypravěč pozoruje, jak je jeho žal stravován zapomněním. Gilberte se vdá za St. Loupa, nového Morelova milence.

Čas znovu nalezený je zrychleně pádícím časem první světové války.

Vypravěč je přijat novou princeznou de Guermantes, dřívější madame Verdurinovou, aby tu našel své staré známé, proměněné k nepoznání.

Vzpomene si na tři podstatné okamžiky a pochopí, že jeho posláním je zajistit svým zážitkům nesmrtelnost prostřednictvím uměleckého díla.

Pro Prousta je akt vzpomínání formou mocné mimovolní zkušenosti, mocnější než událost samotná, akt, který nelze vyvolat vědomým úsilím. V nestřežených okamžicích je člověk náhle zaplaven náhodnou asociací vzpomínek, která zakládá současnost přítomnosti a minulosti, a může proto způsobit, že spatříme realitu ležící mimo čas. Epizoda, již Proust ilustruje tuto formu vzpomínání, je nejslavnějším úsekem celého románového labyrintu a znají ji i ti, kdo jinak od Prousta nečetli nic: „Ale v témž okamžiku, kdy se doušek promíšený drobtý koláče dotkl mého patra... se mi pojednou vzpomínka objevila. Byla to chuť kousku madlenky, který mi v Combray v neděli ráno... dávala... teta Leonie...

A jakmile jsem zas poznal chuť sousta madlenky, hned se starý šedý dům do ulice... připojil jako divadelní dekorace k oddělenému domku obrácenému do zahrady, který za ním postavili pro mé rodiče...; a s domem město od rána do večera a za každého počasí, náměstí, kam mě před snídaní posílali, ulice...“

Proustův román je tou nejrozsáhlejší potápěčskou expedicí do vod paměti v celé světové literatuře. Je příznačné, že byla podniknuta v té samé době, kdy Freud představil psychoanalýzu coby metodu, jak vyvolat vytěsněné vzpomínky.

5.2.8 ODYSSEUS

Něco podobného platí o románu, který můžeme s jistým právem zařadit po bok Fausta nebo Božské komedie, protože je obrazem celého kosmu a protože v sobě spojuje sumu literárních forem, dějiny jedné společnosti, symbolické vědění jedné kultury a inventář přítomnosti. Řeč je o románu *Odysseus* Jamese Joyce, který vyšel roku 1922.

Odysseus popisuje jeden den, 16. červen 1904, v životě tří lidí z Dublinu: mladého intelektuála Štěpána Dedala, inzertního akvizitéra Leopolda Blooma a jeho ženy Molly. Obsahuje osmnáct epizod, které jsou uspořádány podle vzoru Homérovy *Odyssey*. První tři a devátá epizoda jsou věnovány Štěpánovi, desátá všem postavám románu a poslední zahrnuje vnitřní monolog Molly. Všechny ostatní se soustředí na Leopolda Blooma. Io on je moderním *Odysseem* a zároveň jakožto žid moderním *Ahasverem*, jenž, stížený Ježíšovou

kletbou, nepokojně putuje světem, věčný exulant, který nikde není doma. Joyce tak odkazuje na oba zdroje naší kultury, antické Řecko a judaistickou tradici. V Odyseovi je odyseou putování průměrného moderního měšťana Blooma Dublinem, od brzkého rána, kdy Bloom vstane z postele a vyhledá toaletu, až po ráno dalšího dne, kdy ho po návštěvě čtvrti červených luceren odvádí Štěpán domů a kdy si Bloom lehne do postele ke své manželce Molly, jejíž nekonečný proud vědomí se vlévá do spánku tak, jako se řeka Liffey vlévá do moře. Mezitím doprovází čtenář Blooma do restaurace, do redakce novin, na pohřeb, do tureckých lázní, baru, nemocnice, knihovny a bordelu a ulicemi a náměstími a parky Dublinu a vše, co prožívá, prožívá jakoby v Bloomově mysli.

Dosud nikdy dřív žádný spisovatel nezavedl čtenáře tak hluboko do cizího vědomí. V Odyseovi vnímá spolu s obrazy, pachy a ruchy Bloomovy polovědomé vzpomínky, odstíněné myšlenky, nejasné pocity, rozptýlené tělesné počitky, a to s takovou živostí, v takové komplexitě a pulzující rytmicí, že nakonec Blooma zná lépe než sebe samého.

Nikde v literatuře nenalezneme tak obsáhlý obraz člověka jako zde.

Putujeme všemi zónami nevědomí, všemi sklady kulturních, osobních a každodenních vzpomínek, všemi intimními zákoutími neuchopitelných nálad a atmosférických barev a všemi vitálními rytmy a variacemi pocitů. Epizody jsou rovněž navzájem spojeny uměleckou kompoziční technikou tak, že každé nejen odpovídá nějaká epizoda z Odyssey, nýbrž je každá zároveň vždy spjata s nějakou uměleckou formou, barvou, lidským orgánem, disciplínou či živlem.

Přitom je k sobě navzájem vztaženo pět forem všezahrnující totality: rodina sestávající z Blooma, jeho ženy a jejich adoptivního, volbou spřízněného syna Štěpána; odysea jako výklad světa; vědomí s jeho nevyčerpatelnými obsahy; průběh dne od rána do příštího rána jako obraz epochy; (později Joyceovi fanoušci pojmenovali 16. červen Bloomsday) a město coby moderní kosmos. Tak se Odyseus stává exemplárním velkoměstským románem moderní literatury. Kompaktnost města umožňuje znovu prožít obraz společnosti jako jednoho obrovského těla.

Město se stává tělem, proudění dopravy oběhem krve a látkovou výměnou a ulice a koleje žilami. Masy lidí proudící městem odpovídají vodě řeky Liffey, jež protéká Dublinem. Zároveň se vědomí se svou tekutostí a nepevností stává obrazem velkoměsta, v němž proudy zpráv, zboží a lidí cirkulují jako asociace v mysli Leopolda Blooma. Oboje, město i lidský mozek, má charakter labyrintu — ne nadarmo se jeho autoportrét jako mladého muže jmenuje Štěpán Dedalus, jehož budoucnost je identická s tou Joyceovou, jenž, zadumaný ve svém exilu v Curychu a Terstu nad mapami Dublinu, učinil z irského hlavního města pupek světa a z Bloomovy odysey anatomii moderny, denní kroniku města monumentální malbu a monumentální soupis doby, inventář kultury a všední den epochy.

Zároveň jde u Joyce o velmi podobnou estetiku vnímání jako u Prousta: je-li u Prousta to, co odhaluje podstatu věcí, náhlá vzpomínka, u Joyce je to epifanie (zjevení, osvícení), která přerušuje běh času a v mocném světle vyjevuje realitu. Oba romány tak podávají

svědectví o tom, jak se lidé prostřednictvím mýtu, nečekanosti vzpomínky, stálosti forem či opakování věčně stejného snaží vymanit z času a dějin: v Odysseovi jsme prožili všechny dny svého života během dne jediného, abychom v samém jeho závěru s proudem vědomí věčného ženství odpulili dolů do nocí.

5.2.9 MUŽ BEZ VLASTNOSTÍ

Není náhodou, že se velkolepé romány Prousta a Joyce, které inventarizují celou kulturu, odehrávají před první světovou válku, ale byly napsány během války nebo po ní. Války se zúčastnil celý jeden svět, aby v ní zanikl, takže jej po jejím skončení bylo možné pojmut ve vzpomínce jako celek. [o se týká i německého protějšku těchto světových románů, Muž bez vlastností *Der Mann ohne Eigenschaften*) Roberta Musila (1880-1942).

Svět, jenž tento román vyobrazuje, se nazývá „Kakanie“ — tím je míněno císařsko-královské (kaiserlich-königlich) Rakousko-Uhersko.

Hrdinou je dvaatřicetiletý Ulrich, který doposud zkoušel štěstí jako důstojník, inženýr a matematik, a protože neví, jak by měl pokračovat, vezme si rok dovolené „od života“, aby si udělal sám o sobě jasno. Dosud to vypadá, že se bude jednat o klasický bildungsroman — ale Ulrich je muž bez vlastností. Nevěří, že by charakter mohl být klíčem k pochopení věcí, nýbrž je přesvědčen, že všechno podléhá neosobní logice systémů. V souladu s tím se Ulrich v románu stává průsečíkem ideologických a vědeckých alternativ, které jakožto člověk možností pokusně zkoumá. Román se tak proměňuje v laboratoř, v níž se testují různé ideje a ideologie. Při té příležitosti se čtenář setkává s nietzscheánskými mladíky, liberálními židy, podvyživenými socialisty, nacionalisty plnými resentimentu, goethovskými holdisty, freudovskými sexuology, generály se zájmem o duchovní vědy, zrychlenými pedagogy, duchaplnými kapitány průmyslu, opojenými obdivovateli Wagnera a s dlouhou řadou dalších ideologů, fanatiků a excentriků.

Děj začíná Ulrichovým jmenováním do funkce sekretáře výboru, který plánuje takzvanou „paralelní akci“. Jedná se o přípravu vídeňské oslavy sedmdesátiletého výročí vlády císaře Františka Josefa, jež probíhá paralelně s přípravou berlínské oslavy třicetiletého výročí vlády císaře Viléma. Dějinná ironie spočívá v tom, že toto dvojité výročí připadá na rok 1918, kdy v obou státech monarchie zanikla.

Stejně jako díla Joyce či Prousta líčí i tento román spolu s moderní dobou také svět 19. století, jenž zanikl s první světovou válkou, a popisuje síly, které ho zničily. Spolu s tímto světem byl zničen i koncept, který byl právě v 19. století prožíván jako nezpochybnitelná skutečnost: koncept historie, koncept, s nímž je spjat i sám román coby literární forma. Proto je 19. století zlatým věkem románu. Zároveň však tato umělecká forma jako první podává svědectví o tom, jak je koncept historie křehký. Joyce, Proust a Musil jsou posledními romanopisci, kteří ještě poskytují velké syntézy, a všichni tři dospěli k podobným řešením: usilují o to z času vystoupit, ať už cestou vzpomínky, epifanie nebo mystiky. Zároveň s tím všichni tři dosahují dosud nepoznané přesnosti v popisu lidského vědomí: jak

proud vědomí Molly Bloomové, tak Proustův zážitek s madlenkou a Ulrichovy incestní fantazie náležejí ke „šlágrům“ moderní literatury.

Po těchto posledních velkých syntézách přišli bořitelé forem, kteří ukázali, že onen stroj na smysl zvaný „román“ už nefunguje: nejradikálněji se to projevilo v dílech Franze Kafky (1883-1924), v nichž figuruje nepochopitelná byrokracie (Zámek, Das Schloss, 1926; Orže/, Das Urteil, 1916) a Samuel Beckett (Molloy, Malone umírá a Nepojmenovatelný, 1951/3), mistr absurda a dočasný sekretář Jamese Joyce, jemuž Joyce diktoval části svého Odysea.



SHRNUTÍ KAPITOLY

- Moderní představa vzdělání neznamená jen sběr a systematizaci exaktních poznatků. Je také těsně spjata s literaturou a historií, což vidíme na příkladu vývojového románu (Bildungsroman). Jejich protagonisté (hlavní postavy, hrdinové) kvůli své nezkušenosti nutně dopouštějí chyb, které se vzápětí snaží napravit; nakonec se jim to podaří a oni díky tomu dosahují čím dál tím dokonalejšího sebepoznání. –
- Román je literární druh svázaný s metropolemi. Romány se odehrávají v Paříži, Londýně a Petrohradě; a i v těch, které se odehrávají v provincii, je obraz společnosti odvozen od společnosti hlavního města.
- Román dokáže znázornit jak psychologii postavy, tak i široké společenské panorama. Ukazuje nám setkání jedince a společnosti a jejich vzájemnou relativizaci. Proto je dominantní literární formou 19. a 20. století právě moderní román jako výraz měšťanské společnosti.



OTÁZKY

1. Charakterizujte vývojový román.
2. Proč se román rozvíjel v evropských velkoměstech?
3. Které znaky románu jej bytostně spojují s moderní dobou?

6 NĚKOLIK TEORIÍ MODERNÍHO UMĚNÍ



PRŮVODCE STUDIEM

V této kapitole si prostudujete text výtvarného teoretika Jindřicha Chalupického z roku 1971. Dozvíte se, v čem vidí Chalupický podstatu a smysl moderního umění (zvláště výtvarného).



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- v čem má umění blízko k magii a kultu;
 - o osamostnění umění na konci středověku (v renesanci);
 - co je smyslem moderního umění;
 - co Chalupický míní „pomoderním“ uměním;
 - jaká je vztah moderního umění k transcenci v post-křesťanské epoše.
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

moderní umění, výtvarné umění, teorie moderního umění, Jindřich Chalupický

6.1 Jindřich Chalupický, Smysl moderního umění

(in *Cestou necestou*, Jinočany: H&H, 1999, s. 134–152.)

1.

Jednou se má za to, že umělec díky své dovednosti tlumočí v hmotné podobě svého díla představy, myšlenky a city své doby, a tedy i své vlastní, a této dovednosti se pak říká umění. Jindy se předpokládá, že rozhodným pro jeho dílo je tvůrčí proces sám a ten že ho odvádí třeba daleko od toho, čím své dílo začíná, od jeho názorů i záměrů; dokonce že proto přistupuje k své práci. Umění je pak to, k čemu dochází během tohoto procesu: jakéhosi „božského šílení“, říkal Platon. Platí-li první výklad, umělec vyjadřuje či zobrazuje světový názor své doby a své společnosti. Platí-li výklad druhý, umělec přináší něco, co mu doba a ta společnost dát nemohla, vlastní specifickou zkušenost tvůrčího umělce.

At' chceme nebo nechceme, vylučuje se přitom umělec do nějaké míry a možná do značné míry z ostatního společenství. Není proto nadčlověkem či miláčkem bohů; je zase stejně člověkem jako všichni ostatní, ale některé schopnosti, které u jiných zůstávají málo rozvinuty nebo nerozvinuty, u něho se výrazně uplatňují, či dokonce nabývají dominantního postavení. Jestliže bývají obvykle utlumeny, můžeme to přičíst působení ustálené výchovy: asi by se ty vlastnosti stávaly v životě obtížnými. Zároveň však ty vlastnosti jsou pro člověka a lidskou společnost svým způsobem potřebné, ba nezbytné. Společnost proto nebrání jejich rozvinutí u jedinců, kteří mají takovou psychofyzickou konstituci, že se ty vlastnosti u nich uplatňují zvláště živě, nebo kteří se zdají k tomu předurčení z jiných důvodů, třeba rodem. Bude to k prospěchu ostatním a tomu vyvolenému či vybranému se dostane zvláštního postavení.

Takovým specialistou býval a je v archaických společnostech šaman. Běžná představa o šamanovi je hodně zkreslená. Není to profesionální neurotik, i když některé zvláštní psychoneurotické vlastnosti mohou být u něho vypěstovány, a není to ani rafinovaný kouzelník, i když se obvykle vyznačuje schopnostmi, jež řadíme k „parapsychologickým“, a i když používá také naučených triků. Obvykle to bývá člověk, jehož autorita spočívá v jeho moudrosti. Instituce šamana je známa z mnoha archaických společností loveckých a pasteveckých na všech kontinentech; šamany byli pravděpodobně také „kouzelníci“ na paleolitických rytinách a malbách a šamanské tradice pokračovaly a pokračují i v dobách dějinných. Šaman není kněz, nevykonává náboženské úkony a funguje stejně ve společnostech s různými náboženskými systémy. Šaman je extatik. Potřebuje dlouhé průpravy; šamani o ní mluví jako o hluboké psychofyzické přeměně — jejich tělo bylo prý roztrháno, jejich vnitřnosti a třeba všechny tělesné tkáně až na kostru zaměněny, dokonce celé jejich hmotné tělo se změnilo v jakési tělo světelné. Samozřejmě anatomický obraz těla zůstává stejný. O čem se tu mluví, týká se onoho těla-života, které můžeme popsat jako živé časoprostorové pole: to je tedy reorganizováno a přitom intenzifikováno. Odtud vzešla i jóga, a proto také ony mediumistické schopnosti šamanů.

Mohlo by se zdát, že ve své extázi šaman chce překonat omezení lidské existence. Ale spíše je tomu tak, že chce opět dosáhnout zapomenutého vědomí. Vrací se k počátku. Jeho nové vědomí není, jak se mívá, posedlost. Je to zvláštní spojení pasivity a aktivity. Šaman se dává uchvacovat dobrými i zlými duchy, které vyvolává, a viděními, která poznává na

své pouti nebem i peklem. Ale v tomto uchvácení nesmí svým viděním podlehnout; musí zůstat, jak píše Mircea Eliade ve svém známém díle o šamanismu, „pánem duchů“, „ovládá své „duchy“ v tom smyslu, že on, lidská bytost, dokáže se dohovorit s mrtvými, s „démony“ a „přírodními duchy“, aniž se přemění v jejich nástroj“. Šamanská zkušenost „představuje nanejvýš nebezpečné vydání se silám vesmíru,“ konstatuje ve své knize o Extatickém náboženství I. M. Lewis; „vyvádí svou oběť z bezpečného uspořádání existence a vystavuje ji bezprostředně těm silám, které ačkoli mohou podporovat společenský řád, naposled jej ohrožují“: ale čelí jim vítězně. Proto nalézá znovu ztracenou „spontánnost, svobodu, „sympatii“ se všemi kosmickými rytmy, a tím blaženost a nesmrtelnost,“ píše opět Eliade. Šamanského rodu je i Orfeus: jeho sestup do podsvětí, jeho láska k hudbě a zvířatům, jeho kouzla a věštby. Jako Orfeus, také První Šaman podle sibiřských mýtů byl civilizačním heroem: vyslancem, kterého bůh poslal, aby bránil lidstvo proti démonům a nemocem a civilizoval je.

Šaman nehraje divadlo; vede účastníky do své extáze. Archaické společnosti potřebují šamana, aby si s ním zpřítomňovaly onu první zkušenost lidskosti. Znamená pro ně takovou posilu, že má vždy také úlohu léčitele. Lidé archaických společností nalézali sílu v návraťech k původnímu vědomí lidského. Je paradoxem křesťanské Evropy, že ta hledala naopak svou sílu v tom, že se snažila extatické zkušenosti zabraňovat a vymítala ji obvykle jako ďábelskou posedlost. V této tradici také moderní evropská psychologie a psychiatrie hledí na takové stavy s podezřením, že jsou projevem nezdraví. Teprve v poslední době se uplatňuje názor, že tomu je možná právě naopak: podezřelé a pravděpodobně nezdravé je, když někdo takových stavů vůbec není schopen. Americký psycholog Abraham Maslow zjišťuje ty extatické stavy u lidí nejrozumnějších; nazývá je „peak experience“, „vrcholové zkušenosti“, a popisuje je jako „„chvíle zbožné úcty, intenzivního štěstí, uchvácení milostí nebo vytržení“, kdy člověk se cítí v pohnutí podoben bohům a zároveň se toho děsí. Příznačné je podle něho pro tuto zkušenost, že člověk v ní cítí vesmír jako velikou harmonii, do níž sám plně patří. Maslow ztotožňuje tuto zkušenost s tou, která charakterizuje velké náboženské postavy. Není to přitom zkušenost podmíněná náboženstvím. Sama náboženství podmiňuje.

Jestli v náboženských kultech, jaké se rozvíjejí zejména v Severní Americe, hraje extatická zkušenost tak důležitou úlohu, je to doklad, jak se vzdalují tradičního křesťanství. Zakládají něco nového. Lewis cituje vedle sebe slova jednoho Eskymáka o tom, jak se stal šamanem, a zkušenost moderního Američana o účinku „sakramentálních drog“, tedy halucinogenů, kterých se v těch nových kultech užívá. Je to zřejmě táž zkušenost. Onen Eskymák vzpomíná, jak z hluboké a dlouhé deprese se najednou probral k nesmírné radosti. To jej učinilo šamanem; celý se proměnil, stal se doslova osvíceným, jeho tělo se změnilo ve světlo, začal jinak vidět a slyšet a viděl a slyšel, co jiným zůstává nepřístupné. Ten Američan také mluví O osvícení. „Byl jsem naplněn úctou k Bohu jako k svému Stvořiteli.“ Pochopil malost člověka ve vesmíru, „slzy mi vstoupily do očí a otevřel jsem se do prostoru, v kterém na mne každý předmět naléhal vznešenou přítomností boží“.

Čemu říkáme z nedostatku vhodnějšího slova charisma — omilostněnost —, není asi zvláštní vlastností výjimečných osobností. Můžeme předpokládat, že ji má každý, byť obvykle v míře docela malé a v údobích docela krátkých — alespoň v podobě milostné přitažlivosti či milostného záření.

Nevíme, proč u někoho se stává toto charisma trvalým a dalekosáhle působivým, jako je tomu právě také u mnohých zakladatelů kultů a sekt. Jejich charisma zdá se být v podstatě totožné s extatickou schopností, jakou v sobě pěstuje šaman. Jenže šaman má za sebou tradici, která ho učí, jak těchto schopností používat, zatímco extatik naší doby se nechává bezradně jimi zneužívat. Při své moci nad jinými lidmi zneužívá pak i ostatních. Může jich být pár, jako tomu bylo u Charlese Mansona, který svou družinu, napůl kultovní komunu a napůl zločinecký gang, poslal vraždit do domu herečky Sharon Tateové; mohou jich být sta, jako tomu bylo u Jima Jonese, jehož komuna-církev skončila hromadnou sebevraždou v guayanské džungli. Vlivu takové charismatické osobnosti může za příhodných okolností propadnout celý národ; jinak se nedá pochopit působení Hitlera a jiných podobných. Neznalost v zacházení s těmito lidskými schopnostmi může tedy snadno způsobit, že se projeví ve své síle ničivé. Lidé, kteří se stali jejich médii, nedokázali být „pány duchů“, zůstali jejich nevědomými nástroji. Z druhé strany táž schopnost, je-li zvládnuta a řízena, činí ze šamana osobnost, která udržuje civilizaci.

2.

Šaman byl i prvním umělcem: on je nepochybně autorem velikolepých děl paleolitických. Svrchovaná virtuozita jejich provedení není z geniální improvizace, je z vyučení, tato dovednost patřila k mnoha dovednostem, které si musel šaman osvojit. V naší představě ovšem umělecká vyučenost má sloužit k tomu, aby tento specialista pak vytvářel pro potřebu ostatních umělecká díla. V onom paleolitickém případě tomu zřejmě bylo jinak. Francouzsko-kantabrijské jeskyně paleolitického člověka, v nichž se dochovala jeho největší umělecká díla, nebyly vyzdobeny na způsob našich chrámů; byla v nich neproniknutelná tma a nadto byly často jen obtížně přístupné. Šamanovo-dílo mohlo vznikat jen při matném světle tukové lampy a existovalo pro něho a snad několik účastníků jen po dobu svého vytváření. Cílem nebylo vizuální působení. Vznikání díla bylo součástí obřadu; bylo pomůckou soustředění vědomí a poznání světa.

Jako kdysi šaman, tak dnes i umělec si musí změnit tělo. Něco a mnohé z té tělové odlišnosti v sobě nese od mládí a to ho také přivádí k životní dráze umělce. Prochází pak obvykle speciálním a často velmi dlouhým školením; nikoli aby se vyučil svému řemeslu, nýbrž aby soustavnou uměleckou prací posiloval a rozvíjel onu zvláštnost svého těla. Musí se i potom věnovat svému umění. U mnohých a u většiny ovšem ta schopnost extáze, kterou měli ještě v mládí, se nerozvine; ti pak zůstanou umělci v běžném slova smyslu, dodavateli výzdobných předmětů podle daných zvyklostí a požadavků. Ale vše významné v umění vzniká z extáze. Extáze šamanova je ovšem ve svých vnějších projevech jiná než extáze umělce. Je řízena k rozvinutí v ústroji, tanci, zpěvu, dramatizovaném eposu. Proto tak

odlišný obraz od extáze umělce; ta se orientuje požadavky vytvářeného vizuálního díla a tímto vytvářením se zároveň podněcuje a rozvíjí. Ta uchvácenost, ta extaticnost je však nejběžnější zkušeností umělcovou — ví, že nezodpovídá docela za sebe, za to, co dělá, a nemůže to ani dobře vyložit. Tato zvláštní praxe umělce činí jej pak obdobně odlišným od ostatních v naší společnosti jako šamana ve společnosti archaické. Renesance a manýrismus poskytovaly umělci statut, jímž byl přitom chráněn; ve Španělsku se ta tradice udržela až do počátku devatenáctého století, jak to ukázalo výjimečné postavení, které bylo přiznáno Goyovi. Pozdější společnost dává umělci pocíťovat jeho výjimečnost obvykle ve zlém.

Dílo je pro umělce nezbytností. Umělec tedy nemůže na ně rezignovat. Dosud mohlo platit, že umělec je tu kvůli svému dílu. Společnost je potřebovala, očekávala je od něho a umělec si toho byl vědom. Od devatenáctého století není schopen dát k němu svůj vlastní podnět. Vzniká-li, může vznikat jen kvůli svému umělci.

Zajímají mne umělci, ne umění, říkal Marcel Duchamp; nešlo mu o předměty, které tito umělci pro lidi dělají, ale o jejich úkol umělců v moderní době, o místo, které mají zaujmout. Rozhodně neviděl žádný prospěch v tom, věnuje-li se umělec dekoraci tohoto moderního světa, zůstane-li jeho umění „sítnicové“, jak si to navykl říkat. Žádal na něm daleko více. Umělec měl změnit svou lidskou identitu; měl být „mediální bytostí“, jako jí býval šaman; a jako šaman vyvolávat neviditelné síly, jež proudí tímto vesmírem, ať jsou dobré nebo zlé, a dávat jim tvar. Ztělesnil je ve své Nevěště. Ne nadarmo některým připomněla čarodějnici, uvrženou na hranici, která do svého nevinného těla soustředila nelidské moci spásy i zkázy, které vládnu našim životům. A je-li toto Duchampovo dílo ve své poslední podobě naplněno smyslovou a smyslnou krásou hodnou obrazu Gauguinova nebo Matissova, je to umělcovo vítězství: také on se ukázal „pánem duchů“ a jeho dílo nás provádí otřesnou zkušeností, abychom z ní vyšli očištěni a posílení. Chápaje jako nikdo jiný významnost umění, obhajoval je Marcel Duchamp před moderním světem. Nikdy se nesnažil v něm o úspěch, dokonce mu zabraňoval. Šel tak daleko, že svou práci nevystavoval a utajoval.

3.

Umělci, kteří chtějí zachovat či obnovit společenské poslání umění, snaží se použít zároveň tradičních forem. Jiní, kteří na toto tradiční použití rezignují, usilují právě naopak zbavit se té podoby díla, kterou si přináší z minulosti a která je zatěžuje reminiscencemi na jeho ztracené funkce. Doufají, že tím způsobem se umění zprostí především toho, proč se může používat jako dekorace. Co zbude, dá se předpokládat, nebude než umění o sobě, umění soustředěné k vlastnímu svému důvodu a smyslu.

S jakou logikou ten proces oprostění a očisty postupuje, můžeme sledovat nejlépe právě na díle Marcela Duchampa. Ve svém samotářském vývoji anticipoval Duchamp nejdůleži-

tější tendence, které radikálním způsobem zbavovaly tvar díla jeho smyslovosti a obnažovaly jeho pravý a podstatný smysl — meaningless art, minimální umění, kinetismus, optical art, luminismus, arte povera, body-art, environmenty, konceptualismus. Duchamp tyto možnosti zkoumal mezi lety 1912 a 1922. Ve světovém umění se začaly projevovat až od padesátých a šedesátých let; tehdy teprve také dostaly jména. Od díla bez významu se dospělo k dílu jen myšlenému. Umění se tím do základů zproblematizovalo. Můžeme mluvit ještě o umění, kde chybí jakékoli dílo? Oblast umění tady pravděpodobně překračujeme. Je to paradoxní výsledek. Postupně se měla obnažit podstata umění, a zatím se zdá, že umělec opustil umění.

Dílo záměrně prázdné, nic neříkající; nebo improvizované, nehotové a neuchovatelné; nebo těžko přístupné, neviditelné, či jen pomyslné; nebo jen návod k akci, třeba docela prosté nebo imaginární, či fotografický dokument o ní; nebo místo jakéhokoli díla pouhá přítomnost umělce: nikdy v dějinách umění nedošlo k takovému vývoji, kde je ohroženo nebo se popírá jakékoli jeho dílo. Umělci se začali blížit oblasti, která jindy patřila mystikům. Sbližování uměleckého poznání s mystickým můžeme pozorovat v moderním umění přinejmenším od dob Malevičových a Matjušinových.

Kritička Barbara Rosová píše o amerických minimalistech: „Jako mystikové také tito umělci popírají ve svém díle já a individuální osobnost a snaží se vyvolat, zdá se, ten polohypnotický stav prázdného vědomí, klidu, bezvýznamnosti a anonymity, jak o to usilovali mniši a jogínci i západní mystikové jako Mistr Eckhart a Miguel de Molino. Kontinuum Snové hudby La Monte Younga je analogické nedokončenosti májá hindské kosmologie, názvy mnoha Flavinových děl jsou výslovně náboženské (William Occam, Via Crusis).“

Je to nutný asi důsledek vypjatého uměleckého úsilí, zároveň nepochybně důsledek nebezpečný: nekončí tady všechno dobrodružství života, všechno poznávání, všechna potřeba i možnost tvorby? Umění může a má postoupit až na sám okraj nevyřknutelného a nezpodobitelného; nesmí však tuto hranici překročit, nemá-li samo sebe zhatit. Vývoj moderního umění k minimalismu a konceptualismu nevzešel z hledání nových forem. Byl podnícen do značné míry potřebou umělců udělat takové dílo, které by muselo být používáno jinak, než tomu bylo u umění tradičního; proto vymycovali všechnu podobnost s ním. Přitom se zároveň nebezpečně zužovaly možnosti moderního umění, a nakonec až tak daleko, že ztrácelo svou svobodu. A jestliže moderní umění přitom dospělo k tomu, že začalo programově odpírat všemu hmotnému dílu, muselo to vyvolat reakci umělců samotných: nezbývá než skoncovat s moderností, nastává čas umění „pomoderního“.

4.

Tento výraz „pomodernost“ se vynořil původně během sedmdesátých let v architektonické teorii a praxi. Ukázalo se, že opravdu není možné pořád jen pokračovat v oné mezinárodní puristicko-konstruktivisticko-funkcionalistické architektuře, která redukovala kaž-

dou stavbu bez ohledu na jakékoli konkrétní okolnosti na schéma nekonečného rastru. Architektura by se měla vrátit někam před Le Corbusiera, její slovník by měl používat rozmanitých elementů naplněných významem, ať by to byly elementy původu historického nebo lokálního nebo neologismy současné populární kultury, a její syntax by se měl uvolnit podle architektovy fantazie. Jak to shrnul americký architekt Charles Jencks, tato pomoderní architektura má být „radikálním eklektismem“. Rozumějme přitom, že výraz „eklektismus“ nemá tady hanlivý význam jako v češtině, znamená jen volnost výběru formálních prostředků.

Máme-li uvažovat o pomodernosti, měli bychom se ovšem napřed dohodnout o významovém rozsahu slova „modernost“. Architekti, kteří začali o potřebě pomodernosti mluvit, reagovali tím na onu architekturu, která sama se pokládala za manifestačně moderní, a vlastně za první architekturu vskutku moderní po zániku historických slohů a následujícím intermezzu více než stoletím: romantickém historismu a symbolistické secesi. Historismus chtěl dát našemu světu velikost nebo alespoň půvab starých dob, a daleko se mu to nepodařilo; secesi se stejně nepodařilo učinit jej snovým přeludem. Nespočívala chyba v tom, že se architekti domnívali, že mají nějakým způsobem naznačit možnost úniku z moderního světa? Počínaje lety dvacátými našeho věku chtějí se tedy architekti vyrovnat bez kompromisu se současnou skutečností.

lověk se měl přiznat bez skrupulí ke své dnešní duchovní situaci; nic už nepředstírat a ničím se neklamat; měla to být v protívě architektury devatenáctého století architektura jasného optimismu, vize člověka krácejícího s vírou a nadějí vstříc budoucnosti. Ale ani tentokrát se to nepodařilo. Nechybělo velkých tvůrčích individualit, a jestli devatenácté století nezanechalo po sobě jako projevy nového ducha než inženýrské stavby, jejichž příkladem byl Crystal Palace v Londýně a Eiffelova věž v Paříži, ve dvacátém století jako by náhle se byly vynořily podmínky pro vznik nového architektonického umění: Wright, Le Corbusier, Scharoun, Nervi, Tange, to jsou nepochybně velká jména. Ale zůstalo při soliterních realizacích; podnět, který dali tito umělci svými myšlenkami i díly, vzápětí se proměnil v záminku mechanicky navrhovaných staveb.

Místo aby podněcovaly a posilovaly současné lidi k odhodlanému vykročení do budoucnosti, uvrhují moderní čtvrti a moderní města své obyvatele do beznaděje.

Je to tato „mezinárodní architektura“, nač reaguje heslo pomoderní architektury. Ale je chyba v koncepci té konstruktivistické, puristické a funkcionalistické architektury? Nebo je chyba ve způsobu, jakým ji přijala moderní společnost? Možná v obojím. Ta architektura měla být vyjádřením Nového ducha (L'Esprit nouveau se nazývala revue, vydávaná Le Corbusierem a Amédée Ozenfantem) a v tom smyslu byla od počátku vědomým protestem proti „starému duchu“ v moderním světě. Nebyla tedy výrazem tohoto světa, i když se domnívala jím být, nýbrž výrazem umělcovy odlišnosti, a její díla také zůstala uvnitř tohoto světa jako estetické artefakty, byť si podivuhodné. Umění je vždy ukazováním ven z tohoto konkrétního světa a je jím také každá velká architektura: vytváří uvnitř lidského pobývání posvátné místo. Proto může odtud vyzařovat do všeho pobývání a formovat svými reflexy celé životní prostředí. Její význam pak už není v jejích jednotlivých dílech, nýbrž v tom, že

se v ní počíná vytvářet sloh – společná symbolická řeč. Stejně se to dá říci i naopak: velká architektonická díla jsou monumenty symbolického vědomí, společného lidem na svém místě a ve své době. Není-li však v naší době takového symbolického vědomí, nemůže tato společnost ani pochopit a přijmout podněty, které by mohl přinést symbolismus velké architektury. Může ji leda zbavit všech transcendentálních perspektiv, které by mohla otevřít, může ji leda učinit pochopitelnou tím, že ji strhne do pouhé imanence, může ji leda vulgarizovat.

Dnešní kritika té „internacionální architektury“ zůstává na povrchu. Ta architektura je jistě neživá a životu nic nepřináší; usnadní-li nám tělesné bytí, tedy vůbec nám nepomůže v naší potřebě duchovní existence. Východisko se však nenalezne v pokusech o obohacení její formální struktury, její vizuální podoby. Pomoderní architekti se často dovolávají příkladu velkého katalánského architekta Antoni Gaudího, jeho rozsáhlého díla, začínajícího v posledních dvou desetiletích minulého století a pokračujícího až daleko-do století našeho. Gaudí byl věřící katolík ve své katolické zemi, jeho tvarové myšlení pokračovalo v myšlení španělského pomaurštělého mudéjarského slohu i španělského baroka a jeho díla nestála někde stranou, jako tomu je u moderních vil, ale všem na očích. Jeho umění nikterak nebylo protestem a on sám měl všechnu úctu a důvěru svých současníků; přitom jeho architektura byla nepochybně moderní, totiž byla na svou dobu minimálně zatížena historickými reminiscencemi a ukazovala na docela nové možnosti tvarového rozvoje. Ale naposled to byl také nezdar. Gaudího díla zůstala v té velké a živé Barceloně stát jen jako obdivované zvláštnosti. Neměla následovníků, nepodnítila nový sloh, nezměnila nic na tvarovém prostředí města, neposkytla mu nový symbolický význam. Už tady se ukázalo, že ve své dnešní ochablosti není naše doba schopna pochopit jakoukoli duchovní iniciaci a rozvinout ji.

5.

Ale tak se to má s celým moderním uměním. Začíná to hned s osamotněním umění. Dříve a jinde bylo k nerozeznání a nerozloučení spojeno s náboženstvím, přímo nebo nepřímo. V evropské civilizaci byl vztah mezi náboženstvím a uměním téměř od samého začátku napjatý, až dospěl dramatické roztržky. Patnácté století je stoletím manýrismu a stoletím reformace zároveň: stoletím krajního estetismu a stoletím krajního moralismu. Na jedné straně zdá se tato křesťanská civilizace tak proměňovat, že snad namísto křesťanství tu přichází nějaké náboženství docela jiné. Proměna přichází s takovou samozřejmostí, že tu není ani konfliktu. Jenom život, myšlení, cítění manýristických lidí jde jinudy a jinam. Jestli Raffael maloval na stěny Vatikánu vedle sebe pohanské i křesťanské filozofy a Michelangelo v Sixtinské kapli pohanské sibylly spolu se starozákonními proroky, u prvních florentských manýristů se už křesťanské a pohanské prolíná – Madona je zároveň svůdná a nebezpečná Venuše. Estetická stylizace má proměnit život v hru, rozkošnickou, půvabnou, nebezpečnou. Šlechtické dívky ve Francii, nepřestávající se pokládat za věřící křesťanky, se dávají portrétovat nahé; na jednom francouzském obraze té doby v horní části obrazu je Panna Maria, zatímco dole stojí socha Venuše, jíž z prsou stříká voda do fontány, odkud ostatní nabírají vodu; obraz má surreálnou a surrealistickou atmosféru. Slavné zámky na Loire jsou krásné, že se nehodí ani k obývání.

V témže čase reformní náboženská hnutí také usilují o ráj, tentokrát však o ráj skutečný, o ráj hmotný. Proti melancholii manýristů stojí robustní optimismus náboženských vizionářů. Svět je zkažený, je v rukou ďáblů, katolický Řím je nevěstkou babylonskou. Stačí však zničit toto panování ďáblů, aby lidé mohli žít jako nevinní andělé. Proto němečtí sedláci vyloupí a vypálí stovky zámků a luteránští žoldnéři vyplení Řím — málo chybí, aby zavraždili papeže. Jednou u moci, protestanští extrémisté zakazují vše světské, a především umění: sochy a obrazy nařizují zničit, a nejen v kostelích, nýbrž i doma. Etické vylučuje estetické. Proti sobě stojí dvě docela protikladné koncepce života. Obě docházejí až na kraj lidských možností. Může se jedna či druhá z nich stát základem příští Evropy, nebo jsou obě stejně nereálné a stejně záhubné?

Sociální dezintegrace musela následovat. Jak se v evropské společnosti rozcházelo praktické a činné křesťanství, které hlavně zpočátku reprezentovaly mnišské řády, a přeludná hra ezoterní dvorské kultury, rozevírala se v Evropě mezi pány a lidem stále větší propast. Manýristická šlechta už nedovedla a ani se nesnažila pochopit náboženskou exaltaci širokých vrstev lidových, jako stejně ten městský a venkovský lid nemohl vidět v oné rafinované šlechtě své oprávněné pány. Vzpoura se šířila a evropská civilizace se hroutila nejen duchovně, nýbrž i fyzicky.

Barokní epocha byla reakcí na toto nebezpečí. Měla skoncovat s manýrismem (či s renesancí, jak se dříve říkalo) i s reformací. Celá společnost se měla postavit na jedinou základnu. Projevovala-li se tak velká potřeba nábožnosti, měla být uvedena do osvědčených forem tradičního katolictví; a jestli z umění a okolo umění krystalizovalo jiné pojetí života, umění mělo být znova spoutáno s náboženstvím. Barok byl reakcí i v druhém slova smyslu: chod dějin se měl zvrátit, měl se ustálit starý řád agrárně feudální. Tím se mělo skoncovat s trvalým sociálním neklidem. Církev a absolutní monarchie měly zajistit sociální stabilitu. Kupodivu se to podařilo, aspoň načas. Nebylo to řešení, byl to spíše ústup z řešení, ale téměř všichni je přijali: byli už unaveni. V podstatě to bylo racionální rozhodnutí. Za vši tou skvělostí a horlivostí baroka byl skeptický a realistický duch, poučený zklamáními, jimiž se Evropa protrpěla. Byla-to restituce náboženství, nikoli zbožnosti. Místo nového křesťanství měla nastoupit stará církevní dogmatika. Náboženství mělo být mocí, a opájelo proto představivost; srdce zůstávalo lačné.

Do vývoje umění vpadla protireformace zvenčí a násilně. Činila umění rétorickým a dekorativním, a naposled jen rétorickým. Tehdy se zrodil kýč. Velké barokní divadlo bylo předstíráním. Za ním byl strach ze změny, z nové a neznámé doby, která přicházela. Mohlo tuto dobu zdržet, ale nemohlo jejímu příchodu zabránit. Vývoj pokračoval. Siegfried Giedion ukázal, že sejme-li se z architektury baroka její dekorace, je tu něco docela jiného. Borromini používá kamene jako elastického materiálu a jeho prostory jsou v pohybu, jako by plynuly: tak tomu bude znova až v nejdůležitějších architekturách dvacátého století. Guariniho konstrukce ukazují daleko za technické možnosti jeho doby. Proslulý poutní kostel Čtrnácti světců v jihoněmeckých Frankách, který vystavěl Balthazar Neumann V první půli osmnáctého století, je sklenut v složitých objemech sférických a elipsoidních, které vytvářejí ve svém pronikání křivky třetího stupně; v této době se mohly vypočítávat

jen pomocí integrálního počtu. Versailles, pokračuje Giedion, nebyly jen reprezentací královského majestátu, ale zároveň navrhovaly nový způsob života: park byl volnou krajinou, kde se mohly rozvíjet všemožné činnosti, sport, honba, slavnosti, milování. Stejně tomu bylo v malířství a sochařství. Zatímco italští virtuosové zaplavovali kostely svými převelikými a jednostejnými freskami a oltářními obrazy a veristickými sochařskými scénami a zatímco ve Francii se Colbert snažil regulovat umění státní administrativou, v demokratickém a protestantském Holandsku zůstalo umělci jen docela skromné místo. Ale nerušen a nepobízen, mohl pokračovat na své cestě k modernímu umění.

6.

Barok — či klasicismus, jak se francouzská podoba baroka obvykle nazývá — skončil ve Francii roku 1715 smrtí Ludvíka XIV.; pro ostatní svět papežským rozhodnutím o rozpuštění řádu jezuitů roku 1773. Pokaždé je to konec tak náhlý a úplný, že se dá vysvětlit jen tím, že od počátku barok byl umělým a vyumělkovaným zásahem do dějin a nikdy nepronikl než docela mělko do jejich struktury. Nebylo to-pouze skončení jednoho slohu. Mohlo se teď skoncovat s mnohým: se zaostalou ekonomikou, neschopnou vývoje, s nesvobodou v myšlení a jednání, s dávno nevyhovujícími vnějšími formami politickými, s přetvářkou a nedůvěrou. Dějiny měly pokračovat. Nechybělo a nechybí pokusů o novou protireformaci, třeba ne už náboženskou, o nový barok, a právě osudy umění v takových údobích to zřetelně obrazy; jako byl barok, tak jsou nyní i tyto novobarokní tendence ze strachu z dějin, ze strachu z neznámé budoucnosti. Snad mohou chod dějin zase zdržet. Ale ani tentokrát nemohou odvrátit budoucnost, ať už bude jakákoli.

Moderní umění je především odvahou do budoucnosti. Není jen uměním, je především novým vědomím a novým myšlením; nezbytně také novým hodnocením života, novou morálkou. Začíná se tady znova, ale není to nové barbarství, je to nové pokračování civilizace; přehodnocením všech hodnot to nazýval Nietzsche. „Nevíme ještě to „kam“, k němuž jsme hnáni, když jsme se osvobodili z naší staré půdy. Ale tato půda sama v nás vypěstovala sílu, která nás teď vyhání do dálky, do dobrodružství, která nás zahání do bezbřehého, nevyzkoušeného, neodkrytého — nezbyvá nám žádná volba, musíme být dobyvateli, když už nemáme žádnou zemi, kde bychom byli doma, kde bychom mohli „vydržet“. Skryté ano nás k tomu žene, které je silnější než všechna naše ne. Naše síla sama nám nedovoluje zůstat na té staré zpuchřelé půdě: odvažujeme se do dále, odvažujeme na tom sebe samy: svět je ještě bohatý a neodkrytý a ztroskotání samo je lepší než stát se polovičatými a jedovatými. Naše síla sama nás nutí na moře, tam, kde zatím všechna slunce zapadla: víme o novém světě...“

Zatímco ještě nedávno panoval Ludvík XIV. a jezuiti ovládali vzdělání, v zemi, která byla — vedle Holandska — ze všech nejméně dotčena barokem a nejdříve se z něho vymanila, v Anglii, vyhlásí tu potřebu nového Joseph Addison. Učinil to v týdeníku tehdejší londýnské svobodomyšlné inteligence, Spectator, v létě 1712. Článek měl nadpis, kterého by byli mohli romantici o sto let později a mnozí po nich použít pro svůj manifest: Essay on the Pleasure of the Imagination, Esej o radostech obrazivosti. Addison navazoval jím na

dlouhou už diskusi o tom, co je „vkus“, čili v čem spočívají ty „radosti obrazivosti“. Ne-spočívají ani v intelektu, odpovídá, ani ve smyslovosti, nýbrž v nějaké oblasti mezi obojím; a trojím pramenem těchto radostí je velké, nezvyklé, krásné. Krásné spočívá pro Addisona v udělání díla; velkým pro něho je to, co jiní nazývali vznešeným, ona romantická už uchvá-cenost tím, co přesahuje chápání i vnímání, jako „velká neobdělávaná poušť, mohutné hor-ské vrchy a širá rozloha vod“. Lo už bylo řečeno před ním, ale nikdo se zatím neodvážil za jednu z „radostí obrazivosti“ prohlásit novost. Pro pozdní manýristy i pro barokní umělce a teoretiky krásné mohlo být leda to, co se drželo starých vzorů, ať antických, ať renesanč-ních. Co napsal Addison, bylo velké kacířství. Nové a nezvyklé „vzbuzuje radost obrazi-vosti, poněvadž naplňuje duši příjemným překvapením, uspokojuje její zvědavost a posky-tuje jí myšlenku, kterou dříve neměla“. Addison byl tady asi mluvčím obecného pocitu. Po něm to opakovali jiní: Francis Hutcheson, Alexander Gerard, Thomas Reid. Teprve konzervativní Edmund Burke vynechává z estetického nové; zůstává jen krásné a vznešené.

Krásné samo bylo pro Addisona klasicisticky uměřené, pro Burka o čtyři desetiletí poz-ději rokokově půvabné. Příště už moderní umění nové krásné nevytvoří, alespoň ne v tom smyslu, aby krásné bylo něčím, co by utěšovalo a uklidňovalo. Oblíbený termín filozofů, „estetická libost“, nemá pro moderního umělce žádný smysl. Nové umění naopak zneklid-ňuje, poněvadž samo pochází ze zneklidnění: z pocitu nedostatečnosti všeho, co tu je, a z pocitu nezbytí otevřít se „vznešenému“ — nedostupnému, nepochopitelnému, třeba i pro nás obludnému a hrozivému. Od romantismu počínaje je programem moderního umění především toto nové. Umělec potřebuje rozlomit, rozbít, zničit všechny konvence, aby obje-vil-něco, co tu nikde není.

Addisonovo vyhlášení potřeby velkého a nového spadá ne náhodou do onoho údobí velké duchovní krize let 1680—1720, která znamená příchod moderní doby. Ve svém díle, které této „krizi evropského vědomí“ věnoval, Paul Hazard ji charakterizuje tím, že tehdy pro evropské vzdělance zemřel Bůh. Tou smrtí Boha byl, jinými slovy řečeno, konec ba-roka a barokní koncepce civilizace. Křesťanství bylo už dlouho předtím ohroženo a refor-mace jako protireformace je měly zachránit. Pád baroka strhl teď s sebou, co z křesťanství zbývalo. Společenský řád byl vždy posvátný. Teď už v Evropě není posvátného nic.

To mělo důsledky pro umění. Předtím bylo spojeno s náboženstvím tak těsně, že sou-časníci ani nerozeznávali, co v něm shledáváme dnes uměleckým, a čeho si proto vážíme. Umění bylo pro ně prostě jednou z užitečných lidských dovedností, a to byl také význam slova umění. Nové ocenění umění jako docela zvláštního způsobu tvoření a poznávání a s tím i změna významu slova umění začala v renesanci a manýrismu a už tehdy to bylo pří-znakem odpadání od křesťanství. Teď křesťanství a vůbec náboženství zůstalo jen jako soukromá záležitost; v utváření civilizace a jejích proměnách přestalo fungovat. Umění zbylo tu docela samo jako problematický pozůstatek starého světa. A tu se ukázalo, že umění může a v této beznáboženské společnosti jen ono samo může zaplnit prázdné místo po náboženství: co nazýváme uměním, není už ona zvláštní dovednost, nýbrž je výrazem zkušenosti, kterou tato civilizace nezná a znát nechce. To nové, které se má v umění zjevit,

to velké, to vznešené, to nedomyšlitelné, to hrozné a to tak potřebné, to je právě transcendentní.

7.

Mluvíme-li o moderním umění, neoznačujeme tím tedy jenom určité časové údobí, jako jím rozumíme gotiku nebo renesanci, ani společné vnější rysy, které by umělecká díla naší doby měla. Moderní umění je umění, které je podstatně jiné, než bylo umění předtím. Jeho vnější podoba může být jakkoli rozmanitá. Je to však pořád totéž velké duchovní dobrodružství, které pokračuje od-osmnáctého století do století dvacátého; velké umělce, jednoho po druhém, strhávalo něco pro jejich současníky neznámého a nesmírně lákavého; ti jim nevěřili, smáli se jim a opovrhovali jimi; ale oni tomu rádi obětovali cokoli; šli naslepo a nic je nemohlo omýlit.

K vyvrcholení došlo mezi počátkem našeho století a první světovou válkou v díle té mimořádně silné generace, již byla generace Matissova, Kandinského, Kleea, Maleviče, Brañcusiho, de Chirica, Chagalla, Picassa, Duchampa, Kupky, Picabii, Mondriana a řady dalších. Literatura, hudba a ostatní umění dospěla k stejnému vyvrcholení souběžně.

S tímto vyvrcholením koincidoval obrat veřejného mínění. Apollinaire konstatoval v novinovém článku těsně před válkou roku 1914 začínající konjunkturu moderního umění. Obraz, psal, který prodal Renoir roku 1895 obchodníkovi za 150 franků, koupil teď Rodin za 25 000 franků; a Renoirovi bylo teprve málo přes padesát. To se už obráželo i v práci mladých umělců. „Produkce moderních malířů je, myslím, příliš veliká. Moderní umění začíná ohrožovat industrializace a mladí malíři nalézají příliš sběratelů.“ Umělecké dílo se mělo stát hledaným zbožím a reprezentací bohatství. Iragické osudy, jakými byl Gauguinův a van Goghův, patřily minulosti. Osmá dvacetiletý Picasso si už roku 1909 mohl najmout rozsáhlý byt na bulváru Clichy, měl služebnou a uzavřel s obchodníkem Kahnweilerem velmi výhodnou smlouvu. Po válce se budou jeho obrazy prodávat po několika tisících franků; brzy po statisících.

Apollinairovo zlé tušení se vyplňovalo. Moderní umění mělo úspěch a platilo za něj. Jeho díla stala se dobrou kapitálovou investicí. Umělec ztrácel svobodu; zavazoval ho úspěch. Nadto se moderního umění začal zmocňovat žurnalismus. Popularizoval je, a zároveň redukoval jeho význam na snadno pochopitelné formulky, Umělci sami se pak jimi řídili. Nové umění nepřinášelo nové, neotvíralo neznámé obzory. Jenom formulka vystřídávala formulku; z novosti moderního umění se stávaly novinky uměleckého trhu. Co umění nabývalo na extenzitě, to ztrácelo na intenzitě. Kolik je v současném umění ještě osobností s vlastním osudem, které by se mohly měřit s velkými umělci první čtvrti tohoto století? Nad snahou o dílo převládla snaha upoutat na sebe pozornost nápadným gestem. Nakonec zbylo jen to gesto.

Záštitou této avantgardnosti se stalo jméno Duchampovo. Duchamp přece ve svém odporu vůči „síticovému“ umění zkoušel redukovat je na čirou nehmotnost; to se zdálo poskytovat alibi pro umělce, který se už nechtěl zdržovat prací na svém díle a raději jen vystupoval před veřejnost jako charizmatická osobnost. Jean Clair je jeden z mála skutečných znalců významu Duchampova díla, a přece to byl právě on, kdo už v polovině sedmdesátých let se postavil proti tomuto kultu Duchampa. Po Duchampově „reformaci“, psal, je čas na „protireformaci“. Tu duchampovskou reformaci „vedli teoretikové bez vtipu a malíři bez génia. Dnes se chodí do galerií jako do chrámů: aby se donekonečna diskutovalo o působnosti boží, ale na zdech není vidět nic či docela málo...“ Je čas „na malbu, která by znova usilovala přesvědčovat více krásnou rétorikou forem než hubenými ilustracemi teorií, která by raději volila cesty senzibility než meandry pochybných vědomostí a která by se po tolikerém puritánství konečně chtěla oddat rozkošem oka“.

Tou protireformací měla být pro Claira obnova „realismů“; rozsáhlá výstava, kterou uspořádal v Centre Beaubourg v Paříži, měla doložit jejich tradici v meziválečné době. Ty realismy však přitom zůstaly nedostatečně definovány, takže se tam měli srovnat Balthus, Hopper, a dokonce de Chirico se svými surrealistickými kompozicemi, poexpresionistická grotesknost Dixova i nevynalézavá „neue Sachlichkeit“ a naposled každá konvence, nevyjímaje nakonec ani konvenci řemeslných akademiků jako těch, kteří malovali a modelovali podle požadavků propagační obrazy a sochy pro politiku Třetí říše.

Zvláště však kritika Clairova nešla dost daleko. Mladí malíři, kteří cítili nutnost zbavit se intelektualismu a omezenosti minimalismu a konceptualismu, volili úplné uvolnění od všech teorií a norem: malování se mělo stát nevypočitatelným dobrodružstvím, odvíjejícím se během malířské práce samotné, a navozujícím až extatický stav, mělo odhalovat existenciální témata v jejich primérních a často třeba obludných nebo groteskních a provokativně neestetických podobách. Výsledkem je vědomé či nevědomé navracení se k expresionismu desátých let a k pozdějšímu pokračování v jeho tradici, jak ji reprezentovali po druhé světové válce malíři skupiny Cobra i mnozí jiní. Oni expresionisti ještě zachovávali kontrolu tvarové logiky a obrazové uzavřenosti; nyní však může vstoupit do obrazu kteroukoli chvílí jakýkoli motiv, abstraktní či realistický a nový či docela obvyklý. Jako pomoderní architektura se neostýchá použít jakéhokoli nahodilého nápadu a navracet se k secesní, a dokonce i historizující architektuře minulého století, i tato malířská pomodernost, či jak vzletně říká italský kritik Achille Bonito Oliva, „transavantgarda“, odvažuje se proti programu modernismu postavit program eklektismu. Má to podle tohoto kritika znamenat „ozdravení“: nemá to být „ztotožnění s minulými slohy, ale schopnost brát a vybírat z jejich povrchu v přesvědčení, že ve společnosti v přechodu k neurčitelnému cíli jedinou volbou je ta, kterou umožňuje nomádická a pomíjivá mentalita“. Oliva asi dobře vystihuje stav mysli těchto mladých umělců. Přesto jsou to povážlivé řeči. Kritik si asi neuvědomuje, že taková „transavantgarda“ by nepřekonávala, jak by její jméno mělo nasvědčovat, dosavadní avantgardy, nýbrž hlásala akademický eklektismus a jeho přizpůsobivost. Spoléhání na malířskou spontánnost může znamenat právě tak vysvobození ze všech omezení jako restituci konvenčního a banálního. Ostatně akademická moderna není nic nového. Je tu už od dvacátých let.

Chyba není tolik v té formulce samotné jako v tom, že to je zas jen formulka a zase degraduje novost moderního umění ve vymýšlení novinek pro umělecký trh. Tohle je ovšem formulka, které se obchodníci po hubených letech minimalismu a konceptualismu rádi chytí. Ale ta vláda formulek a novinek, jak se vyvinula po druhé světové válce, má přitom možná horší následky, než si zatím můžeme uvědomit. Nelze se zbýt podezření, že proto zůstávají nepovšimnutí umělci, kteří jdou svou cestou, naplňující své individuální umělecké osudy. Jak dlouho se nevědělo o Duchampovi: Nebylo by to poprvé, jestliže budou příští historikové umění objevovat zapomenuté umělce naší doby.

8.

Minimalismus tak zúžil umělcovy možnosti, že posléze vyústil do estetismu úhlednosti. Pro konceptualisty měla být uměním mentální představa, a dokonce jen pouhé myšlení na umění. Mnohdy přicházela na mysl Andersenova pohádka o císařových nových šatech. Odtud už nikam cesta nevedla. Rehabilitace procesu vytváření uměleckého díla je nutná; záslužná je i odvaha k tomu, aby umělcova výpověď byla raději pravdivá než estetická. Dá se to však nazývat pomoderností či transavantgardou? Jestli se takové výrazy objevují, svědčí o pocitu, že by se mělo skoncovat s něčím, co označujeme slovem modernost, že by mělo dojít k nějakému velkému obratu. V čem by však ten obrat měl záležet? Moderní umění vskutku začíná něčím unavovat. Není divu. Zdá se, že se často žije ze zbytků. Umění vzniká napořád z umění. Futurismus — v Itálii i v Rusku — a dada byly prvními pokusy, jak se z toho vymanit. Úspěch, kterého právě tehdy začalo moderní umění docházet, odradil umělce, aby v tom pokračovali. I surrealismus se potom stal rychle uměním bohaté společnosti. V druhé půli padesátých let se říkalo „neodada“ práci některých mladých umělců amerických — Rauschenberga, Johnse —, ale to byla jen nakvap přilepená nálepka; později se zahrnovali (stejně nepřesně) mezi pop-artisty. K podstatě dada mělo vskutku blízko pozdější hnutí Fluxus, ale žádná výraznější umělecká osobnost se jím nedala strhnout. Od druhé války se umělec často ohlíží do oněch velkých dob před první světovou válkou. Jen to, co učinil futurismus a dada, se přitom opatrně obchází. U Claira padlo už to slovo: protireformace. Postihuje dobře situaci. Jestli Duchamp ve své věrnosti vůči dada a jeho metafyzické intenci znamenal v umění reformaci, ty realismy měly být protireformací, návratem před to, co ta reformace znamenala. V tom smyslu je protireformací celé to nové hnutí pomodernosti: oživením a novým rozvíjením téhož expresionismu, z kterého kdysi dada vyšlo a který překonávalo. Vskutku transavantgardou bylo dada: chtělo rozhodně vyvázat z toho začarovaného světa umění. Ale jak současné umění začali stále více obklopotvat sběratelé, obchodníci, teoretici a muzejní kurátoři, tím více bylo umění uzavíráno do svého zvláštního světa. Také rétorika pomodernosti, i když by se snad chtěla vybavit z pout estetičnosti, obrací se dál jen- -do toho uzavřeného uměleckého světa.

Umělci sami nemohou necítit v sobě potřebu umisťovat své dílo někam jinam, do širokého světa života, který sdílejí se svými současníky. Zároveň se teď setkávají, a to je nové, s potřebou umění, která se hlásí odjinud než z onoho elitistického světa umění, a především ovšem ze světa mladých lidí. Těm nezáleží na konvenci toho uměleckého světa, ale mnoho

jim záleží na jejich vlastních životech. Ještě nerezignovali. Komerční a žurnalistická popularizace moderního umění v posledních desetiletích jistě zfalšovávala velmi nebezpečným způsobem smysl tohoto umění, a to nejen v myslích těch, ke kterým se obracelo, ale i přímo v myslích jeho tvůrců. Umění se zařazovalo do mocné moderní organizace zábavy. Ale z druhé strany tato popularizace vytrhla moderní umění z izolace a neznámosti, do kterých bylo už dobrých sto let uvrženo. Lidé v moderní společnosti si najednou začali uvědomovat, že umění existuje a že by je potřebovali. Proto ty obrovské návštěvy sbírek moderního umění a vůbec muzeí: jsou výstavy, na které se musí prodávat v předprodejích lístky s napřed stanovenou dobou návštěvy. To už není hledání nového druhu rozptýlení. Podobá se, že umění v dnešních lidech burcuje potřebu transcendentního a ti se na ně začínají obracet ne už jen, aby se mu podívovali, ale se svými vlastními potřebami a požadavky. Nemohou ty požadavky formulovat. Uvědomují si jenom, že potřebují umění pro svůj život. Chtěli by je z toho uzavřeného světa umění stáhnout k sobě.

9.

Estetičnost moderního umění vzbuzuje už dost dlouho podezření. Není nevinná. Robert Pincus-Witten shrnul roku 1971 své úvahy, které věnoval během minulých osmi let mladým americkým umělcům; knížce dal název *Pominimalismus*. V úvodě formuluje své stanovisko. Polemizuje s minimalismem jakožto formalismem: „Koncem šedesátých let se jasně ukázalo, že proti formalistické abstrakci se staví nový soubor formálních a mravních hodnot, který je vyvoláván zoufalstvím nad jednáním americké politiky (Vietnam, Watergate atd.) a který posilovala vzpoura a úspěch ženského hnutí. Vysoce formalistické umění připadalo jako objektivní korelát, vhodný dekor do skleněných a ocelových budov průmyslových korporací, které vydělávaly na válce. Co formalistická senzibilita by byla pokládala za výstřední postupy, materiály a barevnosti, hodilo se pro nově se vynořující imperativy sociální a estetické. Čím dále tím více se prosazuje přímá opozice proti formalistickým hodnotám polovice šedesátých let. Projevuje se v těchto uměleckých aktivitách důrazem na autobiografii, na umělcovu osobnost a duši, vrstvu po vrstvě obnažované.“ Autor mluví o formalismu minimalistů; stejně mohl svou kritiku zaměřit i proti jiným — pop-art Lichtensteinův nebo Warholův se stal vítaným dekorem přepychových apartmánů boháčů. O tom pocitu spoluviny moderního amerického umění na mravní situaci psali v těch vzrušených letech i jiní.

Proti bezvýrazovosti a bezvýznamovosti minimalismu se staví podle Pincus-Wittena nová expresivita. Není tu jednoty ve formálních postupech; autor do své knihy zahrnuje díla krajně různé podoby — od Serry a Bochnera až k Acconcimu a Collinsovi. Docela zvláštní místo mezi nimi zaujímají ženy, především Lynda Benglisová a Eva Hesseová. „Vztah nového slohu k feministickému hnutí nemůže být dost zdůrazněn; mnoho z formálních postupů a postojů je odvozeno od metod a látek, které dosud byly sexisticky cejchovány jako ženské nebo zženštilé, ať autorem díla byla či nebyla žena.“

Feminismus v umění zašel zatím na týž sexismus, proti kterému chtěl bojovat. Měla se ukázat nějaká zásadní odlišnost ženského umění od mužského, ale sama taková odlišnost, dokonce uměle vynášená, nemohla nic dobrého přinést. Jestli se měla podrobit kritice mužská výlučnost, cílem nemohla být ženskost, nýbrž lidskost; aktualizace mužského i ženského pólu lidské bytosti; duchampovský androgyn. Umělec mívá k němu blíže než kdo jiný: jako v ženách umělkyních bývají dost markantně vyznačeny prvky mužské intelektuality, tak v mužích umělcích bývá mnoho senzibility, která se pokládává za příznačně ženskou.

Ta ženskost, ta ženská složka androgyna nabyla v té chvíli významu, protože přinášela do vývoje důležité korektivy. V moderním umění nabývá často nemírného místa teoretický kalkul, a co se pak přináší na umělecký trh, připadá jako ilustrace napřed vymyšlených dějin umění. Má-li se umělec chránit před touto nepravou objektivitou, může se zachránit jen do svého lidského soukromí, do svého vlastního osudu. A tady právě žena přistupuje ke své tvorbě s přirozenou výhodou: její autobiografie je především autobiografií jejího vlastního těla a její dílo se nejen bezprostředněji vybavuje z jejího tělesného života jako nějaká organická ektoplazma, ale zároveň se stejně bezprostředně zbavuje při tomto tvůrčím aktu náhodného a všedního.

Eva Hesseová je mezi „pominimalisty“ a vůbec v moderním umění jednou z osobností nejpodivuhodnějších. V přehledech moderního umění bývá o ní málo. Byla jí dopřána jen krátká lhůta života, a co udělala, nehodí se ani do formulek, podle kterých se sestavují takové přehledy. Také její umění je autobiografické; ale daleko přesahuje vše soukromé a při vši své bezprostřednosti vznikalo pod vzepjatou intelektuální kontrolou. Pincus- Witten charakterizoval její umění jako „přechod od pominimalismu k vznešenému“. Tak se tu vrací slovo, které provází moderní umění od počátku: vznešené. Vrací se tu právem. Eva Hesseová se dožila pouhých čtyřiatřiceti let; půl roku před smrtí, v zimě roku 1969, ochrnutá již, nadiktovala na magnetofonový pásek pár vět, kde shrnula uměleckou zkušenost svého života.

„Ne malba, ne sochy. Přece je to tady.

Vzpomínám, že jsem se chtěla dostat ne k umění, k ničemu, co něco znamená,

k ničemu antropomorfnímu, k ničemu geometrickému, ne, k ničemu

k čemukoli, ale k něčemu jinému, k jinému vidění, k něčemu jiného druhu.

Odněkud docela jinud. Je to možné?

Poznala jsem, že vše je možné. Vím to.

Že vidění či myšlenka vzejdou z totálního rizika,

svobody, kázně.

Jak dosáhnout nedosahováním? jak udělat neděláním?

Není to nové. Je to, co se sice neví,

co nemyslíme, co nevidíme, čeho se nedotýkáme, ale skutečně co není.

A to je to.“

10.

Evropa ztratila ztroskotáním křesťanství něco důležitého a patrně nezbytného. Ne náboženství — církev, dogmata a jeho světskou moc. Evropa ztratila něco, co každé civilizaci náleželo: formy zbožnosti. Že všeho má v naší civilizaci umění dnes k zbožnosti nejbližší. Mnozí by jistě se rádi domnívali, že umělci v moderním světě jsou proto, aby pořizovali krásné a zajímavé věci pro sbírky a muzea; rádi by ponechali umění v pouhé předmětnosti světa. Ale ta neznámá síla, která nesla moderní umělce v jejich díle, není z této předmětnosti, a není tedy ani pro ni. Umění je z transcendentního a pro transcendentní.

Tajemství umění spočívá v paradoxu transcendence a imanence. Existuje-li vůbec pro nás transcendentní, nemůže to být jinak, než že se hlásí v naší všední zkušenosti, že ji tato naše zkušenost v tomto světě někdy a někde může obsáhnout. Hlásí se pocitem, že tento svět je neúplný, že pokračuje někde dál za sebe, že je za ním něco, co se už do tohoto světa nevejde, co jej činí neúplným, co je nejen něčím více, ale co je něčím jiným, v dálce se rýsujícím, nedostupným, nedosažitelným; a my jako bychom odtamtud čerpali svůj život, ba existence celého světa jako by na tomto transcendentním spočívala. To vzdálené, to docela jiné, to transcendentní přitom je zároveň to nejbližší, to nejhlouběji se nás dotýkající; to všední, to obyčejné, to každodenní je jakoby bezvýznamností a lhostejností. William James říká tomu intimacy, důvěrnost, a foreignness, cizota.

Je to vskutku něco dvojího, ten imanentní svět a život a ona zakoušená transcendence, či jsou to dvě podoby téhož světa, jeho podoba konečná a jeho podoba nekonečná? Je to dvoje prožívání tohoto světa, zkušenost jeho určenosti, vázanosti, věznění, a zkušenost naší svobody? Není tento vesmír světské determinovanosti zároveň vesmírem nesvětské naděje? Naše řeč není vhodným nástrojem, aby to postihla, a spor o imanenci a transcendenci je sporem o slova; a dokonce to, co je jinak zkušeností každého života, prezentuje jako problematickou pojmovou konstrukci. Umělec je docela odkázán na smyslový svět; jenom z něho může čerpat a jenom na něj se může obracet.

Kdyby však umění bylo pouhým zobrazováním, rozvíjením a doplňováním smyslové zkušenosti, těžko pochopit, k čemu by tu mělo být. Mohlo by z této zkušenosti vybírat, obměňovat ji, upravovat, ale nic nového by nemohlo do ní přinést. Nanejvýš by mohlo vytvořit svým vybíráním a upravováním prostředí, které by bylo pro lidské smysly s jejich návyky zvláště příjemné — to by bylo to „estetické“, a často se tak vskutku míní. Umění však odhaluje v této smyslové nebo smysly prostředkované zkušenosti viditelného světa její význam, a tento význam přesahuje viditelnost. Neštěstí špatných básní je v tom, že neříkají nic, než co je v nich napsáno, neštěstí špatných obrazů v tom, že v nich není nic,

než co je na nich namalováno. Básník sám nemá než řeč, která jinak slouží k sdělování faktů a událostí; malíř nemá pro sebe nic než prostor, v kterém se pohybuje jeho tělo, barvy, které vidí svým zrakem, a tvary, jakých se dotýká. Umění básníka však spočívá v tom, proniknout nějak skrze tuto všední řeč pouhého informování, umění malíře a sochaře v tom, že musí použít těchto tělesných a smyslových prostředků, aby odhalil něco, co není v prostoru ani ve smyslech.

Transcendence není jiný svět. Transcendence je to, co prosvítá; nepřítomnost něčeho stále přítomného. Je to zázrak a je to docela obyčejné. Eva Hesseová nemluvila daleko jen za sebe. Umělec ví něco, čeho se nedoví vědec, kde se marně namahá mysl filozofova a kde mystik ztroskotává. Io jsou ta její poslední slova. Umělcovo nové je vždy už tady; myslí nemyšlené, vidí neviděné, dotýká se nedotýkaného; co tady je, je tím, co tady není. Je V paradoxním a ještě dál, je tam, kde paradox už není paradoxem. Je to, mohlo by se říci, paradox paradoxu: ne suspenze protikladů, protože to tady není protiklad, ale nesouměřitelná jinakost. Soubytnost, současnost, soumítnost imanentního a transcendentního je nemožností, je nesmyslem: a tato nemožnost, tento nesmysl je pro umění jedinou možností tvorby a jediným jejím smyslem. Má-li umění v existenci člověka a jeho civilizaci tak důležité místo, je to právě proto, že ta paradoxní jednota imanentního a transcendentního je tím, co dělá člověka člověkem a lidskou společností lidskou společností. Jsme na tomto světě tak, že v něm nikdo docela nejsme, a je-li naší výsadou, že v tomto světě nejsme docela, můžeme tak být jenom proto, že ve světě jsme a čím více v něm bez výhrady jsme. „A to je to.“

Proto je lidem dobře s uměním. Mohou s ním být v celé své lidskosti, v konkrétnosti své existence i ve svém věčném přesahování té konkrétnosti, v tom neúkojném metafyzickém hladu. Umění samotnému je těsně na okázalém místě, kam jsme je dnes umístili. Potřebujeme je mít někde blíže; lépe by mu bylo v neznámosti, opovržení a anonymitě. To je to Duchampovo underground, kam se má napříště uchýlit moderní umělec. Umění se dnes uzavírá samo do sebe. Bude asi muset projít obtížnou proměnou. Přitom také místo umělce se změní. Bude v našem moderním světě stejně potřebný, jako byl ve starých společnostech.

SHRNUTÍ KAPITOLY



Evropa ztratila ztroskotáním křesťanství něco důležitého a patrně nezbytného. Ne náboženství — církev, dogmata a jeho světskou moc. Evropa ztratila něco, co každé civilizaci náleželo: formy zbožnosti. Že všeho má v naší civilizaci umění dnes k zbožnosti nejbližší. Mnozí by jistě se rádi domnívali, že umělci v moderním světě jsou proto, aby pořizovali krásné a zajímavé věci pro sbírky a muzea; rádi by ponechali umění v pouhé předmětnosti světa. Ale ta neznámá síla, která nesla moderní umělce v jejich díle, není z této předmětnosti, a není tedy ani pro ni. Umění je z transcendentního a pro transcendentní.

Tajemství umění spočívá v paradoxu transcendece a imanence. Existuje-li vůbec pro nás transcendentní, nemůže to být jinak, než že se hlásí v naší všední zkušenosti, že ji tato naše zkušenost v tomto světě někdy a někde může obsáhnout. Hlásí se pocitem, že tento svět je neúplný, že pokračuje někam dál za sebe, že je za ním něco, co se už do tohoto světa nevejde, co jej činí neúplným, co je nejen něčím více, ale co je něčím jiným, v dálce se rýsujícím, nedostupným, nedosažitelným; a my jako bychom odtamtud čerpali svůj život, ba existence celého světa jako by na tomto transcendentním spočívala. To vzdálené, to zcela jiné, to transcendentní přitom je zároveň to nejbližší, to nejhlouběji se nás dotýkající; to všední, to obyčejné, to každodenní je jakoby bezvýznamností a lhostejností. (J. Chalupický)



OTÁZKY

1. V jakém slova smyslu je šaman také umělcem?
 2. Jaká zkušenost podle Chalupického propojuje (i přes rozdíly) šamanismus a zkušenost umění?
 3. Co moderní umění získalo a co ztratilo po své odluce od křesťanství?
 4. Jak Chalupický popisuje zkušenost transcendece v moderním umění?
-

7 VÝZNAMNÍ MYSLITELÉ MODERNÍHO SVĚTA (OD DESCARTA K DERRIDOVÍ)

PRŮVODCE STUDIEM



V této kapitole se seznámíte s několika důležitými mysliteli moderní doby od 17. do 20. století.

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- jaké kontury má moderní myšlení (filosofie) a čím se zabývá;
 - kdo jsou hlavní představitelé moderní filosofie
-

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



moderní doba, filosofie, filosofové, R. Descartes, I. Kant, G. W. F. Hegel, F. Nietzsche, M. Heidegger

Otec zakladatel novověké filozofie, Francouz René Descartes, táhl jako voják Němckem v období třicetileté války (1618—1648). Jeho současník Thomas Hobbes prožil anglickou občanskou válku (1642-1649) a jako učitel matematiky prince Karla, syna Karla I., odešel do exilu.

Nepochybně pro oba bylo velkým ulehčením, když odvrátili své myšlenky od nesmyslných náboženských svárů a válečných zmatků a mohli se věnovat věčným pravdám mate-

matiky a logiky. Útěchu jim poskytlo zkoumání prvních principů filozofie a z geometrických zjevení vycházela nevýslovná záře, která je oslnila. O tyto věčné pravdy pak mohli opřít svou důvěru ve svět a své pojetí pravdy lépe než o náboženství, jež nevedlo k pravdě, ale k masakrům.

7.1 René Descartes (1596-1650)

Během svých polních tažení za třicetileté války se Descartes dostal i do Ulmu a jeho okolí. Jak sám vzpomíná, panovala tu veliká zima a Descartes se choulil u kamen. Jednou usnul a zdály se mu tři sny. Když se probudil, byl si jist, co se musí stát novým základem filozofie: matematika. Filozofická tvrzení by měla být tak zásadní a tak logicky neúprosná jako pravdy matematiky, a aby pro tento základ vytvořil místo, začal nejprve o všem pochybovat. Descartes tak objevil základ všech základů, oporu novověké filozofie a kámen, na němž by filozofie byla s to založit novou církev. Oním základem byla úvaha: pochybuji-li o všem, pak ale nemohu pochybovat o tom, že pochybuji.

Novým prapřincípem se stalo já čili subjekt. Každá negace musí připustit výjimku: není možné, aby demokracie nechala o sobě hlasovat; žaludek nemůže strávit sám sebe; všežravec nesmí požívat sebe sama; soudce nemůže odsoudit sám sebe; jedním slovem: já nemůže odmýšlet od sebe sama.

A Descartes pak vyřkl nejslavnější větu celých dějin filozofie: „Je pense, donc je suis.“ Hovořil totiž francouzsky.

Nejznámější verze této věty je latinská a zní takto: „Cogito ergo sum.“ Přeloženo: „Myslím, tedy jsem.“

Byla to věta revoluční. Až dosud totiž filozofové vycházeli při svých úvahách vždy ze světa objektů. Descartes však přemístil startovní čáru svého filozofického překážkového běhu do vědomí a odtud se pak vrhl na materiální svět, podpálil jej a ohněm myšlenky spálil vše, co nebylo nezbytně nutné k myšlení, takže nakonec měl v rukou pouze to, co lze matematicky měřit: rozlohu, tvar, pohyb a číslo. Zbytek — chuť, vůně, teplo a barvu — prohlásil za subjektivní přísady, jež lidské vědomí až dodatečně přidává do „materiální polévky“.

Rozvinul tak představu světa bez chuti, barvy a zvuku, který se řídí výlučně zákony mechaniky; svět byl zbaven kouzla a podroben vládě kauzality (principu příčiny a následku) a matematiky. Od tohoto okamžiku prochází kdysi jednotným kosmem trhlinka: v reflexivním odstupu od světa objektů přichází subjekt, který dodává světu koření, na stopu všem skrytostem reality a dokáže se jakožto duch odlišit od hmoty.

Subjekt a objekt teď stojí proti sobě a svět objektů si stahuje kalhoty, aby se nechal vyšetřit subjektem vědy. Subjektivizace já a objektivizace ve světě patří k sobě. Tento vztah byl nazván dualismem (lat. duo = dva).

A protože Descartes přiznal rozumové činnosti samostatnost ve vztahu ke světu, stal se zakladatelem racionalismu (klade důraz na rozum).

7.2 Thomas Hobbes (1588-1679)

Ve srovnání s klidným a uměřeným dualistou Descartem se jeví jeho anglický současník Thomas Hobbes jako zatvrzelý radikální aktivista. Úvahy o zvláštním postavení ducha odsouvá stranou, přestože ho rovněž podřizuje zákonu kauzality: naše představy jsou pouze různé kombinace smyslových dojmů a naše myšlenky se k sobě řadí kauzálně podle zákona asociace. Ani vůle není svobodná, nýbrž je jen výsledkem přetahování mezi strachem a chtivostí. I dobro a zlo jsou jen relativní pojmy: dobrým nazýváme předmět, k němuž jsme přitahováni, zlým ten, který nás odpuzuje. Člověk je stroj.

Kauzální souvislost bez mezer nepřipouští žádný prostor pro Boží zásah; namísto něj se u Hobbese objevuje jiný princip — princip sebezáchovy, v němž už není nic božského, nýbrž cosi dábelského. Na tomto infernálním základním pudu pak Hobbes buduje svou teorii státu.

Vykládá ji v knize Leviathan, která dodnes provokuje.

Hobbes chápe člověka jako neklidné, štvané zvíře. Protože je člověk schopen dívat se do budoucnosti, má stále strach, že mu dojdou zásoby nebo že mu je vezme někdo druhý. Z toho důvodu usiluje jen a jen o moc a je osamělou a asociální bytostí. Obdobně stísnující je i původní stav člověka před jeho zespolečenštěním, který Hobbes líčí jako válku všech proti všem. Život je osamělý, ubohý, ošklivý, brutální a krátký.

Toto pojetí se odráží ve známé větě, která se dodnes cituje: Homo homini lupus — „Člověk (homo) je člověku (homini) vlkem (lupus)“.

Proto spolu lidé, ze strachu před násilnou smrtí, uzavírají dohodu, takzvanou společenskou smlouvu (anglicky *social contract*, francouzsky *contrat social*), v níž své právo konat násilí přenášejí na jediného z nich, na vládcu. Celá společnost se tak stává jediným individuem, státem.

Stát je Leviathan (v Knize Jób toto jméno označuje mořskou nestvůru), smrtelný Bůh, jemuž hned po nesmrtelném Bohu vděčíme za mír a ochranu, a tento Bůh — stát — je absolutní: stojí nad stranami i nad morálkou. Vzhledem k historickým zkušenostem 20. století to ovšem zní absurdně.

Avšak Hobbes měl jinou zkušenost, zkušenost anglické občanské války. [ehdy viděl, že neshody v pojetí morálky u různých vyznání způsobily, že stát začal čtvrtit sebe sama. Flobbes proto dospěl k závěru: ten, kdo v případě konfliktu vznáší nárok na to, že morálka je cele na jeho straně, ponechává svému protivníkovi jen nemorálku, protivníka tak kriminalizuje a vyostřuje konflikt až k válce. Jediným možným důsledkem je oddělit náboženství

od státu. Svědomí se tak stane soukromou záležitostí, stát bude absolutní a jako rozhodčí soudce mezi válčícími kohouty si vynutí mír.

Hobbesovi se podařilo svým dílem rozzuřit všechny strany: materialismus rozhořčoval teology; zdůvodnění absolutismu mu vyneslo nepřátelství anglického parlamentu; privatizace morálky popuzovala puritány; a nauka o společenské smlouvě ho v exilu připravila o přízeň těch, kdo byli věrní králi.

Hobbesovo učení dodnes mnohé rozděluje: jedni pokládají za nemorální, jestliže mírotvorná úloha státu je zdůvodněna čistě technicky bez ohledu na základní hodnoty. Druzí se jej dovolávají, když chtějí poukázat na nebezpečnost těch, kteří si přivlastňují patent na jedinou správnou morálku: vždyť právě on zjistil, jak velké nebezpečí se v ní skrývá.

7.3 John Locke (1632-1704)

Jakmile postoupíme k Johnu Lockovi, obraz člověka se opět vyjasňuje. Jeho otec byl upřímným stoupencem parlamentu a Locke se stal osobním lékařem prvního vůdce strany whigů, hraběte Shaftesburyho, a zároveň i vychovatelem jeho vnuka, později rovněž významného filozofa.

Locke napsal dva spisy, které se řadí k nejvlivnějším dílům, jaká kdy byla napsána. V prvním, jenž nese název Esej o lidském rozumu (An Essay Concerning Human Understanding), dává za pravdu Hlobbesovi v tom, že neexistují žádné vrozené ideje, nýbrž že všechny naše představy pocházejí ze smyslových vjemů a že každý člověk je nepopsaný list papíru (tabula rasa), který popisuje až zkušenost. Dává za pravdu Descartovu tvrzení, že pouze ony vlastnosti reality jsou skutečné, které lze matematicky měřit, zatímco všechny ostatní, jež nazývá „sekundárními kvalitami“, vznikají teprve kombinací z těchto primárních kvalit.

Zásadní význam má pro Locka primární kvalita pohyb: Lockův přítel Isaac Newton povýšil rovnoměrný pohyb spolu s objevem gravitace na nový ideál přírodního řádu (podobně jako později Einstein učinil tímto principem rychlost světla).

Locke přenáší gravitaci do člověka a odhaluje rovnoměrný postup idejí v mysli. Avšak postup idejí musí být pozorován z nějaké instance, která sama trvá, má-li být vůbec vnímán jako cosi jednotného. Tuto vnitřní souvislost trvání a změny tvoří u Locka subjekt, který pozoruje.

Látka, z níž jsou utvořeny subjekty, je čas; forma, v níž se organizují, je reflexe. Rozdíl mezi trvajícím věčností a proměnlivým světem je tak přenesen do subjektu. Reflexe probíhá paralelně s plynutím času a prostřednictvím toho, že se v subjektu dotýká sebe sama, vytváří trvání ve změně. Hlobbesův neklid lidských vášní je u Locka sublimován (zjemněn) v neklid myšlení, které je reflexí přivedeno k jednotě a je základem pro pocíťování subjektu sebou samým (sebeafekce).

Uvedený spis se stal milníkem teorie poznání a kultovní knihou francouzského osvícenství. Poskytl základ, na kterém formulovala své problémy celá následující filozofie až do Kantovy doby, podnítl subjektivizaci (pohled do nitra) literatury v románu a měl obrovský vliv na spisovatele, umělce a psychology.

Snad ještě důležitější byl ovšem Lockův politický spis *Dvě pojednání o vládě* (*Two Treatises of Government*), a zejména pak druhý traktát.

I zde Locke vychází z Hobbesovy hypotézy předspolečenského přírodního stavu, pro který však není charakteristická válka všech proti všem, nýbrž rovnost a svoboda všech jednotlivců. Stejně jako u Hobbesa i tito jednotlivci spolu uzavírají smlouvu, svá práva však nedelegují (nepřenášejí) na absolutního monarchu, nýbrž na společnost samu. Ta je suverénem a ta pak dále deleguje svá práva na vládu, jež je organizována podle principu dělby moci: moc zákonodárná v parlamentu, moc výkonná v rukou krále a jeho ministrů. Vláda zaručuje ochranu vlastnictví a vlastnictví je nejen ekonomickým zdrojem pro maximalizaci zisku, nýbrž je současně i garantem politické nezávislosti občana a základem jeho měšťanského zájmu o stát. Svoboda a vlastnictví patří k sobě, tedy nejsou — jak se to bude chápat později v socialismu — protikladem.

Z toho vyplývá následující: vláda může být svržena, pokud bez souhlasu zúčastněných rozhoduje o svobodě či vlastnictví občanů. (Pro americké kolonie to platilo i tehdy, když je vláda bez jejich souhlasu zdaňovala.) Tento spis se stal Magnou chartou měšťanské demokracie (*Magna charta* z roku 1215 se pokládá za první záruku práva na svobodu).

Ospravedlňuje anglickou „slavnou revoluci“ (*Glorious Revolution*) z roku 1688, americkou revoluci z roku 1776 i Francouzskou revoluci z roku 1789. Americké Prohlášení nezávislosti, z něhož pak čerpá i Vyhlášení lidských práv během Francouzské revoluce, přejímá téměř doslova Lockovy formulace. Teorii ústavy, v níž je ospravedlněna nauka o svrchovanosti lidu a zakotvena dělba moci v parlamentem kontrolované vládě, importují do Francie Montesquieu a Voltaire a stává se základem politické civilizace, k níž se dnes hlásíme. Hobbesův děsivý obraz občanské války se v diskusích vlády s opozicí proměňuje v mírový spor mezi názory: Locke tak otevírá širokou cestu k občanské společnosti.

7.4 Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716)

I ve filozofii se projevují odlišnosti národních povah: Angličané mají demokratický stát a jsou empiriky (vše zdůvodňují zkušeností); Francouzi mají stát s centralizovanou správou a jsou racionalisty jako Descartes; Němci nemají žádný stát a žádné zkušenosti a jsou tak dotlačeni na stezku spekulace a stávají se idealisty (všechna realita je pro ně duchovní povahy).

Idealistou je i jejich první velký filozof Gottfried Wilhelm Leibniz, jenž ve svých teoriích nahrazuje mechanistický model Angličanů modelem organického dynamismu. Rozhodujícím přírodním principem pro něho není pohyb, nýbrž síla, která ho způsobuje. Nezačíná ho tolik jako Locka mnohotvárnost zkušenosti, nýbrž princip jednoty subjektu.

Proto také doplňuje Lockovu větu: „Nic není v intelektu, co předtím nebylo ve smyslovém vnímání“ dodatkem: „kromě intelektu samého“. Leibniz se tedy vrací k představě vrozených idejí a odtud dospívá ke spojení ducha a síly.

Nositelé této síly si proto představuje jako nějaký spirituální atom a nazývá je monádou. „Monády“ jsou nedělitelné, individuální a v sobě uzavřené duše bez tvaru a rozlohy, avšak nadané usilováním, plné puzení a činnosti. Nemají sice žádná okna, avšak v každé z nich se zrcadlí veškeré univerzum. Liší se mezi sebou zřetelností tohoto zrcadlení; odtud vyplývá řada od soomnambulních monád věcí přes vnímající monády zvířat až k rozumovým monádám člověka. Představa této hierarchie vede Leibnize k popisu polovědomých, zmatených a zastíněných oblastí sebevnímání, které předjímají pojem nevědomí.

Jak ale souvisí dynamika těles s dynamikou duší? Io, co z pohledu mechaniky vypadá jako kauzalita, jeví se v oblasti monád jako systém účelů. Souvislost je vytvořena prostřednictvím předzjednané harmonie podle modelu dvojích hodin, jejichž kyvadla budí svými pohyby dojem vzájemného působení, třebaže každé z nich se řídí vlastní dynamikou.

Podle stejného principu je vše, vnímání a vnímané, duch a tělo, počitek a pohyb atd., od počátku navzájem přizpůsobeno sobě navzájem, což my chápeme jako působení. Původcem této harmonie je přirozeně nejvyšší monáda, Bůh, stvořitel všeho a zosobnění všeho rozumu, jenž povýšil blaženost lidí na nejvyšší cíl vládnutí. „Ale zatím to moc dobře nevypadá, namítá ad'vocafus diaboli, „lidé jsou často dost nešťastní. Jak může být Bůh, který toto způsobil, moudrý, všemocný a dobrý?“ A Bůh se stejně jako všechny vlády ospravedlňuje: „Víc možné není.

Musím vyhovět naprosto odlišným zájmovým skupinám a nějak sloučit řád konzervativců s levými anarchisty. Musím propojit nejjednodušší cesty s maximálně možnými účinky a cílů mohou dosahovat jen utrpením mnohých. Když můj počítač prošel všemi možnými světy, zvolil ten nejlepší z možných. Take it or leave it, lepší svět neexistuje.“ Tak mluví Bůh.

Tento argument se nazývá teodicea, tj. ospravedlnění Boha vzhledem ke zlu ve světě.

Po zemětřesení v Lisabonu (1755) se tento argument stal všude předmětem hlubokého výsměchu a Voltaire napsal celý román (Candide), v němž ho dovádí ad absurdum. Vzápětí byl nad Bohem vynesen osvobozující rozsudek na základě jeho neexistence, a tím byl zároveň popraven. Celá ta věc se ukázala jako humbuk. Ale fatální humbuk, neboť jakmile už nebylo možné označit Boha jako prapůvodce, bylo zapotřebí nového obětního beránka. Kdo tedy vytváří dějiny, když to není Bůh? Nu, člověk sám. A kdo tedy nese vinu za celé toto smetiště? Člověk. Od tohoto okamžiku se z dějin světa stal soud nad světem: v době

revolucí bylo všude plno viníků, kteří zatarasovali cestu ke štěstí: králové, kněží, aristokrati, kapitalisté, reakcionáři, škůdci, nepřátelé lidu, pravicové úchyvky, levicové úchyvky a zrádci revoluce. Proces se pak vedl proti nim, protože Bůh tu už nebyl, a většinou to byl proces krátký.

Představa mnohosti možných světů se ukázala jako minové pole, na které vstupovali jak utopisté, tak i ti, kdo utopiím bránili.

Leibniz se ostatně nikoli bez úspěchu pokusil vyrovnat s univerzálností Boha a stal se Leonardem da Vincim vědy: ovládl téměř všechny obory, vynalezl infinitezimální počet a stal se prvním prezidentem berlínské Akademie věd.

7.5 Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)

Přísně vzato by Rousseau neměl být Francouz, nýbrž Němec, protože jeho horování pro přírodu, jeho nepřátelské zaujetí vůči společnosti i jejím konvencím, jeho sebestylizace jako pronásledovaného outsidera i jeho koření se citu plně odpovídalo duševnímu rozpoložení Němců.

Ve skutečnosti však Rousseau Němce umožnil, a on sám je spíš určitým kompromisem mezi Francouzi a Němci, protože to byl Švýcar, který se narodil v Ženevě.

V osobním styku byl Rousseau nesnesitelný: byl to kverulant a sociálně tupý egocentrik, jenž se neustále dovolával svých citů a své autentičnosti, druhé obviňoval z pokrytectví a se všemi se rozhádal. Jen zřídka však dokázal někdo vydestilovat z těchto vlastností tak působivá díla.

Rousseauovi se v nich podařilo vystihnout ducha doby, vyjádřit nový pocit života a stát se inspirátorem jak Francouzské revoluce, tak německého romantismu. Přitom vytvořil revoluční filozofii, která je vybudována na základě jediného silného protikladu: příroda je dobrá, společnost špatná (přirozeně měl na mysli společnost Ancien régime před revolucí, ale později bylo možné takto zdůvodnit i jakoukoli jinou kritiku společnosti).

S tím pak byla spojena celá řada dalších protikladů: na stranu přírody patří vše, co není umělé, nýbrž pravé: cit, spontaneita, ryzost, poctivost, nenásilnost, život na venkově, přírodní národy, divoši (kteří jsou vznešení) a dítě ponechané své přirozenosti. Nejvyšším statkem je vlastní opravdovost, a i proto se Rousseau tak bez zábran sám odhalil ve svých Vyznáních (Confessions).

Na stranu špatné společnosti patří konvence, móda, přetvářka, dvorní mravy, divadlo, maska, elegance, půvab, instituce a vše, čím omezujeme svá vlastní hnutí, abychom šetřili druhé. Na tomto základě pak Rousseau ve spisech Emil čili o vychování (1762) a Nová Heloisa (1761) vybuďoval celé nové pojetí výchovy, založené na přirozeném vývoji dítěte. Své vlastní děti ovšem, aby měl klid na psaní, odložil Rousseau do sirotčince.

Teorii společnosti uvozuje stejně jako u Flobbese či Locka scénář společenské smlouvy, v níž se jednotlivec zříká svého práva ve prospěch společenství. Rousseau sice prohodí pár pochvalných poznámek o dělbě moci, avšak nejvyšším dobrem je podle něj svrchovanost lidu, která se vyjadřuje skrze volenté générale, což je cosi na způsob objektivního zájmu celku (nikoli však názoru většiny). V revoluci slouží tento akcent k ospravedlňování teroru.

Rousseauův vliv byl trvalý, široký a značný. Jeho ustavičné hádky, které interpretoval jako pronásledování osamělé duše a upřímného rebela, vzbuzovaly soucit poloviny Evropy. Ovlivnil německé hnutí Bouře a vzdor, Herderovu filozofii dějin, etnologii přírodních národů, Pestalozziho pedagogiku, národohospodářskou nauku fyziokratů, kteří kladli důraz na zemědělství, a celou romantickou literaturu s jejím kultem citu. A poté co Němcům umožnil, aby se vůči povrchním Francouzům cítili jako nositelé autentické kultury niternosti, byl zvolen čestným předsedou Zelených, kteří se znovu vracejí k rousseauovským počátkům Němců

7.6 Immanuel Kant (1724-1804)

Kant je Koperník filozofie. Obrátil pohled a hle, rozum se přestal otáčet kolem reality a Země zkušenostního světa se najednou začala otáčet kolem rozumu. Řečeno méně poeticky: Kant se už neptá, jak může rozum správně zrcadlit realitu. Namísto toho zkoumá sám rozum a klade si otázku, jak vypadá poznání a priori, to jest před každou zkušeností.

Odtud dospěl k novému uspořádání logických rovin: rozum nepatří ke zkušenostnímu světu, který pak poznává, nýbrž naopak vytváří svět způsobem, jak jej konstruuje; není částí světa, nýbrž jeho původem; není empirický, nýbrž transcendentální; empirickému světu předepisuje, jaký má být. Kategorie, jimiž svět zkoumá — například kategorie kauzality —, nejsou součástí světa, nýbrž patří do matrice našeho poznávání.

Jinak řečeno: rozum nepatří do světa stejně tak jako třídy věcí, například třída psů, nejsou prvkem sebe samé: třída psů sama není pes; pes Bello (empirický) a třída psů (transcendentální) leží na různých logických rovinách.

Tímto konstruktivistickým obratem odpovídá Kant na otázku, jakým způsobem vytváří rozum z mnohosti zkušenosti jednotu. Rozum neobjevuje tuto jednotu ve světě, nýbrž přináší ji; to, jak je svět o sobě — což Kant označuje jako „věc o sobě“ —, vědět nemůžeme. Avšak to, co poznáváme, to poznáváme nutně, třebaže pouze skrze schopnost našeho rozumu zakládat tuto jednotu.

Pojmem „transcendentální“, jehož Kant užívá v protikladu k pojmu „empirický“ (vztahující se ke zkušenosti), označuje vše, co se nevztahuje k realitě, nýbrž k podmínkám možnosti poznávání. Jeho filozofie je tedy transcendentální filozofií. Je kritická, protože poznatelnost světa váže na podmínky rozumu, a tím ji i omezuje. Proto Kant své tři hlavní spisy, v nichž hledá odpovědi na tři velké otázky — Co mohu vědět? Co mám učinit? Več

mohu doufat? — pojmenoval Krifika čistého rozumu (v ní se zabývá podmínkami poznávání), Kriřika praktického rozumu (zde jde o morálku) a Kriřika soudnosti (která se věnuje estetice a vyšším účelům).

Současně je Kantova „kritika“ cosi jako ideologická kritika lidského ducha. Jestliže neznám podmínky možností své zkušenosti, mám sklon projektovat ji do reality: protože slovo „bůh“ zní podobně jako „vůz“ a i gramaticky se jej užívá stejným způsobem, myslím si, že Bůh je stejně reálný jako vůz, třebaže mu neodpovídá žádná smyslová zkušenost.

Kant to sice neříká explicitně jako později filozof jazyka Ludwig Wittgenstein, má ale na mysli cosi velmi podobného, když tvrdí: regulativní ideje — to jest návody, jak užívat rozumu — nelze zaměňovat s konstitutivními idejemi — administrativní úkony, jejichž účelem je konstatovat fakta —, neboť pak pokládáme přeludy za reálné. A stejně jako později Wittgenstein chápe i Kant svou „kritiku“ jako terapii rozumu, který ještě neobjevil svou transcendentální pozici, a proto se neodlišuje od světa, který konstruuje.

Po tomto kopernikovském obratu už žádný filozof nemohl být naivně „předkritický“, aniž by toto stanovisko nějak nezdůvodnil. Jeho tři Kritiky obsahovaly otázky, na které budou navazovat filozofie příštích sta let. A zejména Kantova „věc o sobě“ působila a působí jako nevyřešená hádanka.

Kant zásadním způsobem proměnil způsob, jímž chápeme poznávání. Dnes už téměř nikdo nevěří, že duch zrcadlí svět. Prakticky všechny seriózní teorie jsou konstruktivistické: jsme to my, kdo konstruuje realitu.

7.7 Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)

Hegel líčí dějiny jako výchovný román, Bildungsroman. Paralelu mezi obojím využil nejdříve román: tak jako Robinson Crusoe prožívá ještě jednou dějiny civilizace na svém ostrově, tak i každý člověk ještě jednou prochází celými dějinami kultury.

Hegel přitom Kantův kopernikánský obrat proměnil v princip historického pokroku (viz Kant). V čem tento obrat spočíval? Zopakujme si ještě jednou: duch nejprve v sebezapomnění pozoruje svět a nemyslí na sebe (předkritické stanovisko; teze). Poté se proměňuje v Immanuela Kanta a obrací svůj pohled zpátky k sobě, aby vydestiloval svou vlastní účast na poznávání (kritické stanovisko; antiteze). A nakonec se Kant jako místodržící světového ducha promění ve filozofa Hegela a poznává, že tento protiklad je pouze přechodná fáze vývoje, který je u Hegela přiveden na úroveň vyšší (filozofické pochopení dějin; syntéza). Duch se nejprve jeví jako „věc o sobě“ (vědomí, předkritická fáze), pak vědomí objevuje sebe sama a duch se jeví jako forma bytí „pro sebe“ (sebevědomí, Kant) a konečně se projevuje v dějinně-filozofické syntéze bytí „o sobě a pro sebe“ (Hegel, který tuto dnes již běžnou formulaci vytvořil).

Syntéza znamená, že obě strany rozporu jsou „překonány“ v trojím smyslu: jsou negovány, popřeny a současně pozdviženy na vyšší rovinu.

Jinak řečeno: staly se „momenty“ nové souvislosti; jsou relativizovány, kontextualizovány, zbaveny své ostré protikladnosti a takto proměněny ve zkušenost. Nová syntéza se pak stává znovu východiskem nového postupu. Vypadá to tak, jako by po každém kole boxerského zápasu byli oba protivníci vyloučeni a rozhodčí musel následující kolo začínat proti novému soupeři.

Tento princip nazývá Hegel dialektikou, kterou povyšuje na vývojový zákon světových dějin. Pohyb postupuje vždy od vědomí (fáze naivity) k sebevědomí (kritická fáze, Kant) k absolutnímu vědomí (Hegel).

Jak to ale vypadá, když se tento proces konkretizuje historickou formou? Například naivní vědomí projektuje (protože své nitro pokládá za cosi vnějšího) svou vlastní rozervanost do světa a rozlišuje v něm tento a onen svět; středověké náboženské vědomí. Jakožto sebevědomí pak nabývá historické podoby v osvícenství; to je racionální antiteze ke středověkému náboženskému postoji. Avšak syntéza je objevena teprve tehdy, když rozum ve vnějším světě sám stanoví zákony a uskutečňuje sebe sama: tak je tomu v případě mravnosti. I tato syntéza se stává novou tezí, jakmile mravnost jakožto „šílenství samolibosti“ chce zlepšovat svět pouze podle citu. Tehdy světový duch nese Rousseauovo jméno, nasazuje si jakobínskou čapku a započíná revoluci.

Stejně jako ve výchovném románu postupuje světový duch po stupních svých omylů jako po schodišti tak, že získává stále vyšší porozumění, až nakonec u Hegela dospěje k poslednímu prahu, ke stavu absolutní sebeprůhlednosti (sebepochopení), v němž se duch stává svým vlastním rozpomenutím. Dějiny identity a identita dějin spadají v milostném smíření vjedno.

Tímto projektem dokázal Hegel propojit dějiny a filozofii formou románu. Neboť i román prochází kopernikánským obratem a la Kant: tak jako transcendentální já již není součástí empirického světa, nýbrž jeho původcem, tak se i vypravěč distancuje od románového světa, aby mohl děj vyprávět z perspektivy hrdiny, jenž postupně rozšiřuje v řadě krizí svůj horizont a který je schopen nahlédnout celou svou vlastní historii — hrdina se tak nakonec ocitá na stejné rovině jako vypravěč. Stejným způsobem přizpůsobuje svou perspektivu vypravěče různým dějinným údobím i Hegel, diference mezi omezeným „duchem doby“ a tím, co mu uniká, chápe jako dialektický rozpor a dovádí světového ducha celou řadou historických krizí k nahlédnutí do jeho vlastních dějin, aby se nakonec tento duch dostal na stejnou rovinu s vševědoucím Hegelem.

Tímto způsobem přetvořil Hegel člověka do románové postavy. Člověk má úlohu v dějinách světa a může se osvědčit jako porodní asistent ducha. Běda však tomu, kdo se postaví proti běhu dějin: dějiny ho bez milosti rozdrtí.

Spolu s Hegelem se tedy v evropském myšlení objevuje nový scénář a vzápětí se stává modelem reality, který vládne všude: tímto modelem jsou dějiny. Od tohoto okamžiku se vede zápas o interpretaci dějin.

Ten, kdo získá nejvyšší pozici při interpretaci, vyhrává, protože si vydobyl právo převzít moc a může vytvářet dějiny podle svého. Interpretace, které usilují o výlučnost, se nazývají ideologie (pojem původně označoval falešné vědomí, které lze vysvětlit na základě nevědomých zájmů).

Hegelem se započíná éra ideologií, které jsou zdůvodňovány historicky.

Hegelova filozofie se rozšířila zejména v Německu a Rusku, kde intelektuálové mohli jen stěží získat nějaké praktické zkušenosti s politikou. Protože realitu zaměňovali za román, stávali se z nich guijotové. To je také důvod, proč — ve srovnání se západními zeměmi — Německo nevytvořilo v 19. století téměř žádný velký román. Mělo totiž román dějin.

7.8 Karl Marx (1818-1883)

Hegel měl spoustu potomků, kteří po něm zčásti dědili a zčásti ho pohřbívali. Karl Marx se podílel na obojím. Převzal celý model včetně dialektiky jako motoru dějin, postavil ho však, jak sám říkal, „z hlavy na nohy“. Realita byla podle něj materiální, nikoli duchovní povahy: rozhodující je způsob, kterým se společnost stará o své materiální přežití.

Ve feudalismu, v němž převládá zemědělství, vládne šlechta, v kapitalismu, který je charakterizován průmyslem, vládne buržoazie. Dialektický rozpor není mezi vědomím a sebevědomím, nýbrž mezi výrobními podmínkami a nerovnou mocí nad výrobními prostředky, mezi prací a vlastnickými vztahy. Tento rozpor vede k rozdělení lidí do tříd, proto je motorem dějin třídní boj. Vzápětí je však Marx opět hegelovec: existuje rozpor mezi pouhým vědomím a sebevědomím dané třídy, které nazývá třídním vědomím. To je lůno, v němž zraje vůle k revoluci — proto je pro Marxe nejúchvatnější událostí dějin drama Francouzské revoluce. Zrozena z rozporů feudální společnosti stává se modelem toho, co lze očekávat, jestliže rozpory kapitalismu vyhroť do krajnosti třídní protiklady; k tomu dochází tehdy, když se zbídačelé masy proletářů postaví hrstce kapitalistů, kteří si vykořisťováním pracujících uzurpovali všechnu moc nad výrobními prostředky. Vykořisťování pracujících znamená, že kapitalisté platí dělníkům nikoli protihodnotu za jejich pracovní výkon, nýbrž pouze existenční minimum, a takzvanou nadhodnotu pak účtují sobě jako zisk. Je to o to snazší, že šíří různé zamlžující ideologie, například ideologii „objektivních zákonů trhu“ ale i proto, že peníze matou smysl pro hodnoty: například cena zboží působí jako její objektivní hodnota. Ve skutečnosti je to však jen fikový list nespravedlivých vlastnických vztahů. Prvním úkolem marxistů je proto likvidace ideologického zdání. Ideologie se poznají podle toho, že kapitalisté vydávají zájmy své třídy za zájem celé společnosti. Celá buržoazní kultura se tak stává velmi pochybnou a marxismus je pak naopak vysokou školou

demaskování. Odhaluje symbolické systémy civilizace. Proto se zrodila celá generace detektivů, kteří demaskují Boha a svět a za své hlavní zaměstnání pokládají usvědčování zakuklených utlačovatelů. Univerzální podezírání ve věci ideologií vedlo k tomu, že si marxismus vybudoval dokonalý imunitní systém, protože na každého protivníka bylo možné hledět jako na určitý případ potvrzující jeho teorii: kdo je proti, je buď třídní nepřítel, anebo je ideologicky zaslepen.

7.9 Arthur Schopenhauer (1788-1860)

Když chtěl Schopenhauer pohřbít Hegela, musel si k tomu zjednat určitou pomoc. Jeho pomocníky se stali Thomas Hobbes a Buddha.

Východiskem jeho filozofie je ale Kantovo konstatování, že svět je myslitelný jen ve shodě s našimi kategoriemi a že „věc o sobě“ sama je nepoznatelná. „Správně“ tvrdí Schopenhauer a na okamžik se promění v Descarta, „svět je nám dán jen formou iluzorní představy, avšak s jedinou výjimkou, a tou je vlastní já. Vlastní já je nám totiž dáno i jako věc o sobě. Známe je zvnějšku i zevnitř. A co je podstatou já? Vůle k životu. Já jako subjekt je vůle, já jako objekt svého vlastního pozorování je představa.“ Když se Schopenhauer dostal až sem, napsal dílo, které nazval Svět jako vůle a představa (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819). Protože to, co platí o „já“, platí o celé realitě: za její vnější stranou jakožto představou je vůle. Hmota a tělesa jsou objektivace vůle.

Tato vůle je variantou Hobbesova pudu k sebezáchově. Je slepá, bezdůvodná a nenasytitelná; zjevuje se v nejrůznějších podobách počínaje magnetismem přes organické procesy látkové výměny až k vědomí (v tom se přibližuje Hegelovi) a jejím jediným cílem je ona sama.

Schopenhauer z toho vyvozuje velice chmurný závěr: protože vůle je žádost a žádost je neukojitelná, podobá se život dětské košilce: je krátký a podělaný. Zde se Schopenhauer proměňuje v Hobbesa a zakotvuje v jeho černé antropologii (pojetí člověka): život je křížová cesta neštěstí, *Via Dolorosa*, člověk má na výběr jen mezi úzkostí a starostí (zde předjímá Heideggera).

Jen dvě cesty vedou z tohoto slzavého údolí: první skrze prožívání umění, které je stejně jako u Kanta (podle něhož umění zklidňuje žádost) bezzájmový. V umění je navíc stržen závoj iluze a vůle se odhaluje jako nadindividuální princip za jednotlivými věcmi. Myšlenka, že se v opojení hudbou dostavuje prozření, ovlivnila nejen Wagnera a Nietzscheho, ale i Hitlera.

Druhá cesta k vykoupení vede skrze popření a umrtvení vůle. Protože je vůle podstatou reality, je cílem vykoupení nirvána — Schopenhauerova filozofie tak ústí do buddhismu.

Schopenhauer tedy převrací Hegelův dějinný optimismus: namísto neustále se stupňujících forem vědomí vidí za jevovými formami jen nevědomý pud k životu; namísto heroismu ve službě dějin líčí nesmyslné utrpení; namísto stále nového vidí stále totéž; namísto

dějin vidí život a namísto toho, abychom se věnovali dějinám jako asistenti jejich rození, doporučuje, abychom s nimi skoncovali.

7.10 Dvě antihegelovské školy

Téměř se zdá, jako by Schopenhauer předvídal nové věroučné války, které v podobě marxismu vyvolal dějinný optimismus Hegelův; v jeho filozofii často zaznívá ozvěna Hobbesa, který reagoval na skutečné náboženské války své doby. Svým prohlášením života za prapřincip reality inspiroval Schopenhauer dvě pozdější filozofické školy:

— **Vitalismus** a takzvanou **filozofii života**, jejímž nejvýznamnějším představitelem je Francouz Henri Bergson, přestože tento směr dosáhl největšího vlivu v Německu. Strohá analytičnost života je v něm nahrazena proudem života, rozum iracionalitou, střízlivost opojením a hlava žaludkem. Tato filozofie inspirovala nesmírně zajímavé popisy subjektivního proudu času (proud vědomí u Joyce a Virginie Woolfové).

— **Filozofii existence**: na rozdíl od Hegela, který podřadil jednotlivého člověka „smyslu“ dějin, klade důraz na neredukovatelnost holé existence ve starosti, úzkosti a nejistotě. Tuto stranu lidského života obrátil proti Hegelovi už dánský filozof Soren Kierkegaard, když zvažoval rizika lidského rozhodování.

Marxisté potírali filozofii existence i filozofii života jako buržoazní ideologie pro jejich nehegelovské nepřátelství k dějinám. A skutečně oba zmíněné směry vypovídají o tom, že měšťanská třída si od dějin už vůbec nic neslibovala.

7.11 Friedrich Nietzsche (1844-1900)

Nietzsche je bezpochyby největším provokatérem mezi filozofy. Je to antifilozof, jenž vypadá z role. Své myšlenky nerozvíjel systematickým způsobem, nýbrž je odléval do básnických forem aforismu, věšteckých vizí, vyznání či lyrické básně. Jeho dílo je plné rozporných tvrzení a paradoxů, jimiž vyjadřoval svou distanci k filozofii, a proto je možné připisovat mu zcela protikladná stanoviska.

Ústřední Nietzscheův paradox lze nejlépe osvětlit, s ohledem na Hegelovo pojetí dějin, pomocí pojmu „duch doby“: jestliže díky Hegelovi víme, co je duchem doby, můžeme se proti němu postavit a z dějin tak vystoupit. Vzhledem k tomu, že po konci křesťanství představují dějiny nejuniverzálnější osnovu smyslu, opouštíme rovněž pole smyslu. Teprve tehdy, když se člověk vzdá útěchy, že smysl pochází zvnějšku, získá vpravdě aristokratický charakter a osvobodí se ze zajetí rabské morálky, kterou přivedlo na svět křesťanství. Po smrti Boha se bohem, tedy nadčlověkem stává člověk sám. Nietzsche se tak opět vrací k předkřesťanskému jasu a životní radosti Řeků, kteří v tragédii rozvinuli paradox, podle něž lze rozpoznat nadčlověka: je jím ten, kdo svobodně přitaká neodvratnému, včetně utrpení a smrti. Říše nutnosti a kauzality je tak spojena se svobodnou vůlí. lakový postoj umožňuje

člověku rezignovat na smysl dějin, osvobodit se od ducha doby a prohlédnout bez iluzí dějiny jako to, čím jsou: věčným návratem téhož.

Nietzsche zápasí s židovsko-křesťanskými momenty naší kultury a pokouší se odkrýt řecké počátky aristokraticko-estetického životního postoje. Díky tomuto odstupu se pak stává jasnozřivým diagnostikem naší doby, která se za pomoci svých iluzí brání pochopit vlastní nihilismus.

Vždy bylo možné shledat dobré důvody pro tvrzení, že Nietzsche svými hesly o rabské morálce, právech nadčlověka, vůli k moci, přehodnocení všech hodnot a svou chválou „plavé bestie“ inspiroval nacisty a Hitlera; jiní však shledali právě tolik dobrých důvodů i pro opačný názor: podle nich by Nietzsche něčím takovým, jako byli nacisté, pohrdal jako ubohými šosáky. Pravda je patrně na obou stranách.

Možná je Nietzsche paradoxně nejzajímavější v roli jasnozřivého kritika ducha dekadentní doby před první světovou válkou. Sám má v sobě cosi z dekadenta, jako dandy nerozlišuje mezi životem a stylem, působí exaltovaně a hystericky, považuje se za umělce a nakonec zešílí — své dopisy podepisuje jmény Dionýsos či Ukřižovaný.

7.12 Martin Heidegger (1889-1976)

Od Platónovy doby dělila filozofie svět na předscénu pouhých jevů a zákulisí vlastní reality. Kant toto rozdělení obrátil a proměnil v rozdíl transcendentálního a empirického: lidský rozum se teď stal zákulisím, z něhož se inscenuje představení zkušenosti. Heidegger přichází s tvrzením, že toto platónské dělení na zákulisí a předscénu je dědičným hříchem filozofie. Existuje však transcendentální struktura, která organizuje naše porozumění světu včetně vědy a filozofie a která předchází našemu myšlení, a tou je forma konkrétní existence. Tuto transcendentální strukturu nazývá Heidegger bytí. Jde ovšem o víc než o nějaké kategorie, totiž o vícerozměrnost základního lidského vynacházení se na světě, k němuž patří i zkušenost struktury „já-zde-ted“ vlastního těla. [o je původ, z něhož jsou odvozeny všechny vyšší kategorie, jako je subjekt a objekt a další. Teprve na základě této struktury mohou existovat předměty zkušenosti — „jsoucna“ —, o kterých lze vypovídat. Věda a filozofie se až dosud zabývaly pouze předměty, jež spadají do kategorie „jsoucno“. Protože však Heidegger chce hovořit o bytí jako o struktuře, která teprve vědu umožňuje, vytváří poněkud bizarní jazyk, jímž naznačuje, že běžné pojmy v této oblasti neplatí (v teoretickém textu ostatně také nenajdeme kategorie, jež by dokázaly popsat gejzíry myšlení, jehož je tento text plodem). Lidskou existenci tedy Heidegger označuje jako „pobyť“ a jeho věty vypadají například takto: „Pobyť je jsoucno...“, „jemuž „jde v jeho bytí o toto bytí samo“, což bychom mohli přeložit zhruba takto: Člověk existuje tak, že jeho existence je pro něho vždy problémem. Anebo řečeno ještě jinak: Člověk je definován tím, že se k sobě vztahuje předteoretickým existenciálním způsobem. Způsob, jakým se tento vztah utváří, je vždy otevřený. Proto Heidegger definuje existenci jako „byť k možnosti být“. V této otevřenosti

však člověk naráží na hranici: na smrt. Protože smrt předjímá, zakouší existenci jako konečnost. Odtud pak Heidegger určuje podstatu člověka odkazem na přesýpací hodiny časovosti: shora, totiž z budoucnosti, přicházejí možnosti, jichž se má chopit; zdola se tlačí minulost úžinou přítomnosti. O ztotožnění časovosti a existence vypovídá i název jeho hlavního díla *Bytí a čas* (Sein und Zeit, 1927).

Kvůli jeho hádankovitému jazyku jej přečetli jen nemnozí a ještě méně je těch, kdo ho pochopili. Heideggerův vliv byl přesto nesmírný a jeho filozofie se stala výrazem životního pocitu v době světových válek.

To proto, že se mu podařilo vysvobodit konkrétního člověka z Hegelových jatek dějin právě v okamžiku, kdy v nich byl ve skutečnosti zabíjen.

Ale i Heidegger se v roce 1933 sklonil před Hitlerem, což se mu dodnes nezapomíná. Jestliže mu to však prominula i jeho milovaná Židovka Hannah Arendtová, snad bychom mu mohli odpustit i my.

SHRNUTÍ KAPITOLY



- Descartes přiznal rozumové činnosti samostatnost ve vztahu ke světu, stal se zakladatelem racionalismu (klade důraz na rozum).
- Kant zásadním způsobem proměnil způsob, jímž chápeme poznávání. Dnes už téměř nikdo nevěří, že duch zrcadlí svět. Prakticky všechny seriózní teorie jsou konstruktivistické: jsme to my, kdo konstruuje realitu.
- S Hegelem se v evropském myšlení objevuje nový scénář a vzápětí se stává modelem reality, který vládne všude: tímto modelem jsou dějiny. Od tohoto okamžiku se vede zápas o interpretaci dějin.

OTÁZKY



1. Proč je Descartes považován za otce moderního myšlení?
2. V čem spočívá kopernikánský obrat Kantovy filosofie?
3. Jakou myšlenkou moderní myšlení ovlivnil Hegel?

8 MODERNÍ VĚDA A JEJÍ OBRAZY SVĚTA (EVOLUCE, PSYCHOANALÝZA, KVANTOVÁ TEORIE)



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Přírodní (exaktní) a humanitní (společenské, duchovní) vědy. – Idea pokroku rozumu a vědy. – Evoluce. – Psychoanalýza. – Teorie relativity.



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- jak jsou rozděleny moderní vědecké obory;
 - co je to vědecký pokrok a jaké jsou jeho meze;
 - které vědecké objevy ovlivnily moderní představivost a sebepojetí člověka.
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

věda, přírodní vědy, humanitní vědy, Ch. Darwin, evoluce, S. Freud, psychoanalýza, A. Einstein, teorie relativity

8.1 Vědecké obrazy světa

Mezi vědami rozlišujeme vědy přírodní a všechny ostatní. Oněm ostatním se dříve říkalo duchovnědy. Tak tomu ale bylo v Německu, neboť zde panovala víra v ducha a vědy, ale dnes se to spíš pokládá za trapné. Proto se v anglosaských zemích o vědách vůbec nemluví a obory, které se zabývají člověkem a jeho kulturou, se nazývají i u nás se tedy hovoří o humanitních vědách. Přitom se vědy o společnosti, tzv. společenské vědy, oddělily od starých duchověd a filologie, která se dnes nazývá spíše vědou o textu

Na rozdíl od filozofie, která je vždy také spekulací, a ideologie, což je politické náboženství spásy, jsou „exaktní“ vědy považovány za cosi velmi solidního.

Máme přitom na mysli: především přírodní vědy. Přírodní vědy mají dva nástroje kontroly nad svými tvrzeními, které spolu často souvisejí, totiž matematiku a matematickou kalkulatelnost svých předmětů.

Patří k nevysvětleným zázrakům světa, že se příroda vyjadřuje jazykem čisté matematiky. Zázrak je to proto, protože matematika má gramatiku, jež sama o sobě na reálný svět nebere žádný ohled a svá pravidla čerpá z logiky vnitřních vztahů (relací). Je tedy opakem přírody, to jest je to čistý duch. A přesto se příroda chová tak, jako by znala všechny zákony matematiky a podle nich se i řídila.

Méně exaktní jsou vědy o textu a sociální vědy. I tyto vědy však mají k dispozici spolehlivou metodu kontroly. V případě věd o textu je to detektivní práce při restituci textu: procházení archivů, hledání dokladů, rekonstrukce kontextů, odhalování vlivů a to všechno se pak musí opatřit poznámkami pod čarou. Je-li poznávacím znakem přírodní vědy experiment, je jím ve vědách o textu poznámka pod čarou. :-)

Většina oborů se vyučuje na univerzitě na jednotlivých katedrách a zde je lze také studovat.

Existují však obory, které svou jednotu neodvozují z vědeckých disciplín, nýbrž získávají svůj profil na základě profesní praxe, na kterou připravují. Medicína vyděluje části z biologie a chemie a kombinuje je nikoli proto, že je lidské tělo specifický vědecký předmět, ale proto, že to tak vyžaduje praxe léčení. A práva či pedagogika vůbec nejsou vědou, nýbrž jsou to praktická jednání, která předpokládají určité vědomí o strategii.

Úspěchy přinesly vědě značnou prestiž. Proto si kostým vědy obléklo a na univerzitě se etablovalo množství oborů, které jsou ve skutečnosti akademicky povýšené praxe: žurnalistika, divadlo, výuka jazyků, režie, politologie a různé psychologické disciplíny pohybující se mezi šamanismem a pokusnictvím. Rovněž výchova pedagogů trpí nejasnou bastardizací praxe s vědou, takže zde není učiněno zadost ani vědě, ani praxi a učitelé si musí od samého počátku zvykat na profesionální maškarádu.

8.1.1 VĚDECKÝ POKROK

Úspěch věd již dlouhou dobu určuje i obraz jejich dějin, který je prezentován jako ustavičná akumulace (shromažďování) stále většího množství pravd, stejně tak jako se postupným objevováním stává země více a více probádanou.

Platilo to až do doby historika vědy Thomase Kuhna. Během výzkumů ho totiž napadlo, že vědy vyprodukovaly také dost nesmyslů a že vyvracení těchto nesmyslů rovněž přispívalo k jejich vývoji. Vědu by tedy bylo možné popsat nejen jako akumulaci pravd, nýbrž i

jako akumulaci nesmyslů. Například mezi léty 1670 a 1770 se obecně věřilo, že všechny hořlavé látky obsahují jistou substanci, flogiston, která při hoření mizí.

Tento předpoklad byl velmi plodný a umožnil mnoho objevů, avšak byl to nesmysl. Flogiston je stejně reálný jako yetti.

Když se Thomas Kuhn zahloubal do tohoto problému, zjistil, že vědecký pokrok se uskutečňuje zcela jinak, než se dosud soudilo. Nespočívá v neustálém shromažďování stále většího počtu pravd, nýbrž jde o řadu legislativních období s divokými předvolebními boji a střídajícími se vládami.

Kuhn konstatoval, že v každé vědě existuje vládnoucí nauka, která se opírá o celou řadu doplňujících pojmů a nepřiznaných předpokladů.

Tyto předpoklady se pokládají za samozřejmé, neproblematické, takže není třeba je zdůvodňovat. Zakládají vědecký konsenzus. Sít' těchto základních pojmů a předpokladů je více než teorie a méně než světový názor. Kuhn ji nazývá paradigma podle řeckého slova pro model (anebo příklad). Většina vědců se zabývá tím; že svým bádáním potvrzuje vládnoucí paradigma. Ivoří jakoby vládu a provozují normální vědu.

Vždy však existuje i menšina nonkonformistů, jež je fascinovaná problémy, které nelze vysvětlit v rámci stávajícího paradigmatu. Vláda je přirozeně sleduje s nedůvěrou a vhání je na cestu opozice. „Nonkonformisté“ hromadí fakta a sbírají stoupence a poté podniknou generální útok na vládnoucí paradigma, vládu převezmou, svou novou nauku ustaví jako vědecké dogma a šíří vědecký newspeak (novoreč). Tyto události nazývá Kuhn vědeckými revolucemi. Bylo by však možné hovořit i o demokratické změně vlády, během níž opozice po dlouhém předvolebním boji vládu porazí a sama nastoupí na její místo. Tento proces je pro členy staré vlády velmi bolestný, protože je tím znehodnocen jejich celoživotní vědecký výkon a odložen do starého železa. Proto do posledního dechu hájí staré paradigma. Flogiston byl opuštěn teprve tehdy, když se rozplynul prakticky sám od sebe. Onu úpornost lze chápat jako svědectví o nepoučitelnosti etablovaných, pro pokrok vědy je ale velice přínosná, protože opozici nutí, aby svému bádání dala zcela průkaznou formu.

Nová vláda se svým paradigmatem vládne přirozeně jen tak dlouho, dokud se znovu nenahromadí nové poznatky, které nelze zasadit do jeho rámce, a celý proces začíná znovu.

Bádání Thomase Kuhna bylo revoluční, protože rozbilo staré paradigma přímého vývoje vědy. Tento pohled od základu proměnil obraz vědy. Od té doby víme, že dům vědy není žádný klášter, v němž asketičtí mnichové bádají v přátelské shodě a scházejí se pravidelně na kongresech, aby tu mumlali společné modlitby a chválili Pána. Mnohem spíš se podobá parlamentu, jímž se nese třesk sporů a burácení debat a kde je vláda bombardována odhaleními opozice, která protičeří vládní doktríně, zatímco ji vláda ostřeluje soustředěným ohněm platného paradigmatu a předhazuje jí, že chce rozbít celou osvědčenou nauku a šířit chaos a anarchii kvůli pár anomáliím, které se určitě ještě nějak vysvětlí.

Jinak řečeno: věda často neposkytuje jistotu, nýbrž nejistotu. Rozvíjí se jako demokracie formou komedie), je tedy kontroverzní a často polemická. Místem polemiky je poznámka pod čarou. Mnohé poznámky pod čarou jsou nudné, protože postě dokládají to, co už všichni vědí; existují však i takové, ve kterých se odehrávají zábavné boje.

V četných případech byly revoluce, v nichž se vlády ujímalo nové paradigma, velmi spektakulární a nová paradigmata měla natolik zásadní povahu, že poskytla základ pro nové oblasti lidského vědění a stala se součástí základního kulturního přehledu.

V dalších kapitolách si přiblížíme několik takových koncepcí, které se zrodily z pěny vědeckých debat.

8.2 Evoluce

Každý dnes ví, že evoluční teorii, která naprosto revolučním způsobem proměnila tehdejší obraz světa, vyložil Charles Darwin ve své knize O vývoji druhů. Nové a šokující byly především následující předpoklady: — Bible a její zpráva o stvoření není slovo Boží, které bylo doslova nadiktováno Duchem svatým, nýbrž značně pochybná sbírka legend.

— Člověk stejně jako kterýkoli jiný tvor není dílem Božím, nýbrž pochází z rodiny, k níž patří i velmi trapní předci, jako jsou šimpanzové a gorily.

— Svět není, jak se dosud věřilo, starý 60 000 let, nýbrž vznikl před stamiliony let.

Tato představa vyvolala pocit bezdomovectví; jako by člověk, podobný osamělému cestovateli, klouzal prázdnyimi prostorami času.

Až do Darwina byla představa evoluce různých druhů zablokována paradigmatem, v němž proti sobě stály dva zneprátené tábory: uniformisté a katastrofisté. Uniformisté pod vedením geologa Charlese Lyella věřili, že Země a život na ní se během velmi dlouhých časových úseků měnily stálým působením sil, které je možné pozorovat i dnes: klima, teorie katastrofistů, kteří se pod vlivem Georgese Cuviera soustředili na zlomy ve vývoji Země, o nichž údajně vypovídaly některé prehistorické nálezy, usazeniny, zkameněliny a vulkanické projevy. Proto tvrdili, že Země byla stížena řadou katastrof, které opakovaně ničily veškerý život a dávaly Bohu příležitost vytvářet stále nové druhy. Předností tohoto názoru bylo to, že bylo možné (třebaže s jistými obtížemi) uvést do souladu vědu s biblí s jejími zprávami o katastrofách, takže nebylo třeba vzdávat se představy, že člověk stejně jako všechny ostatní druhy není dílem nějakého chytřejšího šimpanze, nýbrž pochází přímo z Boží ruky. Stoupenci tohoto pojetí a hlasatelé myšlenky vývoje patřili tedy do různých táborů, a dokud se teorie obou nepropojily, byla evoluční teorie zablokována.

Darwinovi se podařilo uskutečnit průlom, protože byl vědecký outsider (studoval teologii a biologie byla jeho koníčkem) a tyto spory se ho nijak nedotýkaly. Nadto uvažoval mezioborovým způsobem: během výpravy na Galapágy četl ekonoma Malthuse, jenž tvrdil, že

obyvatelstva přibývá rychleji než zásob potravin, a že tedy sice může péče o chudé posunovat hranici chudoby, ale nikdy nemůže snížit počet chudých.

Právě tam spatřil Darwin množství různých druhů Malthusovými očima a zvolal: „Heuréka!“ Tlak na hranici růstu určité populace odhalil jako princip výběru přežití nejlépe přizpůsobených druhů.

Io, co bylo na Darwinově evoluční teorii tak obtížně akceptovatelné, byla nejen naše příbuznost s opicemi, třebaže i ta značně zraňuje naši sebelásku, ale i fakt, že si lidé prostě nedokázali představit proces, v němž subjekt není naplánován a nemá žádný cíl, a přesto není chaotický či neuspořádaný. Až do Darwinovy doby totiž platil slavný argument Paleyho hodin. Jeolog Paley vystoupil s následující úvahou: kdybychom při procházce lesem najednou našli hodiny, nutně bychom vyvodili závěr, že existuje hodinář. Newton prokázal, že svět je mechanismus podobný hodinám — Bůh tedy existuje. A přestože je podoben už jen hodináři, může být člověk rád, že se mu podařilo zachránit ho alespoň v této podobě.

Darwinova myšlenka procesu, který se obejde bez plánu, protože řídí sám sebe, zničila tedy poslední naděje teologů. Idea smysluplného plánu světa a cíle dějin přírody se ukázala jako zbytečná. Také člověk, původně koruna tvorstva, se proměnil a stal se přechodným stadiem plným nedostatků a nedokonalostí, produktem okolností a náhody, jen vyvinutější opicí ve srovnání s nadčlověkem, který teprve přijde.

Reprodukce života tedy probíhá bez plánu a partneři se jmenují chaos a řád; to oni vytvořili první diferenci. Pokud — dílem náhody — existovalo někde více řádu než jinde — třeba v nějaké molekule či buňce —, začal řád působit jako princip selekce (princip výběru) neuspořádanosti. Tak vznikla prvního dne stvoření variace a selekce. už je třeba pouze stabilizovat selektovaná uspořádání, aby se spustila evoluce. Právě kombinace těchto tří principů — variace, selekce a stabilizace selekcí — umožňuje, že se nepravděpodobné — totiž řád — stane pravděpodobným. Jinak řečeno: vyšší organismy — jehňata, vlci, primáti, fotbaloví fanoušci a vědci — se takto stávají pravděpodobnými a vznikají.

Koncept evoluce, spolu s myšlenkou zápasu o existenci a přežití nejzdatnějších, byl přenesen na společnost s doporučením, aby se společnost znovu přizpůsobila přírodě. Tento koncept byl nazván sociálním darwinismem a jeho nejšílenějšími stoupenci byli nacisté. Evoluce neproměnila jen člověka, ale i vlastní základy: druh si v kultuře vytváří své vlastní symbolické a technické prostředí. Tento fakt však nacisté ignorovali a přehlíželi rovněž skutečnost, že konkurenci mezi různými druhy nelze přenášet na vztahy v rámci téhož druhu: vynalezli pojem rasy, kterou chápali jako pseudodruh.

Toto rasistické zneužití evoluční teorie ji připravilo o značnou část její důvěryhodnosti: Darwinova teorie je sice dnes v biologii nezpochybnitelná (jakkoli se jí dostalo různých korektur), avšak kdykoli se objeví snaha přenést ji do jiných oblastí, vždy se ozve volání: „Pozor biologismus!“ — „Pozor, rasismus na postupu!“ Neudivuje, že se tímto druhem alarmismu vyznačují zejména Němci. Je to ale nesmysl, který brzdí myšlení.

Koncepce evoluce začala být znovu přijímána zejména ve společenských vědách a ve vědách o kultuře. Mluví se o-evoluci idejí. Představa egoistického genu v biologii vedla k nalezení egoistického mému (paměťový obsah) a v systémové teorii se mluví o sociokulturní evoluci. Paradigma evoluce je tedy koncept, který způsobil revoluci v obrazu světa, v myšlení i v představě o místě člověka v dějinách. Odsunul stranou ideu teleologických (k cíli směřujících) dějin, a proto jej všechny ideologie — a z nich nejvíce marxismus — považují za nástroj ďábla. Šíří rovněž skepsi, pokud jde o představu plánovatelnosti dějin, a vyvolávají proto hněv všech stoupenců pokroku. Tvrdí, že vývoj nemůže být bez-zbytku prognostikovatelný (předvídatelný). Pojem variací přidává k řádu překvapení v tom smyslu, v němž genetické mutace bombardují organismy náhodami. Vzhledem k této skepsi pokládají jedni pojem evoluce za realistickou brzdu překotných ideologií a druzí za ideologické maskování konzervativců.

8.3 Einstein a teorie relativity

Je jen málo těch, kdo plně pochopili teorii relativity, avšak již samo jméno této teorie naznačuje její základní jádro: všechno je nějakým způsobem relativní. To bohatě stačí, aby se klima doby zabarvilo zcela odlišně. Teorie relativity přesunula na smetišť všechny staré jistoty a stala se základem nového obrazu světa; právě proto je její tvůrce Albert Einstein považován za otcovskou postavu moderní vědy a bezmála zástupce Boha na zemi. Jistě k tomu nemalou měrou přispělo i to, že jeho vědátorská hlava s rozčuchanými bílými vlasy a dobromyslnou oduševnělou tváří působí jako ikona božské vševědčnosti.

Oč tu však skutečně běží? Ve své speciální (1905) a obecné teorii relativity (1914/15) způsobil Einstein revoluci v našem chápání času. Tak jako kopernikánský obrat charakterizuje revoluční změnu v naší představě o prostoru, tak i Einstein vykazuje v našem obrazu světa nové místo času tím, že ho znovu těsně spojuje s prostorem a označuje za čtvrtý rozměr (první tři jsou čára, plocha a těleso).

Klíče k porozumění této revoluci tkví v pozici pozorovatele. Dosud byl pozorovatel z přírodních věd vyloučen, aby se zabránilo vlivu subjektivních stanovisek na data. Einstein však vrací pozorovatele zpět a pozoruje, jak pozorovatel pozoruje. (V jistém smyslu je Einstein Kantem vědy.) Rozhodující podmínkou pozorování je přitom rychlost světla; ta nemůže být překonána, protože jinak by příčiny působily rychleji a nebylo by možné je pozorovat. Jinak řečeno: pozorování všech předmětů vyžaduje čas, a čím jsou vzdálenější, tím více času je zapotřebí. Hvězdu, která je vzdálená jeden světelný rok (distance, kterou urazí světlo při rychlosti 300-000 km/sec za jeden rok), vidím takovou, jaká byla před rokem (to znamená, že ji nikdy nemohu vidět takovou, jaká je „teď“). Řečeno ještě jinak:

když tuto hvězdu pozoruji, hledím vždy do minulosti. Tato skutečnost likviduje dosavadní představu současnosti, která je výjimečně vzácná. Představme si, že sedím na nějaké hvězdě, která se vznáší právě uprostřed mezi dvěma hvězdnými dvojčaty, na nichž atomová bomba čeká na to, až ji signál z mého světelného děla aktivuje k výbuchu. Když zmáčknou tlačítko, spatřím v deseti minutách výbuch na obou hvězdách; prožívám současnost, avšak pouze v této pozici. Kdybych své světelné dělo nastavil na dvě hodiny a kosmickou lodí opustil svou hvězdu směrem k jednomu z hvězdných dvojčat, spatřil bych po dvou hodinách letu-jednu explozi dříve než druhou, třebaže k nim došlo „ve stejné době“. Výraz „současné“ je tedy relativní vzhledem ke stanovišti pozorovatele. Bez tohoto vztahu nemá žádný smysl.

Aby ilustroval záležející důsledky, které z toho plynou, napsal fyzik George Gamow podle Carrollovy Alenky v kraji divů a za zrcadlem příběh, který nazval Pan Tompkins v kraji divů. V souvislosti s jistým nejasným zločinem, v němž jde o to zjistit alibi, vykládá panu Tompkinsovi jistý vědec následující scénář: v neděli nastane událost, o níž pan Tompkins ví, že se rovněž přihodí jeho příteli, který žije někde jinde.

Kdyby nejrychlejším spojením mezi nimi byl poštovní vlak, nemohl by přítel informovat o této události dřív než příští středu. Kdyby však jeho přítel věděl o této události předem, byl by posledním dnem, kdy by o ní mohl zpravit pana Tompkinse, předcházející čtvrtek. Vzhledem ke kauzalitě tedy oba odděluje šest dní. „Avšak“ namítá pan Tompkins, „i kdyby rychlost poštovního vlaku dosáhla nejvyšší dosažitelné rychlosti..., co to má co dělat se současností? Můj přítel a já bychom svoji nedělní pečení přesto jedli současně, a ne že ne.“ Na to se mu dostane této odpovědi: „Nikoli, takové tvrzení by pak už nemělo žádný smysl.“

Jeden pozorovatel by vám dal za pravdu, avšak druzí, kteří by svá pozorování prováděli z různých vlaků, by tvrdili, že vy jste si dával své nedělní jídlo, zatímco váš přítel se právě dával do své páteční snídaně anebo do úterní večeře. Ale nikdy by nikdo nemohl pozorovat současně vás a vašeho přítele při jídle, které dělí víc jak tři dny. Neboť, „jak mu vysvětluje, „horní hranice rychlosti musí zůstat stejná i tehdy, pozorujeme-li ji z různých pohyblivých systémů.“

Po návštěvě přednášky o teorii relativity se pan Tompkins přenesl ve snu do země, kde je rychlost světla jen 20 km/hod. Cyklista, který se k němu blíží, se mu jeví jako plochý. Když se ho snaží na kole dohonit, jeho vlastní vzhled se nemění a rovněž cyklista, když ho dostihne, vypadá normálně. Místo toho se ale zkracují ulice, a když dorazí na nádraží, jeho hodiny se opožďují, protože ujížděl příliš rychle. Na nádraží pak ke svému údivu vidí, jak jistého mladíka zdraví stará dáma jako dědečka a jeho mládí vysvětluje tím, že musí hodně cestovat vlakem, takže stárne mnohem pomaleji než ti, kdo zůstávají doma. To ukazuje, jak by se nám jevil svět, kdyby nás při jízdě na bicyklu mezi galaxiemi nepoháněl západní vítr, jak je tomu na Zemi, nýbrž světelné paprsky: nemá tedy smysl oddělovat prostor a Čas.

Einsteinovy teorie byly již empiricky potvrzeny: jisté jeho předpovědi se vyplnily. V Newtonově univerzu, v němž vládla absolutní prostor a absolutní čas, byly oba rozměry oddělené jako dvě naprosto odlišné formy distance: prostor byla distance za předpokladu současnosti, čas byl distancí za předpokladu sukcese (následnosti). Proto filozof John Locke, současník Newtonův, prohlásil: „Tuším, že taková kombinace dvou rozdílných idejí se stěží ještě kdy vyskytne v nesmírné rozmanitosti všeho myslitelného...“ Ale Einstein tuto zásadní odlišnost znovu zrušil. Prostor a čas jsou vzájemně převoditelné; Newtonův absolutní čas neexistuje; je to funkce vzájemné dosažitelnosti.

Einsteinově teorii relativity se dostalo takového ohlasu i proto, že na přelomu 19. a 20. století se čas stal tématem i v jiných oblastech: francouzský filozof Henri Bergson, zakladatel filozofie života, odhalil „vnitřní čas“ subjektivního prožívání jako ustavičný proud, který nazval trváním (*durée*) a který odlišil od mechanického vnějšího času. Stejně myšlenky se chopili i romanopisci a zpodobovali toto plynutí neuspořádaných asociací, nekonečnou řadu dojmů, tělesných pocitů, útržků myšlenek, obrazů, slov a beztvarych impresí jako stream of consciousness (proud vědomí). Klasickými příklady jsou Joyceův *Odysseus* a romány Virginie Woolfové. Nietzsche svou představou věčného návratu a dionýské extáze opouštěl čas dějin. Pro literáty, jako byli Joyce a Proust, se stala přitažlivou kategorie náhlosti, v níž se podstata věcí odhaluje mimo čas jako epifanie či náhlé rozpočtenutí. Existencialisté, jako například Heidegger, kladli proti sobě dějinný čas společnosti a existenciálně založenou časovost osobní životní souvislosti, která se vyznačuje vržeností a smrtí (Bytí a čas), a všechna jiná pojetí času pro ně byla sekundárními odvozeními. Stručně řečeno, čas přestal být pevnou, nezávislou, objektivní veličinou a stal se relativním.

8.4 Freud a psychický život

Marx, Darwin, Einstein — ti všichni proměnili náš obraz světa tak, že přitom lidská domýšlivost pokaždé utrpěla kopanec. Marx nám vyložil, že naše kultura i všechno naše vědomí je určeno ekonomickými podmínkami. I to je teorie relativity: vědomí je relativní vzhledem k sociálnímu postavení. Darwin nám oznámil, že nejsme, jak jsme si mysleli, obrazem Boha, nýbrž bratrance šimpanzů, a že proces evoluce nepotřebuje ani plánovače, ani cíl, a přesto neprobíhá bez řádu. A konečně nám Einstein vzal i to, co se zdálo být jediným spolehlivým základem: objektivitu fyzikálně měřitelného vnějšího světa.

V důsledku těchto teorií poklesla sebeúcta člověka na nulu a naopak jeho zmatky dostoupily až k nejvyšší míře. Avšak mělo přijít ještě něco horšího, a o to se postaral Sigmund Freud.

Snad žádný jiný vědec neproměnil způsob, jímž jednotlivec chápe v naší kultuře sebe sama, tak hluboce jako Sigmund Freud. Jeho působení je všudypřítomné a jeho myšlení proniklo celou naši kulturu do takové míry, že je těžké představit si, jak člověk rozuměl své duši před Freudem.

Původně — například v době Shakespeara, Montaigne a Kalvína (tedy v 16. a 17. století) — existovala pouze jedna lidská duše, která byla nesmrtelná, racionální a neměnná. Io, co přičítáme duši dnes, vášně, pocity, pudy a impulzy, se přiřazovalo k tělu a to, co nazýváme charakterem, záviselo na tělesných šťávách: černé žluči, žluté žluči, hlenu a krvi. Podle toho, která šťáva (latinsky humor) převažovala, byl člověk melancholik (zádumčivec), choleric (vznětlivec), flegmatik (líná kůže) anebo sangvinik (větroplach). Pokud byly šťávy v nepořádku, stal se člověk případem pro medicínu. V 18. století se pak mezi nesmrtelnou duší a smrtelným tělem vytvořila nárazníková zóna, která se označovala jako oblast mentálních jevů. Sem bylo přesídleno vše, co se předtím pokládalo za nebezpečnou iracionalitu: vášně. Vášně bylo možné vpustit do slušného pokoje teprve tehdy, když odložily na základě procesu zušlechťování všechnu bezohlednost a osvojily si společensky vstřícnější podobu. Neříkalo se jim už pak vášně, nýbrž cit, citlivost, sentiment, senzibilita, sympatie. Protože byl cit chápán převážně jako soucit, získal morální kvalitu a každý člověk si pochopitelně rád přisuzoval tuto ušlechtilou vlastnost. Spolu s vynalezením citu se tak v člověku otevřel vnitřní mentální prostor, v němž lokalizoval své nálady, pocity, duševní stavy a vnitřní hnutí stejně jako své otřesy, záchvaty a spontánní reakce. Byl to prostor, v němž se převalovala mlha a pára, cosi jako prádelna anebo, lépe řečeno, duševní krajina, v níž se střídají atmosférické turbulence se zářivými slunečními paprsky, modrým nebem a hojivými nocemi, zalévanými svitem luny — nikoli náhodou objevil romantismus současně vnitřní prostor duše a přírodu jako ozvučnou desku duševních vibrací.

V 19. století zdědily nesmrtelnou duši s její racionalitou nepozorovaně dvě instance: intelekt, jenž byl teď často podezírán z toho, že je mu vlastní nepříjemný chlad, a charakter, který v protikladu k měkkým pocitům měl morálně pozitivní kvalitu čehosi tvrdého, protože se řídil principy, povinnostmi a zásadami. Tyto psychické instance byly nadto zabarveny stereotypy spojenými s dělbou rolí mezi pohlavími: z žen se staly specialistky na city a jejich nejvlastnější oblastí bylo atmosféricky prosvětlené sídlo duševna. Mužům naopak zůstal nepříjemný, avšak nutný balík chladného intelektu a morálně vyztuženého charakteru. To odpovídalo dělbě práce mezi oběma pohlavími: zatímco člověk v povolání a na veřejnosti sleduje chladným rozumem ekonomický zájem rodiny a svou společenskou úctyhodnost reprezentuje nezlomným charakterem, žena ve vnitřním prostoru rodiny mírní tuto tvrdost rozpouštědlem duševna v lázni citů. Spontánnost citu, jenž je ve svých hnutích zřídka přístupný nějaké kontrole, byla hodnocena jako znak ryzosti, tedy jako zpečetění dobra. Pokud vycházely najevo nějaké nejasné impulzy, jimž bylo zapotřebí důvodně nedůvěřovat, vykládaly se jako symptomy špatného charakteru a kladly se za vinu osobě samé. Předpokládalo se tedy, že osoba je pánem ve svém domě a že má své pocity i svůj psychický život při odpovídající sebevládě pod kontrolou. Neřesti, slabosti, posedlosti či závislosti (alkoholismus, nutkavé chování apod.) byly předmětem morálního odsuzování: každý člověk je svobodný, a je proto schopen odpovídajícím usilováním vůle dosáhnout toho, k čemu je povinován. Jestliže to nedokázal, byl podezírán, že nechce.

A právě tuto koncepci Freud obrátil: když dnes někdo něco nechce, hned se domníváme, že nemůže. Freud zlikvidoval morálku, na jejíž místo dosadil psychologii, a provedl to

tak, že rozšířil příbytek psýché o další apartmá: nevědomí. Od té doby není člověk pánem ve svém domě. Má naopak spolubydličího, kterého sice nevidí, jenž ho ale řídí a vede, aniž by si toho člověk povšiml. A pro tuto neviditelnost ho Freud označuje jako Ono. Znovu se tak vrací stará náboženská představa o posedlosti a spolu s ní i praxe exorcismu (vymítání d'ábla). Avšak je tu jeden zásadní rozdíl: v exorcismu si člověk představoval d'ábla jako cizího okupanta, který přišel zvnějšku a musí být zase vyhnán. Naproti tomu u Freuda osoba sama od sebe odštěpila to, co není schopna snášet anebo co je nedovolené — Freud to nazývá vytěsněním -, a učinila Vytěsněné nepoznatelným, takže je již sama nevnímá. Ono teď vystupuje inkognito, maskuje se a takto zamaskované dělá z člověka blázna a nutí ho dělat věci, které nechce. Ono o sobě dává vědět v bezděčných jednáních, je-li oslabena sebekontrola, například ve vtipech či přerážkách — proto mluvíme o freudovských přerážkách — nebo při jiných chybných výkonech, třeba když znovu a znovu zapomínáme nějaké jméno.

Existují dokonce i chvíle, v nichž dochází k úplné změně stráží a velení se ujímá Ono — například ve spánku. Ve snu pak Ono slaví karneval. Sny — to jsou zprávy nevědomí adresované vědomí, zašifrované ale v nesrozumitelné řeči symbolů, při níž je nevědomí odsouzeno k tomu, aby zůstalo nepoznané.

Kdo je k tomu odsoudil? Vědomí. Vědomí označuje Freud rovněž jako Já. Já je instance racionality a realismu — co sem nepatří, to odštěpí a potlačí tím, že to zašifruje. Freud mu proto přidal ještě jednoho pomocníka: Nadjá. Nadjá obsahuje ideál, tedy Já takové, jaké by chtělo být. Ideály Já přecházejí zvnějšku do nitra převzetím sociálních norem; tento proces nazývá Freud internalizací, zvnitřňováním. I to, co je cizí, je takto převedeno do nitra, ale současně je od něho spolu s nevědomím odštěpeno cosi vlastního, z čeho se stává cizí.

Co je odděleno v tomto případě? Pudy, přání a slasti, které společnost nedovoluje. A protože u dospělých je už nepozorujeme, hledá Freud mezi malými dětmi, sleduje, co provádějí, aby v jejich chování objevil zašifrovaná přání nevědomí: děti si například rády hrají se svými exkrementy; vytvářejí si ve fantazii svět podle svých přání; divoce křičí, když jim něco chybí; mlátí do všeho, co je ruší; rády si představují, že jsou největší; když to jde, všechny tyranizují; odmítají každou odpovědnost a nejraději by — pokud to jsou chlápci — zabili otce a vyspali se s matkou.

Zejména poslední uvedené přání si Freud oblíbil; v řeckém mýtu tento experiment uskutečnil thébský král Oidipús, a proto Freud označil uzel viny, který z onoho experimentu pramení, jako „oidipovský komplex“.

Oidipús poruší ústřední společenské tabu — zákaz incestu —, na němž spočívá řád rodiny. Kdyby se synové ženili se svými matkami jako-on, nikdo by nevěděl, kdo jsou otcové, kdo synové a kdo manželé; základní kategorie rodiny by se zhroutily a jakákoli hierarchie jako předpoklad autority by už nadále nebyla možná. Protože toto tabu umožňuje základní společenskou molekulu, kterou je rodina, podařilo se Freudovi odvodit ze své

psychologie teorii společnosti, v níž vysvětluje, jak vzniká z tabu incestu a otcovraždy společnost, stát a náboženství.

Jestliže nevědomí obsahuje raná dětská přání, která jsou pak zašifrována, bylo by možné k nim už dál nepřihlížet. Io uznává sám Freud, ovšem za předpokladu, že by zůstala pěkně uzamčena. Jenomže tomu tak není vždy, vlastně nikdy. Přání se osvobozují, prosazují se a zamaskovaná se mísí mezi hosty, opičí se po domácím pánovi, imitují jeho hlas, společensky ho kompromitují a člověk tím skutečně trpí. V takovém případě hovoří Freud o neuróze. Neurotik dělá to, co dělat nechce, až je k nepoznání. Je načase přivolat psychoanalytika.

Psychoanalytik ví, co dělat: nevědomí mluví zašifrovaným jazykem, je proto zapotřebí tento jazyk rozluštit. Zašifrování je technika, jejíž pomocí Já od sebe odštěpilo část sebe sama a vydává ji teď za cosi cizího. Ierapie tedy musí přivést /á k tomu, aby uznalo, že to, co mu připadá jako cizí a podivné — jeho strachy a nutkavá jednání, hrůza a fobie —, jsou částí jeho samého. Protože terapii tvoří dešifrování tajemných a záhadných symbolů, ovlivnila psychoanalýza velmi silně literární vědu; de facto neexistuje obor, zabývající se jazykem a symboly, který by nebyl hluboce ovlivněn Freudovou teorií. Nejradiálněji však analýza proměnila způsob, jímž jednotlivci uvažují sami o sobě a činí sebe sama tématem. Tento terén Freud nejprve zcela vyklidil a poté obsadil svými kategoriemi, z nichž se postupně stala atmosférická pára, jež pronikla až do folkloru a obecného povědomí, takže miliony lidí, kteří z Freuda nikdy nepřečetli ani řádku, chápou sebe sama freudovskými kategoriemi. V mnoha ohledech je tento obrat srovnatelný s obdobně zásadní a hlubokou kulturní revolucí, kterou představovalo objevení citu v 18. století.

Freud přitom proměnil ve 20. století nejen vnímání sebe sama, nýbrž i celý styl rozumění: každý teď musí počítat s nevědomím druhého člověka. Pozorování se ocitá v začarovaném kruhu: vše může být buď vědomé, nebo nevědomé a v začarovaném kruhu se ocitá i pozorování sebe sama, protože pro naše vlastní já platí totéž.

V zásadě existují dva způsoby, jak diskreditovat druhého: zaprvé morálně — „je to darebák“ —, to ovšem předpokládá svobodu, což znamená: morálně mohu někoho vinit jen tehdy, pokud mohl jednat jinak. Druhý způsob diskreditace je kognitivní: „Lépe to neumí, nemůže jinak, je neurotický, nutkavý, pravděpodobně i šílený, v každém případě těžce narušený. Rozdělení na vědomí a nevědomí nám nechává při komunikaci s druhým jedinou volbu: buď budu ignorovat jeho nevědomí, posuzovat ho z hlediska morálky a činit zodpovědným za jeho jednání; anebo se naopak budu vztahovat k jeho nevědomí, zbavím ho morální viny a prohlásím za nezodpovědného — je přece neurotik a chudák —, zkrátka ho budu považovat za cvoka.

Avšak tímto způsobem mohu ulehčit i sám sobě. Každé odlehčení morální viny je zároveň vyrovnáno zatížením pocitu kognitivní sebeúcty. Slovem: máme na vybranou, zdaceme být raději darebáky, anebo šilenci, případně — v lehčí formě — egoisty či neuroticky.

Úspěch Freudovy teorie lze spíš vysvětlovat nadějí, kterou měla jako dar ve svém zavazadle: možnost dešifrovat vlastní nevědomí otevírá každému cestu k osobnímu štěstí. A protože má každý z nás vlastní nevědomí tak blízko, zdá se být blízko i říše svobody. Na druhé straně je však nevědomí per definitionem (tak jak je definované) cosi jako černá skříňka, do níž nemohu nahlédnout, a nic mi tedy nebrání v tom, abych v ní tušil pramen všech svých problémů.

Proces dešifrování vede přitom vždy k vlastní biografii. Všichni se tak stáváme historiky rodiny a odhalujeme tu pravé viníky: vlastní rodiče. Vše, nač sáhli, bylo špatně; jim vděčíme za své problémy, protože ovládali náš život, když jsme byli ještě malí. Dialog mezi generacemi se tak mění v soudní řízení: žalobcem je mladší generace, obžalovanými jsou rodiče. Rodičovská role se následkem toho stává neatraktivní, protože je valnou měrou spojena s pocitem viny: budoucí žaloby se už dají předvídat.

Ve společnosti, která poskytuje čím dál tím větší prostor svobodě a tím i větší možnost volby, existuje stále více příležitostí, aby se člověk cítil vinen nebo obžalovával druhé. Psychoanalýza nabízí všeobecný lék: člověk sice za sebou všude zanechává neřád, ale vlastně to není jeho práce, protože to, co jedná, je jeho černý pasažér nevědomí. Po objevu nevědomí má každý své dvojče, na které může přenášet odpovědnost za cokoli. Toto dvojče je stejný paradox jako zrcadlový obraz: upozorňuje na sebe, ale je stále neviditelné. Je to cosi cizího a podivného, a přitom jsme to my sami. Je to náš věčný obětní beránek, tragický hrdina, na kterého shazujeme svou vinu tak, že nezbyvá než poznat ji jako vinu vlastní.

Díky Freudovi vešly do obecné řeči či povědomí průměrných čtenářů novin výrazy jako „komplex“, „potlačení“, „projekce“ (vlastní stavy se připisují jiným), „zvnitřnění“ (vnitřní přisvojení) a staly se zcela běžnými. Platí to i o odvozeném pojmu „identita“, s nímž nepracoval Freud, nýbrž jeho žák Erik Erikson. Podle Eriksona se identita člověka vytváří tím, že úspěšně prochází řadou krizí, z nichž ta poslední, fáze adolescence (přechodný věk mezi dětstvím a dospělostí) ohrožuje samu identitu. Společnost proto adolescentovi poskytuje to, co Erikson nazývá „psychosociální moratorium“, tedy období, v němž je dovoleno experimentovat s různými formami života a typy vztahů. Pro mnohé je tato fáze (studium, první vztah) nejbohatší a nejpoetičtější epizodou jejich života, na kterou později s nostalgií vzpomínají. Na konci — jde-li vše dobře — nalezne člověk svou identitu, což znamená, že se mu podařilo uvést do souladu svou psychiku s požadavky společnosti, jež mají podobu úloh, které člověk plní: jako otec, jako manžel, jako ředitel společnosti, jako předseda fotbalového klubu, jako laický soudce, jako člen strany atd. Úloha či role je tedy komplementárním pojmem k identitě. Pevnou identitu má ten, kdo dokáže integrovat všechny požadavky různých rolí a spojit je se svou schopností milovat a pracovat. Identita je styl, v jehož rámci hraje všechny tyto úlohy, a přesto — ať se role jakkoli střídají — je vždy sám sebou. Střídání rolí předpokládá jistou distanci k nim: jako otec se člověk nechová, když hraje roli předsedy nějakého spolku, a jako ředitel se nechová, když hraje roli otce. Platí zde železné pravidlo: identita je to, co trvá jako stejné ve

střídání rolí, a role je to, co zůstává stejné, střídají-li se hráči. Identitou se zabývá psychologie, rolí sociologie — a tak jsme tedy konečně dospěli k hranici těchto dvou oborů.



SHRNUTÍ KAPITOLY

- Vědy přírodní bývají považovány za solidnější než humanitní obory. Humanitní obory nás však učí rozumět lidské situaci ve složitém moderním světě.
 - Osvícenskou představu neustálého a přímého vědeckého pokroku problematizoval Thomas S. Kuhn. Konstatoval, že v každé vědě existuje vládnoucí nauka, která se opírá o celou řadu doplňujících pojmů a nepřiznaných předpokladů. Vědecká paradigmata (kontexty) se mění.
 - Moderní představu o světě a člověku radikálně poznamenalo pojetí evoluce, Freudův model psychiky a Einsteinova teorie relativity.
-



OTÁZKY

1. Jak funguje věda? Vede nás k jistotě nebo k permanentní nejistotě?
 2. Jak představu vědeckého pokroku zpochybnil Thomas S. Kuhn?
 3. Co přinesl Darwinův objev vývoje života?
 4. Proč se říká, že po Freudovi už není naše „já“ pánem ve svém vlasním domě?
 5. Jak laicky rozumíte Einsteinově teorii relativity?
-

9 TRADIČNÍ A MODERNÍ SPOLEČNOST; GENDEROVÉ DISKUSE; GENDER V UMĚNÍ A KULTUŘE

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Moderní uvažování o společnosti a její teorie během 19. a 20. století. – Různá uspořádání společnosti. – Vznik a vývoj moderní společnosti. – Rozdíl mezi tradiční a moderní společností. – Ženské hnutí, feminismus, gender.

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- o vzniku sociologie jakožto oboru reflektujícím moderní společnost;
 - o postupném vzniku moderní společnosti ze společnosti tradiční (středověké);
 - o vzniku a přínosu ženského hnutí a feminismus;
-

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



moderní společnost, sociologie, ženské hnutí, feminismus,

9.1 Různé typy společnosti

Etnologové jako Bachofen, kteří zkoumali uctívání ženských božstev a matrilineární příbuzenské vztahy (vztahy, které postupují po linii matky), dospěli k závěru, že kdysi existovaly matriarchální společnosti, ve kterých vládly ženy. Dnes je tato teorie sporná.

Ale ať už tomu bylo jakkoli, je jisté, že tam, kde se vytvořily systémy rodiny, v nichž otec dětí musel hrát nějakou roli, muselo být garantovatelné i otcovství. Io předpokládalo,

že sexualita ženy je kontrolována. A zde nepochybně tkví jeden z hlavních důvodů omezení ženské suverenity. Jen za tuto cenu bylo možné svázat muže s rodinou: pouze tím, že byla ženská sexualita „uvězněna“, bylo možné zajistit, že děti pocházejí od otce.

V principu existují tři různé typy společenské organizace.

9.1.1 KMENOVÉ SPOLEČNOSTI

Skládají se z prosté agregace (seskupení) rodin. Základní vzor rodiny tvoří žena a tři muži: její bratr, její manžel a její syn. Tím jsou vyjádřeny tři elementární příbuzenské vztahy: pokrevní příbuzenství (bratr), sňatek (manžel), původ (syn). V naprosté většině společností zajišťuje tabu incestu (zákaz sňatku mezi blízkými pokrevními příbuznými) exogamii (sňatek mimo vlastní rodinu). Ženy jsou zpravidla přijímány do rodiny muže. Až do novověku se status a práva žen odvozovaly ze sociálního postavení jejich muže.

Protože byli muži povinni hledat si ženy mimo vlastní rodinu, rozvinuly se rodiny do složitých příbuzenských skupin, klanů a kmenů, v nichž byla silně akcentována diference pohlaví. A podle tohoto schématu byl mytologizován i kosmos: nebe mělo mužskou podstatu (Otec na nebesích), země ženskou (plodná Matka Země, kterou nebe skrápělo deštěm atd.); duch byl mužský (vanul, kam chtěl), byl větrem a dechem, tedy pohyblivý, a patřil k nebi, avšak hmota, materie byla ženská (mater je latinsky matka); byla hliněnou nádobou, v níž rostla nová rostlina.

Lze tedy říci, že příroda byla ztotožněna se ženskostí a kultura s mužskostí. [o mělo své důsledky i pro symbolické uspořádání pohlaví: ženy vytvořila příroda, muži byli vytvoření uměle. Proto chlapci poté, co prožili své dětství společně s dívkami, procházeli zvláštním rituálem, jenž je přetvořil v muže (tzv. „iniciační rituál“): kandidáti byli nejprve odloučení od společnosti a v samotě divočiny podrobováni různým zkouškám strachu, stresu a odvahy. Teprve když obstáli, byli jako mužové přijati do společnosti. Jejich nový status byl pak vyznačen symbolicky, například tetováním, ozdobou vlasů, obřízkou či určitými součástmi oděvu.

Proto měli muži v tomto typu společnosti velmi křehkou identitu, která se mohla rozpadnout, jestliže by neprokázali, že jsou schopni zvládnout požadavky, jež jsou na jejich roli kladeny. To vyjadřoval pojem cti. Jestliže ji člověk ztratil, přišel o uznání, které k jeho postavení patřilo. Ke cti muže patřilo, že není pod pantoflem, nemá parohy a nechová se zženštile.

Panteon těchto společností — například u Reků — byl „zalidněn“ početným rodinným klanem a jeho dějiny tvořila rodinná sága. Rovněž celý izraelský národ se svými praotci Abrahamem, Izákem a Jákobem, jehož jméno bylo Izrael, se odvozuje z rodinných klanů. Nesmírně důležité byly příbuzenské vztahy, a proto nejvýznamnějším symbolickým kapitálem byla věrnost žen.

9.1.2 HIERARCHIE

Další společenský typ se objevil s vynálezem písma a měst; vznikly vysoké kultury, jež byly organizované jako pyramidy hierarchicky uspořádanými vrstvami rolníků, úředníků, šlechty či kněží a vládcem na vrcholu. K tomuto typu náležela rovněž evropská společnost ve středověku a novověku až do průmyslové revoluce. Pak se ale v Evropě utvořil nový typ společnosti, který byl v dějinách lidstva naprosté novum:

9.1.3 SPOLEČNOST FUNKCIONÁLNĚ DIFERENCOVANÁ

Tento nejasný termín říká, že lidé teď už nebyli pevně zakotveni jako šlechtici či měšťané v nějaké vrstvě, z níž by mohli odvozovat svou identitu, tedy že společnost se teď už neskládala z vrstev, nýbrž že byla složena jako dort z rovnoprávných dílů, které vznikly dělbou práce (funkcionální diferenciací): právo, administrativa, hospodářství, policie, průmysl atd. Jednotlivec sice svým povoláním, svým vzděláním anebo jako zákazník vstupoval do těchto oblastí a opět z nich vystupoval, ale jakožto celek byl individuem, které ve společnosti nikdy a nikde nebylo doma.

9.2 Přejchod od tradiční k moderní společnosti

Přejchod od hierarchické stavovské společnosti k moderní průmyslové společnosti zaplňuje dějiny celého novověku až do dnešní doby, přičemž vrcholem tohoto přechodu je druhá polovina 18. století (Francouzská a průmyslová revoluce).

Rozhodující roli přitom sehrál rozvoj vyšších vrstev. V 16. a 17. století vznikaly v reakci na zesílení královské moci ve většině evropských zemí velké knížecí dvory, na nichž se šlechtici setkávali se ženami, které byly z vyššího stavu. Museli se vůči nim chovat s respektem, zdvořile a galantně. Vznikla tak kultura chování, v níž se v nové „dvornosti“ spojil stavovský projev úcty s erotickou službou dámě, zděděnou z rytířské doby. Prestiž aristokrata pak už nebyla určena jen jeho mocí, nýbrž i stylem jeho chování, vystupováním, vstřícností, galantností, vtipem, jeho schopností bavit a strhnout přítomné svou živou konverzací, zkrátka to, co se od té doby označuje jako „způsob“. Hodnotitelem úrovně tohoto stylu jsou ženy. A tak je započat první velký civilizační proces, který se zaměřuje na to, jaké chování očekávají kultivované ženy.

Struktura aristokratické rodiny však nejprve zachovávala tradiční rysy.

V rozvrstvené společnosti se rodina zásadně lišila od rodiny moderní. Nebyla to rodina s jádrem tvořeným rodiči a dětmi, která se nově zakládala v každé generaci; rodinou se spíše rozuměla rozsáhlá domácnost zahrnující rodiny několika generací. K ní vedle mnoha

neprovdaných tet a neženatých strýců či bratranců patřili rovněž svobodní sluhové, komorné, děvečky, tovaryši a učňové. Domácnost byla zároveň hospodářstvím, ať už jako statek, dvůr, dílna či obchod. V protestantských zemích byla základem náboženského a mravního řádu, přičemž hlava domácnosti bděla nad čtením bible a křesťanským způsobem života. Takto uspořádaná rodina byla společensky vysoce integrovaná. Nepotřebovala být emocionálně soudržná, což ovšem neznamená, že v ní tato soudržnost nemohla existovat. Neexistovala však ještě kulturně reflektovaná forma intimního citu jako speciální vazba mezi manžely a rodiči a dětmi.

Erotická láska se odehrávala mimo manželství, a to jen v případě aristokratů. U měšťanů by byla směšná. Láska se nenazývala citem; mluvílo se o vášni, tedy formě utrpení, jež se chápala jako choroba. Důvodem uzavírání sňatku byla rodinná politika. V těchto rodinách tedy neexistovala žádná intimita.

V 18. století, kdy měšťanstvo začalo nahrazovat při přechodu k moderní společnosti šlechtu v její pozici kulturního vůdce, nastala změna. V centru ideologických sporů přitom stála právě proměna rodiny.

V moderní společnosti přestala rodina zajišťovat jednotlivci jeho společenský status. Namísto toho se začala specializovat (vedle výchovy dětí) na jedinou funkci, totiž kompenzaci vztahů k vnějšímu světu, jež stále více nabývaly neosobních rysů, intimním vztahem mezi manžely a jejich dětmi. Tento obrat je pak dokonán v kulturní revoluci druhé poloviny 18. století, v takzvaném „oživení citovosti“.

9.3 Vynález malé rodiny

Na rozdíl od stavovsky rozvrstvené společnosti se v mobilní společnosti moderní doby status nedědí, nýbrž získává se v každé generaci znovu individuální kariérou. Proto již rodina nezahrnuje více generací, nýbrž v každé generaci se zakládá nově: vzniká tak malá rodina. Při hledání partnera je rodinná politika nahrazena láskou; proto je v 18. století objeven cit. Samozřejmě že afekce a duševní hnutí existovaly i dříve, avšak nepřipisovaly se duši, nýbrž tělu. Patřily do kompetence medicíny. „Citem“ (citlivost, sympatie, senzibilita, sentiment) se naopak zakládá cosi, co se jako sociálně pozitivní duševní stav vsouvá mezi ducha a tělo a otevírá vnitřní mentální dimenzi duševního života. Tím je poprvé vytvořena oblast, kterou chápeme jako duševní svět. Ideologicky má cit funkci „obecně lidského“, má překonávat stavovské hranice a spojovat lidské jedince. Objev citu je tedy vskutku revoluční: všichni si jsou rovni a všichni mohou stejně cítit. Odrazem tohoto objevu je i rozvoj psychologického románu, který je ve svých počátcích románem lásky (— Velká díla, Pamela a Clarissa) a v němž je zobrazena nová stylizace rolí pohlaví.

Láska má teď za úkol založit rodinu a překonat stavovské rozdíly.

Proto je muž vždy stylizován do role aristokrata, zatímco žena je v roli měšťanské. Jakožto aristokratu je mu vlastní galantní chování, které se projevuje mimo manželský svazek, a snaží se svést měšťanskou dívku; ta má však v oblasti sexuality naprosto neotřesitelné zásady a je ctnostná — pro ženu je tedy morálka zúžena na morálku sexuální. Pojmy jako ctnost, slušnost, čistota, mravnost mají teď téměř výlučně sexuální zabarvení. Ve scéně lásky smí dívka odhalit své první city vůči muži jen tehdy, učiní-li jí nabídku k sňatku; pociťovat erotickou přitažlivost před tímto krokem se považuje za neslušné. A přesně do té doby také trvá odporující ctnost.

Toto pojetí vede k nové typizaci rolí pohlaví. Mužům se připisuje hříšná přirozenost a lze od nich nanejvýš očekávat, že svá nepotlačitelná puzení prožijí výlučně v manželském svazku. Přirozenost žen se teď naproti tomu pokládá za mnohem čistší; předpokládá se, že jsou vůči sexuálním citům zcela imunní. Pokud se provdají, pak nikoli proto, aby zažívaly rozkoš, ale protože religiózní základ manželského svazku spočívá do jisté míry na nich. Jejich úlohou je tedy disciplinarizovat instinkty nečisté mužské povahy a zušlechtovat je. Ohlas takového přesvědčení můžeme zaslechnout ještě i v goethovském „za věčným žensstvím jsme nesení výš a výš“. Tato diferenciacie je historické novum.

Tradiční postoj ženě předhazoval, že je tak jako biblická Eva svůdkyní.

Kulturní revoluce sentimentalismu tedy razila nový stereotyp ženy, který vládl domácí scéně po celou éru měšťanstva až do 20. století. Ve všech oblastech, v hovoru, při jídle, ve sportu i ve věci oblékání musela žena demonstrovat svou mravnost. Rovněž jazykový cit byl zjemněn do té míry, že jakmile zaslechla nějakou dvojsmyslnost, hrozilo, že padne do mdlob.

Sentimentalizace stylizovala ženu do podoby „anděla v domě“.

Domácnost a rodina se staly ochranným valem před chladným světem.

A nadto žena získala nového partnera: dítě. Děti sice existovaly i dřív, avšak nepřiznávalo se jim žádné zvláštní postavení. Až do této doby byly považovány prostě za malé dospělé; dětství ještě nebylo považováno za zvláštní vývojovou fázi. Přirozeně bylo zřejmé, že je dítě ještě nezkušené, nevědoucí a že nemá sebevládu, pokládalo se to však za pouhý deficit. Nijak se nebralo na vědomí, že v prožívání dítěte hraje výraznou úlohu fantazie, oživování světa věcí či magie. Nerozlišovalo se tedy mezi světem dětí a světem dospělých — například děti i dospělí hráli stejné hry — a považovalo se za zbytečné chránit nevinnost dětí před obscénními vtipy a hrubými žerty. V literatuře se svět dětského prožívání nevykytoval jako zvláštní dimenze.

V 18. století ale došlo ke změně. Poté co si přečetly Rousseaua, začínají matky samy kojit své děti. Rozvíjí se pedagogika věnovaná speciálně dětem. Romantická literatura objevuje svět dětského prožívání jako říši poezie a spolu s ním je objevena pohádka. Rozmáhá se kult původnosti. Ve zpětném pohledu dospělých se dětství začíná jevit jako začarovaná zem, kterou jsme ztratili: na svět přichází nostalgie. V lyrice i krásné próze se objevují děti;

vzniká zvláštní literatura pro děti a od Petra Pana až po Oskara Matzeratha v Plechovém bubínku hrají roli sny, v nichž je skryto přání nestat se nikdy dospělým. Spolu s odhalením dětství a ženskosti se nově zhodnocuje utrpení, nevinnost a pasivita.

Kdo jedná, proviňuje se, avšak ten, kdo stejně jako děti a ženy jednat nedokáže, nýbrž pouze cítí, je nevinný. Pociťování se stává určitou formou pasivity. Jen ten, kdo je citlivý, je přemožen dojmy, a kdo pouze cítí, je také dobrý. Předpokládá se, že ženy a děti jsou mnohem vnímavější než muži, a proto se jim připisuje jemnocit, takže je třeba je chránit před vším hrubým, urážlivým a rovněž před tím, co souvisí se sexualitou.

V konstelaci s dítětem se obraz ženy silně připodobňuje obrazu matky. K jejímu zvláštnímu poslání patří lidskost. Jestliže muž ztělesňuje vědu, trh či politiku, pak žena rozpouští všechnu příkrost, jež se zde rodí, v mateřském soucitu. Ivrký otec a něžná matka se stávají navzájem se doplňujícími figurami měšťanské rodiny. A čím více se žena jeví jako matka, tím silněji je desexualizována, což vede posléze k rozštěpení obrazu matky na „světici a „děvku“. Toto rozdvojení se pak znovu vynořuje ve Freudově teorii oidipovského komplexu: je-li matka světice, je třeba každou myšlenku na její sexualitu potlačovat a vytěšňovat. Zatímco v polovině 19. století se v Německu Vánoce a svatá rodina inscenovaly jako svátek niternosti, ve Francii se rozmohla posedlost prostitutkou.

Dumasova Dáma s kaméliemi zakládá mýtus kurtizány se zlatým srdcem, který dodnes působí: žena stížená souchotinami, svůdná, a přece odsouzená k smrti, je ze svého utrpení vysvobozena srdcervoucí smrtí.

Naproti tomu Zolova Nana, Huysmansova Marfba anebo Dívka Elisa bratří Goncourtů z roku 1877 byly klinicky přesným vylíčením stále ještě tajemné profese. Až do poloviny století se prostitute považovala za nutné zlo a badatel v oblasti sexuality Acton pokládal ve své knize Prostituce toto řemeslo za nevykořenitelné; ke konci století však začali sociální badatelé, úředníci, lékaři a mravokárci nahlížet osud prostitutky jako nevyřešený morální a sociální problém, interpretovaný jako záchranná kolektivní fantazie: chlapec v ní kompenzuje rozčarování, jež mu přinesl objev sexuální aktivity matky, tím, že ji ve své fantazii promění v obraz prodejné ženy, kterou pak zachraňuje, aby tak ušlechtilým způsobem restituoval první lásku svého života.

9.4 Anglie, kolébka ženského hnutí

Prolog ženského hnutí se však ozval z Francie, a to za Francouzské revoluce. Po Vyhlášení práv člověka následovalo Vyhlášení práv ženy, jehož autorkou byla Olympe de Gouges. V něm se požadovalo aktivní i pasivní volební právo a možnost přístupu ke všem úřadům. Lyto požadavky zůstaly nezměněné až do hnutí sufražetek („suffrage“ = volba), z čehož je patrné, že nebyly splněny.

Ženy se zprvu podílely na Francouzské revoluci jako její rovnoprávné účastnice. Stávaly se členkami politických klubů, zakládaly rovněž kluby vlastní a svou věc propagovaly ve vlastních časopisech. Když však jejich představitelky začaly ženy vyzývat k nošení mužských šatů, odebral jim Konvent shromažďovací právo a jejich kluby nechal zavřít.

Jako trvalý dokument této doby se dochoval spis jedné Angličanky: Mary Wollstonecraftová připomínala revolucionářům i to, že ve Vyhlášení práv člověka opomněli práva žen, a sepsala proto Obranu práv žen (*A Vindication of the Rights of Woman*, 1792). Kromě možnosti zastupovat své zájmy v parlamentu požadovala především právo žen na racionální výchovu; vzápětí šokovala celou Evropu tím, že prosazovala právo žen na uspokojení při koitu. Ostře kritizovala postoj mužů, který redukuje ženu na úlohu sexuálního objektu, hospodyně a matky. Touto výmluvně podanou obžalobou se stala Mary Wollstonecraftová jednou ze zakládajících hrdinek ženského hnutí. Provádala se za Williama Godwina, a to přesto, že byl propagátorem volného manželství, a stala se matkou Mary Shelleyové, autorky *Frankenstein*.

Poté se na dvě generace ženského hnutí uložilo ke spánku a probudilo se znovu až ve druhé polovině 19. století v Anglii. V sedmdesátých letech zde započala diskuse o univerzitním a profesním vzdělávání žen.

Podnětem se staly životní osudy Florence Nightingalové; tato žena byla pověřena organizací lazaretů v krymské válce v roce 1855 a podařilo se jí prosadit změny navzdory hlouposti vyšších důstojníků a reorganizovat administrativu. Přijala vzdělané ošetřovatelky, zajistila lékařskou péči a pod jejím vedením se snížila úmrtnost zraněných vojáků ze 42 % na 1 %. Díky spojení ženy a války se stal její úspěch spektakulárním. Po válce pak zreformovala celý lazaretní systém a podílela se na budování Červeného kříže po jeho založení Henri Dunantem. Jejím vlivu, příkladu a nesmírné popularitě bylo možné vděčit za to, že představa o nadání žen se v obecném povědomí proměnila.

V této době podnítil John Stuart Mill vznik hnutí, jež prosazovalo ženské hlasovací právo a které Florence Nightingalová rovněž podporovala. Io vedlo k založení *Womens Colleges* v Oxfordu a Cambridge, takže ženy teď mohly získávat vyšší univerzitní vzdělání a mohly skládat i závěrečné zkoušky. Ve svém vlivném spise *Poddanství žen* (*The Subjection of Women*) z roku 1869 vyjádřil Mill jisté pochybnosti, pokud jde o přirozeně právní základ ženských rolí a sexuality. V souladu se svým principem analýzy proměnil „sex“ v „gender“ a prohlásil, že zdánlivě přirozené sexuální normy jsou pouhé konvence. Proti klíše pasivní ženy postavil nezávislou, za sebe odpovědnou ženskou bytost, která má právo i na sexuální sebeurčení; k tomu patřila i ochrana proti početí a sexuální aktivita ve smyslu sebeuskutečňování. Tyto poznatky se staly municí propagátorek ženské emancipace, jako byla George Egertonová, Emily Pfeifferová, Eleanor Marxová a Olive Schreinerová, které vytvořily základní obraz toho, co bylo koncem století označováno jako „nová žena“.

Současně se ženského hnutí sblížilo se socialismem, který se rozvíjel právě v osmdesátých letech 19. století.

V polovině sedmdesátých let založila Emma Pattersonová odbor pro pracující ženy a George Bernard Shaw věnoval větší část svého dramatického nadání cílům ženské emancipace. Postavil se do čela obhájců Ibsena, v jehož divadelních hrách byly měšťanské ženy zbavovány svéprávnosti, a ze spojení evolucionismu a socialismu vytvořil militantní feminismus, ve kterém ženě jako nositelce evolučního určení lidstva přisoudil novou, rozhodující roli. Je rovněž tvůrcem charakterového typu „nové ženy“, jímž se snažil vypudit z jejího sentimentální hrdinku.

Po přelomu století se bojovnice za ženské volební právo rychle zradikalizovaly. V roce 1906 založila Emmelie Pankhurstová se svou dcerou Christabel národní sociálně politickou Ženskou unii a ještě v tomtéž roce byly dvě z jejích členek odsouzeny do vězení, protože odmítly zaplatit peněžitou pokutu, jež jim byla uložena kvůli rušení veřejných shromáždění. V roce 1907 byl založen „Mužský svaz za volební právo žen“ a hlásnou troubou aktivistů se stal časopis *Voces for Women*. Od tohoto okamžiku se sufražetky, jak se jim říkalo, začaly řídit politikou vědomého porušování pravidel a práv, podstupovaly hladovky a prolamovaly konvence občanského chování spektakulárními násilnými akcemi: trhaly obrazy v Národní galerii, rozbíjely výlohy, vnikaly do klubů, samy se připoutávaly k ochranným mřížím a Emily Davisonová se během Derby v roce 1913 vrhla před králova koně a byla ušlapána k smrti.

9.4.1 FEMINISMUS

Během hnutí za občanská práva v USA založila Betty Friedanová roku 1966 feministickou organizaci žen „NOW“ („National Organization for Women“). Byl to počátek kulturně-revolučního hnutí feminismu, kterému už nejde jen o politickou a sociální rovnoprávnost žen, nýbrž o revizi kulturních symbolických systémů a jimi ovlivněných postojů.

Tím feministky míní patriarchální charakter takových kulturních vzorců vnímání, jakými jsou systémy jazykových kategorií, způsoby myšlení a podprahová hodnocení „mužského“ na úkor „ženského“, tedy například kategorie, jako je „mužský duch“ a „ženská hmota“ (viz výše).

K teorii této revize kulturních symbolických systémů významně přispěli dva francouzští myslitelé, Michel Foucault a Jacques Derrida.

Foucault ve svých knihách ukázal, že kulturní řády jsou neviditelným nástrojem utlačování, a Derrida ve své zásadní kritice západní filozofie, jež navazuje na Heideggera, dokládá, že klíčové pojmy, které organizují naše myšlení, se skládají z. asymetrických dvojic protikladů, z nichž vždy jeden člen je hodnocen výše než druhý, jak je to například v opozitech kultura/příroda, duch/tělo, rozum/cit, muž/žena atd., a že tato šablona myšlení souvisí s fonetickým písmem a naší představou o jazyce a 0 významu jako racionalitě.

Protože feministky vidí svůj úkol hlavně v přepracování a proměně symbolických systémů, rozšířily svou působnost zejména v těch univerzitních oborech, které se zabývají kulturou, a v textech západní kultury rekonstruují stopy potlačené ženskosti metodou dekonstrukce, kterou převzaly od Derridy. Protože však jde o stopování latentního a potlačeného, znamenají texty takto přečtené většinou opak toho, co říkají oficiálně. V tomto ohledu má feministická praxe interpretace blízko k psychoanalýze.

Nadto však feministky prostřednictvím svých politických stoupenkyň pěstují velice hmatatelnou symbolickou a jazykovou politiku, nejviditelněji tím, že v oficiálních státních textech prosazují normalizaci ženských gramatických tvarů, což se ovšem neobejde bez vedlejších, často i humorných účinků.

Současně se v čistě žensky určené sociální infrastruktuře buduje svého druhu kontrakultura, v níž značnou roli hrají ženské obchody, ženské sítě, ženské domy, ženská nakladatelství a knihkupectví specializovaná na ženskou literaturu. Vytvořila se tak i silná lobby, pod jejímž tlakem se ocitá zejména politická rétorika. Na jedné straně civilizuje svým působením sociální prostředí menšin, na straně druhé má však sklon bránit svobodnému rozvoji liberální veřejnosti morálním okřikováním. Proto její pokusy o regulování řeči, jež spadají pod pojem „politická korektnost“ jak jej tato lobby vytvořila, nejsou vždy zcela neproblematické. Nelze však popřít, že zvýšený vliv žen na kulturu vždy značně zvýšil kulturní úroveň společnosti.

SHRNUTÍ KAPITOLY



Věda objevila společnost až velmi pozdě, a proto jsou klasiky sociologie učenci, kteří žili ve druhé polovině 19. století a na přelomu 19. a 20. století. Stejně jako psychoanalýza stala se i sociologie vědou, která pronikla do všeobecného povědomí teprve spolu se studentskými hnutími; najednou se zdálo, že je vše podmíněno společensky.

Přechod od hierarchické stavovské společnosti k moderní průmyslové společnosti zaplňuje dějiny celého novověku až do dnešní doby, přičemž vrcholem tohoto přechodu je druhá polovina 18. století. Rozhodující roli přitom sehrál rozvoj vyšších vrstev.

Na rozdíl od stavovsky rozvrstvené společnosti se v mobilní společnosti moderní doby status nedědí, nýbrž získává se v každé generaci znovu individuální kariérou. Proto již rodina nezahrnuje více generací, nýbrž v každé generaci se zakládá nově: vzniká tak malá rodina.

Ženské hnutí se přes boje o hlasovací právo žen a právo na vzdělání přetváří ve feminismus coby kulturněrevoluční hnutí, kterému už nejde jen o politickou a sociální rovnoprávnost žen, nýbrž o revizi kulturních symbolických systémů a jimi ovlivněných postojů.



OTÁZKY

1. Jaké základní typy společnosti popisuje moderní sociologie?
2. Čím zejména se liší moderní a tradiční společnost?
3. Jakou roli ve vývoji moderní společnosti sehrál vznik tzv. malé rodiny?
4. O co usilovalo ženské hnutí?
5. Co je hlavním zadáním feminismu?

10 POST-SEKULARISMUS A JEHO TEORIE (R. KEARNEY, CH. TAYLOR); MODERNÍ UMĚNÍ A ZKUŠENOST TRANSCENDENCE

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V kapitole se vrátíme k fenoménu návratu/obnovení náboženství a spirituální zkušenosti v současné kultuře. Tuto skutečnost reflektují teorie tzv. post-sekularismu. V další kapitole se budeme věnovat zkušenosti transcendence v moderním umění, jak o ní přemýšlel výtvarný teoretik Jindřich Chaloupecký.

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- co je to sekulární věk podle Ch. Taylora a jak se do něj vrací náboženství a spiritualita;
 - jak na debatu o postsekularismu navazuje filosof Richard Kearney.
-

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



náboženství, religiozita, spiritualita, kultura, post-sekularismus, anateismus, Charles Taylor, Richard Kearney

10.1 Charles Taylor – sekulární věk a jeho hranice

Taylorova genealogie sekularismu se pochopitelně opírá o dlouhodobé kritické diskuse o modernitě. Koneckonců, klasik kritické reflexe modernity Adorno už od *Dialektiky osvícenství* rozvíjel v zásadě hegelovskou kritiku osvícenství jako demaskování každého pojmového rámce, jež samo nemá vlastní pozitivní obsah. Kritika pojmových rámců jako nekriticky uplatňovaných mýtů vede v Adornově pojetí k aporii, protože osvícenská kritika vede v prvním plánu k odcizení a následně vše, čím starý pojmový rámec nahradíme, nabývá nevyhnutelně stejného mýtického statutu. Adorno sám se přitom omezoval na kritiku mytičnosti osvícenecké racionality, jež pro něj byla hnána motivem ovládnutí, a byla tak jen technologií moci, proti které stavěl radikálně modernistický (v uměleckém smyslu) koncept autenticity subjektivního prožívání.

Taylor z této dialektiky kritické diskuse o povaze moderny především konstruuje dva hlavní typy etických projektů současnosti. Na jedné straně mluví o tzv. *výlučném humanismu*, na druhé straně o imanentním *anti-humanismu* inspirovaném Nietzschem a reprezentovaném novějšími francouzskými filosofy, nejznáměji asi Foucaultem. Tato temná strana představuje pro Taylora imanentní protiosvícenství, jež otevírá prostor pro způsoby seberealizace, které moderní humanismus potlačuje. Nietzschevství podle Taylora náboženství vyčítá neschopnost vyrovnat se s nepříjemnými fakty o lidské přirozenosti a následný útěk do transcendentní sféry k pouhé náhražce výzvy, jakou před nás staví naše (omezené) lidství.

Hlavní alternativu k náboženství však podle Taylora představuje tzv. *výlučný humanismus*, případně jeho slabší verze, totiž ekologické směry, jež jsou slabší, nevýlučnou formou humanismu a pro něž je zdrojem nároku něco, co přesahuje svět specificky lidských potřeb. Výlučný humanismus odmítá náboženství a hledání transcendence jako nepřátelství k běžnému životu, v němž jediném přece se můžeme uskutečňovat. Náboženství zde vystupuje jako útěk před realitou. A nietzscheánství těžko může být něčím víc než poslední výspou religiozity – stavěním (potenciálně nebezpečných) vzdušných zámek místo pořádné práce.

Smyslem Taylorova příběhu je ukázat, že nietzscheánství je podmíněno humanismem a humanismus je podmíněn religiozitou. Předvést tuto podmíněnost pro Taylora znamená dokázat, že religiozitu nemůžeme zkrátka zahodit a zapomenout na ni. Je podle všeho přesvědčen, že samotná myšlenka hodnot (ať už jakýchkoli) je spojena smyšlenkou transcendence jako jakýmsi minimem religiozity. Bez pojmu transcendence prý bude každé pojetí hodnot a snažení západního člověka trpět vnitřními tenzemi (ne-li kontradikcemi).

Čím tedy může nebo má podle Taylora být křesťanství pro současného západního člověka? Není součástí přírodovědného obrazu světa, ani politického zřízení nebo právního systému. Taylorovy úvahy ukazují křesťanství jako součást naší kultury. Zatímco naše politika může zůstat sekulární a procedurální, součástí naší kultury je historicky křesťanství.

Koncept exemplární normativity obecně a exemplární normativita lásky k bližnímu podle mne dokonce podstatně vymezují samotnou naši současnou představu o tom, co kultura je.

Když Taylor kritizuje nenáboženské postoje, lze jeho kritiku shrnout do námitky, že všechna nenáboženská stanoviska lze nakonec redukovat kromě nietzscheánství na dvě pozice. Jednak je to humanismus, který chápe všechny hodnoty jako relativní k lidským potřebám, jež nemá jak legitimovat. Zadruhé je tu postoj, který Taylor spojuje primárně s hlubinnou ekologií a v rámci kterého se hodnoty vztahují takřkajíc k řádu světa, jehož jsou lidé součástí. Dobré je pak to, co prospívá tomuto světu jako celku. Podle Taylora ani tento druhý postoj nemá jak poměřit a založit povahu takového prospívání. Přinejmenším v tomto druhém případě se nabízí otázka, zda nemůžeme najít nějakou teorii hodnot, jež by je dokázala přesvědčivě představit jako nezávislé takovým způsobem, abychom mohli mluvit o jejich objektivitě.

Nejsilnějšími pokusy zhlédnout zase svět plný čar a kouzel, svět jako na nás nezávislý postačující zdroj hodnotových nároků, nachází Taylor v poezii, jež vychází z romantismu – u Wordswortha, Novalise nebo Rilka. Ale právě v nich vidíme, jak je takový pohled ze své povahy křehký. Romantická poezie je vědomě jen voláním po jiném světě, které nejlépe dosvědčuje, že jde o svět ztracený. Podle Taylora se zkrátka už nedokážeme ani přiblížit staré zkušenosti premoderního ega, jež nebylo uzavřené a patřilo do svého světa. Andělské chóry, o nichž mluví Rilke na začátku první elegie, nejsou jednoduše už součástí našeho světa. Abychom Rilkevi rozuměli, musíme se nechat vést jeho obrazy, jeho vnímáním a citlivostí. Už tu ovšem nejsou andělské chóry samotné, je tu jen básníkův text, ze kterého se můžeme přiblížit autorovu postoji k k nim.

10.2 Richard Kearney – anateismus

Autorem pojmu anateismus je americký filosof irského původu Richard Kearney. *Anatheismus* – jde o postreligiózní a postsekulární víru, o to „věřit znovu – a jinak“, přijmout krizi a kritiku tradiční religiozity jako šanci k pročištění a prohloubení víry.

Ricoeur tvrdil, že už nejsme schopni přistupovat k fenoménu posvátného s onou „první naivitou“ archaických lidí, avšak že se nám v současné filosofii – fenomenologii a hermeneutice – otevírá nová cesta k náboženské zkušenosti pomocí interpretace posvátných textů, zejména interpretace symbolů. Křesťanství by podle něj mělo maximálně zužitkovat to, že na rozdíl od všech ostatních náboženství prošlo očistným ohněm novověké kritiky. Feuerbachovi, Marxovi, a zejména Nietzschemu a Freudovi bychom měli být vděční za očistu od patologických ideologických podob náboženství. Vyklidili prostor pro hlubší a autentičtější přijetí a promýšlení víry.

Anatheismus je tak alternativou jak vůči fundamentalistickému předstírání, že je možné udržet při životě premoderní náboženství, tak vůči těm, kdo ustrnuli v ateismu moderny, v pouhé negaci náboženství, která mnohdy jen kopíruje náboženský fundamentalismus. (Rozhovor s Tomášem Halíkem)

10.3 Moderní umění a transcendence

Přednáška Jindřicha Chaluppeckého s úvodem Miloslava Topinky

https://monoskop.org/images/8/84/Chalupecky_Jindrich_1977_Umeni_a_transcendence.pdf



SHRNUTÍ KAPITOLY

Taylor analyzuje „chlad odkouzleného světa“. Nejsilnější pokusy zahlédnout zase svět plný čar a kouzel, svět jako na nás nezávislý postačující zdroj hodnotových nároků, nachází Taylor v poezii, jež vychází z romantismu – u Wordswortha, Novalise nebo Rilka.

Autorem pojmu anateismus je americký filosof irského původu Richard Kearney. *Anatheismus* – jde o postreligiózní a postsekulární víru, o to „věřit znovu – a jinak“, přijmout krizi a kritiku tradiční religiozity jako šanci k pročištění a prohloubení víry.

Zkušeností transcendence (přesahu) v moderním umění se v našem prostředí zabýval Jindřich Chaluppecký.



OTÁZKY

1. Jaký byl postoj většiny osvícenských myslitelů k náboženství?
 2. Jakými různými cestami se náboženství vrací do moderní společnosti?
 3. Které pokládáte za nebezpečné, které naopak za slibné?
 4. Jak definuje Charles Taylor sekulární věk a jeho meze či problémy?
 5. Co má mysli Richard Kearney, když hovoří o anateismu?
-

11 DILEMATA A NADĚJE MODERNÍHO SVĚTA VE FILMOVÉM UMĚNÍ

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole se nejprve zaměříme na spirituální film obecně, potom konkrétněji na spirituální aspekty tvorby režiséra Terrence Malicka. Seznámíte se také s reflexemi jeho posledního filmu *Skrytý život*.

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly:

- budete vědět, co je to spirituální film (podle Jaromíra Blažejovského);
 - budete seznámeni s filmem *Skrytý život* Terrence Malicka a s reflexemi na toto dílo.
-

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



film, spiritualita, náboženství, spirituální film, Terrence Malick, *Skrytý život*

11.1 Spirituální film

Jaromír Blažejovský se ve své dizertaci z roku 2006 zamýšlí nad spirituálním filmem následovně:

1. Spiritualita přichází z předkamerové reality.

a) Varianta náboženská: Bůh je všudypřítomný, je tedy obsažen v každém fragmentu skutečnosti. Filmový aparát zaznamenává „Boha při práci“ (srov. bonmot Jeana Cocteaua, podle něhož kamera zachycuje při práci smrt).

b) Varianta nenáboženská: hmotná skutečnost sama nese stopy religiozity: setkáváme se v ní s kultovními předměty, sakrálními stavbami, s náboženskými texty, s postavami kněží a věřících. Projevy náboženské praxe zachycené ve filmu jsou tedy sekundárním svědectvím o náboženskosti ve světě.

2. Spiritualita má původ v diváckém subjektu, neboť je „antropologickou konstantou“, imanentním atributem lidského nitra; v jakémkoli příběhu lze proto vyčíst náboženský smysl.

a) Varianta náboženská: spirituální citění pochází přímo od Boha a slouží jako tzv. historický důkaz jeho existence.

b) Varianta nenáboženská: spiritualitu lze vysvětlit psychologicky, srov. Freudovo pojetí náboženství jako iluze, Jungovo kolektivní nevědomí, nebo sociálně, srov. Marxovo „opium lidu“.

3. Spiritualita přichází „odjinud“.

a) Varianta náboženská: jde o duchovní vyzářování, zvláštní chvění a nevysvětlitelné fluidum, které je výsledkem a důkazem působení transcendentní entity.

b) Varianta nenáboženská: tento efekt je vytvářen jistými strukturními kvalitami recipovaného díla, které lze schematicky popsat a racionálně vysvětlit.

Uvedená klasifikace má význam pro určení, co budeme považovat za duchovní, resp. spirituální (viz dále) film. Zkušenost ukazuje, že teologicky zaměřeni kritici mají sklon vycházet z nejšířší varianty 1a); jak dále uvidíme, dokážou objevit Boha či duchovní poselství bezmála v každém filmu. Podle Davida Johna Grahama řada autorů soudí, že „náboženská dimenze v životě může a měla by být viděna nejen v symbolech, které obvykle považujeme za ‚náboženské‘, ale také v ostatních symbolech, které nás ve světě obklopují“. Naopak strukturalisticky orientovaný badatel se bude zajímat spíše o případy typu 3b).

V praxi se pojem duchovního filmu používá nahodile a intuitivně. O tom, zda má takové označení oprávnění a zda se ujme, rozhodují rozličná kritéria. Nejběžnější bývá kritérium obsahové: duchovní film je ten, který zpracovává námět tradičně spjatý snáboženstvím (epizodu z Bible, život Buddhy apod.), film, jehož postavy prožívají náboženskou zkušenost, jehož postavy věří v Boha či dokonce film, jehož postavy náleží ke církvi či duchovnímu stavu. Obsahové kritérium hraje roli i tehdy, když do daného okruhu zařazujeme filmy programově rouhačské či protináboženské.

Variantou obsahového kritéria je kritérium konfesní: duchovní film by byl ten, jehož autor se deklaruje jako věřící a pro jehož dílo má jeho vyznání zásadní význam. Odtud lze odvodit kritérium hodnotové (duchovní film vyznává například křesťanské hodnoty) a etické (pokud má pro daný film význam nábožensky sankcionovaná morálka). Z pohledu církevních institucí zdůvodňuje kterákoli aplikace obsahového kritéria jejich právo zasahovat do kinematografického procesu, ať cenzurou, klasifikací podle „vhodnosti“ pro věřící, soudními žalobami apod.; do procesu hodnocení tedy zasahuje i kritérium autority. Přesto jsou obsahová kritéria vůči množině duchovních filmů nejtolerantnější, neboť i ta díla, která normy pravověrnosti narušují, vzešla z téže náruče; mohou být, stejně jako jejich tvůrci, „obrácena“ a navracena jako ztracený syn, mohou být, tak jako ne jeden svatý, po své klatbě přehodnocena, rehabilitována a přijata s o to větší vřoucností. Obsahová kritéria jsou ovšem nadměrně široká a v podstatě tautologická: lze je použít jen k nejhrubšímu utřídění materiálu.

Nejméně exaktní jsou kritéria estetická, která rovněž bývají v praxi spojena s názorem autority: respektovaný subjekt, arbitr, kritik (nebo jen dramaturg přehlídky duchovních filmů) dle svého vkusu rozhodne, které dílo si do tohoto vznešeného společenství zaslouží patřit. Estetický soud, ač nejméně prokazatelný a často nepřiznaný, samozřejmě zůstává v pozadí jakékoli rozpravy o umění, včetně umění duchovního, které svou funkci může plnit jen díky svým estetickým kvalitám. Slabinou estetických kritérií je jejich subjektivita: badatel může postupovat s podvědomou touhou obhájit před autoritou své církve či před majestátem věčnosti (před Nejvyšším Kritikem...) díla, která si oblíbil spíše pro jejich vnější sličnost než pro prokazatelné kvality duchovní.

Spojení kritérií obsahových, konfesních, hodnotových, etických a estetických a jejich stvrzení principem autority představuje mj. kánon pětácti doporučených filmů, který v roce 1996 zveřejnil Vatikán k uctění stého výročí kinematografie; vybrané tituly jsou v tomto seznamu roztrženy do tří skupin nazvaných Náboženství, Hodnoty a Umění.⁵ Ekumenické poselství tohoto seznamu je snadno čitelné: v prvních dvou seznamech se uznávají i díla vzešlá z kulturního okruhu protestantismu (Slovo), pravoslaví (Andrej Rublev), hinduismu (Gándhí) buddhismu (Barmská harfa), či dotýkající se holocaustu (Schindlerův seznam, Na shledanou, děti), třetí seznam je souborem vybraných klasických děl ze západních kinematografií. Seznam posvětil jen dva, resp. tři filmy o Ježíšovi: Pasoliniho Evangelium sv. Matouše, raný film společnosti Pathé Utrpení Ježíše Krista a Griffithovu Intoleranci. Zařazením snímku Nazarin se Vatikán smiřuje se zapřísáhlým ateistou a antiklerikálem Buñuelem. Seznam potvrzuje důležitost jakési

základní řady filmů, které bývají jako spirituální citovány nejčastěji (Andrej Rublev, Utrpení Panny Orelánské, Evangelium sv. Matouše, Terezie, Slovo, Babetina hostina), překvapivě však nezařazuje žádné dílo Roberta Bressona ani například Wendersovo Nebe nad Berlínem.

Možnost, kterou jsme již naznačili, představují kritéria strukturní. Vycházejí z předpokladu, že duchovní filmy navzájem nespojuje pouze příbuznost obsahová, ale i formální. Existuje tedy cosi jako invariant duchovního filmu, který lze vyabstrahovat z množiny konkrétních děl. Takto odhalený soubor formálních charakteristik „pravého“ duchovního filmu lze posléze použít jako rozlišovací mřížku. Nevýhodou této metody je, že inspiruje k normativní estetice a blíží se středověkým pravidlům, jež umělcům přikazovala či naopak zakazovala určité způsoby zobrazení posvátného.

Konečně jsou tu kritéria pragmatická, která si všímají, jak dané dílo funguje, k jakému diváckému okruhu se vahou svého poselství přimyká, jaké divácké touhy uspokojuje. Prostý pohled na spektrum recepce duchovního filmu (od odborných studií po rozličné fankluby) ukáže, že tato oblast kinematografické aktivity má své nekanonizované svaté a své blahoslavené. Můžeme mluvit o „kultovních“ tvůrcích duchovního filmu (religionistický pojem „kult“ je zde plně na místě); patří k nim bezpochyby Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, Jasudžiró Ozu, Andrej Tarkovskij, často bývají jmenováni Kendži Mizoguchi, Ingmar Bergman, Roberto Rossellini, Wim Wenders, z tvůrců „kacířského“ zastření Luis Buñuel, Pier Paolo Pasolini, a je věcí diskuse, zda do této kategorie zahrneme i Akiru Kurosawu, Martina Scorseseho, Krzysztofa Kieślowského, Michelangela Antonioniho či Larsa von Triera. Dokladem spřízněnosti zmíněných autorů jsou jejich vzájemné „pozdravy“: Tarkovskij umístil do desítky svých nejoblíbenějších filmů osm děl od výše uvedených režisérů a s nejvyšší úctou se vyjadřoval zejména o Bressonovi. Wenders věnoval Nebe nad Berlínem „trojici andělů“: Françoisovi (Truffautovi), Jasudžiróvi (Ozuovi) a Andreji (Tarkovskému) a později pomohl Antonionimu realizovat film Za mraky. Bergman ocenil nejvřelejšími slovy tvorbu Tarkovského, Lars von Trier se ujal realizace Dreyerova scénáře Medea. Pragmaticky vzato bychom za duchovní filmy mohli pokládat hlavně ty, které jsou nejčastěji analyzovány v knihách o duchovnosti ve filmu.

Zkoumaná oblast nemá sjednocenou terminologii: různí teoretici hovoří o „náboženské dimenzi“, „transcendentním stylu“, „náboženském filmu“ nebo o „posvátném modu“ a odlišně tyto pojmy definují. V naší práci se pokusíme využít možnosti české synonymiky: slovanské slovo „duchovní“ si ponecháme pro nejširší, nejvágněji vymezenou množinu filmů, při nichž může být divák přesvědčen, že se mu dostává duchovních hodnot (anglickým ekvivalentem našeho duchovního filmu může být, řekněme, „spiritually inspired film“), zatímco **spirituálním filmem (spiritual film) v pravém slova smyslu budeme nazývat dílo, v němž posvátno není jen věcí tématu, nýbrž i stylu: jedná se o filmy,** které diváka přivádějí k náboženské zkušenosti pomocí jistých strukturních kvalit. Pod pojmem náboženský film rozumíme žánr, jímž se divákovi předvádějí tradiční náboženské náměty. Náboženským filmem je tedy například Ježíš (Sykes & Krish), není však jisté, zda je tento ilustrativně natočený snímek také filmem spirituálním; naproti tomu ne-

budeme do žánru náboženského filmu zahrnovat Tarkovského Nostalgii, aniž bychom pochybovali, že oba jmenované tituly splňují nároky na film duchovní. V kategorii duchovního filmu lze uvažovat například o Zapomenutém světle, které není filmem náboženským, a jak vyplývá z dalšího výkladu, ani filmem spirituálním. Právě spirituálnímu filmu budeme nadále věnovat hlavní pozornost.



Úkol k zamyšlení (vložit ikonu)

Zhlédněte film Terrence Malicka Skrytý život. Pokuste se svůj zážitek formulovat. Své pochopení srovnajte s třemi eseji filmových vědců k tomuto filmu.

<https://filmadoba.eu/category/special-skryty-zivot/>

<https://www.filmaspiritualita.cz/eseje/159-bud-pametliv-vcerejsiho-dne-odehrava-se-dnes.html>

SHRNUTÍ KAPITOLY



Spirituální film je dílo, v němž posvátno není jen věcí tématu, nýbrž i stylu: jedná se o filmy, které diváka přivádějí k náboženské zkušenosti pomocí jistých strukturních kvalit. Pod pojmem náboženský film rozumíme žánr, jímž se divákovi předvádějí tradiční náboženské náměty.

OTÁZKY



1. Vysvětlete rozdíl mezi náboženským a spirituálním filmem.
 2. Diskutujte v seminární skupině o filmu Skrytý život nebo jiném spirituálním filmu.
-

12 SVĚT KNIHY A PÍSMO VE VĚKU ELEKTRONICKÉ KOMUNIKACE

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Ústní a psaná komunikace.
Svět knih a vnitřní život knihy.

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- jakou nezastupitelnou má „knižní komunikace“ v dnešní době.
-

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



komunikace, ústní komunikace, písmo, kniha, smysl

12.1 Písmo, kniha, četba

Dítě dnes sleduje televizi nebo se dotýká obrazovky tabletu dříve, než se naučí číst. To je jistý problém, protože vzdělání stále ještě závisí na knihách anebo alespoň na textech, které se ukazují na monitoru, a to znamená na písmu. Proč je tomu tak? Proč nemohou vzdělání prostředkovat rovněž obrazy? Proč není možné vzdělávat se televizí? Co je na písmu tak zvláštního?

Televize ukazuje ústní komunikaci v kvazireálných (či simulovaných) situacích. Význam sdělovaného je v ní však neodlučně provázán s médiem komunikace — s gesty, hlasy, řečí těla atd. Smysl sdělení splývá s formou dramatické prezentace. Proto je hned zřejmý — nikoli však reprodukovatelný. Loho si můžeme povšimnout, pokaždé když chtějí prostí

lidé anebo děti vylíčit zvláště veselé situace, které právě prožili. Pomocí citátů se snaží vyvolat onu situaci tak, jak ji zakoušeli („A on na to: „Co ty na to — a ona: „No, to mi povídej. Strašně jsme se nasmáli.“). Avšak posluchači, kteří tuto vzpomínku nemají, jsou zcela bezradní: komičnost řečeného jim nedochází.

Teprve písmo vymaňuje řeč z konkrétní situace a osamostatňuje ji vzhledem k bezprostředně danému kontextu (souvislosti). To, co při této transformaci (přeměně) zůstává totožné, je právě to, čemu říkáme smysl. Teprve proměna mluvené řeči v písmo dovoluje uchopit kategorii smyslu. Proto velká náboženství (židovství, křesťanství, islám) ztotožňovala smysl s písmem (Písmo svaté).

V ústní komunikaci naproti tomu nejde primárně o věcný obsah, nýbrž o emocionální zabarvení a vztahové aspekty. Psané texty musí být strukturované podle témat, ústní dorozumívání žije z proudu energie vlastní dramaturgie, kterou samo produkuje a ve které se smysl rodí i zaniká. Teprve písmo zpevnilo řeč, učinilo ji kontrolovatelnou a zaměřilo ji k systému pravidel.

12.2 Knihy

Knihy najdeme v knihovnách a v knihkupectvích. Nováčka poněkud odstrašují. Důvod spočívá v tom, že je jich příliš mnoho. Shromážděny na jednom místě působí jako výhružná kulisa nějakého vojska, a všechny jako by volaly: „Prosím, přečti si mne!“ Občasný čtenář se pak cítí jako opilec uprostřed splašeného trysku stáda zeber. Všechno mu před očima plave. Spousta knih ho straší. Názorně mu předvádí, co ještě neví, vždyť tyto tuny duševních statků jsou mírou jeho neznalosti. Představa, že by z těchto tisícovek knih jednu vzal, otevřel a začal číst, mu připadá zcela směšná asi jako snaha přemístit oceán náprstkem. Už pohled na jediný regál s knihami ho demoralizuje.

Když na návštěvníka dolehne takový pocit, cítí se hluboce sklíčen.

Začíná halucinovat: v mysli se mu vynoří obraz kavárny jako ostrova, na němž se zachraňují ti, kdo ztroskotali a hrozí jim, že utonou v moři knih; když už mu vážně hrozí udušení, opouští kvapem knihovnu, a ohlédne-li se, dívá se tomu, že tu původní obyvatelé tak klidně vládnou, jako by si vůbec nevšimli nehostinného podnebí. Tak nějak se tedy může cítit onen dobrodruh, který poprvé vkročil do knihovny.

Pocit je to sice přirozený, avšak zcela scestný. Na zkušeného návštěvníka působí knihovna docela jinak, protože totiž vůbec nevnímá ono obrovité množství knih: vidí jen tu jedinou knihu, kterou právě potřebuje, a nanejvýš pár jiných ze stejné rodiny. Ostatní přehlídí, stejně tak jako mladík cestou na rande nevidí tu spoustu lidí, kteří ho na rušné ulici míjejí. Správný návštěvník knihovny je jako milenec: existuje pro něho pouze jediná kniha, tj. ta, kterou právě čte, a pokud stále ještě nějakou hledá, nemyslí na množství knih, nýbrž na tu jedinou, která na něho někde čeká. Má sklon k sériové monogamii a každá kniha je mu průvodkyní po určitý úsek jeho čtenářství.

Pokud však přesto v knihkupectvích či knihovnách pocítujeme jistý ostych, uděláme nejlépe, jestliže si nejprve vyjasníme, o jakém tématu se něco chceme dozvědět: pak můžeme téměř všechny knihy ignorovat jako bezvýznamné a pozornost soustředit jen na nemnohé. Získali jsme určitou orientaci, nemáme už pocit bezmoci, cítíme, že směřujeme k jasnému cíli, a hned vypadáme jako znalci, kteří se vyznají v knihovnách. S určitým tématem v hlavě se pak v nouzi můžeme prodavačky zeptat: „Kde máte literaturu o patagonickém ptactvu?“ Teď je na řadě ona. Anebo když je personál v knihovně příliš dotěrný a táže se „hledáte něco určitého?“, můžeme odpovědět, třebaže ještě vůbec nevíme, co chceme: „Kde najdu nějaké práce o šíření kapesních hodin v druhé třetině 18. století?“ Takový dotaz ho zaručeně zneutralizuje a my pak máme čas v klidu se zorientovat.

12.2.1 VNITŘNÍ ŽIVOT KNIHY

Ne každou knihu, kterou vezmeme do ruky, musíme přečíst až do konce. I s knihou je třeba se nejprve seznámit. V případě beletristického díla se řídíme pověstí jeho autora; možná ho známe už z jiných děl anebo jsme četli recenzi. Když teď držíme v knihkupectví knihu v rukou, přečteme si pár pasáží na zkoušku a očima přelétneme text na záložce obalu. Jistěže je to zkrášlující reklama, která toto dílo velebí jako silný a úchvatný literární počin, přesto tu ale najdeme dost informací: zpravidla se dozvíme, o jaký žánr se jedná (thriller, milostný příběh, rodinná sága apod.) a jaká je cílová skupina čtenářů, které je tato kniha podle nakladatelství určena (staré dámy, intelektuálové), případně něco o její úrovni (zábava, kýč, literatura pro náročného čtenáře). Obvykle můžeme obdivovat i fotografii autora. Zde je ovšem na místě opatrnost, protože ze sympatického či odpudivého zevnějšku nelze usuzovat na kvalitu díla samého. Lidé píší velmi různě a nemohou podle toho vypadat. Dobrý spisovatel nemusí vypadat tak dobře, jak píše: ve skutečnosti vypadá většinou mnohem hůř.

Ostatně vědecké či odborné práce je jen zřídka nezbytné číst celé. Abychom je prozkoumali, přečteme si napřed obsah a potom bibliografii, tedy seznam knih, které autor při psaní knihy použil. Jestliže nějaké důležité práce chybí, nedrží autor krok s bádáním a knihu můžeme ulehčeně odložit (o knihu méně). Pokud test bibliografií dopadl pozitivně, proberme se některými poznámkami pod čarou, v nichž se autor potýká s jinými badateli; z poznámek lze totiž velmi často poznat, co je zač: například jestli se pře o maličkosti, anebo zda mu jde jen o věci zásadní a důležité. Pokud napadá druhé kvůli prkotinám, je to znak, že k důležitějším otázkám už nemá co říci.

Ve vědě existují autoři prvního, druhého a třetího řádu. Autoři prvního řádu vytyčují terén, na kterém se bude bádát; stanoví téma, definují způsob kladení otázek a určují příslušný pojmový jazyk. Poznáme je podle toho, že je autoři druhého a třetího řádu stále citují. Zpravidla se ti prvořadí stávají klasiky svého oboru. Knihkupectví jim pak vyhradují dobré místo na policích, které označují štítkem s jejich jménem.

U sociologů pak najdeme jména Weber, Simmel, Parsons či Luhmann.

Často jsou těmto klasikům věnovány zvláštní knihy, které jsou úvodem do jejich díla.

Je rozumné, když při volbě vědeckých děl, která bychom si chtěli přečíst, vybíráme velmi pečlivě a rozhodujeme se až po důkladném prozkoumání terénu. Čas, který tím strávíme, hravě znovu získáme správnou volbou, protože existuje bezpočtu odborných děl, která jsou buď nadbytečná, anebo nečitelná. Důvod je prostý: mnohé práce nebyly napsány proto, aby o něčem informovaly veřejnost či rozšiřovaly poznání, nýbrž proto, aby zapůsobily na zkušební komise, a jakožto disertace a habilitační spisy se staly milníky na cestě vědecké kariéry. Mnohé práce zase slouží jen k tomu, aby rozhojnily soupis publikací, který vysokoškolský učitel potřebuje, chce-li se ucházet o profesuru, a svůj nutný přínos zakrývají příkrovem jazykové mlhy anebo okázalými fasádami pojmů. Na první pohled sice vypadají neškodně, ve skutečnosti však v sobě skrývají nebezpečí, které ještě není dobře prozkoumané: kradou čtenáři čas, matou začátečníky, skličují ty, kdo hledají pravdu, a každému nováčkovi způsobují těžká duševní zranění, takže se pak každé vědecké knize vyhýbá. Je to o to větší zločin, oč zajímavější je věda tam, kde je skutečná znalost: jejím prostřednictvím se učíme vidět svět jinak a pocítujeme, jaký sex-appeal má tvořivost.

Nováček by tedy měl usilovat o to, aby byl schopen objevit rozdíl mezi vědeckými knihami prvního řádu a třetířadým škvárem, aby neplýtvал svým časem na levnou akademickou produkci. To ovšem platí i pro začínající studenty; nejdříve by měli přečíst nějakého mladého klasika své disciplíny (mladého, protože ten zcela určitě zpracoval i jiné klasiky) a důkladně ho prostudovat, aby se vyznali v pojmech, které používá; všechno ostatní už pak bude mnohem snazší.

Chceme-li si zjednat přístup do země knih, aniž bychom museli rezignovat na veškerou novou produkci (novinky), je nevyhnutelné vkročit do míst, která působí stejně děsivě jako knihovna: musíme vstoupit do knihkupectví. Sice tu zpravidla nebývá tolik knih jako v knihovně, avšak pravděpodobně nás hned osloví prodavačky a budou se nás trapně ptát, zda nám mohou nějak pomoci, ačkoliv velmi dobře vědí, že člověk nemůže říci: „O ano, to by bylo skvělé, naznačte mi nějak přehledně, jak vypadá svět knih. Osvětlete mi, co bych rád a co mne zajímá. A pak mi, prosím, přineste knihu, ve které jsou pro mne ty nejhodnotnější myšlenky.“ Ve skutečnosti už tuto prosbu kdosi vznesl, avšak nikoli v knihkupectví, nýbrž v knize: v románu *Muž bez vlastností* Roberta Musila je jedna epizoda, ve které jde generál Stumm von Bordwehr do Národní knihovny a žádá knihovníka, aby mu našel knihu, která by byla pro něj nejvhodnější a která by obsahovala ucelený výtah z celé knihovny. Počítá s tím, že knihovník jeho požadavek odmítne jako absurdní. Ten však k jeho údivu opře žebřík o jednu řadu polic, rychle vyleze nahoru, vytáhne neomylně z řady jedinou knihu a položí ji před generála. Generál ji otevře: je to bibliografie bibliografií (seznam knih obsahujících seznamy knih). Cosi podobného by mohla učinit i knihkupkyně, mohla by se probrat haldou foliantů a z ní vybrat jediný s nadpisem: *Seznam knih k okamžitému dodání*, a ovšem by nás mohla odkázat i na jeho elektronickou verzi.

Avšak obava, že knihkupectví je bažina, v níž všude můžeme zabřednout do bláta hanby, je naprosto nesmyslná. Stačí, když položíte otázku: „Smím se zde rozhlédnout?“, a hned

všem prodavačkám způsobíte radost. Rozpřáhnou ruce, ukážou na tisíce čerstvě vytištěných svazků a budou vám ležet u nohou. Teď tu smíte zůstat až do zavírací hodiny a číst všechno, co vás zajímá, a vůbec není nutné, abyste si nějakou knihu koupil. Ale není žádoucí, abyste tu zůstal skutečně až do samého konce: knihkupec totiž touží odejít rychle domů, aby mohl pokračovat ve čtení knihy, kterou si právě oblíbil. Chcete-li tedy odejít, ale přitom se nemůžete zbavit hlodavého pocitu, že byste měl něco koupit, i když nechcete, protože jste se ještě nedokázal rozhodnout, potom se zeptejte na knihu Alfreda HH. McGuffna Falešná stopa.

Nejintimnější kontakt se světem knih získáme tehdy, když si vyhledáme nějaké knihkupectví, kde se cítíme jako doma a v němž se rádi zdržíme. Stane se pak pro nás druhým domovem jako oblíbený hostinec, v němž známe štamgasty a hostinského. Můžeme tu vést dlouhé řeči s knihkupcem, který ví, co nás zajímá, a upozorňuje na novinky, dává nám tipy a sděluje nám drby z literární i vědecké scény. Mezitím se probereme novinkami vystavenými na stolech, zatímco nám oblíbená prodavačka ke každé něco říká. Máme tedy vždy čerstvé informace a dozvíme se víc než kdejaký poustevník ze své intenzivní četby. Člověk, který je vzdělán jen napůl, potřebuje své oblíbené knihkupectví. Najdete-li nějaké takové, měli byste ovšem přihlížet k tomu, zda se tam dá sedět. Větší část knih pak můžete prohlížet na místě, aniž byste je musel kupovat, a odnést si s sebou domů jen své skutečné favority.

SHRNUTÍ KAPITOLY



V ústní komunikaci naproti tomu nejde primárně o věcný obsah, nýbrž o emocionální zabarvení a vztahové aspekty. Psané texty musí být strukturované podle témat, ústní dorozumívání žije z proudu energie vlastní dramaturgie, kterou samo produkuje a ve které se smysl rodí i zaniká. Teprve písmo zpevnilo řeč, učinilo ji kontrolovatelnou a zaměřilo ji k systému pravidel.

Písmo vymaňuje řeč z konkrétní situace a osamostatňuje ji vzhledem k bezprostředně danému kontextu (souvislosti). To, co při této transformaci (přeměně) zůstává totožné, je právě to, čemu říkáme smysl. Teprve proměna mluvené řeči v písmo dovoluje uchopit kategorii smyslu. Proto velká náboženství (židovství, křesťanství, islám) ztotožňovala smysl s písmem (Písmo svaté).



OTÁZKY

1. Co je podstatou ústní komunikace?
 2. Čím se od ústní komunikace liší sdělování písmem?
 3. Co všechno je ve hře, když s námi autor komunikuje knihou? Chce nám pouze předat informace?
-

13 VZDĚLÁNÍ JAKO ŽIVÝ DIALOG S MINULOSTÍ A KRITICKÉ POCHOPENÍ PŘÍTOMNOSTI

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Smysl vzdělanosti. Exaktní a humanitní disciplíny. Podstata a smysl univerzity.

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- proč vzdělanost není jen shromažďování informací nebo dovedností;
- jaký je rozdíl mezi exaktními a humanitními obory;
- v čem je smysl vzdělaní jako kritického vztahu.

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



vzdělání, univerzita, kritičnost, humanitní vědy, exaktní obory

13.1 Univerzita, vzdělanost, exaktní a humanitní vědění

Různé druhy škol známe již ze starověku (akademie, lycea, školy rétoriky), univerzity ve vlastním slova smyslu vznikají až ve středověku. Středolatinický výraz *universitas* je doložen z počátku 13. století ve spojení *_universitas magistrorum et scholarium_*, tj. obec učitelů a studentů, které ukazuje na samosprávnost, samostatnost a nezávislost univerzity. (Latinské *universitas* pak znamená všeobecnost, souhrn, celek, obec.) Zvláště v pozdním středověku sílily snahy, aby univerzita byla svobodným společenstvím učitelů a žáků, kde se moudrost, vědění a vzdělanost pěstují a rozvíjejí pokud možno stranou vnějších tlaků k jejich služebnosti a přímé instrumentalizaci, např. ze strany církve, později státu nebo dnes potřeb trhu. Již ve středověku stál v čele univerzity volený rektor, jednotlivé fakulty pak vedli děkani. Během humanismu v 16. století získává univerzita kromě významu „společenství studujících a bádajících“ také význam „souhrn vědění“. Výraznými proměnami

prošly univerzity během osvícenství a v 19. století, tehdy provedl zásadní reformu univerzit i školství významný německý filolog, filozof a pruský ministr školství Wilhelm von Humboldt (1767–1935). Humboldt kromě jiného opět oživil a posílil ideu samostatné univerzity a definoval její dvojí roli: Bildung (vzdělání, výchova, kultivace jedince jako součásti národního společenství) a Wissenschaft (svobodné bádání). V závislosti na společenských, politických a ekonomických podmínkách se univerzity proměňovaly i během 20. století, např. v komunistických zřízeních včetně Československa přišly o svou samostatnost a byly podřízeny státní ideologii. Také dnešní doba staví před univerzity řadu těžkých výzev, mezi něž patří také nové promýšlení starých univerzitních idejí a ideálů: Jak (a proč vůbec?) pěstovat univerzitní společenství učitelů a studentů v době informačních technologií a sociálních sítí? Proč vlastně hájit svobodu myšlení a bádání v situaci stále silnějšího tlaku na jednoznačnou praktičnost, upotřebitelnost a aplikovatelnost poznatků a informací? Především humanitní vědy, jejichž součástí je i bohemistika, by dnes neměly podobným otázkám uhýbat.

„Když se řekne věda, představí si jedni třeba cyklotron, jiní laboratoř s mikroskopy. Někoho napadne matematika a někoho mobilní telefon. Prostě úžasné věci, nad kterými zůstává rozum stát nebo které tu před pár lety ještě nebyly. Vedle nich vypadají humanitní a společenské vědy vyloženě bledě: co vůbec mohou nabídnout? Do novin se dostanou tak nanejvýš archeologové a egyptologové, když něco hodně nečekaného objeví. Ale my ostatní?“

Vědy o člověku a lidské společnosti se zabývají věcmi, kterým už všichni nějak rozumíme, a ještě se o tom neustále prou. Jeden právník odporuje druhému, jeden psycholog říká to a druhý ono, o filosofoch radši ani nemluvit. Někdy před sto padesáti lety napsal německý fyzik Heinrich Helmholtz, že v každém oboru je jen tolik pravé vědy, kolik je v ní matematiky, a tak se dnes i sociologové snaží něco změřit a spočítat. Nakonec se do toho zamíchali ještě politici a místo o vědě začali mluvit o výzkumu a inovacích. Jenže co si má chudák bohemista nechat patentovat? Neměl by toho radši nechat a začít dělat něco užitečnějšího?“ (Sokol 2016, 305)

Exaktní disciplíny jsou oprávněně považovány za solidní právě pro svou přesnost, měřitelnost, objektivitu (nelze to v nich „okecat“ jako třeba při výkladu básně) a stále častěji pro svou uplatnitelnost v praxi. K tomu je ovšem třeba doplnit, že všechny tyto výhody přírodních věd jsou možné jen díky zjednodušování skutečnosti: měřit, ověřovat hypotézy experimentem, docházet k jasným výsledkům lze mnohem snadněji, pokud složitou síť událostí, které říkáme realita, redukuje na jevy a data, jež lze kontrolovat a jednoznačně uchopit (třeba během pokusu v laboratoři nebo při řešení rovnice).

Svět, ve kterém žijeme a jak jej zakoušíme, je většinou složitě propletený, nemá jasné obrysy, a bylo by neuvážené myslet si, že jej bezezbytku vysvětlíme pomocí metod exaktních věd. Přesto je našim úkolem této neredukované složitosti, již je svět a naše zkušenost v něm a s ním, porozumět. Musíme se dokonce v takto mnohoznačném světě rozhodovat.

Aristotelés (4. stol. př. n. l.) prohlásil, že každý jev si vyžaduje jinou míru přesnosti, a moudrý člověk se podle něj pozná tak, že dokáže tuto míru odhadnout. To znamená, že přesnost exaktních věd (výsledek experimentu, řešení rovnice, matematický model) není jediná možná. Dokonce je to tak, že tato přesnost předpokládá rovinu, kterou již citovaný Jan Sokol označuje jako *nespecializovanou vzdělanost* a která je nezbytným předpokladem pro udržení a rozvoj všech tvořivých lidských činností, včetně technických. (Sokol 2016, 315)

Tuto nespecializovanou vzdělanost se snaží reflektovat a rozvíjet humanitní disciplíny, a to i přesto, že každá z nich má svůj vlastní předmět a metody; humanitní vědy usilují i při svých četných specializacích v rámci jednotlivých oborů neztrácet ze zřetele tuto povšechnou rovinu a východisko lidské kultury a společnosti.

Budu nyní mluvit za svůj obor, za bohemistiku. Jejím úkolem je z různých stran popisovat český jazyk v jeho historickém vývoji i současném stavu, chápat jej jako systém o různých plánech (zvukový, tvaroslovný atd.), jako součást komunikace i jako objekt kultivace. Pokud jde o literární část (jíž nelze chápat jako striktně oddělenou od jazyka), rozvíjí bohemistika pomocí různých metod, teorií a interpretačních postupů kritický rozhovor s celou tradicí české literatury. Těmito svými jedinečnými úkoly však bohemistika (a nyní se dostáváme k oné nespecializované vzdělanosti) současně učí např. komunikovat hojně a současně přesně (dle potřeby a kontextu), vidět významové bohatství slov, uvědomovat si etickou dimenzi řeči (slova mohou zraňovat, řeči se děje odpuštění a smíření). Bohatá komunikace v rodném jazyce (a dnes samozřejmě také v cizích jazycích, ať už přímá, nebo zprostředkovaná kvalitními překlady) je zásadní pro soudržnost společnosti (T. G. Masaryk prohlásil, že demokracie je diskuse).

Vědomou péčí o tuto „před–specializovanou“ a nosnou vrstvu lidské kultury, v níž hraje jazyk a komunikace zcela zásadní roli, humanitní disciplíny vycházejí (ovšemže rovněž kriticky) z pojetí člověka jako nehotové bytosti, která je otevřená kultivaci a má vůli prohlubovat svou schopnost žít s druhými (lidmi, kulturami, náboženstvími) a rozumět jim (např. skrze rozumění textům, které zanechávají).

Na obhajobu humanitních věd budiž ještě řečeno, že zatímco nejnovější poznatky exaktních věd – především ty, které lze nejsnadněji a nejrychleji aplikovat do praxe – velmi často

rychle zastarávají a bývají nahrazeny novými informacemi a technologiemi (ještě dokonalejší procesor nebo nerozbitný dotykový displej, ještě funkčnější nanovlákně sportovního oblečení), humanitní vědy skýtají přece jen jistou setrvalost, nikoli ovšem nehybnost. Tisíc let starý text nebo tvorba autora minulého století mohou pronikavě osvětlit naši současnou lidskou a společenskou situaci, když se jim snažíme porozumět v jejich historickém kontextu a současně na ně produktivně reagovat.

Vědomě pěstovaná kritičnost humanitních věd, má-li být důsledná, ovšem přináší zkoumaný, tj. nesamozřejmý vztah také k vlastním východiskům, např. k příliš optimistickému pohledu na vzdělanost. Socioložka Jiřina Šiklová k tomu uvádí: „Současně ale nejméně již padesát let víme, že vzdělání petrifikuje dosažený stav znalostí. Může být i retardérem iniciativy a originality myšlení. Vzdělávací soustava se tím, že určité znalosti považuje za základní a nutné, stává i brzdou originality a nositelem určité ideologie, a to dokonce i v případě, že verbálně svou ideologii odmítá. Tato skutečnost se již před čtyřiceti lety projevila na Západě v požadavcích antiautoritativní výchovy, v kritice školského systému ze strany představitelů západoevropské studentské opozice, ale i stoupenců frankfurtské školy. Někteří z nich, např. Theodor W. Adorno, dokonce považují tuto oficiálně stanovenou hierarchizaci vzdělávání a kulturních hodnot za základ poslušnosti, která ve svých důsledcích může vést až k nacismu či jinému totalitárnímu myšlení.“ (Halík 2008, 47).

13.2 Reflexivní vědění

Vzdělaný je ten, kdo dokáže své vlastní vědění zorganizovat. Přitom ovšem nejde o nějakou tvrdou konfrontaci vědění a nevědění; mezi rovinami existují přechody. Jedna z forem, jichž může tento přechod nabýt, se nazývá „problém“. Jakkoli ještě ani zdaleka nevíme, co všechno hraje roli v teorii společnosti, přesto je zřejmé, že se tu řeší velký problém: máme uvažovat o společnosti humanisticky na základě člověka, anebo ji promýšlet antihumanisticky jako útvar, který nelze měřit lidskými měřítky, neboť ani kolonie mravenců není totéž co mravenec? Iakový problém je jako velké magnetické pole: strukturuje četné detaily, vytváří určité přehledné uspořádání a současně s tím zpřístupňuje sousední obory vědění. V neurobiologii se například klade otázka: máme si nervový systém či mozek představovat podle modelu společnosti (viz knihu *Mentopolis* Marvina Minského), anebo je taková analogie nepřipustná? Vědy, teorie či paradigmata se organizují kolem nevyřešených problémů a rozhodně je dobré snažit se čas od času takové problémy vystopovat.

Není ani třeba, abychom kvůli tomu studovali základy nějaké konkrétní vědy. Představy o solidnosti, důkladnosti a systematickosti tu nejsou zcela na místě a slouží jen tomu, abychom si odůvodňovali, proč něco, čemu dostatečně nerozumíme, nechceme poznat. Stačí,

osvojíme-li si intuitivní tušení myšlenkového stylu, který v určitém oboru vládne; zjistíme přitom, že právě otevřené otázky a spory, které nás přitahují, ukazují daný vědní obor nejlépe. A zjistíme také, že věda spočívá na myšlenkovém soupeření nejvyšší úrovně, soupeření velmi bojovném, napínavém a současně i hraném. Každá věda vždy vypěstovala nadané autory, kteří dokázali zprostředkovat laické veřejnosti působivý obraz neuvěřitelně kreativního rozvoje ve svých oborech. Kdo se u Konrada Lorenze poučil o výzkumech chování, u Edwarda O. Wilsona o mravencích a sociobiologii, u Heinze von Foerstera o samoorganizaci, u Howarda Gardnera o inteligenci, u Jaye Goulda a R. Dawkinse o evoluci, u Douglase Hofstadtera o problémech sebereferece, u Paula Watzlawicka o paradoxní komunikaci, může si udělat představu o tom, jak se proniká k tajemstvím stvoření. A pokud ho takové knihy inspirují, získá značnou zásobu optimismu, která ho snadno přenesení přes období melancholie. Vytuší rovněž, jakým směrem se ubírá náš duševní vývoj: v dané chvíli se zdá, že se propast mezi přírodními a humanitními vědami začíná pomalu uzavírat, protože pojem reflexe a sebeztažnosti, který byl až dosud doma výlučně v humanitních vědách, určuje ve stále větší míře i problémy přírodních věd.

V poslední kapitole byla zmínka o fyziku a romanopisci Č. P. Snowovi. Ve své slavné přednášce uvedl v život heslo dvojí kultury: měl na mysli kulturu literárně-humanistického vzdělání a kulturu vědecko-technických povolání. Ve své době kritizoval jejich oddělování. Kdo však má před očima současný vývoj věd, získá dojem, že se spíš sblížují. Subjekt ztrácí svůj monopol na sebeztažnost a stále více se hovoří o tom, že rovněž organismy, nervové systémy či společnosti nebo kolonie mravenců pozorují sebe samé a sebe samé organizují. Zdá se, že právě toto je směr, jímž se musí vyvíjet i vzdělání: pravděpodobně se otevře směrem k druhé kultuře, a právě proto musí pozorovat sebe sama.

K nepostradatelným předpokladům vzdělání patří široká znalost současné společnosti, kterou získáme pouze v kontrastu k tradiční evropské společnosti před průmyslovou revolucí. Proto by naše historické znalosti měly sahat přinejmenším do 18. století. Přehled o francouzských a anglických dějinách nás přivede dál než studium německých dějin a nejvíce se poučíme o současném světě, budeme-li studovat anglické dějiny od roku 1688.

Vzdělání bylo vždy pokládáno za formu, v níž rozumíme sobě samým. Proto je nepostradatelnou podmínkou toho, abychom měli alespoň přibližnou představu o kategoriích, jimiž se člověk sám popisuje a odůvodňuje své chování: identita, role, psyché, emoce, vášně, cit, vědomí, nevědomý motiv, potlačení, kompenzace, norma, ideál, subjekt, patologie, neuróza, individualita, originalita — to vše jsou ústřední pojmy, bez jejichž pochopení nelze získat přístup k vyšším formám sebereflexe.

Individualita se rozvíjí pouze v čase jako román života. K porozumění sobě samému patří proto určité povědomí o příslušných příbězích, o typických průbězích a programech událostí, které můžeme sledovat v literatuře, filmu nebo na jevišti: typické podoby proměny, iniciačních rituálů, terapie, krize, otřesu, traumatizace — to všechno jsou formy, jež bychom měli dokázat identifikovat, pokud se s nimi setkáme, protože jinak se můžeme stát jejich obětí.

Setkání jednotlivce s druhým člověkem a společností probíhá formou komunikace, a měli bychom tedy alespoň částečně rozumět jejím zákonitostem: například, že všechna sdělení jsou tvořena obsahem a vztahem (v rozkaze „bud spontánní!“ kupříkladu protirečí obsah výzvy vztahu nadřazování a podřazování, který je ve formě výzvy obsažen); že konflikty velmi rychle získávají seberefrenční ráz a stávají se paradoxními; že druhý může mnohdy pochopit řečené jinak, než jsme zamýšleli, aniž je možné klást mu to za vinu; že se můžeme v komunikaci zaplést; že komunikace o komunikaci může problém nejen vyřešit, ale i učinit navěky neřešitelným; že při vyvrcholení konfliktu se svému protivníkovi nejvíce podobáme právě tehdy, když si myslíme, že se s ním zásadně rozcházíme.

A právě proto, že je komunikace tak mnohotvárná a dramatická, patří ke vzdělání i znalost jejích pravidel a schopnost vztahovat se k nim s odstupem a převahou. Jen tak se můžeme vyvarovat toho, abychom se zas a znovu nestávali jejich obětí. Rovněž v tom je nám nápomocná literatura, drama a film: ustavičně předvádějí příklady nepochopení, konfliktů odlišných porozumění a komunikační katastrofy, které svědčí o tom, že komunikace, a tedy i sociální procesy jsou pronásledovány kletbou paradoxů: proroctví může zabránit svému vlastnímu naplnění, jak se zjevně stalo marxismu (zbídačení mas se nedostavilo, protože marxistická předpověď vyprovokovala protivníky k tomu, aby zamezili jejímu vyplnění); proroctví však může také naplnit sebe sama: „Brzy mne začnou pronásledovat muži v bílých pláštích“ — ten, kdo skutečně chová toto přesvědčení, bude vzápětí pronásledován zřízenci z psychiatrie. Jen málo se to liší od účinků věštby, které Oidipova otce varují, že ho syn zabije a jeho manželku zneuctí: protože tomu věří, dělá vše pro to, aby se věštba uskutečnila. Jen v literatuře lze zobrazit zkušenosti a zároveň je pozorovat; jen prostřednictvím literatury se můžeme cosi dozvědět o ambivalencích, paradoxech a následcích, které s sebou nese porušení nějakého tabu; pouze zde lze vnitřní perspektivu propojit s vnější.

Každý vzdělanec by měl samozřejmě vědět, že realita člověka je sociální konstrukce, která se liší podle prostředí, původu, věku, vrstvy a kultury; tato skutečnost mu umožňuje porozumět jiným přesvědčením a odlišným verzím reality, akceptovat je, uvádět do vztahu k jinému stanovisku a zároveň pochopit, že z cizí perspektivy se může to, co on pokládá za samozřejmé, jevit jako podivně bizarní a ne zcela přesvědčivé.

Odhlédneme-li od bezprostřední tělesnosti, je nejdůležitějším nástrojem komunikace jazyk. K základní kulturní praxi, jejíž pomocí si teprve zjednáváme přístup k bližním a k bohatství společně sdílené kultury, patří znalost jeho forem, pravidel a rozmanitých výrazových možností a schopnost plně jich užívat. V jazyce konstruujeme svou realitu a jeho prostřednictvím vytváříme druhý svět významu, který sdílíme společně s ostatními. Jeho pomocí můžeme druhé okouzlit a najít cestu k jejich srdci. Všechny podoby mlčení anebo řeč těla, která někdy jazyk překonává, jsou ve skutečnosti jen odvozené formy mluvení, které by bez jazyka neexistovaly: pes se sice dívá oddaněji, než je jazyk schopen vyjádřit, ale to víme pouze my, a víme to jen proto, že umíme mluvit.

Protože se jazyk přizpůsobuje stylovým rovinám a slovníku různých prostředí a společenských sfér, má ovládnutí jazyka zásadní význam pro naši možnost svobodného pohybu ve společnosti: kdo neví, „co říci“, cítí se společensky poškozen a určité oblasti společnosti

jsou pro něj tím, co Američané označují jako no-go-areas: neschůdné končiny. V jazyce jsme všichni komunisté; jazyk je vlastnictvím všeho lidu, a proto by si měl každý osvojit jeho bohatství a spřátelit se s ním. Může se pak pohybovat svobodněji, jeho svět se rozšíří a bude schopen překračovat četné hranice, hranice mezi prostředími, mezi zkušenostmi i mezi lidmi. Kdo naproti tomu jazyk popírá a staví proti němu autentičnost ryzí zkušenosti a niternost nevýslovného, může být podezírán z toho, že pohrdá něčím, co neovládá. A kromě toho je obětí tradičního německého patologického jevu, který byl už dávno prozkoumán.

Vzdělanost by neměla komunikaci zatěžovat, nýbrž obohacovat. Nesmí se proto prosazovat jako stísnující norma, nepříjemný úkol, forma soupeření, anebo dokonce jako povýšené sebedokudování. Vzđělanost je styl komunikace, díky kterému se porozumění mezi dvěma lidmi stává požítkem, a je proto nepřítatelné, jestliže se separuje či tematizuje; je to forma, v níž se duch, tělo a kultura stávají jedinou osobou a reflektují se v zrcadle druhého člověka.

SHRNUTÍ KAPITOLY



Vzđělaný je ten, kdo dokáže své vlastní věđění zorganizovat. Přítom ovšem nejde o nějakou tvrdou konfrontaci věđění a nevěđění; mezi rovinami existují přechody. Jedna z forem, jichž může tento přechod nabýt, se nazývá „problém“.

Věđomě pěstovaná kritičnost humanitních věđ, má-li být důsledná, ovšem přínáší zkoumavý, tj. nesamozřejmý vztah také k vlastním východiskům, např. k příliš optimistickému pohledu na vzđělanost.

OTÁZKY



1. Popište rozdíl mezi exaktními a humanitními věđami.
2. Co je smyslem univerzity?
3. Není kritičnost zbytná? Pokud ne, jak obohacuje náš svět?

LITERATURA

Povinná:

Schwanitz, D. *Vzdělanost jako živý dialog s minulostí*. Praha: Prostor, 2011.

Tretera, I. *Nástin dějin evropského myšlení. Od Tháleta k Rousseauovi*. Praha: Paseka, 2008.

Petříček, M. *Úvod do (současné) filosofie*. Praha: Herrmann a synové, 1997.

Hodgeová, S. *Stručný příběh moderního umění*. Praha: Grada, 2019.

Hodgeová, S. *Stručný příběh umění*. Praha: Grada, 2018.

Doporučená:

Bič, M.; Pokorný, P. *Co nevíš o Bibli*. Praha: Česká biblická společnost, 2001.

McGrath, A. *Dějiny křesťanství: úvod*. Praha: Volvox Globator, 2014.

Černý, V. *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti 1–4*. Praha 1996–2009.

SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY

Věnovali jsme se kulturním dějinám evropské civilizace a zaměřuje se na pochopení stěžejních literárních a náboženských textů a tradic, uměleckých proudů a stylů, filozofických otázek a vědeckých obrazů světa.

Pozornost je věnována zvláště duchovnímu, myšlenkovému a uměleckému dědictví řeckých eposů, biblických textů a křesťanské tradice. Studijní opora se zabývala různými aspekty kulturní povahy moderního světa od jeho počátků na konci středověku až po naši současnost.

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: **Umění, film, literatura, spiritualita II**

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

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

Určeno: studentům SU FPF Opava

Počet stran: 162

Tato publikace neprošla jazykovou úpravou.