

že byl „estetický“. Obhajoba etického způsobu života je jen umným podvodem. Filosof (stejně jako jeho současníci) považoval estetiku za jedinou pravou cestu k vykoupení člověka, považoval ji za přístup ke světu, který (tak dobře, jak jen mohl) uchoval etické vidění, dodávající smysl našemu času na světě. Kierkegaard přioděl estetický pohled do roucha svatosti, a tím nám ukázal význam vysoké kultury.

Zatímco se vysoká kultura naší civilizace zabývala vlastním duchovním dědictvím, začala se, například v Tennysonovi, čím dál víc vzdalovat skutečnému světu a čím dál víc se podobat ráji a snu. Skutečný svět byl světem obchodu a výroby. Měl svou vlastní kulturu, v níž byly reklamy a prodeje důležitější než umění či přemýšlení. Máme-li pochopit modernistické hnutí – nový impuls v moderní kultuře – neměli bychom ho chápat jako ohlas romantismu, ale jako šok vysoké kultury, která konečně poznala pravou povahu moderního světa – světa, v němž je všechno včetně posvátného na prodej.

6. Představa, představivost a prodejnost

Komericializace moderního života je předmětem nářků od chvíle, kdy se o ní objevila první zmínka, a z přirozeného odporu, který intelektuálové vůči „hromadění a utrácení“ ostatních pociťují, vzešla celá řada ambiciózních teorií – o majetkovém fetišismu, nezřízené spotřebě, společnosti bohatých – a bezpočet dalších, méně významných teorií¹⁹. V dnešním světě se však, jak se zdá, děje ještě něco dalšího, nového – proces, který ohrožuje samu podstatu společenského života, a to nejen tím, že dělá z prodávání morální ctnost, ale především tím, že dělá prodejné zboží ze všeho, včetně ctnosti. Jak řekl Oscar Wilde, cynik je člověk, který zná cenu všechno, ale hodnotu ničeho. A v dopisu lordu Alfredu Douglasovi označil za „státní svátek cynismu“²⁰ sentiment. Wildovy bonmoty bývají spíše zábavné než pravdivé. Tyhle dva jsou ale naprosto přesné. Cynismus a sentiment jsou dva postoje, které degradují věci, jež mají hodnotu, na věci, které mají cenu.

¹⁹ Majetkový fetišismus viz Marxův *Kapitál*, sv. 1; nezřízená spotřeba viz Thorstein Veblen: *Theory of the Leisure Class*, Chicago 1899; společnost bohatých viz J. K. Galbraith: *The Affluent Society*, New York 1958.

²⁰ Oscar Wilde, ed. Rupert Hart-Davis: *The Letters of Oscar Wilde*, Londýn 1967, s. 501.

Abychom toto pochopili, musíme nejprve vymezit rozdíl, na který upozornil už Coleridge: rozdíl mezi představou a představivostí.²¹ Jak představa, tak představivost se týkají nereálných předmětů; jenomže zatímco nereálné předměty představ prostupují a zamořují svět, nereálné předměty představivosti existují ve svém vlastním světě, ve kterém se pohybují dle libosti a při plném vědomí skutečné reality.

Ilustrujme to následujícím příkladem. Morbidní člověk přemítá donekonečna o smrti a utrpení. Často mu přijde na mysl představa utrpení. Rodí se v něm touha spatřit na vlastní oči to, co si tak živě představuje. Zároveň ale pociťuje strach, soucit a úctu k životu, a proto se mu jeho vlastní touha příčí. Není mučitelem ani vrahem, ani pravidelně neobchází temná zákoutí, kde k trýznění a vraždám dochází. Místo toho vyhledává náhražky: realistické voskové figuríny v „kabinetu hrůzy“, realistické zachycení smrti a trhání na kusy ve filmech Quentina Tarantina a – v krajním případě – filmy s přídomek *snuff*, ve kterých se ukazuje skutečná smrt, je to však smrt stojící mimo dosah tohoto světa, smrt, které již nelze zabránit. Tento proces ukazuje, jak představa funguje. Předmět představy proniká do skutečného světa: jde o neskutečný předmět skutečné žádosti, odsouzený k neskutečnosti vnitřním zákazem, který ho však zároveň povolává k životu. Předmět představy musí být co nejrealističtější, aby mohl být náhražkou za to, po čem člověk touží. Představa touží po nechutném, výslovném, konvencemi neomezeném předvedení nedosažitelného; a v nejvypjatějším okamžiku předvádění je ono nedosažitelné nepřímě dosaženo.

²¹ Coleridge rozlišuje mezi „představou“ a představivostí; jeho teorie je vyložena na několika místech ve spisu *Biographia Literaria*.

Dalším příkladem je tvrdé porno. Moderní společnost přímo oplývá předměty představ, protože realistické zobrazení na fotografii, v kině a v televizi nabízí náhradní uspokojení všech našich zakázaných tužeb, a tím je vlastně povoluje. Touha po představě nehledá literární popis ani precizně vymalovaný obraz svého předmětu, ale jeho co nejpřesnější nápodobu – co nejbližší alternativu věci samé. Vyhybá se způsobům i konvencím, protože by bránily ve vytváření náhražky a nutily by o ní přemýšlet. Ideální představa je taková, která je dokonale uskutečněna a zároveň je dokonale neskutečná – neskutečný předmět, který nenechává žádný prostor pro představivost. Reklamní průmysl pracuje právě s takovými předměty, a ty se tak vznášejí na pozadí moderního života jako sbor zoufalých duchů. Zkuste chvíli pozorovat nedočkavou frontu před muzeem Madame Tussaud, a porozumíte, jak všudypřítomná je síla iluze a jak snadno je uspokojena. K pochopení voskové figuríny není třeba ani špetky představivosti. Stojí v přívalu povrchního sentimentu a nic ji nemůže narušit. Je skvělým příkladem předmětu představy: je dokonale realistická a dokonale mrtvá. Naproti tomu se prostřednictvím uměleckého díla setkáváme se světem skutečných, zranitelných a živoucích lidí, se světem, do kterého můžeme prostřednictvím představivosti vstoupit, se světem, ve kterém jsme my, stejně jako oni, prověřováni. (Proto také před Národní galerií podobně dlouhé fronty nestávají.)

Předmět představivosti není uskutečněn, ale představován; je pravidlem, že před nás předstupuje zakryt množstvím myšlenek a v žádném ohledu není náhražkou, stojící na místě nedosažitelného. Právě naopak, její předmět je záměrně umístován do dálky, do svého vlastního světa. Nejviditelnější příklady výše zmíněného – tedy divadlo a malířství – nám také sdělují, že nedílnou součástí

imaginativního procesu jsou zároveň konvence, jeho zarámování a jisté omezení. Do obrazu můžeme vstoupit jedině tehdy, když pochopíme, že rám vyřazuje z platnosti svět, ve kterém stojíme. Konvence a styl jsou důležitější než samotné uskutečnění; a když malíř zhmotní svou představu stylem *trompe-l'oeil*, považujeme výsledek jeho snažení za nevkusný nebo jím opovrhujeme coby kýčem. Také na divadle není dění skutečné, nýbrž jen představované, a jakkoliv může být realistické, přece do detailů nepředvádí takové scény, jakými se obírají představy.

Z tohoto důvodu se v řecké tragédii vraždy odehrávaly mimo jeviště – ne proto, aby tím byla potlačena jejich emocionální síla, ale aby byla uchována ve sféře působnosti představivosti, v oblasti, kterou můžeme svobodně procházet sem a tam, kde naše vlastní touhy a zájmy dočasně pozbývají platnosti. Už Řekové velmi dobře věděli to, co od té doby zjistili i filmaři – že zobrazení sexu a násilí je přirozeným předmětem představ a samo od sebe přechází od realismu zpodobení k realizaci. Tak narušuje práci představivosti, která v nás vyvolává zájem, ne však skutečné touhy.

To, co je představováno v divadle, se neděje na jevišti ani nikde jinde ve světě, který obýváme. Vzdělaní pozorovatelé si také nic takového nemyslí. Vnímají, co se před nimi odehrává, a vnímají to jako imaginární. Coleridge napsal, že člověk jako čtenář (a tedy také jako divák v divadle) zaujímá pozici „dobrovolného potlačení nevíry“²²; měl však spíše napsat „dobrovolné potlačení víry“. Veškeré potěšení a emoce vyplývají z vědomí, že děj na jevišti je neskutečný. A diváci vstupují do této neskutečnosti na základě dobrovolného rozhodnutí, ne proto, že by v něm hledali náhražky vlastních tužeb, ale aby tak prozkoumali svět, který jim není vlastní.

²² Coleridge: tamtéž, kap. 14.

Představy tedy neustále pronikají do skutečného světa, kde jim touhy vystavují pověřovací listiny, zároveň však **podrývají** samu skutečnost. Člověk posedlý představami má oslabený smysl pro objektivitu svého světa a své vlastní existence v něm. Zvyk vyhledávat „uskutečněné neskutečné“ zahaluje vše skutečně skutečné, zakrývá nároky a obtíže. V představě ztrácí předmět touhy možnost sám sebe neposkytnout. A protože uspokojení prostřednictvím představ zdánlivě nic nestojí, je donekonečna opakováno; touha zaplavuje svět a ruší požadavky světa. Vlastnosti předmětu představy jsou navíc zcela podrobena touze, která jej vyhledává – předmět je doslova šitý na míru, je to dokonalá loutka, chodící a mluvící panenka Barbie, která dělá přesně to, co chci, protože to, co já chci a co ona dělá, jsou jedno a totéž.

Přestože vášně prožívané na divadle jsou pouze fiktivní, jsou vedeny smyslem pro skutečnost. Vášně představivosti nepředcházejí svému předmětu; jsou odezvami na smyšlené situace a narůstají a vyvíjejí se v závislosti na našem vzrůstajícím pochopení. Čerpají z porozumění, které pociťujeme vůči našemu druhu, a porozumění je v tomto ohledu zásadní – touží poznat svůj předmět, určit jeho význam, nechce zbytečně mrhat údery svého srdce.

Výše uvedený rozdíl mezi hotovou představou a představivostí je dobře patrný na srovnání pornografie a erotického umění. Cílem pornografického obrazu je jednak vzbuzovat sexuální apetit, avšak zároveň i poskytnout náhradní předmět. Dívka, se kterou se na takovém obrazu setkávám, je předmětem mé touhy, je mi zázračně nabídnuta jak na stříbrném podnosu, není poskvrněna skutečnou existencí a je otrocky poslušná chťiči, který probouzí; je předmětem pouze pomyslných tužeb v pomyslném světě. V něm je skutečná

a může vzdorovat, je právě tak osobností jako kdokoliv jiný a její sexuální náklonnost je možné získat pouze kombinací jistého rizika, odvahy a respektu. Erotické umění nemá v úmyslu vzbuzovat skutečnou touhu, ale přemýšlivé pochopení pro touhy pomyslných bytostí. Proto tedy erotické umění na rozdíl od pornografie může být zdrženlivé, důstojné a cudné, po způsobu Tizianovy Venuše.

Emoce vyvolané seriózním uměním přináležejí představitosti, nikoliv představě. A proto je často velmi obtížné je popsat. V obvyklém případě je emoce závislá na víře – tak jako je strach závislý na mém pocitu ohrožení a zloba na pocitu ublížení. Když je víra potlačena, ztrácí obvyklé emoce svůj základ. Touha, která vzchází z procesu představitosti, není skutečnou touhou a bez skutečné touhy není skutečné emoce. Po tom, aby Othello nezavraždil Desdemonu, netoužím o nic víc než po tom, odejít z divadla, třebaže vražda v imaginárním světě je stejně hrozná jako skutečná vražda. V takovémto případě není touha pociťována, ale „uvažována“, a obdobně to, co se právě děje, není považováno za skutečné, ale je jako takové dočasně potlačeno.

V jistém smyslu je chybou i to, když tvrdíme, že jsem to já, kdo pociťuje zármutek nad Desdemoniným osudem. Já si takový zármutek představuji a pociťuji určitou solidaritu s tím, co si představuji. Můžeme říct, že v tu chvíli zde není ani skutečný předmět, ani skutečný pocit, nýbrž reakce představitosti na představovaný děj. Na druhou stranu v hotové představě existuje skutečný cit, který se upíná k neskutečnému předmětu, a tak nepřímo ukojuje touhu, jež nemůže být ukojena ve skutečnosti.

Jelikož jsou emoce představitosti reakcemi, jsou určovány příslušnými předměty představitosti. Vznikají a jsou ovládány porozuměním světu. A uplatňovat toto

porozumění znamená zajímat se o pravdu. Objevují se otázky: Dějí se věci opravdu takto? Je to možné? Je moje reakce přehnaná? Jsem vybízen, abych pocítil cosi, co bych jinak cítit neměl? Tyto otázky jsou životem představitosti a zároveň smrtí představ, které začnou skomírat, jakmile je jejich předmět obdařen nezávislým životem nebo je podroben výslechu.

Z obdobných důvodů můžeme říci, že „uskutečnění“, stvoření náhražky či nápodoby není hlavním cílem procesu představitosti, může mu dokonce bránit. Představitost tak, jak je ovládána smyslem pro realitu, usiluje o zhuštění, náznaky, dramatickou úplnost. Absolutní uskutečnění jasně vymezených dějů není součástí cíle představitosti, které lépe poslouží konvence než detailní zobrazení.

Ačkoliv je představitost v tomto ohledu živena smyslem pro realitu, nesmí představovat svět takový, jaký je. Právě naopak – představitost svět idealizuje, zušlechťuje, přikrášluje a předstává. A činí tak uvěřitelným způsobem, neboť (paradoxně) víru můžeme potlačit pouze v přítomnosti uvěřitelného. To vyjádřil již Aristoteles v *Poetice*. Poezie nestrpí nepravděpodobné, ale může strpět nemožné za předpokladu, že ono nemožné je uvěřitelné (jako jsou uvěřitelné Ovidiovy nemožné proměny).

Zušlechťující síla představitosti spočívá v následujícím: v tom, že nově uspořádává svět, a tím v reakci na něj uspořádává nově i naše city. Naopak hotová představa často znehodnocuje, protože vychází z předpokladu hotové emoce, kterou nemůže ani zdokonalit, ani kritizovat, pouze ji živit. Je otrokem daného a prodává zakázané zboží. Tam, kde představitost nabízí letmé zahlédnutí posvátného, nabízí představa svatokrádež a znesvěcení.

Pro názornost se zde podíváme na jeden z nejstarších náboženských problémů – problém uctívání mo-

del. Modla je světský předmět, mylně považovaný za boha: tím, že vztáhneme své náboženské cítění k modle, znesvěcujeme to nejposvátnější, a to akt uctívání, který je naším jediným spolehlivým spojením s transcendentem. S tím spojený emocionální zmatek nádherně zachytil Poussin v obraze *Zlaté tele* (Národní galerie, Londýn). Popředí zcela ovládá tele, vystavené na piedestalu. Modla je zářící náhražkou, je jako živá, jenomže je mrtvá, kov, ze kterého je, její neživost ještě neodvolatelně stvrzuje. Aron s kněžskou pýchou ukazuje na svůj výtvar a lidé, opilí, bezmocní a v zajetí kolektivního bludu, tančí jako hloupá zvířata kolem věci méně posvátné, než jsou oni sami. Tím, že se upnuli k teleti, vnesli zmatek do svých emocí – a ty jsou nyní zmatené, chorobné, víří v prázdnu. V dálce se nachází sotva viditelná postava Mojžíše, sestupujícího z hory Sinaj s deskami se zákony: s abstraktními předpisy abstraktního Boha, jemuž nelze porozumět prostřednictvím žádného pozemského zobrazení, ale pouze prostřednictvím zákona. Mojžíš odhodil kamenné desky na zem, nezničil tím však zákon jako takový, pouze jeho pozemský záznam. A tak tu v kontrastu proti sobě stojí aktivní dílo představivosti, které ukazuje na Boha za tímto smyslovým světem, a pasivní síla představy, která si ze smyslových tužeb vytváří vlastní boha. Každá modla je zároveň svatokrádeží, protože nás nutí vzdávat úctu, která náleží vyšším věcem, čemusi nižšímu, než jsme my sami. Teprve tím, že se odpovídáme čemusi vyššímu, než je člověk, stáváme se vpravdě lidmi.

Strach ze svatokrádeže je neodmyslitelnou součástí náboženství. Důvod by měl být jasný z toho, co bylo řečeno v druhé kapitole. Hlavním cílem každého náboženství je soustředění lidských emocí – zejména pak těch, které udržují společenství v chodu. Jistým věcem

se dokážeme postavit otevřeně tváří v tvář pouze v důstojných rituálech, v nichž nás v naší lidské slabosti posilují všechny nepřítomné generace. Jednou z nich je smrt. Naše pocity prchají od smrti, jež se zdá popírat vše, čím jsme. Avšak tím, že se zaměříme za hranice smyslového světa – světa, v němž se umírá – zbavujeme smrt její palčivosti. Hrozba Nicoty je odvrácena a společenství, z něhož mrtvý prostřednictvím rituálu odešel mezi své, na vyšší místa, se přeorganizuje. Zásadní úlohu v tomto přechodu hraje idea posvátného: soustřeďuje emoce až za bezprostřední skutečnost, a tak nám dává možnost překonat naše obavy a zároveň se porovnat s tím, co se stalo. Zaměřením na posvátné dodáváme lidskému světu patřičnou váhu a plně ho zakoušíme. Zaměřením na světské ničíme vše posvátné. Vystavujeme svět našim strachům a slabostem a činíme krok zpět od skutečného společenství do osamocení.

Názorným příkladem je svatební obřad. V křesťanství je manželství svátostí – jinými slovy vztahem, který může naplnit pouze Bůh.²⁵ Manželství není smlouva, ale slib před Bohem, složený v posvátné přítomnosti. Ženich a nevěsta zasvětili své životy a toto zasvěcení je obětí: jejich životy od té chvíle patří něčemu vyššímu, než jsou oni sami, a závazky věrnosti, vzájemné pomoci a výchovy dětí na sebe berou na věčné časy.

To vše se pochopitelně změnilo, když lidské instituce začaly být nazírány nikoliv jako posvátné, ale jako světské. Osvícenství s sebou přineslo pokus přetvořit manželské pouto v oboustranně výhodnou smlouvu – i když

²⁵ Můžeme pochybovat o tom, jestli tomu tak bylo vždy. Církev začala manželství považovat za svátost až v renesanci, kdy ostatní formy svátostního života – mnišský a kněžský – začaly ustupovat. Viz Lawrence Stone: *The Family, Sex and Marriage in England, 1500–1800*, Londýn 1977, s. 31. Idea manželství coby „slibu před Bohem“ samozřejmě předchází uznání této skutečnosti formou obřadu.

ne tak docela ve „smlouvu o vzájemném využívání sexuálních orgánů“, jak ji popsal Kant v *Přednáškách o etice*. Následoval odvážný, leč krátký pokus vysvobodit manželství propagováním vzájemné podpory a oběti²⁴ z chapadel trhu. Nyní víme, že sekularizace v dlouhodobém horizontu způsobila postupné narušení manželství coby jedinečné formy lidského závazku, na jeho místo nastoupila smlouva o oboustranném prospěchu. Bůh nemá v tomto ujednání místo a vážnost takového manželství je státem garantovaný klam. V důsledku toho vymizel i charakter manželství coby obětování: lidé už své životy manželstvím neposvěcují, a jakmile se objeví lepší nabídka, své povinnosti bez zábran odhazují. Zamyslete se nad touto skutečností i nad tím, co všechno to znamená pro reprodukci společenství, a sami uvidíte, jak drahocenná byla idea posvátného a jak těsný je vztah (a nejen ten etymologický) mezi posvátným, posvátnou obětí a posvěceným.

Při obřadu církevního sňatku mají slova, vyřčená nevěstou a ženichem, nadpřirozenou moc. Třebaže byla vyslovena každým párem, který kdy spojila, jako by byla zde a nyní vyslovena úplně poprvé. Tato slova, podobně jako kouzla, vytvářejí to, co je jejich obsahem, a manželský slib se stává věčnou ozvěnou slabého a smrtelného hlasu, který jej vyslovil. Popřeme-li posvátnou přítomnost, stanou se původci významnosti slibu muž a žena, a slova, která si vyměňují, tak již nejsou posvátnými přísahami, ale odvolatelnými sliby, které mohou být zrušeny, kdykoliv se pro to některá ze stran rozhodne. Slova tím ztrácejí svou vážnost, jsou vlastně obyčejná, banální a afektovaná, jako pseudoarchaické výrazivo právních dokumentů.

²⁴ Viz poučný rozbor *Figarovy svatby* v knize Nicholase Tilla *Mozart and the Enlightenment*, Londýn 1992, s. 140–171.

Max Weber v této souvislosti píše o pokračujícím „rozčarování“ – *Entzauberung* – společenského života. Místa, okamžiky a děje ztrácejí svou posvátnost, bohové se nám vzdalují a naše svazky jsou stvrzovány pouhopouhým zákonem. Přesně to je třeba očekávat, když náboženství zemře a společná kultura se vypaří jako mlha pod žhnoucím sluncem rozumu. A právě za těchto okolností se dle mého názoru dostává představivosti její moderní úlohy – pozvednout, zduchovnit, představit lidstvo jako cosi vyššího než ono samo.

K posunu významu, který ohrožuje náboženství, může dojít také v rozčarováném světě. Znesvěceno může být totiž i samotné lidství, a také bude znesvěceno, až se vlády nad lidskými záležitostmi zmocní hotové představy. Druhé přikázání praví, že je hřích uctívat modly; tím nás zároveň varuje před dalšími moderními neřestmi. Náhradní člověk je stejně tak nebezpečný jako náhradní bůh a zjednodušující charakter hotových představ naleptává všechny vyšší city.

Co je v sázce, to se nám opět ukáže na pornografii. Pornografické zobrazení je v podstatě odosobněné – jeho úkolem je navázat sexuální uspokojení na neosobní náhražku a tak je „prodat“. Ve středu pozornosti je pohlavní styk a pohlavní orgány, to vše odpoutané od jakéhokoliv osobního vztahu. Pornografie tedy jinými slovy způsobuje posun pozornosti – posun směrem dolů, od lidské osoby, objektu lásky a touhy, k lidskému zvířeti, objektu vilných představ – od tváře, kterou jste vy, k sexuálnímu objektu, kterým může být kdokoliv. Stejně jako v případě uctívání model je tento posun zároveň znesvěcením. Soustředěním na nesprávné věci poskvřňujeme a bagatelizujeme ty správné. V pornografii je touha odpoutána od lásky a naopak spoutána němou mašinerií sexu. A to je právě tak znesvěcením erotické lásky, jako je tanec kolem zlatého telete znesvěcením uctívání Boha.

Jak už jsem říkal, hotová představa zaměňuje skutečný, jistý odpor kladoucí, objektivní svět za přizpůsobivou náhražku. Zde je velmi důležité si uvědomit, proč je to tak podstatné. Život ve skutečném světě je obtížný a nepříjemný. Obtížný a nepříjemný je zejména ve chvílích, kdy jsme konfrontováni s ostatními lidmi, kteří již svou existencí vznášejí požadavky, jež možná nebudeme chtít splnit. Oběti, které musí člověk přinést, aby byla zaručena dlouhověkost společenství, v němž žije, si žádají velikou sílu, přímo žádostivost, která jedince do slova posedne a která jej vnímá jako jedinečného a nenahraditelného. Je jistě mnohem snazší utéci se k náhražkám, které nás neobtěžují a neodporují našim tužbám. Vzniká tak povolný svět touhy, v němž erotická síla nebouří a potřeba lásky je potlačena.

Představy jsou soukromým majetkem, který mohou odhodit, aniž bych se pak z toho musel komukoliv zodpovídat. Pokud zaplní mou mysl při aktu lásky, tak toho druhého vlastně zneužívají, činí z něj nahraditelný prostředek sebestředného uspokojení, a nikoliv předmět individualizované touhy, kterým by měl být. Pro majitele takovýchto představ je pak ideálním partnerem prostitut nebo prostitutka, jejichž prodejnost rázem vyřeší morální problém přítomnosti další osoby při aktu sexuálního uvolnění. Prostitutka je prodejná, a tedy zaměnitelná, a proto není v okamžiku touhy vpravdě přítomná. Je naopak ztělesněním univerzální nepřítomnosti, kterou představa zaplní náhradním zbožím.

Důkazem souvislosti mezi pornografií a prostitucí je etymologie. Cílem pornografické představy je učinit z objektu touhy zboží a zaměnit lásku a ji provázející svátosti za zákon trhu. Toto je nejhlubší rozčarování lidského světa. Jakmile se sex promění ve zboží, stane se nejdůležitějším svatostánkem lidských ideálů trh a hodnota je redukována na cenu.

Podobnou funkci mají i představy násilí: odstraní lidského jedince, zvětší lidské tělo tak, že zaplní celý první plán našich myšlenek. I zde dochází ke zhoubnému posunu významu a i toto je znesvěcením. Tím, že se zaměříme pouze na týrané tělo, degradujeme člověka, kterému tělo patří. V sexu i ve smrti se setkáváme s tajemstvím našeho vtělení; to nás svádí k pokušení přesunout zájem od vtělené duše k tělu, zbavenému ducha, od ničím nenahraditelného zdroje hodnoty k opakovatelné a přenosné činnosti.

K obdobnému posunu významu dochází také v sentimentu. Sentimentalita hraje v moderní kultuře zcela ústřední roli – je maskou, pod níž představa skrývá svou cynickou sebelásku.

Sentimentální pocit si můžeme velmi snadno splést s pocitem skutečným, protože alespoň na první pohled se oba dva upínají k témuž předmětu. Sentimentální láska k Judy i pravá láska k Judy jsou adresovány Judy a zahrnují něžné city, jichž je dívka předmětem. Tato povrchní podobnost však v sobě skrývá velmi zásadní rozdíl. Pravým středem zájmu mé sentimentální lásky není Judy, ale já. Pro sentimentálního člověka není důležité, ke komu se jeho cit upíná, ale kdo jej prožívá. Pravá láska má zájem o druhého: těší se z jeho radosti a rmoutí se nad jeho trápením. Nepravá láska sentimentálního člověka se zajímá jen o sebe sama a radost a trápení svého objektu využívá jako záminek, aby mohla hrát roli, ve které se jí nejvíce líbí. Zdánlivě se trápí nad bolestí druhého, ale ve skutečnosti se nermoutí ani dost málo. Sentimentální lidé tajně vítají smutek, který spouští jejich slzy. Jde však jen o další záminku, aby mohli učinit šlechetné gesto, a pak přemítat o tom, jak dobré mají srdce.

Náznak sentimentality v umění je tedy jasným důkazem neschopnosti pozorovat. O této skutečnosti

výtečně pojednal v řadě svých esejů kritik F. R. Leavis; rozebral celou šíři lidského předstírání, které nacházíme v samé podstatě mnohé viktoriánské poezie – a zejména pak v Tennysonových lyrických básních.²⁵ Například objekt zármutku v Tennysonově básni *In Memoriam* je nastíněn jen velmi schematicky: nedostává se mu žádné reality, žádné konkrétnosti, naopak je rychle zaplaven přívalem sentimentu. Ve skutečnosti se v básni sotva objeví – čteme sloku za slokou, a přece nenacházíme žádné bližší určení, neboť truchlící básník stojí jako hora mezi ním a objasňujícím světlem. Onen mrtvý muž byl zbaven vši lidské skutečnosti, vši nahodilosti a nedokonalosti; ve stínu básníkových velikých emocí se mihne tak rychle, že si jej sotva všimneme. Stejnou službu by prokázal i oblíbený pes: podobně jako v pornografii je objekt sentimentálních pocitů nahraditelný, je vlastně náhražkou sebe samého, je konstruktem v představě, v níž byla jeho obtěžující individualita vymazána. A když se Hallam konečně objeví, vystupuje jako společník při večerní zábavě, dlouhé nohy a na hlavě slamák, odpočívá na trávníku v Oxfordu, v trávě vedle sebe má láhev *vin rosé* – hotová postavička z bukolického snu. Tím vším se samozřejmě jinými slovy říká, že zdrojem emocí vůbec není Hallam, ale samotný Tennyson. Nechci ani v nejmenším hanět překrásné popisy, kterými báseň oplývá, nebo snad zpochybňovat její formální dokonalost. Jen chci naznačit, že Tennysonovy představy skrývají nedostatek citu – nedostatek, projevující se i v jazyce, který se nám až příliš horlivě snaží dokázat, že zakouší hluboký cit.

²⁵ Viz zejména *Reality and Sincerity* a *Thought and Emotional Quality*, přetištěné ze *Scrutin*, in: F. R. Leavis, ed.: *Selections from Scrutiny*, sv. 2, Cambridge 1966.

Sentiment a představy spolu kráčí ruku v ruce, neboť předmět sentimentálního citu je podobně jako předmět představy zbaven objektivní reality, vydán na pospas subjektivní potřebě a necitlivě odhozen, když přestane vyhovovat. Od samého počátku je jen záminkou pro emoci, jejíž zdroj se nachází jinde, ve velikém dramatu, jehož jediným neměnným hrdinou je sentimentální člověk. Objekt sentimentální lásky tak nemá žádnou jistotu a brzy pozná, že stačí, aby si to vyžádal scénář, a ten, který jej údajně miluje, jej velmi rychle vymění za kohokoliv jiného. Muž, který sentimentálně miluje Judy, předstírá, že uznává její hodnotu – ve skutečnosti jí však jen určil cenu.

Sentiment stejně jako představy vede se skutečností válku. Sobecky požívá naši omezenou emocionální energii a činí nás necitelnými vůči světu ostatních lidí. Oslabuje naše pochopení pro ostatní tím, že ho zahání na prošlapané a snadno schůdné cestičky, a tak ničí nejen naši schopnost něco cítit, ale i naši schopnost přispěchat na pomoc tam, kde je pomoci zapotřebí, a riskovat ve jménu vyšších zájmů. Může se zdát, že tyto vyšší zájmy sám vytváří a podporuje, že na sebe bere úkol je zušlechtit, což je pravý úkol představitelství. Toto zdání je však klamné. Předmět sentimentální emoce je ve skutečnosti citem, který jej využívá, ničen, vychází z tohoto emocionálního směnárství pošpiněný a lacině nevkusný. Sentiment je další formou znesvěcení. Pornografie vyprodává naše nejnižší tužby, sentiment zase obchoduje s láskou a ctností. Výsledek je v obou případech stejný – zbavení vyšších věcí vši skutečnosti, a to buď jejich cynickým popíráním, nebo tím, že jsou učiněny nepodstatnými, snovými a schematickými.

To nás vrací k otázce „poezie a víry“. Tvrdil jsem, že když zemře náboženství, uchovává se představa vyšší podstaty člověka v umění. Umění však nemůže nahra-

dit náboženství, stejně tak nezaplní prázdné místo, které zbylo po víře. Výtvořiny představivosti nám nenabízejí nové doktríny, ani se nás nesnaží získat pro zbožný život, a pokud se snad o něco z toho pokusí, s oprávněnou podezíravostí před nimi ustupujeme. Představivost nám může ukázat, jaké to je, věřit v nějakou doktrínu, a jaké to je, řídit se zvyky a rituály, které nám připadají podivné a cizí. V rámci tohoto procesu v nás může probudit zájem o emoce, přesvědčení, způsob života, který není a ani nemůže být náš. Sentiment však tyto věci nesděluje ani nám je nevnucuje jakožto morální zákon. Estetické porozumění je tolerantní, sdílné, otevřené všemu, co vzbuzuje zájem. Vyslýchá svět, ne však jako víra, která se snaží vyčenichat kacířství a chyby, ale proto, aby se šířilo prostřednictvím zájmu lidí. Pravdivou náboženskou poezii, například George Herberta, ocení i nevěřící, protože popisuje emoce, které čtenář může ve své představivosti sdílet. Herbertova velikost spočívá v nevinné upřímnosti, s jakou popisuje své pochybnosti, rozmary a radostné shledání se Stvořitelem. Do těchto pocitů může proniknout úplně každý: v jeho básni jsou pro nás skutečné, jsou objekty lidského soucitu, žádají o náš zájem. Když mluvíme o pravdivosti Herbertových básní, nemáme na mysli pravdivost náboženské doktríny, z níž povstaly, ale upřímnost, se kterou zobrazují náboženské drama. „Pravdivý“ zde znamená „pravdivý k životu“ – nebo ještě spíše k oné vyšší formě života, jejímž ztělesněním jsou lidé, žijící v upřímné víře.

Vysoká kultura nejspíš přežije náboženství, ze kterého vzešla. Rozhodně však nemůže přežít vítězství hotových představ, cynismu a sentimentu, neboť ty odvracejí zájem našich emocí jinam. Snižují cenu našeho usilování, lákají je pryč od všeho vážného, dlouhodobého a závazného k okamžitému, snadnému a prodejnému. Sdílená kultura ustavuje naše touhy a záměry

v rámci pevného kontextu, a tím nás pozvedá. Dodává duchovnu na uvěřitelnosti a závazkům na upřímnosti – tím, že nám poskytuje slova, gesta, rituály a názory, které činí naše jednání morálním. Vysoká kultura se snaží udržet všechny tyto věci při životě; cílům, které se snad jednou uskuteční, poskytuje už nyní realitu v říši představivosti a nás zasazuje do kontextu představitelného spasení.

Tam, kde se společná kultura nevyskytuje, začne být hledání smyslu vyčerpávající, marné a absurdní. Z vysoké kultury se rodí chuť všechno zavrhnout, řečeno slovy D. H. Lawrence, „nakydat na život hnůj“. Každá taková cesta k duchovnu je sentimentalizovaná, aby snad vůči nám nemohla vznášet jakési požadavky. Lidské řeči se tak začíná zmocňovat nemilosrdný cynismus. Proti kultuře se už obrací i samotné umění a většinu našich myšlenek okupují morbidní představy. V takové situaci se teď nacházíme. Ale je to situace nová, které vysoká kultura doposud energicky vzdorovala. A už nyní v ní můžeme rozeznat velmi významný a pozoruhodný rys, snahu bránit svatostánek citovosti před všemi prodejci, zabouchnout jim dveře před nosem: je jím onen proud v umění, hudbě a literatuře, který známe jako modernismus.