

prosřednost – nebo Merleau-Ponty: „Transcendence věci nás nutí říci, že věc je plností pouze jakožto nevyčerpateľná, to jest tak, že před pohledem není nikdy v plné aktualitě – avšak slibuje svou plnou aktualitu, poněvadž *jest zde...*“ (cf. William Blake: „Kdyby brány vnímání byly dokola, každá věc by se jevila takovou, jakou ve skutečnosti je, nekonečnou.“), „Řikáme-li, že – naopak – fantasma nelze pozorovat, že je prázdné, že je to ne-bytí, pak rozdíl oproti smyslovému není absolutní. Smysly jsou nástroje konkretizace nevyčerpateľného, vytváření existujících významů – avšak věc vpravdě není *pozorovatelná*: v každém pozorování je stále určité přesahování, nikdy nejme u věci samé. Co se nazývá smyslovou věcí, to je jen neurčitost sedimentovaných *Abschattungen* – avšak i naopak existuje sedimentace či krystalizace v případě imaginárna, existenciálu, symbolických matic...“⁹

Dokončená vizualizace pohybu reference by pak ve všech případech znamenala opuštění pole dění smyslu díla, narušení průběžné konstituce celkového smyslu, kumulace významů i celkové estetické hodnoty, přerýv pohybu obrazivosti, který sama imaginace nemůže překonat, neboť je právě jejím přerovem. Tuto možnost tihliny v procesu recepcce, anihilaci konstituující se pozitivní estetické hodnoty a přetržení toku pak můžeme vyjádřit výrokem, který si do svého denku poznamenal Odilon Redon: „Ošklivost je vítězstvím překážky.“

⁹ Merleau-Ponty, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. Praha : OIKOYMENH, 1998, s. 186–187.

Dvojí podoba „krásy“ a její zrcadlo v literatuře

Vladimír Svatoň

K úvaze o povaze „krásna“ mne podnítila literárně-historická i pedagogická zkušenost. Přestože proběhla zásadní kritika „velkých příběhů“ dějin, tvoří historický kontext nadále jeden z možných rámců pro výklad literárních skutečností. Jedním z horizontů, na něž promítáme fakta, je společenská i literární situace v době vzniku určitého díla, inovačním momentem dnes však je reflektovaná recepcce vycházející z jiné (naší) doby a z jiných souvislostí, jakož i revize představy o „správném čtení“.

Při konstruování historického horizontu se však uplatňují takové skutečnosti, jako je vznik nebo pád říší, společenské převraty a velká sociální hnutí. Uceleného výrazu se dostalo tomuto pojetí v názoru Felixe Vodticky, že společnost staví před literaturu určité úkoly.¹ Přitom jen všeobecně známý příklad Máchův uvádí tento způsob uvažování v pochybnost: Máchovo dílo není explicitně spjato ani s historickými událostmi, ani s programem národního obrození, a přesto (či právě proto?) je východiskem moderní české poezie. Podobně nápadné jsou skutečnosti v literatuře ruské. Například v druhé polovině 19. století se veřejný život Ruska soustřeďoval na diskusi o perspektivách transformace (Ruska i Evropy) v moderní společnost a na kritiku společenských institucí. Nejvýznamnější spisovatelé této doby, Tolstoj a Dostojevskij, se však obrátili k této diskusi zády a vyzývali k návratu transhistorických hodnot přírodního či křesťanského života.

Tradiční historický přístup vyvolává proto nutně pochybnosti: literatura tu jen dokumentuje pohyb v jiných oblastech lidské komunikace, stává se „sitím“ jiných dějů, pouhým svědectvím a pozbývá vlastních dějin, tedy i vlastního smyslu. Na druhé straně zároveň nemůžeme popřít, že v tradičních přístupech je navrstvena lejitá zkušenost a snad i moudrost: jestliže se něco dělá takovým a takovým způsobem, je to zároveň do jisté míry odůvodněno. Pokusím se zmínit dvě otázky: proč běžný výklad dějin literatury pomíjí identifikaci proměn literatury/literárnosti samé, a za druhé, jaké důsledky mohou vyplývat z toho, že si tuto situaci uvědomíme.

Nutno přiznat, že krása a umění činila evropskému myšlení od samého počátku poříže. Rány platonický dialog o kráse *Hippias větší* jako by zkoušel řadu přístupů ke kategorii krásna z mnoha stran: 1. Pojetí krásna se mění:

¹ Srov. zejména jeho studii „Obrození jako problém literární“. In výž. *Struktura vývoje*. Praha : Odeon, 1969, s. 55–71. Termínem „úkol“ nahradil zřejmě Felix Vodtčka strukturnistický pojem „funkce“ (srov. doslov Miroslava Cervenky v téže knize, s. 344–345).

„O Daidalovi říkáji sochaři, že když byl žil dnes a tvořil taková díla, jaká ho udělala slavným, utřel by asi posměch.“² 2. V kráse jsou stupně: „I nejkrásnější opice je ošklivá, když ji strovnáme s pokolením lidským, a právě tak i nejkrásnější hrnce je ošklivý ve strovnání s divkami“ (*O kráse*, s. 62). 3. Krásné je vhodné: „Nepůsobí slonovina a zlato, že věci vypadají krásně, když se jich vhodně použije, a že vypadají ošklivě, když se jich použije nevhodně? [...] bude-me [pak] souhlasit, že je měcháčka z říkového dřeva krásnější nežli zlatá?“ (tamtéž, s. 66 a 68). 4. Krásné je to, co všichni za krásné pokládají: „Ve všech ohledech a všude je pro člověka nejkrásnější, když je bohat, zdřáv a těší se mezi Řeky úctě, a když zestánuv a obstarav krásný pohřeb svým rodičům, sám dojde krásného a velkolepého pohřbu od svých potomků“ (tamtéž, s. 69). 5. Krásné je užitečné. 6. Krása je užitečná, působí-li dobro, krása je příčinou dobra. 7. Krásné je to, co je příjemné našemu sluchu a zraku. 8. Krása je prospěšná rozkoš: „příčina a účinek jsou dvě rozdílné věci... dobro nemůže být krása a krása nemůže být dobro, protože každá z nich je něco jiného“ (tamtéž, s. 102).

Žádné z těchto určení nemohlo Platóna uspokojit, protože je relativní, závisí na konvenci nebo na stanovisku posuzovatele a nepostihuje, „co je krása vědycky a pro každého“ (tamtéž, s. 71), neboť vždy uvádí jen to, co „je to krása pro některé a pro jiné nikoli“ (tamtéž, s. 74). Sókratés v plátónském dialogu však nehledá to, co se krásným může či nemusí za jistých okolností jevit, ale krásu, která „musí zůstat krásou provždycky“ (tamtéž, s. 72), tedy metafyzickou ideu krásy. Krása by se měla ocitnout na úrovni matematických konstatování, čemuž brání její styk s empirií, s „viděným“ a „slyšeným“, jak říká Sókratés v *Hippiovi*. Nemůžeme soudit o věcech, jsou-li krásné nebo ne, když nevíme, „co je to krása“ v této všeplatné podobě (tamtéž, s. 104).

Potíže s krásou a uměním vyvolávala nedůvěra k empirii, smyslovosti. Je příznačné, že evropské myšlení hledalo překonání empirie na dvoji různé, ba protichůdné cestě. První vyřýčl sám Platón. Není třeba připomínat Plátónovu skepsi vůči umění v dílech jeho stáří. Inspirativnější jsou jeho koncepce z vrcholného období, v dialogích *Faidros* a *Symposion*. Empirické, smyslové je mostem k oněm všeobecně platným zjištěním:

... když někdo spatřuje pozemskou krásu a rozpromíná se přitom na krásu pravdivou, tu mu rostou křídla a chce by se vznést...: každá lidská duše pro svou přirozenou povahu skutečně byti spatřila... Není však tak snadné se pro každou se na ony věci rozpromenout... Ty pak, jakmile spatří něco, co se oněm věcem podobá, žasnou a nejsou mocny samy sebe... Spravedlnost i moudrost, jakož i jiné věci, které jsou duším drahé, nemají ve své pozemské podobě žádný jesk... když jsme se pohledem

² Platón, *Dialogy o kráse*. Přel. Jaroslav Šonka. Praha: Odeon, 1979, s. 44 (dále jen: *O kráse*). Těž srov. Karel Svoboda, *Vývoj antické estetiky*. Praha: Orbis, 1926, s. 9n.

zasvěcovali v dokonalost, které se oprávněně říká nejlázenější, zářila krása pro pohled nádherně. Ji jsme se zasvěcovali, sami neporušení a neznející zlo, které nás v pozdějších dobách čekalo. Pohlíželi jsme v jasné záři na neposkvrněná a prositá zjevení, stála a blažená, sami jsouce čisti a nepoznamenaní tím, co nyní nosíme s sebou a nazýváme tělem, jsouce k tomu připoutáni jako ke své skořápce (*O kráse*, s. 151–152).

A ještě výrazněji říká Díoitima v *Symposiu*, jak se má člověk povznášet od pozorování jednoho krásného těla k všem krásným tělům, odtud ke kráse duše, pak ke kráse jevíci se v činnostech a zákonech, posléze ke kráse poznatků a „uvídeň přibuznost toho všeho vespolek“, obrátit zrak na „velké moře krásná“, které je

především věčné a ani nezniká, ani nezaniká, ani se nezvětšuje, ani ho neubývá... krásno, které není z jedné strany krásné a z druhé ošklivé, ani hned krásné a hned zase ne, ani v jednom poměru krásné a v druhém ošklivé, které není zde krásné a tam zase ošklivé, jedním lidem krásné a jiným ošklivé...³

Empirické, „viditelné“, je tedy rehabilitováno jediné potud, pokud ukazuje cestu ke všeobecně platnému. Můžeme si to názorně představit na ději antických tragédií, kde se pod přikrovem chaotických omylů a znaků výrysu-ji základní vzorce lidského chování, platnost obecného zákona nad dějícími zájmy a zájmety jednajících osob. Platón i v úvahách o kráse vyjádřil zároveň ústřední směr svého uvažování – poznání musí vykonat pohyb od chaotického empirického povrchu k idejím, tj. k zásadním rozvrhům (strukturám) skutečnosti. Je to ovšem převládající směr racionálního myšlení Evropy vůbec, mimo jiné je to též případ standardní literární historické interpretace, která hledá v textech pod vrstvami jazyka, stylu, postav, příběhů jednoúci význam. Dynamika literárně historických výkladů vede pak od významu biografických a dobových ke hledání stále širších významů historicko filosofických, stále však přetrvává toto plátónské schéma.

Plátónská představa krásy navazuje na představu o řádu skutečnosti: umění začleňuje člověka do kosmického, třeba kruhého řádu a směřuje ho s ním. Aristotelovy pojmy „anagoríze“ jakožto rozpoznání vlastní situace ve světě (nejen přibuzenských vztahů mezi jednajícími postavami) a „katarze“ jakožto očistění od „bázně a soucitu“, který běžně vzniká při pohledu na působení tohoto nemilosrdného a vševládného řádu, jsou ústředními kategoriemi tohoto umění.

Vedle plátónské představy o krásnu však existuje pojetí odlišné, jež se konstituovalo později a teprve pomalu dospívalo k náležitěmu teoretickému

³ Platón, *Symposion*. Přeložil František Novomý. Praha: Jan Laichter, 1947, s. 63–64.

vyjádření. V pověsťném anonymním traktátu z 1. století po Kr. bylo nazýváno termínem „vznešené“ nebo „vysoké“ (*Peri ta hypsú*).⁴ Na rozdíl od plátónského pojetí, které je definováno ontologicky (jako objevení harmonického řádu ve skutečnostech tohoto světa), je „vznešené“ charakterizováno stylisticky, motivicky a psychologicky: vznešená poezie (traktát pojednává až na jedinou výjimku o poezii) se vyznačuje ušlechtilou mluvou, figurativní řečí (apostrofy, otázkami, asyndetonem, přemísťováním slov), „složením řeči“ (ytemem), „velkými myšlenkami“ (nápadnými metaforami), velkolepými obrazy (velké řeky, oceán, nebeská tělesa, výbuchy sopky), a především „vášni“ (patosem). Vznešená poezie nepřemlouvá, ale přivádí do extáze, velcí básníci se nepodřizují zákonu, v jejich poezii mohou být prohešky, avšak jen nenadané povahy mohou být bez chyby, poněvadž se ničeho neodvažují.

Na první pohled se zdá, že jde jen o dílčí stylovou tendenci. Zájem o kategorii vznešeného byl však vzkříšen uměním i estetickými teoriemi v 18. století a na vývoji tohoto zájmu se ukazuje, že jde o zásadní zvrat v chápání krásy a smyslu umění.⁵ Vznešené již není pouze vlastností určité empirické myšli, nýbrž důsledkem obecné „hrůzy nebo trýzně“, kterou na nás působí vnější svět;⁶ tehdejší literatura v epoše sentimentalismu rozvrhovala svět jako nehostinný a pustý prostor, ve kterém „není zítřku“, vše pomijí a beze stopy mizí. Filosofického výrazu se tomuto názoru dostalo v teorii vznešeného u Immanuela Kanta. Zároveň plátónská idea krásy předpokládá svět jako řád, do něhož umění člověka integruje, vznešené zde vychází z odlišné ontologie: „přítoda nejvíce vzbuzuje ideje vznešenosti právě ve svém chaosu nebo ve svém nejdívočejším a nejnepřavidlejších nepořádku a zpusťování, ukazuje-li jen velikost a moc.“⁷ Přesto je zdrojem pozoruhodné libosti, protože utvrzuje člověka v jeho důstojnosti před tvář přírodních sil:

Neboť tak jak jsme v nesmítnosti přírody ... nalezli naše vlastní omezení, ale nicméně nalezli v naší rozumové schopnosti také jiné, ne smyslové měřítko, které obsahuje ... nekonečnost samu jako jednotku a ve srovnání s nímiž je všechno v přírodě malé, tedy tak jak jsme nalezli v naší myšli převahu nad přírodou v samé její nesmítnosti: tak také neodolatelnost její moci nám, jakožto přírodním bytostem, dává síce poznat

⁴ *Dionysius neb Longinus spis „O vznešenosti“*. Přel. Václav Sláček. Praha: Společnost přátel antické literatury, 1931. Svoboda, Karel. *Vývoj antické estetiky*. Praha: Orbis, 1926, s. 61n.

⁵ Srov. Hrbata, Zdeněk – Procházka, Martin. *Romantismus a romantismus*. Praha: Karolínun, 2005, zejména kapitola „Vznešeno, gotično, groteskno“, s. 120n.

⁶ Burke, Edmund. *O vkuse, vznešeném a krásném*. Přel. Mária Wiegellová-Molnářová. Bratislava: Tatran, 1981, s. 121.

⁷ Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Přel. Vladimír Špaček – Walter Hansel. Praha: Odeon, 1975, s. 82.

naši fyzickou bezmocnost, ale zároveň nám odhaluje schopnost k tomu, abychom se posuzovali jako na ní nezávislí, a převahu nad přírodou, na čemž se zakládá sebecuchování zcela jiného druhu než to, které je přírodou napadáno a přiváděno do nebezpečí vně nás, přičemž zůstává lidství v naší osobě nepomítno, i když by vlastně člověk musel oné nadvládě podlehnout (*Kritika soudnosti*, s. 93).

Kategorie vznešeného vyjadřuje tedy postoj, ve kterém člověk vnímá protikladnost přírody a duchovnosti, rozpornost světa fenomenálního a transcendentálního, ale zároveň jejich neustálou interakci, stálý zápas ducha o takové překonávání. Krása a umění tak rovněž prostředkuje mezi empirií (smyslovostí) a věcnými modely existence, jako tomu bylo u plátónského pojetí, ale nepůsobí již integrováním smyslovosti do řádu, ale stálým soupeřením obou poloh. Pro estetiku to znamená přesun v pojetí krásy: krása již není vlastností objektu, nespočívá v jeho harmonickém uspořádání (tj. „jednotě v různosti“, jak zněla vědčí deviza estetiky 18. století), ale stala se vlastností zvláštního postoje vůči realitě: vznešeným je tedy nutno nazvat nikoli objekt, ale naladěný duch a jistou představou, zaměřenou na uspořádání přírodních entit (o vnitřní teleologii srov. s. 85). Představa o účelném uspořádání přírodních entit (o vnitřní teleologii) přirodních jevů, jejich „řádu“ je subjektivní hypotézou, rozvrženou nad souvislostmi materiálních příčin (tedy chaosem). Jestliže rozpoznání řádu ve věcech světa se rozvíjelo v rámci Aristotelovy kategorie anagnorize, pak vědomí distance mezi hrozbní přírody a suverenitou ducha vyjadřuje kategorie katarze. Tato suverenita ducha byla nazvána „nezainteresovaným zálibením“ (tamtéž, s. 5), protože tak není duch podřízen svým tužbám ani věcem tohoto světa, a uskutěňuje se „svobodnou činností poznávacích schopností“ (tamtéž, s. 61).

Prožívání této „svobodné činnosti poznávacích schopností“ se projevilo řadou důsledků v umění samotném. Dramatický konflikt např. je již konstruován jinak než v antické tragédii: neodhrává se mezi řádem a jeho nedokonaným rozpoznáním nebo jeho vědomým porušením, ale mezi přírodou a duchem, který si teprve musí uvědomit své možnosti (tak je to u Friedricha Schillera, ale třeba i u Henrika Ibsena). Styl této literatury charakterizoval pak Friedrich Schiller jako „zdaní“ (snad by je bylo možno chápat jako krajní schematizaci onoho základního konfliktu, děj ve sféře čirých hodnot a významů), jeho mladší současníci jej definovali jako romantickou ironii, věcnou hru nazíravé smyslovosti a reflektujícího odstupu.⁸ I typické postupy současné prózy, jako je rozkládání příběhu na slabě související fragmenty situací, rozkládání postav na disparátní gesta, rozkládání vypravěče na několik různých modalit, přičemž není vždy jasno, kdo vlastně mluví, jsou stále hlubším projevem téže hry mezi repro-

⁸ Srov. mj. de Man, Paul. „The Rhetoric of Temporality“. In: *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, s. 208n.

dukcí smyslového názoru na jedné straně a reflexí stanoviska vůči němu na straně druhé.

Potíže evropského myšlení s krásnem a uměním vyplývaly tedy z negace jeho smyslovosti, přičemž navíc existovaly dvě různé cesty této negace – jednak „zprůhlednění“ empirie, aby v ní prosyval skrytý řád, jednak její degradace na sféru, kterou je nutno přemáhat.

*

Co však z tohoto zjištění vyplývá pro literárně-historickou práci?

1. I když umění chce překonat empirii, nemůže ji eliminovat: jeho energie žije pouze v tomto překonávání, bez něho by nemělo váhu, stalo by se bezuzdnou fantazií. Ani literární historie nemůže „empirizovat“ dílo, rozpusťte je beze zbytku v dobové situaci nebo v sedimentovaném jazyce umění (inter-textualitě), což je po pravdě tažď „empirizace“ jako rozplynutí díla v biografii nebo v historii, ale také a především nemůže tento rámec opustit. Její cestu je snad možno vyznačit jako neustálé prohlubování onoho rámce, dobových a hierarchických kontextů: místo bezprostředních souvislostí může nastolit souvislosti s epochou nebo s velkými konturami duchovního vývoje.

2. Literárně historický materiál je patrně nejloubejší rytmován a členěn rozvíjením, obohacováním a precizováním dvojího pojetí krásna. Snad je možno uvažovat, zda v novověkém umění neexistuje souvislá linie „vznešena“, a to v umění manýrismu, v pitoresku 18. století, v gotické próze, černém romantismu, Lautréamontově satanismu, u Baudelaira, Dostojevského atd. Určité předěly v uměleckém životě lze popsat asi jen tehdy, uvědomíme-li si tyto kategorie. Například zmíněný rozdíl mezi Tolstým a Dostojevským lze jen obtížně charakterizovat rozdílem v jejich světovém názoru: oba hledali východisko z krizových jevů moderní epochy v návratu k elementárním hodnotám křesťanského života, oba předpokládali nutnost duchovního obratu v mysli svých hrdinů (a moderního člověka vůbec). Tolstoj však chápal takový obrat jako příklon k odvěkému řádu přírody i kosmu (s veškerou jeho krutostí), Dostojevskij viděl v obratu zoufalé přílnutí k Bohu jako milujícímu otci, který může svou láskou spasit i nejhroší mravní zrůdu (jako byl starý Marmeladov). – Podobně je třeba pochopit rozdíl mezi původními avantgardami a jejich pozdější vlnou: v Rusku například byvají členové skupiny Činari a Oberiutů, kteří vystoupili koncem dvacátých let minulého století, řazení ke klasické avantgardě. Nezdá se mi, že by to bylo z hledisek, jež jsme se pokusili naznačit, oprávněné: avantgardisté byli v podstatě romantici, zvěstovatelé nových životních hodnot, jež bylo nutno rozeznat pod povrchem všednosti (kterou Roman Jakobson nazval ve stati o smrti Vladimíra Majakovského „bytí“), pozdější gene-

race byla pohroužena do negace jakékoliv poetizace reality, do negace samotného textu, do paradoxů, mlčení, prázdnotného místa na obraze atd., jejími stavebními prvky byly odpadky, odhozené a nepotřebné předměty všedních potřeb. (Řekl bych, že podobně lze vytyčit rozdíl mezi českou básnickou avantgardou a Skupinou 42.)

3. Nakonec je možno pocítit, že se mění samy principy výkladu díla podle toho, máme-li před sebou dílo té či oné kategorie krásna. V uměleckém výtvoru platónské krásy můžeme zdůraznit jednotu, hierarchické uspořádání, jeho částí a jasný následný smysl. Ve vznešeném díle naopak hru paradoxů, nesouměřitelností, ironie, těžko zařaditelných komponent a dvojsmyslnost konečného vyznění. Jak například pochopit objevení groteskního skřeta v Topolové próze *Kloktať dehet?* Topolův příběh lze vyloužit tak, jako by to byl záznam nativních snů, jež spřádá dětský hrdina, chovanec ústavu pro opuštěné děti („domova Domova“): večer před usnutím sní na lůžku o veliké válce, která se v jeho fantazii rozvířila za humny a ke které zavdala podnět realita českého života druhé poloviny minulého století (ruská vojenská okupace v roce 1968). Faktická historie je naznačena jen několika fragmentárními detaily, tak jak vnější svět doléhá do dětského vědomí. Fantastické děje náležejí tudíž k představám „malého hrdiny“ a připomínají cirkusové představení – pitoreskní postavy, skřetové a zrůdy, pak ovšem do cirkusu patří. Je pochopitelné, že velký svět dějin se dítěti jeví jako změť událostí, kterou je třeba překonat, třeba únikem na pohádkovém letadle...

Sousedství a soupeření obou linií je plodné. Iniciativnější roli v něm však má nicméně „vznešeno“. V každém případě je třeba opakovat dávno platónský závěr z citovaného dialogu *Hippias větší*: „Co je krásné, není snadné“ (*O kráse*, s. 104).