

UNIVERZITA PARDUBICE  
Fakulta filozofická

Esejistická alternativa umění v díle Waltera Benjamina a Susan Sontagové  
Pavel Nevyhoštěný

Bakalářská práce  
2013

## **Prohlášení autora**

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracoval samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využil, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byl jsem seznámen s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Pardubicích dne 24. 6. 2013

Pavel Nevyhoštěný

## **Poděkování**

Děkuji tímto doc. PhDr. Petru Poslednímu, CSc. za vedení práce a poradenství s tím spojené.

**Titul**

Esejistická alternativa umění v díle Waltera Benjamina a Susan Sontagové

**Anotace**

Bakalářská práce *„Esejistická alternativa umění v díle Waltera Benjamina a Susan Sontagové“* se zprvu zabývá vytvořením teoretického rámce fenoménu eseje, na němž je možné ho vědecky a odborně chápat. Poté přistupuje k analýze vybraných esejů v názvu práce jmenovaných autorů, aby na jejich díle zhodnotila teoretické výstupy a tím zároveň na příkladech zvýznamnila roli samotného eseje. Cílem práce je pojednat, jak esej technicky funguje a tím zodpovědět, proč je na poli moderního myšlení tak originálním, resp. schopným vyvodit vůči svému tématu obzvláštní skutečnosti.

**Klíčová slova**

Esej; W. Benjamin; S. Sontagová; moderní myšlení.

**Title**

Essayistic alternative to the art in the work of Walter Benjamin and Susan Sontag

**Annotation**

The Bachelor thesis *„Essayistic alternative to the art in the work of Walter Benjamin and Susan Sontag“* at first deals with formation of the theoretical framework to the phenomenon of essay on which is possible to professionally understand it. Thereafter it approaches to analyse chosen texts by authors mentioned above in order to valorize the theoretical output on their writings. It also tries to substantiate the role of the essay itself on illustratives by that. The aim of the Bachelor work is to interpret how the essay technically works and to answer by that, why it is on a field of modern thinking so original or rather able to deduce extraordinary facts towards its topics.

**Keywords**

Essay; W. Benjamin; S. Sontag; modern thinking.

# Obsah

ÚVOD .....	1
ČÁST I. ESEJ - PROBLEMATIKA .....	3
1 Esej a problém definice .....	3
2 Esej a jeho singularnost na vzoru Montaigneových Essais .....	6
3 Literárněvědné rozvržení eseje čili o médiu .....	12
3.1 Metoda skepse .....	14
3.2 Postoj a autorizace postoje .....	18
3.3 Modulace postoje.....	21
3.4 Evoluta – funkční model problematiky obsáhnuté v témě .....	23
4 Otázka žánru – psát esej či psát esejisticky? .....	24
5 Vlastní hledisko .....	26
6 Závěry.....	35
ČÁST II. ESEJ – ANALÝZA .....	41
7 Prameny pro analýzu .....	41
8 Předpoklady analytické části .....	42
9 Analýza eseje: W. Benjamin – Franz Kafka .....	43
9.1 Potěmkin.....	43
9.2 Dětský obrázek .....	47
9.3 Hrbáček.....	51
9.4 Sancho Panza .....	53
10 Analýza eseje: S. Sontagová - Amerika v temném zrcadle fotografie.....	54
10.1 Amerika.....	54
10.2 V temném zrcadle fotografie.....	56
11 Závěry analýz .....	60

ZÁVĚR.....	62
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ .....	64
RESUMÉ.....	66

## ÚVOD

Práce, jež nese název Esejistická alternativa umění v díle Waltera Benjamina a Susan Sontagové, se zabývá literární formou eseje jakožto formou alternativní jak k odborné, tak k beletristické, tzn. umělecké produkci. Předmětem bakalářské práce je esej sám o sobě, esej-fenomén, který implikuje nejednotnou problematiku, jež se práce snaží nejdříve konceptuálně utřídit, aby jí následně mohla teoreticky uchopit. Funkčnost práce spočívá v praktickém ohledání vybraných esejů Benjamina a Sontagové a schopnosti přitom podržet teoretické vývody, tzn. vyjádřit se odborně k svébytnosti autorského eseje.

Jak je z předcházejícího očividné, práce je rozdělena na dvě části: teoretickou a praktickou (=analytická). Část teoretická pracuje s určitými koncepty (pojetí problematiky), na kterých je z hlediska celkové práce patrný záměr. Začíná běžnými definicemi eseje, které jsou postupně dekonstruovány, aby bylo odhaleno, co na esejí není definování sto postihnout a proč tedy nedostačuje. Tak je doznáno, že definice spoluvytvářejí žánr na úkor původnosti jevu a jeho jedinečnosti. Práce proto pokračuje sledováním geneze eseje (především Montaigne) a rovnou se tak snaží pojmenovávat jeho singulární prvky. Krom historického zakotvení jsou probrány filosofické a noetické rámce, jež na původní esej měly vliv. Poté práce přechází k literárněvědnému prohloubení (opírajíc se především o teorii Valčeka – *Osudy eseje*) prvků, které byly vysledovány jako pro esej singulární. Na základě nabytých poznatků a pochopených souvztažností je konstatován a vysvětlen rozdíl mezi tvorbou eseje a esejistickým psaním, tzn. žánrovou záležitostí. Následuje podkapitola ‚*Vlastní hledisko*‘, v které vystupuje autor práce logicky sám za sebe a snaží se polemizováním s určitou Valčekovou premisou uvést do kritického rámce výstavby eseje další vědní proudy (mj. Ortegovo rozlišení pojmů *erudice* a *porozumění*). Závěry teoretické části formulují, co esej je s přihlédnutím k probranému; fenomén eseje není nově definován, ale vysvětlen definitivností poznatků. Také je nakonec poukázáno na problematiku související s esejem, ale týkající se bádání na poli románu (esejizace prózy). Jak je patrné práce se v teoretické fázi, kde je nucena se zabírat nejen beletrizující rolí eseje, ale i tou poznávací, musí opírat o zdroje z jiných oborů, než je pouze literární věda (především pak filosofie).

Část analytická z počátku vůbec dbá o určení třídícího systému, na jehož základě mohou být vybrány konkrétní eseje Benjamina a Sontagové, tak, aby se po analyzování dalo dojít závěrů a vzájemného srovnání textů. Práce si zde přímo pomáhá vývody z předešlé teorie. Následně probíhá zevrubná analýza eseje *Franz Kafka* od Benjamina a *Amerika v temném zrcadle fotografie* od Sontagové. (Důvod propojení Benjamina a Sontagové v jedné

práci je garantován vědomím vlivem Benjamin na Sontagovou – mj. v publikaci Sontagové *Ve znamení Saturna* je Benjamin předmětem titulního eseje –; oba jsou zároveň skrze své dílo vnímání především jako esejisté.) Analýza se věnuje textům v podstatných částech opravdu krok od kroku, takže krom využívání předešle nabytých teoretických poznatků se vyjadřuje i k obsahovým specifikám toho kterého eseje, k nimž je vybízeno kontextem.

Cílem celé práce je pojednat esej jako rozlišený jev, tzn. vědecky poznatelný; zároveň analýzou konkrétních textů ukázat, jak esej technicky funguje a tím zodpovědět, proč je na poli moderního myšlení tak originálním, resp. schopným vyvodit vůči svému tématu obzvláštní skutečnosti. Obecně řečeno: zodpovědět v čem tkví výlučnost eseje v souboru literárních tvarů.

Cílem je ale taktéž nesamozřejmá maličkost dostat ideálnímu provedení formy, tzn. v teoretické části být opravdu teoretizující a v praktické zas soustředěně se držící konkrétního textu; zároveň každé části poskytnout reálně plnohodnotný prostor z hlediska kvantitativního.



## ČÁST I. ESEJ - PROBLEMATIKA

### 1 Esej a problém definice

Poslechněme si nejdříve, co přímo k definování píše Peter Valček: „*Metodologicky veľmi členité úsilie o definíciu esejistickej formy sú však stále pomerne difúzne. Akoby esej bola neopísateľna, každý ju opisuje posvojom. Esej je antropocentrická, vraví jeden. Ale ktorý druh ľudskej činnosti nie je?... Esej má silu intuície, hovorí druhý. Poéma ju nemá?... Esej spája originalitu poznatkov s estetickým účinkom, tvrdí ďalší. Čím ich spája? Je verbum spája textologická alebo technologická kategória?... V centre eseje stojí subjekt autora, oponujú ďalší. Je teda aj parlamentné vystúpenie interpelovaného ministra vždy esejou? Je teda esejou vždy aj literárna kritika?...*“<sup>1</sup>

Tento úryvek se nesl až ve fraškovitém, satirizujícím duchu, avšak takovýchto nahodilých slov ohledně eseje, nedořečených polopravd a hotových výkřiků je plno k nalezení a nahlédnutí i na místě, kde se v dnešní době definuje nejvíce, a to téměř vše, tedy na internetu. Pro příklad: server „ABZ.cz: slovník cizích slov“ udává, „*esej = úvaha duchaplně pojednávající o filozofických, kulturních nebo společenských otázkách*“<sup>2</sup>; na informačně vytiženějším serveru Wikipedie pak čteme, „*esej je literární odborně publicistický žánr středního či kratšího rozsahu, úvaha na určité téma, spočívající v přemýšlení o faktech a jejich hodnocení. Autor eseje posuzuje problém v širším kontextu, komentuje současná řešení a naznačuje nová, často klade otázky a společně se čtenářem na ně hledá odpověď. Esej je tedy jakýsi dialog autora se sebou samým i se čtenářem. Je často psána živým, obrazným jazykem. Nejběžnějšími tématy je: literatura, politika, věda, umění, společnost apod.*“<sup>3</sup>. Ne jinak o eseji píše knižní encyklopedie (zde osmisvazkový Diderot): „*literární žánr umělecké prózy, literárněkritická nebo publicistická úvaha o aktuálním, společensky významném problému. Autorem bývá významná osobnost kulturního, vědeckého a společenského života, předmětem aktuální problémy filozofie, vědy, umění, morálky, náboženství, politiky apod. Vyznačuje se věcností a estetičností, vždy vyjadřuje postoj autora.*“<sup>4</sup>

<sup>1</sup> VALČEK, Peter. *Osudy eseje: pôvod a médium esejistickej formy*. Bratislava: Iris, 1999, s. 12.

<sup>2</sup> ABZ.cz: slovník cizích slov. *Heslo: esej* [online]. ABZ.cz, 2005-2006 [cit. 5. 12. 2012]. Dostupné z URL: <<http://slovník-cizích-slov.abz.cz/web.php/slovo/esej-essay-esej>>

<sup>3</sup> Wikipedie. *Heslo: esej* [online]. Wikipedie, 2001 [cit. 5. 12. 2012]. Dostupné z URL: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Esej>>

<sup>4</sup> *Všeobecná encyklopedie v osmi svazcích*. 2, c/f. Praha: Diderot, 1999, s. 385.

Vidíme, že vše, co doposud bylo napsáno, se jeví velmi homogenně i přes svou různorodost. Abychom mohli pokračovat dále, musíme si přeci jen nějakou pracovní definici nastolit, a to přesně tak, že z již řečeného uděláme výtah, respektive jeden příklad za všechny, který se od předešlých bude lišit jen v kvantitě slov pro něj použitých, jinak kvalitu definování ponecháme prozatím na hodnotově stejné (protože homogenní) úrovni.

Tedy naše souhrnná pracovní definice eseje zní: (esej je) literární odborně publicistický žánr středního či kratšího rozsahu, rámovaný autorovou subjektivní úvahou, respektive disponující určitou uměleckostí, stylizovaností samotného textu, přičemž je i společensky aktuální, neboť se vyjadřuje k věcem, ke kterým se je třeba v daný okamžik vyjádřit.

Takto vyřčené souvětí je pak zároveň slávou i bídou. Je bídou schopnosti definovat, jelikož čtenáři poskytuje jen redukci úhrnu esejů na ono redukovatelné, tzn. nepodstatné. Stejně tak je slávou, a to samotného eseje, protože svou neschopností ho vymezit, prokazuje, že esej je vskutku tak indiferentní žánr vůči definování, totiž tak nežánrový, neboť začíná tam, kde definice končí. S lapidárností si zde jistě nevystačíme. Ale vraťme se zpět k definici, když už jsme s ní začali – co je ona bída, skrze kterou nedokáže definice eseje vymezit? Odpověď: je to onen úhrn, neboť se v něm vymezuje nějaká abstraktní, obecná esej, nebo dokonce všechny eseje najednou, respektive jejich konstantní prvky. Takto vzniklý postulát či tvrzení je problematické již svým vztahem, který nastoluje ke svému předmětu, tedy eseji – vztahem tázajícím se po žánru tam, kde žánr zprvu vesměs nikdy nebyl. Ano již na počátku citovaná kniha Petera Valčka – *Osudy eseje* – svým zvoleným názvem přímo akcentuje přístup, který je prakticky vhodný a plodný vůči eseji nastolit. Tzn. zaobírat se jím jako konkrétní situací, oním rozvrhem stavu věcí tak, jak je nastolen, či doslova tímto osudem s důrazem na slově ‚tímto‘. „*Esej je však vždy konkrétnym utrpením aj umieraním, tancom nad plačom aj odyseou, je drámou jedného herca na historicky dokumentárnom javisku života. Osudy eseje... Nie sú to napokon tragédie ľudí? Nie je napokon obľudné, redukovať ich na text? (...) Esej je vždy nepríjemným osobným svedectvom. (...) Svet vlastne esej nechce, nepotrebuje, nežiada. V tom spočíva podstata jej osudov. Rozsudkov nad esejou.*“<sup>5</sup>

Esej (francouzsky *essai*, anglicky *essay*), datuje své počátky k Michelu de Montaigne a jeho knize *Essais* (1580), sbírce esejů (oprávněně můžeme smýšlet doslova vůbec prvních esejů). A hned na úvod řečeno, Montaigneho eseje nebyly tehdy (logicky) vůbec publicistické – jak nám diktuje definice -, ba nebyly ani odborným žánrem, jelikož odbornost a učenost

---

<sup>5</sup> VALČEK, Peter. *Osudy eseje: pôvod a médium esejistickej formy*. Bratislava: Iris, 1999, s. 13.

v nich prosvítající byla čistě učeností Montaignovou, zdaleka ne odbornou aplikací jakéhokoliv obecného systému („*Nemám nejmenší pochybnosti, že se mi často udá mluvit o věcech, které jsou lépe zpracovány, a také hlouběji, u odborníků. (...) Kdo hledá skutečné vědění, ať po něm pátrá tam, kde je věda domovem: na světě není nic, na čem bych si já méně zakládal. Zde ukládám své výmysly a nesnažím se jimi prostředkovat poznání věcí, nýbrž poznání sebe samotného.*“<sup>6</sup>), taktéž jejich společenská aktuálnost nebyla zcela objektivního rázu, neboť proč by například společnost zajímal autorův náhled na samotu, potažmo její roli v životě a dále, proč by tehdejší společnost zajímal autorův náhled na cokoliv jiného, když sám autor píše uzavřen a oddělen od všech ostatních hradním zdí, píše de facto uzamčen na zámku, předně pak v jeho věži. No a přesto byly Montaigneovy eseje eseji vzorovými, naprostými. Jaké, či lépe řečeno ‚co‘ tedy byly především? Odpovíme si zcela prostě, jak nabádá Montaigne zvoleným názvem: byly jednoduše pokusem autora (francouzské *essai* = pokus). „*To, co zde píše, představuje výhradně pokus mých schopností přirozených, nikoliv nabytých; a kdo mne tedy přistihne v nevědomosti, naprosto mě neurazí, vždyť za cenu svých rozprávek neručím ani sám sobě, natož abych se z nich měl zodpovídat před druhým; ani mne nikterak neuspokojují.*“<sup>7</sup> To znamená, že hlavním určovatelem úběžného bodu takovýchto textů bylo (a z pravidla pořád je) Já, autor, subjektivnost, a to vše promísené a nasáklé individuálními dispozicemi odbornosti, učenosti a uměleckosti. Ano a jistě: inteligence a habitus (dispozice, předpoklady) na poli učenosti jsou potřeba, avšak stejně tak je potřeba Já (autor), které píše, namísto systému (jak to bývá u filosofie), v kterém se píše. Tedy z pracovní definice nám zůstala jen ona uměleckost a ostatní (odborný, publicistický a žánr) vymizelo, pozbylo smyslu nad samotnou realitou eseje a nad jeho osudem. Ovšem touto dekompozicí samotného definování jsme nechtěli jen prokázat, že ono nebere vůbec v úvahu historické hledisko (jak si za chvíli ukážeme). Neboť právě ono definování je cele podmíněno, již danou historií (preexistencí) jevu, který chce vyčlenit v jeho singularitě, a to v našem případě pod názvem ‚esej‘. Definice totiž předem počítá s určitou genezí nahlíženého a svůj proces definování započíná až ve stavu ustálení, a tak paradoxně ve svém obsahu nemluví o eseji, ale o žánru-esej, což bohužel vede k dilematu, kdy jsme nuceni hovořit o tom, jak psát esejisticky, přičemž nepadne ani slovo o tom, jak napsat esej. Takovýto problém vytrácení se jevu na úkor vytváření si žánru bude muset být zřetelněji a jasněji vysvětlen, a proto neodcházíme prozatím od Montaignea a řekněme, co ještě řečeno nebylo, ba jen naznačeno.

---

<sup>6</sup> MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: Odeon, 1966, s. 90.

<sup>7</sup> MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: Odeon, 1966, s. 90. Ztučnění písma dosazeno autorem práce.

## 2 Esej a jeho singularnost na vzoru Montaigneových Essais

*„Do Čech a na Moravu přišlo slovo esej z angličtiny, kde se píše „essay“, ve starofrancouzštině je to „essai“, což značí již zmiňovaný „pokus“. Odvozeno bylo z latiny: „exagium“ je „vážení, zvažování, exaktus“, ale již v překladu znamená „požadovat“. Základem tohoto slova je „agare“ – „jednat, konat“. Původní obsah tohoto žánru, poprvé pojmenovaného Michelem de Montaigne v roce 1580, je tedy aktivnější, a nejspíš proto ho všechny diktatury nesnášejí či v nich alespoň trpí na úbytě. Z křídel mají všechny totality strach.“<sup>8</sup>*

V této podkapitole budeme sledovat historické pole, ve kterém se esej rodil, také jak se zrodil a jak byl. Tzn. diskutovat se bude esej v konfliktech, jež byly vynuceny okolnostmi historického vývoje a okolní tradicí. Budeme tak jednoduše schopni vyzdvihnout ony prvky, v kterých esej vyčníval, pročez byl singularní, a tak se potřeboval vyčlenit. Když se v práci k takovému singularnímu prvku dobereme, bude označen poznámkou, aby bylo možné se v další podkapitole k němu zřetelně odvolat. Jak je tedy zřejmé, následující podkapitola bude zaměřena na literárněvědné analyzování oněch prvků, které si v této označíme.

Montaigneovi eseje byly prvně knižně vydané v roce 1580. To autora jistě zařazuje do kulturní a duchovní doby renesance, respektive humanismu, s již počínajícím ovzduším manýrismu. Je třeba si uvědomit, že ono období, které přímo předcházelo renesanci, bylo z hlediska učenosti obdobím středověké scholastiky. Scholastika, jak známo česky ‚školský‘ – myšleno dogmatický – (z latinského scholasticus), byla obdobím, kdy z pohledu vědy došlo doposud k největší abstrakčnosti, systematickosti a spekulativnosti řešení filosofických a teologických otázek. To vše jistě pod vlivem aristotelismu, respektive filosofie antického myslitele Aristotela (384 – 322 př. n. l.), který byl do Evropy vpraven, tzn. zprostředkovan, skrze překlady ze zemí Blízkého východu a kulturní oblasti islámu (např. nově vydaný titul *Rozhodné pojednání o vztahu náboženství a filosofie* - Walíd Ibn Rušd), právě až ve 12. století. Tento paradox, kdy Platón a Aristotelés, učitel a jeden z jeho žáků, se dostali do evropského kulturního a vědeckého povědomí s odstupem téměř jednoho tisíce let, je zřejmý. Tak prvních sedm století našeho letopočtu v oblasti filosofie bylo v křesťanském světě ovlivněno a často míseno s novoplatonismem (patristika), zatímco scholastika pak byla

---

<sup>8</sup> OSVALDOVÁ, Barbora - KOPÁČ, Radim - BALVÍN, Jaroslav. *Pokusy a dobrodružství: poznámky k eseji*. Praha: Karolinum, 2008, s. 71.

autoritativně spravována aristotelismem. Ovšem s historického pohledu je scholastika konzultována především a hlavně jakožto doba tomismu, tedy nauky Sv. Tomáše Akvinského, který na rozdíl od neformálního, zakladatele scholastiky Sv. Anselma z Canterbury, jež byl (neznaje dílo Aristotela) poplatný platonizujícímu realismu (avšak zcela osobitě), utvrdil a zpečetil ono naprosté splynutí křesťanské teologie s filosofií Aristotela v jednu nauku, která je pro mnohé tou nejvíce spekulativní a absurdní a pro jiné tou nejúplnější metafyzikou, metafyzikou par excellence – jak říkal francouzský novotomista Jacques Maritain – (pozn. římsko-katolická církev doposud programově doporučuje dílo sv. Tomáše jako základní křesťanské medium pro pochopení metafyziky, respektive vztahu nejvyššího jsoucna k jsoucnu našemu).

Jistě už zde je nasnadě otázka, proč to vše uvádíme ve spojitosti s Michelelem de Montaigne a jeho eseji. Právě proto, že si je třeba nejdříve uvědomit konkrétní genezi filosofických tezí od platónských idejí v čistém světě, který pominul, a na který už je schopna se rozpomenout jen duše (jelikož pochází přímo odtud, srv. Hans Urs von Balthasar<sup>9</sup>) až po Aristotelovo zanechání se Platóna, především však všeho platonického a ponoření se do abstrahování pro samotný stav věcí, tzn. abstrahování Přírody; abstrahování, které zakládá systém vyrůstající z duality substance (podstata) a akcident (případek), a tak nepostupuje vertikálně (od přírody vzhůru k idejím), ale popisností se navrácí (k tomu, co začalo abstrahovat), působí cyklický pohyb – proto novotomista Jacques Maritain hovoří jako o jednom ze základních principů metafyziky a vůbec tomisticko-aristoteléské tradice jako o principu totožnosti: *každé jsoucno je to, co je*. Dále, ekvivalentně a jinak říká R. Garrigou-Lagrange – *každé jsoucno je určitá přirozenost, která ho konstituuje*; či Dr. Gerald Thelan – *jsoucno je jsoucno*.<sup>10</sup> Tyto tři shrnutí jednoho principu jsou zářným příkladem onoho cyklického pohybu abstrahování v tomisticko-aristoteléské tradici, neboť na první pohled tvrdíce tautologicky to samé, ve skutečnosti říkají právě něco zásadně jiného, respektive jedním slovem tvrdí dva různé pojmy – mezi nimi je právě absolvování oné cesty, která se stáčí od jevu zpět k jevu, avšak proměněnému onou cestou. „Na jedné straně tedy máme jsoucno dané myslí a na druhé straně (v jiném pojmu, který je také jsoucno, ale v odlišném aspektu) se nám jsoucno objevuje jako nositel určitých požadavků a určitých zákonů neboli jsoucno jako přiznané, tvrzené myslí, myslí uznané nebo také jako dokonalost a determinace. (...) Mysl pak intuitivně vidí, že to, co myslí ve dvou funkčně rozdílných pojmech, je totéž, vidí

<sup>9</sup> Srv. BALTHASAR, Hans Urs von. *Jednota časů (Články - 1995/2)*. In *Teologické texty: časopis pro teologii a službu církve*. Praha: Zvon, české katolické nakladatelství a vydavatelství, spol. s r.o., 1995, s. 38.

<sup>10</sup> Srv. MARITAIN, Jacques. *Sedm lekcí o jsoucnu a o prvních principech spekulativního rozumu*. Praha: Triáda, 2009, s. 80.

*intuitivně první ze všech principů a zformuluje ho takto: každé jsoucno je to, co je. „Každé jsoucno“ – to je jsoucno dané myslí; a „to, co je“ – to je inteligibilní determinace, jsoucno jakožto tvrzené myslí. Jsoucno se samo – lze-li to tak říci – zdvojuje. Rozdvojuje se v aspekt „existenciální pozice“ a v aspekt „inteligibilní determinace, esenciální kvalita“.*<sup>11</sup>

Ač toto jsou slova komplexní a myšlenky s velkou potencií, Montaigne se takovouto systematickostí schválně nezabývá. Jsoucno myslí tvrzené, či uznané jako dokonalost je právě naprostý opak toho čím je jsoucno pro Montaignea – přirozeností, která tu je, a tak v čase a změně je tu často i nahodile, tzn. nelze jí inteligibilně ohledávat v myslí, ale kriticky vztahovat k myslí; rekonstruovat poznání bezprostředností jsoucna. *„Montaigne mají rádi ti, kdo milují podstatu života bez škrabošek jevů, a jestliže je život maškaráda, čekají na půlnoc (...) Miluje prostou filosofii, jež ukazuje svobodu jako svobodu a svinstvo jako svinstvo a nevidí za jevem, o němž nás poučuje vlastní zkušenost, pravý opak – podstatu, o níž nás musí poučit teprve brahmín nějaké soustavy. Jeho svět se nepodobá a nejeví, jeho svět je, skutečný jako hmota. V tom je Montaignova moudrost blízká dnešku.*<sup>12</sup>

Tyto shrnutí bylo důležité připomenout, jelikož renesanční Montaigne se ve svých eseích pohybuje na stejném poli, poli hledání a tázání se po smyslu, respektive ve filosofii, a to tak, že absolutně nepůvodně, jelikož recykluje ony myšlenkové směry, které jsme si doteď uvedli. *„Montaigne učí jen prastarým pravdám, je vlastně absolutně nepůvodní, a skoro každá jednotlivá myšlenka se najde ve starověké filosofii nebo křesťanství. A přece je celek originální tím, co vybral a jak to říkal v určitých společenských podmínkách.*<sup>13</sup> Ano, Montaigne tlumočí své získané vědomosti v oblasti starověké filosofie právě jako získané, totiž vždy takovým způsobem, aby je smetl, zničil, ovšem ne opozičně, spekulativně, ne s pozice ‚zastávám opačné hledisko‘, ale zničil vzhledem k autoritě, jež ony filosofické myšlenky zaštiťuje. (Pozn. č. 1 – metoda skepse) Nemá zájem kriticky zasahovat, polemizovat a skrze spekulaci se dobírat k východisku, naopak a mnohem jednodušeji, má zájem na tom být podvratný. Montaigne se pouští do souboje s autoritou a ne s jednotlivými tezemi, neboť doufá v to, že když srazí a porazí autoritu, lesk samotných idejí a myšlenek vybledne, ještě než si je člověk stihne přečíst. Montaigne tak dekompozičně rozvrací pozice tehdejší filosofie a to co zůstane, má být člověk sám (to implikuje onen humanismus a skepsi), respektive účelem je ono gesto, které vykonal proti filosofii, aby porozuměl lidsky

---

<sup>11</sup> MARITAIN, Jacques. *Sedm lekcí o jsoucnu a o prvních principech spekulativního rozumu*. Praha: Triáda, 2009, s. 79-80.

<sup>12</sup> SVITÁK, Ivan. In: MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: Odeon, 1966, s. 9.

<sup>13</sup> SVITÁK, Ivan. In: MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: Odeon, 1966, s. 9.

(ne filosofsky), aby porozuměl životem (ne abstraktním systémem). Vštěpení člověka, respektive pohybující se v textu myšleno zkušenost života, do pojednání, namísto již vypracovaných systémů a nauk, je pro každý další esej tak důležitý vpád postoje a s tím spjatá i jeho autorizace (pozn. č. 2). Tento fakt nazývá Ivan Sviták v předmluvě českého vydání *Esejí* z roku 1958 prostě moudrostí a tento proces (psaní esejí) genezí moudrosti ve vědě, moudrosti světské, jak ji chápe i dnešní moderní člověk. Tímto také Sviták nepřímou naznačuje, že esej je tak moderní, že si to renesance uvědomila asi z poloviny tak, jak my dnes (tehdy bylo dílo Montaignea samozřejmě zakázáno). „*Evoluci dějin filosofie je možno považovat buď za postupnou tvorbu nějakého vrcholného systému, nebo za řadu řešení základních otázek o životě, za nekonečný zápas se Sisifovým břemenem, který je stejně marný jako nutný. Montaignova filosofie má význam v druhé variantě, jen jako výraz vlastní životní moudrosti. Není ani zobecněním přírodních procesů, ani novým systémem kategorií, ani bojovnou politickou teorií. A přece právě Montaigne pohnul balvanem Sisyfa, když podal příklad filosofie v jejím nejdemokratičtější možném významu, když nás vyzval, aby filosofem byl každý, protože jím každý je, i když o tom neví.*“<sup>14</sup>

Scholastika byla vyhocením pozice systematičnosti v tradičním myšlení a Montaigne byl velkým ‚NE‘ tradici, byl negací, naprostým skeptikem v myšlení. Anarchie, ale není pojem, kterým tento konkrétní proces rozvratu můžeme popsat, jelikož Montaigneova maxima „*největší věc na světě je vědět, jak být sám sebou*“<sup>15</sup>, kterou během svých *Esejí* variuje na nespočet způsobů, je z půli de facto, z druhé půli pak nechtěně v důsledku machinace a dezinterpretace všech velkých idejí, u zrodu liberalismu a jeho tendencí prosazujících programově individualismus. Ovšem v Montaigneových esejích nešlo o nic jiného, než být sám sebou, nešlo o poskytnutí nějakého myšlenkového rozvrhu ostatním, naopak šlo o to nalézt své vlastní právo, právo na sebe. Avšak jelikož se toto právo na sebe, právo na podíl ‚vlastní filosofie‘, podává ke čtení jakémukoliv možnému čtenáři, je třeba to tak i formulovat, a proto vyvstává další důvod, aby se nový tvůrčí postup vydělil, jakožto nový styl – esej. Neboť vzhledem ke čtenáři filosofie učila, poučovala, cvičila; esej, ale rozpravuje, praví, říká. Toť něco jiného, něco nového. „*Podle mého vkusu je nejpłodnějším a nejpřirozenějším cvikem našeho ducha rozprávka.*“<sup>16</sup> Montaigne zde opět zcela nepůvodní, přebírá rozprávění, dialog z antické filosofie, jak se s tím můžeme setkat hlavně u Platóna (nejen). Ale opět přebírá ono staré zcela svébytně a nezatíženě, vypouští druhou stranu,

---

<sup>14</sup> SVITÁK, Ivan. In: MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: Odeon, 1966, s. 7.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>16</sup> MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: Odeon, 1966, s. 85.

respektive dialog je se čtenářem, který logicky nijak nezasahuje. Tento absurdní rys, či oxymóron – dialog se čtenářem –, si každý pravý eseje od dob Montaignea do teď ponechal. Je to tak nedefinovatelné, že to definice (viz. první kapitola) ve svém výčtu vlastností eseje téměř nevypočítává. Sice jen apel, avšak pro eseje bytostný. Esej bez dialogu se čtenářem, je hluchá, upadá do sebe, jelikož (jak bylo podotknuto) nepředkládá jako tradiční filosofie pevný systém; eseje předkládá jen sebe, totiž manifestuje se, a proto potřebuje získat ucho, jež by manifestaci naslouchalo. Onen nenápadný dialog, apel ke čtenáři, oživuje eseje, je jeho *raison d'être*, který definice nezaslechla. Zní to až moc abstraktně na to, aby se tím proces definování zaobíral, avšak opak je pravdou: je to příliš konkrétní, je to onen způsob jak text číst, či realizace setkání autora a čtenáře, původce a recipienta. Jak je eseje napsána, jak se sama dává ke čtení, to je totiž způsob jak s ní můžeme vést dialog, ne jinak. Ona na nás takto apeluje, takto prostě textem. Totéž modulace postoje (pozn. č. 3).

Pokročme nyní dále, vkročme již do textu. Krom onoho „nejplodnějšího cviku našeho ducha – rozprávky“, již je s to Montaigne dít, nacvičovat a vylepšovat téměř po většinu kvantitativního úseku své knihy, je autor také s to psát text-eseje, nejenom text, který si Eseje sám pro sebe nazval, avšak přímo formu, která se podstatně bude zrcadlit v přehršli adeptů historicky následujících pro takovýto styl psaní. Za příklad si vezměme titul *O Sebevraždě*, kde se jev dá vyzorovat zřetelněji než jinde. V počátcích čteme takto: „*V životě se vyskytují četná náhodná neštěstí, která člověk snáší hůř než samotnou smrt.*“<sup>17</sup> Tedy začátek eseje je zcela vážný a s upřímností (když se zpětně rozpomeneme na název), již nám předkládá, jsme schopni dovtípit se, v jakém duchu se pojednání ponese. O kousek dál jakoby aforistické souvětí bořili sdělnost (která by se měla logicky s postupem textu prohlubovat) a přesto nás utvrzovali v tom samém: „*Smrt není lékem proti jediné nemoci; smrt rázem vyléčí nemoci všechny. (...) Smrt nejdobrovolnější je nejkrásnější. Život závisí na cizí vůli; smrt na naší vlastní... Je slabostí podléhat protivenstvím, bláznovstvím je však poskytovat jim další potravu...*“<sup>18</sup> Sledujme dál, jak po ocitovaném uvedení do tématu pomocí oznamovací věty, přes již vyčtené aforismy naskládané v souvislosti s tématem, text hnedle vygraduje do aforismu o sobě – tzn. bez souvislostí; do aforismu, jenž náhle ruší rozvoj problematiky tématu, a to sotva ve třetině eseje: „*Jako neporušuji zákony zřízené proti zlodějům, když si z domova odnesu vlastní majetek nebo když si uříznu vlastní měsíc, ani zákony proti žhářům, když zapálím vlastní les, tak také nejsem povinen řídit se zákony proti vrahům, chci-li si vzít*

---

<sup>17</sup> MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: Odeon, 1966, s. 147.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 147.



svůj vlastní život.<sup>19</sup> Konec chtělo by se říct, ovšem u konce nejsme. O půl stránky dále čteme - a kdybychom to četli zpočátku, zdálo by se nám o úplně jiném autorství textu -: „*A vůbec názor, jenž pohrdá naším vlastním životem, je směšný. Vždyť je to konec konců sama naše podstata, naše všechno. (...) Pro nic za nic se vyhýbá válce, kdo se nemůže těšit z míru; a pro nic za nic uniká námaze, kdo nemá, čím by si poliboval v odpočinku.*“<sup>20</sup> Přesto autorem je pořád ten samý Montaigne, a ač změnil hledisko o sto osmdesát stupňů, stále to v celku nic neznamená, jelikož je schopen čerpat pravdu i jinde: „*Starověké přísloví praví, že pokud je člověk naživu, je oprávněn doufat v cokoliv...*“<sup>21</sup> Bylo by to překvapivě vypočítané ukončení, ale text je teprve ve svých ¾. Dokonce to, co doposud bylo tvrzeno autoritativně jak pro jedno stanovisko, stejně tak pro druhé - smrt je lék na nesnáz mnohem horší, a opačně smrt je slabost za každých okolností -, je nyní popřeno v obou směrech. „*Církevní dějiny uctívají řadu podobných příkladů cudných osob, které přivolaly smrt za svědka pohany, kterou tyrani chystali proti jejich svědomí.*“<sup>22</sup> Smrt vlastní rukou již není vysvobození či slabost, naopak v novém rámci vystupuje dokonce jako někdo třetí – někdo zvenčí -, kdož je za určitých okolností velmi vítán a má dokonce svou roli: jakožto fatální svědek možného hříchu, usvědčit hříšníky a dobrou duši zachovat věčně cudnou, svatou. Citace totiž narážela na schválení sebevraždy u žen, před jejich možným znásilněním. Vskutku nečekané stanovisko, dle toho jak esej začínal. Na každý pád i toto je, vpravdě ironicky, zlehčeno: „*Vždyť nám přece podle návodu výborného Marota stačí, aby křičely Nechci! nechci! a dělaly to přitom dál.*“<sup>23</sup> Ne, autor těká roztroušeně v postojích a absolutně se je ochoten zastavit jen před smrtí ještě strašnější, než se nabízí v podobě té vlastní: „*Mně osobně se zdá, že nejomluvitelnějšími pohnutkami sebevraždy jsou nesnesitelná bolest a jistota nějaké, ještě horší smrti.*“<sup>24</sup>

Všimněme si, že zde nebylo teď řešeno téma eseje: sebevražda; nýbrž úryvky byly schválně poskládány tak (a to prosím v chronologickém řádu), aby byla tematizována roztroušenost, ba synkopičnost s jakou esej své téma předkládá čtenáři. Při takovémto činění paradoxně jakoby nebylo autora ve smyslu individuality, jež je poznat za textem; jelikož hlediska přeskakují nevypočítatelně (nelogicky) sami od sebe (nepocházejí ani z citací různých autorů), tzn. v zájmu sebe, totiž eseje, vytrácejí se do textu stejně, jako z něho vzešli. Autor tedy v eseji apriorně schází a pravidla, kterými se náhled na téma ubírá, jsou jaksi

---

<sup>19</sup> MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: Odeon, 1966, s. 147-148.

<sup>20</sup> MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: Odeon, 1966, s. 148-149.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 149.

<sup>22</sup> MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: Odeon, 1966, s. 149.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 150.

<sup>24</sup> MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: Odeon, 1966, s. 150.

fiktivní, neb jsou naprosto literární. Ovšem literární mimo rámec beletrie, stejně jako mimo rámec odborného textu. Syntetizují totiž, a syntetizují to, co v jiných stylech není možné: metaforu s postojem, personifikaci s pojmem, či zkušeností atd. Esej je pak především natolik z formy křivolaký, že nejde zpětně rozštěpit, nelze redukovat na spojení rozumu a srdce: „*Rozštiepenie esejistickej tvorby na dve zložky, racionálnu a citovú, rozbíja prirodzenú jednotu esejistickej syntézy.*“<sup>25</sup> Pojem nepravidelnosti literárního rozvoje nahlíženého tématu, který tu tak důrazně vyčleňujeme, a který je funkčním modelem esejistického problému, je u Valčeka pracovně nazván evolút (česky evoluta). Naráží zřejmě na již zjeté pojmy převzaté do literatury z matematiky jako parabola, hyperbola; evoluta akcentuje právě onu množinu středů, jež se společně protínají z bodů křivky a jež jsou sami v křivosti. Tedy prostě řečeno: nepravidelnost ubíhání. (pozn. č. 4 – evolút, evoluta jako funkční model problému obsáhnutého v témě)

### 3 Literárněvědné rozvržení eseje čili o médiu

Peter Valček shrnuje, že: „*Podľa doterajších skúseností teda esej patrí medzi neopísateľné literárne formy.*“<sup>26</sup> Neboť dále konstatuje, že čistě racionálním poznáním jak gradovalo novověkou filosofií a karteziánským dělením „*hodnotových funkcií medzi ja-ty, subjekt-objekt, slovo-skutočnosť,*“ se nedostaneme nikam jinam, než k „*nedôslednému, štatistickému triedeniu textov na povrchu papiera, nie k syntetickému poznaniu javu*“<sup>27</sup>. Podstata jevu je pak podle Valčeka v metodě – ve způsobu, v ‚jak‘ samotného eseje -, neboť v ní se jednoduše vyjeví, co onen jev-esej je: „*Esej je topologický řez tématem.*“<sup>28</sup> (Foucault)

Metoda – to je pro nás to podstatné; Montaigne si ji při svém neutuchajícím zaobírání se sám sebou, nezapomene vytknout v 1. knize, 50. kap.: „*První námět vybírám náhodně. Všechny jsou mi stejně tak dobré a nikdy neusiluji o to, vyčerpát je úplně, protože ani o jediném neuvažuji ze široka. Nic jiného neobjevíme ani mezi těmi, jež dávají příslib, jakoby obsahovali všechny stránky věci. Ze sto podob a tváří, které má každá věc, si vyberu jednu, abych se s ní polaskal, anebo abych se jí jen povrchně dotkl, či abych jí jindy pronikl až do*

---

<sup>25</sup> VALČEK, Peter. *Osudy eseje: pôvod a médium esejistickej formy*. Bratislava: Iris, 1999, s. 112.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>27</sup> VALČEK, Peter. *Osudy eseje: pôvod a médium esejistickej formy*. Bratislava: Iris, 1999, s. 15.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 15.

hloubky.<sup>29</sup> Ne jinak Montaigneovu metodu (a vesměs esejistickou metodu) viděl Václav Černý, totiž rozprávění, během něhož „je myšlenka svou vlastní paní, prochází se, těká, zastavuje se a ohlíží, vrací se, dává se směrem náhlého zajímavého nápadu, odbočí k němu, rozvíjí ho, dokud ho nevyčerpá, opět se vrátí, klidná, nerozčilená, nepatetická, usměvavá, často ironická, nikdy neunavená a neznechucená, a celkem lhostejná k tomu, vyčerpá-li látku nebo téma či nikoliv. (Václav Černý: *Studie ze starší české literatury*, Mladá fronta, 1969)<sup>30</sup>

Tyto dvě črty ohledně metody – Černého o Montaigneovi a Montaigneova vlastní -, jak vidno na první pohled oscilují, a hlavně manévrují, s jakousi volností přístupu. Pokud ovšem nějaká volnost je, a byť jen intuitivně už se posléze k něčemu přistoupí, je třeba se v onom daném, konkrétním nějak orientovat. Zatímco „ohniskom fabuly je situačnosť ľudskej činnosti, ohniskom eseje hodnotová orientácia subjektu v danom, situačne konkrétnom sémantickom prostredí. Hodnotová situačnosť postoja v tomto prostredí dostala v literárnom vyjadrení meno eseje.“<sup>31</sup> Toto je pak pro nás velmi důležitá informace, jelikož říká, (že pro esej je elementární), že subjekt se svým hodnotovým (ne primárně hodnotícím) hlediskem pohybuje, již v daném prostředí, tedy v tom, do kterého si pisatel usmyslel vstoupit, když hledal nějaké téma a ono nějaké určité se mu ohlásilo. O to zajímavěji se v druhé citované větě dozvídáme o dalším a již naprosto podstatném pojmu spojeném s esejí, o postoji; dokonce a do slova, že hodnotová situovanost postoje v onom prostředí je esej. Dále to rozvíjí věty: „niet inej identifikácie jedinca s jazykom, iba aktualizácia jazyka postojom.“<sup>32</sup> A „esej je v prvom rade postoj, t.j. najprv zmyslové, až potom reflexívne poznávanie súvislostí aktuálneho (živého, bezprostredného) topologického prostredia.“<sup>33</sup>

Shrňme tedy dosavadní poznatky: esej je velmi těžko definovatelný; jelikož se nevejde do vnějškovitého opisu ‚á la žánr‘, musí se uchopovat skrze svoji metodičnost; ta je jistě velmi rozvolněná, avšak sama se konkretizuje vynuceným sémantickým prostředím, jež je spojeno s tím kterým tématem; poté už v daném prostředí nastupuje orientace pomocí hodnotových rámců subjektu samého, a tak se dochází k zaujmutí toho či onoho postoje. Postoj je tedy vynucen tematizovaným prostředím, zkušeností s jeho ohledáváním. K postoji se potom dochází situačně (reakčně) – ten proto také je povětšinou ještě reflektován, aby nebyl ponechán v možné nahodilosti, afektovanosti subjektu (tak se zároveň rekapituluje).

<sup>29</sup> MONTAIGNE, Michel de. In VALČEK, Peter. *Osudy eseje: pôvod a médium esejistickéj formy*. Bratislava: Iris, 1999, s. 71. Přeloženo autorem práce ze slovenštiny.

<sup>30</sup> OSVALDOVÁ, Barbora - KOPÁČ, Radim - BALVÍN, Jaroslav. *Pokusy a dobrodružství: poznámky k esejí*. Praha: Karolinum, 2008, s. 39.

<sup>31</sup> VALČEK, Peter. *Osudy eseje: pôvod a médium esejistickéj formy*. Bratislava: Iris, 1999, s. 16.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 22.

<sup>33</sup> VALČEK, Peter. *Osudy eseje: pôvod a médium esejistickéj formy*. Bratislava: Iris, 1999, s. 24.

Rozvíjení eseje, jak vidno, se řídí dle situačnosti (akce, reakce), spíše než dle systematickosti. „*Esejistická inšpirácia nie je len malým zmyslovým pohnutím lyriky, nie je ani figurálnou účasťou na dobových postulátoch, vlastnou naratívnym formám zobrazenia. Je reflexiou postoja, vytvoreného určitou konkrétnou, topologicky aktuálnou skúsenosťou, ktorej zmyslové a praktické stránky sa navzájom dopĺňajú, ale neraz aj rušia. Esej na toto prekryvanie významov a hodnôt reaguje situačne, nie systematicky.*“<sup>34</sup>

Takto jsme se propracovali k literárně odbornému zhodnocení jevů, které jsme si v minulé podkapitole vytyčili na osudu esejů Montaigneových. Jsou to jevy, jež jsme postihli na Montaigneovi jakožto konkréta, tedy bezprostředně smyslově (ne logicky) vnímatelné. Mají tedy své specifikum, které spočívá v tom, že jsou pociťovány jakoby mimoděk a téměř mimo text. „*Neistota, nepolapiteľnosť zostala. Syntéza akoby bola neidentifikovaným podvedomím eseje, kde nie je témou to, čo sa vysloví, ale čosi viac, dokonca čosi mimo.*“<sup>35</sup> Nejprve připomeňme: 1. metoda skepse, 2. postoj a autorizace postoje, 3. modulace postoje, 4. evoluta – funkční model problému obsáhnutého v témě.

### 3.1 Metoda skepse

Michel de Montaigne: „*Já sám se pyšním tím, že výhody života nazírám s přezvědavou péčí, a přitom zcela po svém. Když je tak zevrubně zkoumám, zjišťuji, že jsou vskutku z prázdné látky větru. Ale cožpak nejsme i my ve všem všudy pouhý vítr?*“<sup>36</sup>

Zprvu je třeba podotknout, aby nedošlo k mýlce, že slovo ‚skepse‘ v nadpisu, nebude v této podkapitole odkazovat jen k obsahu jisté filosofické tradice antické a později i novověké, jež je kolkována skepticismus, a jež je hlavně u Montaignea často protěžovaná, ale především k prostředku, jehož esej hojně využívá, ovšem nejen ledabyly, neb přímo mu je skepse příznačná v jeho dopadu, ne-li nutně v obsahu. Tedy určitá nedůvěra, pochybovačnost, která vůbec dala eseji vzniknout, a proto si jí nese sebou jako genetickou nutnost, někdy sebezničující či onehdy oslnivě posilující. „*Máme-li charakterizovat esejistický žánr, pak je třeba jedním dechem mluvit také o pochybnosti, o skepticismu, o někdy až zázračné schopnosti rozbít zavedená paradigmatá a modely a nahrazovat je něčím sice nestabilním, neukotveným a novým, vyvzodorovaným z nitra a z jeho samoty, z nezávislosti a na pravzorech, z neslučitelnosti s jakýmikoliv dogmaty nebo s mytickou realitou, která sice každého esejistu*

<sup>34</sup> VALČEK, Peter. *Osudy eseje: pôvod a médium esejistickéj formy*. Bratislava: Iris, 1999, s. 184.

<sup>35</sup> VALČEK, Peter. *Osudy eseje: pôvod a médium esejistickéj formy*. Bratislava: Iris, 1999, s. 75.

<sup>36</sup> MONTAIGNE, Michel de. In OSVALDOVÁ, Barbora - KOPÁČ, Radim - BALVÍN, Jaroslav. *Pokusy a dobrodružství: poznámky k eseji*. Praha: Karolinum, 2008, s. 72.

*provokuje, ale od níž se autor hodný toho jména vždy distancuje nebo se s ní konfrontuje. Avšak konfrontační rovina eseje souvisí víc s jeho „technickou“, metodickou vrstvou než s obsahem. Jako by esej provokoval a současně magicky přitahoval toho, kdo ho píše a kdo se jím soustavně zabývá.“<sup>37</sup>*

Metodu skepse jsme si výše pojmenovali v bodě, kdy Montaigne svými texty zrcadlí starověké filosofické nauky a jejich poznání skrze soustavu pojmů jako něco vykonstruovaného, neobsahujícího nic z přirozeného poznání člověka a tak člověku vždy něco cizího, dodatečně nabytého, neimanentního. „*Dokonce i empiristické nauky, jež přiznávají přednost nezavršitelné, neanticipovatelné zkušenosti před pevným pojmovým řádem, jsou stále systematické potud, pokud zkoumají více či méně konstantně představované podmínky poznání a z nich vytvářejí souvislost, jež je co možná bez mezer. Empirismus ne méně než racionalismus byl od doby Baconovy – jenž sám byl esejistou – „metoda“.* Pochybnost o jejím nepodmíněném oprávnění byl ve způsobu, jímž postupuje myšlení samo, realizován bezmála pouze v eseji.“<sup>38</sup> Tedy i empirismus snaže se vycházet ze zkušenosti ohledně zkoumané věci dříve než z pojmu, byl příliš systémově metodický, a proto konstatuje Adorno, že: „*ve vztahu k vědeckému postupu a jeho filosofickému základu jakožto metody vyvozuje esej v souladu se svou ideou poslední důsledek z kritiky systému.*“<sup>39</sup>

Jsme u toho: esej je skeptický, protože kritický (až na pomezí možné kritiky samotného systému nauk), a to je jeho metodou. Jelikož kritizuje samu absolutizaci metodičnosti, jeho kriticko-skeptická metoda musí být ne-metodická, neabsolutizující, fragmentární; metoda jen do způsobu možnosti existence textu jakožto eseje, a proto metoda sui generis. „*(Esej) je práv vědomí non-identity, aniž by je třeba jen vyslovoval; je radikální v non-radikalismu, v tom, že se zdržuje každé redukce na nějaký princip, že klade důraz na částečné vůči totálnímu, ve své fragmentárnosti.*“<sup>40</sup> Esěj pak ve své non-identitě není cokoliiv, ale je vždy a přinejmenším stávání se, tzn. zkušenost. Ne zkušenost se zkoumaným (viz. metoda empirismu), avšak zkušenost s existujícím prostředím, zkušenost, jejíž pokračování je metoda. „*Esej znamená původně pokus, nikoli literární formu. Esěj je hledání, nevykrytalizovaná struktura, a v této drúze myšlení, hledání a fantazie spočívá půvab eseje. Východiskem je instinkt a inspirace, pokračování je metoda (...) Esěj je dobrodružství ducha*

---

<sup>37</sup> OSVALDOVÁ, Barbora - KOPÁČ, Radim - BALVÍN, Jaroslav. *Pokusy a dobrodružství: poznámky k eseji*. Praha: Karolinum, 2008, s. 12. Ztučnění písma dosazeno autorem práce.

<sup>38</sup> ADORNO, Theodor W. *Esej jako forma* [online]. A2, 2005 [cit. 10. 12. 2012]. Dostupné z URL: <<http://www.advojka.cz/archiv/2010/11/esej-jako-forma>>

<sup>39</sup> Tamtéž. Dostupné z URL: <<http://www.advojka.cz/archiv/2010/11/esej-jako-forma>>

<sup>40</sup> ADORNO, Theodor W. *Esej jako forma* [online]. A2, 2005 [cit. 10. 12. 2012]. Dostupné z URL: <<http://www.advojka.cz/archiv/2010/11/esej-jako-forma>>

na pomezí několika žánrů. Spřátelit filozofii s literaturou je marné. Esej je provizorní styl, čestné selhání intelektuála v terénu reality. Pokus nemůže dopadnout jinak než ztroskotáním, ale i tato vášeň je čin. Esej je provizorní řešení tématu.<sup>41</sup>

Esej je pak podle Adorna svým důrazem na zkušenost, tedy i fragmentárnost, otevřenost dějinám (času, proměnlivosti), rozvratným žánrem – „posledním důsledkem z kritiky systému“. To je jeho radikalita, která paradoxně nehlásá žádný nový systém (či metodu krom té, již je živ) a tak je non-radikální, tzn. radikální vnějškově – důrazem, kauzalitou -, tím čím ničí to, co bylo doposud radikální (=radikálně zavedeno i radikálně praktikováno), avšak po tomto kritickém výkonu se esej neustálí; neuzpůsobí se na poli radikality jakéhokoliv, byť sebe nadějnějšího, systému. „**Esej se neřídí pravidlem organizované vědy a teorie, totiž že podle výroku Spinozova je řád věcí týž jako řád idejí. Protože řád pojmů bez mezer nespadá vjedno se jsoucím, není jeho cílem uzavřená, deduktivní či induktivní stavba. Bouří se proti nauce, jejíž kořeny jsou už u Platóna a podle níž je měnicím se, efemérním předmětem nedůstojným filosofie. Bouří se proti onomu starému bezpráví na pomíjivém, které je ještě jednou prokleta v pojmu. Má hrůzu z násilností dogmatu: z rezultátu abstrakce, to jest z toho, že ontologická závažnost náleží pojmu, jenž je vzhledem k individuálnu, jež je v něm uchopeno, časově invariantní.**“<sup>42</sup> To co je nyní nejdůležitější a zaznělo v poslední větě, je poznání, že esej na rozdíl od dogmatických nauk, jež pracující s pojmem nejsou v individuálnu, o němž vypovídají, s to postihnout časovost (tzn. dějinnost) a tak v důsledku heterogenost světa převádějí na homogenost systému, je on to schopen už tím, že je zkušeností v metodě, fragmentem, který jak slovo napovídá, zeje v prostoru i čase, myšleno: fragmentárně odkazuje, jak na prostor (topologický, sémantický); tak na čas (historický), který je zprostředkován skrze postoj autora jakožto individua. To už jsme byly schopni vypořádat u Montaignea, když svými *Eseji* odbourával vědecké pojmosloví, aby ponechal přirozenost stavu věcí a tak do teoretizujícího oběhu vnesl změnu, čas, dějiny, náhodu. Z pohledu filosofie odebíral smysl věcem – onu pojmovou substanci. Avšak přitom nechával vpadnout smysl, který se neomezuje na podstaty, ale konkretizuje se v čase, pojímá se v životě a nezavdá si nic s redukcí. Ortega y Gasset k tomu výmluvně píše: „*Člověk, jak geniálně předeslal Montaigne, je skutečně jakási "vlnivá a rozmanitá realita". Nejde o to, že by se měnil, jako se mění všechny ostatní věci na světě, ale že je změna, substanciální změna. Ten výraz je popuzující, paradoxní, avšak pohybujeme-li se v tradiční terminologii, je*

<sup>41</sup> OSVALDOVÁ, Barbora - KOPÁČ, Radim - BALVÍN, Jaroslav. *Pokusy a dobrodružství: poznámky k eseji*. Praha: Karolinum, 2008, s. 22.

<sup>42</sup> ADORNO, Theodor W. *Esej jako forma* [online]. A2, 2005 [cit. 10. 12. 2012]. Dostupné z URL: <<http://www.advojka.cz/archiv/2010/11/esej-jako-forma>> Ztučnění písma dosazeno autorem práce.

nevyhnutelný. Aristoteles vymyslel pojem podstata, substance, aby zdůraznil a osvětlil, že změny věcí jsou povrchní a že za nimi věc setrvává neměnná, věčně podobná sama sobě. Člověku se však toto neděje. Pro účely intelektuální techniky, to znamená pro způsob, jímž je třeba postupovat, chce-li se správně zahlédnout skutečnost, je tím nejdůležitějším, co o člověku a o všem lidském je třeba říci, že nic na něm, absolutně nic není ušetřeno změny. A to do té míry, že představuje-li se něco na člověku jako setrvalé a neměnné, lze pouze vyvodit, že to náleží k tomu, co na člověku lidské není. Jestliže tělesný systém člověka je též dnes a před dvaceti tisíci lety - když umělci v Altamirských jeskyních malovali bizony -, znamená to, že tělo není na člověku to lidské. Je tím, co člověk má z lidoopa. Jeho lidství naproti tomu nemá pevné bytí, dané jednou provždy. Proto tak důkladně ztroskotala při svém studiu člověka přírodověda během dvou století svých pokusů. A není pochyb o tom, že jedna z nejpůsobivějších otázek je, ptáme-li se, jak došlo k tomu, že jeden živočišný druh, ubytovaný jako ostatní na jevišti Přírody, se od ní odloučil, učinil se s Přírodou téměř neslučitelným. Tímto prapodivným, odrodilým druhem je Člověk.<sup>43</sup>

Vzpomeňme proto na motto této podkapitoly – ‚ale cožpak nejsme i my ve všem všudy pouhý vítr?‘. A dále u Španěla čteme: ‚Nuže, ukazuje se však, že člověk nemá přirozenost: nic na něm není neměnného. Místo přirozenosti má historii, tedy to, co nemá žádný jiný tvor. Historie je způsob, jak přináležet k realitě, jejíž podstatou je změna; tudíž opak každé podstaty. Člověk je bezpodstatný.‘<sup>44</sup>

Takovéto místo v konstruktivě člověka, jež bylo dříve vymezeno podstatě (substancí), nesmí zůstat prázdné a vakuové. Musí nějak být z pouhé nutnosti; musí se nějak vynacházet, potažmo samo být vyplněno něčím jiným.

Adorno právě ve formě eseje vidí onu potenci, jež bere individua v potaz s jeho dějinností a teprve z této pozice se táže po smyslu, který je pak v důsledku změny náhledu zásadně neteoretický, ovšem zkušenostně živý: ‚Vztah ke zkušenosti, které dává esej právě tolik substance jako tradiční teorie pouhým kategoriím, je vztahem k celým dějinám. Pouze individuální zkušenost, se kterou jako nejbližší vědomí začíná, je sama zprostředkována přesahující zkušeností historického lidstva. To, že místo toho by tato zkušenost měla být zprostředkována a že bezprostředně by mělo být vždy jen ono vlastní, je sebeklam

---

<sup>43</sup> ORTEGA Y GASSET, José - FORBELSKÝ, Josef. Evropa a idea národa: /a jiné eseje o problémech současného člověka. Praha: Mladá fronta, 1993, s. 103-104.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 105.

*individualistické společnosti a ideologie. Esej tedy reviduje podceňování dějinně vytvořeného jako předmětu teorie.*“<sup>45</sup>

Uzavřeme již tedy metodu skepse, dovedeme ji ke shrnutí. Skeptický na formě eseje je jeho jízlivý odvrát od zaseté tradice vědy. „*V emfatickém eseji se myšlenka oprošťuje od tradiční ideje pravdy. Tím však esej současně suspenduje tradiční pojem metody. Hloubka myšlenky se měří podle toho, jak hluboko vniká do věci, nikoli podle toho, jak dalece ji převádí na něco jiného.*“<sup>46</sup>

Dále je metoda eseje metodou skepse předně proto, že je nemetodická, tzn. nedůvěřivá k pojmům a rámcově aplikovanému systému. „*Stejně jako se esej vyhybá prapůvodním danostem, vyhybá se i definici svých pojmů. (...) Esej přejímá do vlastního postupu antisystematický impuls a bez okolků zavádí pojmy „bezprostředně“ tak, jak je přijímá. Zpřesněny budou teprve svým vzájemným vztahem. V tom má esej oporu v pojmech samých. Je totiž pouhou pověrou upravujícího rozumu, že pojmy jsou o sobě neurčité, že se určují teprve svou definicí. Představu pojmu jako nějaké tabula rasa potřebuje věda, aby upevnila svůj nárok na vládnutí; jako nárok takové moci, která jediná obsazuje stůl. Vpravdě jsou všechny pojmy implicitně konkretizovány již řečí, do které jsou zasazeny. Esej vychází od těchto významů a vede je – sám jsa zásadně řečí – dál; chtěl by jí být nápomocen v jejím vztahu k pojmům, brát pojmy v reflexi tak, jak jsou bez vědomí již v řeči pojmenované.*“<sup>47</sup>

Jak vidno nedůvěra pomocí již eseje vzniká a vznikat i bude, je metoda skepse k jakýmkoliv etablovaným metodám. Na konec nám Adorno sděluje – ‚esej (...) sám jsa zásadně řečí‘. A eseje jsa řečí, musí být někým promlouván, tedy subjektem autora. Jak jsme si dokázali, že eseje odkládá jakékoliv kategorie a nahrazuje je zkušeností – ona zkušenost autora je posléze přímo spjata s postojem autora.

### **3.2 Postoj a autorizace postoje**

Postoj a jeho zásadní funkci ve fungování eseje jsme si již s Peterem Valčekem nastínili ob kapitolu výše. Totiž, že eseje je primárně postoj (smyslové poznání), tedy zaujmutí postoje v živém a konkrétním prostředí, a až poté ono reflexivní poznávání, jež z bezprostřednosti prostředí vystupuje pryč, právě do reflexe, aby mimo čas a prostor vidělo souvislosti, ovšem zároveň tak ztrácelo zkušenost. Ale i to má svou funkci.

---

<sup>45</sup> ADORNO, Theodor W. *Esej jako forma* [online]. A2, 2005 [cit. 10. 12. 2012]. Dostupné z URL: <<http://www.advojka.cz/archiv/2010/11/esej-jako-forma>>

<sup>46</sup> ADORNO, Theodor W. *Esej jako forma* [online]. A2, 2005 [cit. 10. 12. 2012]. Dostupné z URL: <<http://www.advojka.cz/archiv/2010/11/esej-jako-forma>>

<sup>47</sup> ADORNO, Theodor W. *Esej jako forma* [online]. A2, 2005 [cit. 10. 12. 2012]. Dostupné z URL: <<http://www.advojka.cz/archiv/2010/11/esej-jako-forma>>



Postoj je tedy hodnotová orientace v daném prostředí, bezprostřední zaujetí směru. Co je ovšem autorizace, či spíše čím je jeho autorizace? Na poli eseje, kde tvorba jakožto média vzniká z napětí - ze vztahu tématu a postoje -, přichází na řadu otázka autorizace postoje jako určité objektivizace. Neboť postoj je sám osobě smyslovým zaujetím, a tak vypovídá jen o tom svém, proč je zaujat, avšak skrze kontext, v kterém je zahrnut, ho lze zprostředkovat věcně v rámci i jiných skutečností. „*Cestou k vecnému uchopeniu postoja je teda kontext. A tak autorizovaným by mohol byť postoj, ktorý Abélard nazval „otvorením zatvoreného“, čiže interpretáciou. Interpretácia nič nepredstiera, vyjadruje samu seba. Ňou sa postoj v kontexte realizuje ako textový živel, presakuje daným kontextom až po plne autorizovanú, novú konfiguráciu. Dominantným zostáva pôvodný (cudzí) kontext, ktorého detaily sú však výberovo akcentované; podobne ako v mikroskopii zväčšujeme nie celú, povedzme biologickú, matériu, ale vždy len určité rezy skúmanou štruktúrou. Estetický plán autorizovaného postoja vychádza z prítomnosti autora v cudzom texte.*“<sup>48</sup> Tzn. autor, který se pohybuje v cizím kontextu – nějakých stanovisek, výpovědí, hodnot -, na tomto odlišném kontextu (či přímo textu) vyloží argumentaci svého postoje, který se tím zákonitě zároveň vyčlení jako autorizovaný, zplnomocněný k existenci přítomností cizího textu či kontextu.

Uvedeme si příklad a podržíme v něm i předcházející funkční model – metodu skepse. Abychom však v našem zkoumání nebyli přeci jen příliš infikováni oním myšlenkovým skepticismem u Montaignea, který by nám nechtěně mohl splývat se skepsí eseje jakožto formy, tak si vneseme do studie i přítomnost jiného autora esejí – historicky hnedle toho druhého nejvýznamnějšího -, a to sira Francise Bacona (1561 – 1626). U něho už ona teoreticky zaměnitelná nesnáž nebude, jelikož sám byl filosofsky empirikem a lidsky velkým pragmatikem, tzn. člověkem smýšlejícím pozitivně a velmi prakticky, neboť také „*představoval tento filozof poslední výhon optimistické víry v rozum, který člověka učiní pánem světa. Svým způsobem působil ve skeptickém prostředí po roce 1600, kdy vytvářel většinu svých děl, jako anachronismus; a byl zároveň olbřímím propagátorem vědy budoucnosti.*“<sup>49</sup>

Přestože se Bacon považoval za přímého následovníka Montaignea ve snažení ohledně eseje, ty jeho pak byly od Francouzových velmi odlišné. Svým pragmatismem a snahou o univerzální návod všem (opomíjejíc tak ‚montaigneovskou‘ zálibu v sobě), snad i naprostým opakem esejí toho prvního. Ovšem to jen na první pohled, neboť stačí důmyslně pohledět znovu a uvidíme: Baconovi texty byly taktéž eseji. Samozřejmě Montaigne není esej, ale

---

<sup>48</sup> VALČEK, Peter. *Osudy eseje: pôvod a médium esejistickej formy*. Bratislava: Iris, 1999, s. 29-30.

<sup>49</sup> BACON, Francis. *Eseje: Čili rady občanské a mravní*. Praha: Odeon, 1985, s. 202.

jen esejistu, ač třeba i ten první. Bacon pak ten druhý. Jakkoli každý vypovídá svou práci (srovnává) proti tomu, co říká ten druhý, oba přeci jen hovoří esejem a to, co je v povrchnosti rozděluje, je způsobeno různým postojem, který je zas spojuje jakožto esejisty. De facto postoj je nerozděluje, ale rozlišuje. Zpět k Baconovi: kde může být k nalezení v jeho pragmaticky účelových textech ona ‚metoda skepse‘ vlastní eseji? Je přesně v té obsažnosti plné rad a nápověd, jež se pragmatismem snaží čtenáři ukázat, že ví o dobrých účelech lidského pachtění. Totiž Bacon svým postojem, jež zaujal, pragmatismem, který nás informuje o tom, co je za jakých okolností dobré, byť to je samo z podstaty zlé, a naopak co je za jiných okolností zlé, i když samo o sobě je to ctností, nepřímo ukazuje, že celý jeho esej je hrou na pravdu a ne pravdou. Podrývá tak jakoukoli základnu poznání, na níž se dá stavět systém, jelikož podrývá místo Pravdy v tomto světě. Ať jsou Baconovi eseje dobře a přehledně stavěné a vyjadřují se k velké šíři témat/problematik, nižádný systém poznání na nich není možno založit. Toť podvratnost: všechno je zdánlivé, neboť se dá uhrát cokoliv vždy s naprosto jinými důsledky, stačí vědět jak. Všechno je hra a její poznávání, přičemž žádné poznání. Poznání je nahrazeno správným nakládáním s ctnostmi – to má být významem.

Bacon v eseji *O zvycích a výchově* píše, „*vidíme také, kam až vláda či tyranství zvyku sahá,*“<sup>50</sup> a hned na to vypočítává příklady, co všechno nesmyslného pro nás Evropany, jsou lidé od jinud ze zvyku schopni udělat (=obětovat). Bacon je tedy s to psát účelovou domluvou čtenáři o tom, jak je výchova, z jejíhož pohledu je zvykání si kardinální nástroj jejího výkonu, potřebná pro celou společnost, ba sám zvyk o sobě, jelikož ten, a ne různé přísliby, je hlavním správcem našeho chování. Ovšem svým postojem (=smyslovou orientací v daném topologickém prostředí) je schopen poukázat kam až zvyk sahá jinde, k jakým bláznovstvím, neboť je to moc, jež operuje zpovzdálí skrze ovládání, jež je zas vštípeno skrze sdílený zvyk. S Baconem se podívujeme nad tím, co ze zvyku na sobě páchají Indové, stejně jako, když myšlenku převrátíme, se můžeme např. podívat s Indem nad tím, proč to grandiózní západní umění je tak rigidní. Proč Willem de Kooning velebný to americký umělec maloval jako Picasso a ten jednou malující kubisticky, zavedl na to, aby v jednu chvíli každý maloval kubisticky, nevěda vůbec proč. Neboť s Baconem ‚*vidíme také, kam až vláda či tyranství zvyku sahá*‘.

Tedy ukázali jsme si, že esejistické prostředky (metoda skepse, postoj) jsou obsaženy i v esejích od těch exemplárního Montaignea velmi odlišných. Hlavně proto, že (připomínajíc

---

<sup>50</sup> BACON, Francis. *Eseje: Čili rady občanské a mravní*. Praha: Odeon, 1985, s. 129.

okřídlená slova, jež už jednou zazněla) „konfrontační rovina eseje souvisí víc s jeho „technickou“, metodickou vrstvou než s obsahem. Jako by esej provokoval a současně magicky přitahoval toho, kdo ho píše a kdo se jím soustavně zabývá.“<sup>51</sup>

Autorizace postoje se dá na díle Francise Bacona taktéž pozorovat. Esej *O ateismu*, je právě ten, který pracuje s určitým kontextem (role náboženství), cizím textem (Bible, antické epikurejské koncepce), v kterém svůj postoj Bacon autorizuje. Sice vyčleňuje svůj postoj, ale určitou obranou pozice víry v Boha, vyvstává nepřímo i otázka náboženství – stále je v eseji přítomen onen jiný kontext a i jiné texty s tím spojené. „*Povrchní filozofování, pravda, svádí člověka k ateismu; avšak hlubší úvahy ho zavedou zpět k náboženství. Dokud totiž nahodilé příčiny jevů pozorujeme odděleně, zůstáváme někdy na tom a nezkoumáme je dál; když však spatříme jejich zřetězení, jak jsou vzájemně svázány a propojeny, nutně se utečeme k Prozřetelnosti a Božství. Dokonce i ta škola, kterou viní z ateismu nejvíc, nejvíce svědčí pro náboženství; mám na mysli školu Leukippovu, Demokritovu a Epikurovu. Neboť je stokrát snadnější uvěřit, že čtyři proměňující se elementy a pátá neměnná substance nepotřebují žádného Boha, jsou-li správně a na věky rozmístěny, nežli že armáda nekonečně malých a těkajících částic či zrněk mohla by vytvořit celý ten řád a nádheru světa bez božského řízení. V Písmu se praví: Říká blázen v srdci svém: Není Boha; nepraví se tam však: Myslí blázen v srdci svém;...*“<sup>52</sup> Krom *Písma*, zde vyvstává kontext cizího textu v podobě Anselma z Canterbury: *Proslogion*. Ten přímo pracuje s pasáží Bible o pošetilci, jež si řekl, že Boha není a to ve IV. Kapitole (*Jak to, že si pošetilec řekl v srdci to, co si nelze myslet*).

### 3.3 Modulace postoje

„*Skúsme teda najskôr preskúmat emocionálny obsah textu eseje: Text, ktorý nás oslovuje, ktorý cibrí, alebo podnecuje naše kultúrne (umelecké) alebo občianske (existenčné) cítenie, pritom si zároveň zachováva vecný publicistický tón reči, výkladu či rozboru, taký text spravidla vnímame automaticky jako esej.*“<sup>53</sup>

Emocionální obsah eseje, který nás oslovuje, či tříbí naše citění, atd. Takovýmto uvažováním se zákonitě dostáváme k postoji, jež tuto emocionální naléhavost eseje zaštiťuje. Postoj využívá k poutavosti, či prozíravosti určité modulace, které se mohou měnit nejen od eseje k eseji, ale i od odstavce k odstavci v rámci jednoho textu.

---

<sup>51</sup> OSVALDOVÁ, Barbora - KOPÁČ, Radim - BALVÍN, Jaroslav. *Pokusy a dobrodružství: poznámky k eseji*. Praha: Karolinum, 2008, s. 12.

<sup>52</sup> BACON, Francis. *Eseje: Čili rady občanské a mravní*. Praha: Odeon, 1985, s. 55.

<sup>53</sup> VALČEK, Peter. *Osudy eseje: původ a médium esejistické formy*. Bratislava: Iris, 1999, s. 112.

„Základným kontrastom týchto esejí sú práve postoje, strategická celoživotná senzibilita oboch autorov k veľmi konkrétnym javom a faktom, ktorú možno vyjadriť nasledovnými stručnými, dokonca lapidárnymi charakteristikami: na jednej strane skeptik Montaigne a na druhej strane barón Bacon.“<sup>54</sup> Variabilnosť postoje – literárni obsahy, ale i životní, teoretické, viední, atd. – vytvári vždy nejakou neočakávanou syntézu, tak že čtenár od eseje neočekáva ani tak sdelení, jakožto spíš setkání. „V tomto zmysle akoby základnou otázkou esejistickéj formy nebola otázka významu, ale otázka zmyslu. Úvaha je sémantická, esej senzualistická.“<sup>55</sup> Kedyž tedy pohlédneme na onen senzualizmus v eseji, pociťujeme v modulaci postoje Montaignea skepsi, ktorá je s to se konfrontovat s čímkoľiv a naopak prílišný zájem o své Já, jímž se sráží sám, když už nezůstal, nikdo kdo by ho konfrontoval. „Toho, co má Montaigne dobrého, dá se dosáhnout jen velmi nesnadno. A co je na něm špatného – nemám zde na mysli jeho mravnost -, by se dalo snadno napravit, kdyby mu byl někdo připomněl, že nadsazuje maličkosti a že příliš často mluví o sobě.“<sup>56</sup> V modulaci postoje Francisa Bacona je zas onen chlad poučit a nikdy nepromluvit o sobě, avšak taktěž schopnost aforisticky v jedné větě říct nezměřitelné. „Bacon založil své vyjadřovací způsoby na kumulaci sentencí. Jeho slovní úspornost jde přitom tak daleko, že mezi jednotlivými sentencemi (a jejich rozvíjejícími členy či klauzulemi) vzniká „nevyložený“, nedopověděný“ prostor. Jeho doplnění je přitom (skrytě) vyznačeno logickým členěním struktury celku. (...) Do tohoto slohového rozvrhu vsazuje pak Bacon s oblibou hádankovitě obrazivou úvodní větu, nebo jí naopak uzavírá rekapitulaci. Ona úspornost výrazových prostředků vede někdy k opakování (slov i větných konstrukcí), jež se mohou jevit dokonce jako neobratnost. Zdá se, že záměrem tu bývá odpoutat pozornost od způsobů, jimiž se věc předkládá, a soustředit pozornost na věc samu.“<sup>57</sup>

Ovšem co jiní, co tací jako například Swift? Modulace totiž může pracovat i mnohem experimentálněji, třeba využívá takový bodový jev jako metafora (či metonymie) pro celý funkční model tématu eseje. „Postoj je dynamická, časopriestorová charakteristika ľudskej psychiky, nemožno ho beletristickými prostriedkami zachytiť inak, len funkčným modelovaním v pohybe. Preto je prosté simile, či bodová metafora iba východiskom, pomôckou k rozhybaníu logického deja metafory v úlohe dynamického, funkčného modelu témy. Metafora niekedy preberá úlohu funkčného modelu témy.“<sup>58</sup> Uvědomme si, jak Jonathan

<sup>54</sup> VALČEK, Peter. *Osudy eseje: pôvod a médium esejistickéj formy*. Bratislava: Iris, 1999, s. 82.

<sup>55</sup> VALČEK, Peter. *Osudy eseje: pôvod a médium esejistickéj formy*. Bratislava: Iris, 1999, s. 83.

<sup>56</sup> PASCAL, Blaise. *Myšlenky: výbor*. Praha: Lidové noviny, 2000, s. 38.

<sup>57</sup> BACON, Francis. *Eseje: Čili rady občanské a mravní*. Praha: Odeon, 1985, s. 212.

<sup>58</sup> VALČEK, Peter. *Osudy eseje: pôvod a médium esejistickéj formy*. Bratislava: Iris, 1999, s. 17.

Swift píše v eseji *Skromný návrh* po celou dobu o ulevení si Irsku s povalečství chudáků pomocí rozjetí nového obchodu s krmivem pro vybranou společnost – v podobě sotva ročních dětí těchto žebráků. Onen návrh Swift s vážností rozepisuje v jednotlivé kroky, které je v pojidání nemluvnat třeba uskutečnit, aby se zlepšila situace Irska. Až na konci textu zjistíme, jaký metonymický vztah – odstranění potíží s chudobou = pojidání dětí žebráků ve věku, kdy už by bylo třeba je dále živit za pomoci finančních prostředků - tento skromný návrh měl, a jak to nebyl jen holý blábol, ale především postoj modulovaný tak, aby ho ani lhostejnost a nesvědomitost tehdejší Irské politiky a spravujících politiků nezajímavě nepřehlédla.

### 3.4 Evoluta – funkční model problematiky obsáhnuté v témě

*„Figuratívnosť eseje, na rozdiel od románu, spočíva v obraze (hyperbole, miniaturizácii, kurzívovom naklonení, deformácii) postoja a v jeho funkčnom modeli (personifikácii, alegórii), ktorý uvádza obraz do pohybu. Tento fiktívny vnútorný vývin literárneho obrazu, založený vždy na určitom abstraktnom vzorci, na určitej deduktívnej predstave o jeho možnom pohybe, nazveme pre potreby tejto štúdie evolút.“<sup>59</sup>*

Uvedení do pohybu je podle Valčka přímo bytostné esejistické tvorbě, a proto konstatuje, že *„esej nevznikne bez hlbšieho zmyslu pre súvislosti vzájomne najvzdialenejších javov, preto v texte, v slohu upozorňuje na seba najčastejšie ‚jazykom paradoxu‘ (C. Brooks), zmyslovo zdôrazňujúcim významovú difúziu, rozostrenosť (difuseness) topologického prostredia,“* a na doklad cituje Nietzscheho eseji Případ Wagner, *„Wagner musí byť spriaznený s celoeurópskou dekadenciou natoľko, až ho napokon nik za dekadenta nepovažuje!“<sup>60</sup>* Nelogičnost, respektive rozostřenost této Nietzscheho věty je zřejmá, a aby textem byl esej (ne jen nahodilý aforismus) je třeba pokračovat s větou a postojem do širšího sémantického prostředí, kde se topologická nelogičnost syntetizuje a upřesní.<sup>61</sup>

A vůbec – syntéza je to, z čeho evolutní (křivolaký) rozvoj problému v témě eseje, dojde konce, oblouku, smyslu. *„Evolút nesie výrazné diagramatické znaky syntézy, predovšetkým v polohe koincidencie neočakávaných, objavných súvislostí problému; tým je zároveň hlbkovo analytický, alebo, v estetickej polohe stvárnenia, výrazne beletristický.“<sup>62</sup>* Onen přídomek ‚diagramatické znaky syntézy‘ pochází ovšem z velmi trefné charakteristiky esejistické formy vysledovatelné u Montaignea od Virginie Woolfové: *„Hovořit sám o sobě, pozorovat své vlastní vrtochy a přitom kreslit diagram váhy, barvy a obvodu duše při její*

<sup>59</sup> VALČEK, Peter. *Osudy eseje: pôvod a médium esejistickéj formy*. Bratislava: Iris, 1999, s. 114.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 113.

<sup>61</sup> Srv. VALČEK, Peter. *Osudy eseje: pôvod a médium esejistickéj formy*. Bratislava: Iris, 1999, s. 107.

<sup>62</sup> VALČEK, Peter. *Osudy eseje: pôvod a médium esejistickéj formy*. Bratislava: Iris, 1999, s. 133.

*zmatenosti, její pestrosti a nedokonalosti je umění, které ovládá jediný muž – Montaigne.*<sup>63</sup> Paradoxně zmatenost vyjadřování v eseji (jež plyne ze srážky postoje s tématem v jeho problematice a zároveň s vynuceným sémantickým prostředím, tzn. daným prostředím) není zmateností, jež se snaží dobrat vyjádření, ale je přímo logikou eseji vlastní: „*Evolút v eseji logicky usporadúva trópy tak, ako ich v lyrike rytmicky usporadúva prozódia a rým.*“<sup>64</sup>

Na závěr bychom mohli uvést sentence Pascalovi (*Myšlenky*), které dají poznat jeho logiku, která je vesměs logikou eseje. Ne náhodou měly být *Myšlenky* jen poznámkami a přípravou pro tvorbu esejistickou, ke které se žel už nedostalo. Všimněme si podobnosti mezi jevem, o němž píšeme jako o evolutě a tímto smýšlením: „*Ať nikdo neříká, že jsem neřekl nic nového, uspořádání látky je nové. Při míčové hře hrají oba soupeři stejným míčem, ale jeden jej odpaluje lépe. Neméně milé by pro mne bylo, kdyby mi někdo řekl, že jsem použil starých slov. Jako kdyby stejné myšlenky netvořily odlišným sestavením jiný celek výkladu, tak jako stejná slova tvoří odlišným sestavením jiné myšlenky.*“<sup>65</sup> A: „*Nikdy se nestalo, abych o téže věci pokaždé soudil přesně stejně. Nedovedu posuzovat dílo, na kterém pracuji. Musím to udělat jako malíř a poodstoupit. Ale ne příliš. Jak daleko? Hádejte!*“<sup>66</sup>

#### **4 Otázka žánru – psát esej či psát esejisticky?**

Valček mezi staršími literárními formami, z kterých se esej mohl nějak poučit, či vyvíjet uvádí taktéž apokryf (nepůvodní spis, nápodoba). Je pak paradoxní a pro širokou společnost vcelku příznačné, že eseje psané z rámce definic a vymezených žánrů jsou vlastně apokryfy na samotný esej. Neboť pokud se podíváme na definici, či charakteristiku žánru, abychom posléze napsali tento druh textu, nepíšeme vesměs esej, ale píšeme esejisticky, tzn. nápodobou, apokryfem. Nedostatečnost definice u eseje jsme si vystihli už v první kapitole, a vysvětlili jsme to tím, že eseje mají své osudy, ne žánr. Hned zpočátku jsme apelovali na to, že v eseji je příliš prvků daných, vynucených konkrétními situacemi, pak také, že tam je osobní postoj a ten se v daném prostředí orientuje ne systémově (žánrově), ale situačně (individuálně). Autorství tu tedy není jen zmíněné jméno pod (či nad) dokončeným textem,

---

<sup>63</sup> OSVALDOVÁ, Barbora - KOPÁČ, Radim - BALVÍN, Jaroslav. *Pokusy a dobrodružství: poznámky k eseji*. Praha: Karolinum, 2008, s. 72.

<sup>64</sup> VALČEK, Peter. *Osudy eseje: pôvod a médium esejistickéj formy*. Bratislava: Iris, 1999, s. 134.

<sup>65</sup> PASCAL, Blaise. *Myšlenky: výbor*. Praha: Lidové noviny, 2000, s. 47.

<sup>66</sup> PASCAL, Blaise. *Myšlenky: výbor*. Praha: Lidové noviny, 2000, s. 49.

ale to, co rozhoduje o každém příznaku, o každém proč, totiž proč je tento konkrétní esej, takovýmto výsekem, fragmentem.

Ovšem existenci žánru a s tím spojeného esejistického psaní, tím popřít nechceme. Konec konců koluje mnoho různých rozdělení esejistické tvorby, např.: „*Podle Encyklopedie literárních žánrů (Mocná, D. – Peterka, J. a kol., Paseka, 2004) zní definice takto: ‚Základní typologické rozpětí dané rozdílnou poetikou představuje 1. esej básnická, imaginativní, hlásící se k umělecké próze (M. Maeterlinck, O. Březina), 2. esej odborná, prokazující autorovu erudici, racionalitu, metodičnost, využívání terminologie, faktických poznatků i bílých míst speciálních věd inklinující k odbornému stylu (H. Taine, V. Černý, S. Komárek) a 3. esej publicistická, blízká fejetonu, orientovaná na poutavé, duchaplné, odlehčené, nezřídka humorné ‚popovídání‘ se čtenářem, sledující též záměr popularizační, mravokárný, polemický či přesvědčovací (G. K. Chesterton, K. Čapek).‘ Do třetí kategorie spadají také některé práce Ferdinanda Peroutky.*“<sup>67</sup>

Zároveň kromě přímo žánru, se můžeme obrátit ke vzoru: „*Stručný exkurs do dějin novodobého esejistického žánru budiž uzavřen konstatováním, že na Montaignův vzletný, duchovnědný, introspektivní styl navazují všechny generace esejistů inklinujících spíš k subjektivitě a k tichu, k oněm ‚rozptýleným meditacím‘, zatímco na induktivní, exaktně pojímaný styl Baconův zas generace těch tvůrců, kteří se zabývají spíš vědou než uměním, spíš rozumem než záležitostmi srdce, spíš děním v davu než rozjímáním samotářů a básníků.*“<sup>68</sup>

Avšak to je řečeno vesměs zjednodušeně, neb realita schematická příliš není. Naopak skutečnost je tak šalivá, že vpravdě můžeme říci o Montaigneovi, že *Essais* je jen názvem, kdežto ve formě nalezneme příliš z korespondence, autobiografie a obyčejných úvah; o Baconovi zas, že je to taková tehdejší restaurace Senecy a o Pascalovi, že to už je jen směr myšlenek, poznámkový blok,... Swift pak je vřelým satirikem. No ano, můžeme, ale při takovémto výčtu se esej ztrácí právě proto, že jsme my ztratili z perspektivy médium, za účelem odvratu k ohledání povrchu, tvaru. Něco na úkor něčeho. Skutečně Bacon, Swift a ostatní byli esejisty a skutečně se esej příliš nenachází na rovině povrchních nálezů, kterými se určuje konstantnost žánru, ale ve formě, která uvádí autora a čtenáře v kontakt, tedy v médium.

Poslední, co k této problematice uvedme, je, že při hromadění esejů ve smyslu ohledávání nějakého pole informací, o které jevíme zrovna zájem, dochází ke změně běžné

---

<sup>67</sup> OSVALDOVÁ, Barbora - KOPÁČ, Radim - BALVÍN, Jaroslav. *Pokusy a dobrodružství: poznámky k eseji*. Praha: Karolinum, 2008, s. 6-7.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 11.

akcentace. Normálně totiž shromažďujeme a studujeme soubory prací, např. tituly od J.P. Sartra a A. Camuse, abychom nabyli povědomí o konkrétním dějišti idejí (zde o rané éře francouzského ateistického existencialismu). Ovšem pokud toto aplikujeme na esej - shromáždíme si texty Montaignea, Bacona a případně dalších, jež jsou dobově přilehlí -, budeme číst různě o různých tématech a s ještě různějšími náhledy, respektive nezískáme shromaždiště informací o nějaké konkrétní nauce nebo myšlenkovém proudu. To je právě dáno onou zvláštností esejistického média, respektive jeho konstitucí - postojem. Doufáme, že i tento poznatek dokládá schematičnost a ledabylost těch, co se snaží esej zakládat jakožto běžný žánr, který se uvede v existenci naplněním bodů, jež se udávají v obvyklých definicích.

## 5 Vlastní hledisko

Jsem si v podstatě jist, že esej je mi tím, co bylo naznačeno a vyloženo, už jen z toho prostého důvodu, že jsem o něm v této práci psal se zaujetím. Mám-li pak mluvit o vlastním hledisku, totiž vyslovit hledisko, které zde vysloveno ještě nebylo, a s kterým jsem nějak spřízněn, promluvím trochu o onom naivním dělení věcí na záležitosti *rozumu* a *srdce*, kterými se zahaluje kde co. Promluvím, abych rehabilitoval.

Valček si toho také všiml - rozumu a srdce vkládaného vedle slova esej -, avšak konstatujíc, jak „školometsky“ to zní, radikálně se s tím rozloučil. „*Falošná téza tvorba rozumom aj srdcom kladie postoj mimo, povedľa esejistickéj racionality. Je to operácia čisto ideologická, pochopiteľná a racionálna len v čase, keď sa postoj (akokoľvek je elementárnou kategóriou psychológie emócií), vnímal ako iracionálna, intuitívna, nevedecká zložka ľudskej bytosti.*“<sup>69</sup> Tedy na *rozumu* a *srdci* ve spojení s esejem odsuzuje to, že postoj, který je v rámci fungování eseje racionálním prvkem, je tímto štěpením paušalizován jako záležitost srdce, tedy to iracionální, co nelze jednoznačně kontrolovat, a proto se tomu přiřkne tento (na poli literatury) lyrický orgán našeho těla. S tím doposud souhlasím. Nyní si však pomůžu citací: „*‘Essay je pokus o rozumění,‘ píše Maximilian von Wartenberg, ‘hledání opěrných bodů i brodu přes řeku mysli. Essay je vypsaná láska, jež prošla branou intelektu.’* (29. VIII. 1947)“<sup>70</sup> Zde trochu jinak se esej objevuje vedle „vypsané lásky“ a „brány intelektu“, jež by někdo neuváženě a lehkovážně mohl opět převézt na *rozum* a *srdce*. Podobnost je zřejmá,

---

<sup>69</sup> VALČEK, Peter. *Osudy eseje: pôvod a médium esejistickéj formy*. Bratislava: Iris, 1999, s. 112.

<sup>70</sup> OSVALDOVÁ, Barbora - KOPÁČ, Radim - BALVÍN, Jaroslav. *Pokusy a dobrodružství: poznámky k eseji*. Praha: Karolinum, 2008, s. 79.



ovšem nepatrné posunutí významu mi zavdalo na to, abych slovo láska bral zcela vážně a v tomto okamžiku připomenul filosofa, jenž snad jako první zakládal svou systematickou filosofii (s ozvuky fenomenologie) na něčem tak vrtkavém jako je láska; oním filosofem byl Max Scheler (1874 – 1928). Jeho bedlivé bádání na poli této vědně (metodologicky) neprozkoumané oblasti vesměs začíná spisem *Láska a poznání* a jak název napovídá, Scheler zde řeší otázku, jak moc se láska podílí na lidském poznání, dokonce docházejí k tomu, že láska lidské poznání přímo zakládá. Už teď je tedy zřejmé, že láska v pojetí Schelera fundující poznání, rozchází se s obsahem pojmu *srdce*, jež je ve dvojici *rozum* a *srdce* spojené s citem, iracionalitou a lyrickými konotacemi, pročež toto taky Valček ve spojitosti s esejem diskvalifikoval. Vidíme taktéž, že když je u Schelera láska takto jinak koncipována, může nyní koexistovat s esejistickým postojem, neboť podle schelerovské filosofie by jistě nešel zaujmout postoj k něčemu bez lásky, i byť by byl postojem negativním; Scheler by v něm viděl obranu něčeho jiného, tzn. nevysloveného - negace k něčemu kvůli lásce k jinému, jež je pro teď ve stavu strádání. Sám k tomu využívá citaci francouzského teologa Bossueta: „*Nenávist, kterou pociťujeme proti nějaké věci, pochází jen z lásky, kterou chováme k nějaké jiné; nenávidím nemoc jen proto, že miluji zdraví.*“<sup>71</sup> Kdybychom nechovali lásku k životu (zdraví), nešlo by pak vykonat akt nenávisti vůči nemoci; negativní hodnoty samy o sobě nejsme s to vykazovat („*Naše srdce je primárně určeno k lásce, ne k nenávisti*“<sup>72</sup>). Potud jistě platí, že případný esej, z kterého by do všech stran civěl jen postoj negativní, by musel někde v zákulisí skrývat neodhalený postoj opačný, pozitivní, neboť jen ten motivuje a formuluje něco, co se veřejně vydává za klení. A propos pokud by se přeci jen klelo jen pro klení samo, nelze pak mluvit o literatuře, natož vůbec o jevu tak dbajícím na schopnost porozumění jakým je esej.

Svým pojmem lásky, jež zakládá poznání (a předchází tak jakýmkoliv postojům), Scheler nejen ruší roli lyrického *srdce*, ale i racionálního *rozumu*, jelikož samo poznání čerpá z (nesystematičnosti) lásky; opírá se v tom o Blaise Pascala: „*Láska a rozum jsou jedno a totéž.*“ Přitom je Pascal hluboce přesvědčen, že předměty, které se představují smyslům a které potom rozum posuzuje, se vynořují teprve v průběhu a procesu lásky.<sup>73</sup>

Není ani náhodou, že se zde Scheler opírá o – pro esej důležitého – Pascala. Dále zakládá svou filosofii krom Goetha na sv. Augustinovi, jehož *Vyznání* se zcela normálně uvádějí jako možná předloha (co do formy) a inspirace pro Montaigneovi *Essais*. Tedy

---

<sup>71</sup> SCHELER, Max. *Řád lásky*. Praha: Vyšehrad, 1971, s. 67.

<sup>72</sup> SCHELER, Max. *Řád lásky*. Praha: Vyšehrad, 1971, s. 68.

<sup>73</sup> SCHELER, Max. *Řád lásky*. Praha: Vyšehrad, 1971, s. 6.

alternativnost filosofie založené na originálním a nesystematickém mysliteli (Pascal), světově proslulém básníku (Goethe) a rozporuplném světcí (Sv. Augustin) je sama o sobě výjimečná; její plody, které sklízíme, tak nemají být jiné. Proto zde budu ještě pokračovat důležitostí Schelerových koncepcí pro teorii eseje.

Vrátím se k psychologii a Valčekovu označení *postoje* jakožto elementární kategorie v psychologii emocí (tedy jako vědou spravovaného fenoménu), pročez nebyl s to přijmout iracionalitu *srdce* na místě racionálně fungujícího *postoje*. Schelerova filosofie zakládajíc se na rozpracování pojmu lásky, jež se posléze systematizovala dílem *Ordo amoris* (=řád lásky), je zde kriticky důležitá pro napomenutí psychologie, jakožto vědy nedostačující v oblasti zkoumání funkce emocí ve vztahu k lidskému poznání, k racionalitě – a v eseji mají právě autorovi emoce kardinální vztah k jím předkládanému poznání, rozumění tématu. „Psychologie však má své předměty v tom, co je ve směru vnitřního vnímání, který je vždy také směrem k Já. Co z emocionálního bytí lze takto nalézt, jsou pevné, klidné stavy Já. Vše, co je aktem a funkcí cítění, tu pro tento směr pozorování nikdy není.“<sup>74</sup> To znamená: psychologie nezkoumá stavy cítění, jakožto funkční akty, ale jakožto funkce ve vztahu k našemu Já. Psychologie nepracuje s tím, co pociťujeme k nějakému předmětu či tématu, neboť to reflektuje; reflektuje, co pro nás znamená, že k tomuto předmětu (situaci, tématu) pociťujeme právě toto a ne ono. Schelerovi filosofické koncepce se naopak snaží operovat s prvotním stavem cítění (nereflektovaným v Já), otevřeným do světa a poznávajícím svět (ne sebe a své Já). Scheler vychází z toho, že každé poznání a chápání, si nejdříve z naší strany žádá pozornost, pohyb lásky k předmětu. To je dle mého názoru pro téma eseje a esejistické tvorby přínosné, už jen z toho důvodu, že je tím naivní dělení činnosti na *rozum* a *srdce*, překvalifikováno do mnohem životaschopnější, protože méně schematické roviny.

Snad mi v tuto chvíli lze ale vytknout, že jsem kazové dělení tvorby eseje na akt *rozumu* a *srdce* příliš nerehabilitoval (jak jsem avizoval), ale spíš vyrušil, neboť překlenul syntézou oněch dvou pojmů na lásku, jež je tvůrčím způsobem třeba pro každé poznávání a porozumění, a proto ve zvláštní spontánnosti eseje nachází svou formální přirozenost vyjádření. Ovšem byl to záměr, neboť jsem chtěl vzpomenout dalšího filosofa a přitom neledabytle nějakého už jen proto, že tento je myšlenkově upřímným prodloužením onoho.

Předtím Max Scheler, pro teď José Ortega y Gasset. Není divu, vždyť ve spojitosti těchto dvou koluje pamětná věta, kterou Ortega y Gasset prohlásil na účet Maxe Schelera,

---

<sup>74</sup> SCHELER, Max. *Řád lásky*. Praha: Vyšehrad, 1971, s. 61.

„*the first man of the philosophical paradise*“,<sup>75</sup> tedy vrozuměno, že Scheler je pro Ortegu ‚tím prvním člověkem filosofického nebe‘. A po Kantovi snad jedním z jeho osobně nejpřednostnějších filosofických vlivů dodejme, ovšem s vědomím, že stále zůstává důraz na oné selektivní frázi ‚po Kantovi‘: po získání doktorátu na Universidad Central de Madrid Ortega y Gasset „*odjel do Německa jako centra evropské filozofie. (...) studoval 1905-1908 v Lipsku, v Berlíně a nejdéle v Marburgu s dominující novokantovskou filozofií. Těto škole vděčil ‚za polovinu svých nadějí a téměř všechnu ukázněnost myšlení‘ (Meditace o Escorialu)*; *konfrontace s novokantovstvím ho vedla na vlastní cestu přehodnocování evropského racionalismu.*“<sup>76</sup> A další poznámka: „*Novokantovství mu dalo racionální přesnost, ve Španělsku vzácnou, avšak od ‚geometrického‘ racionalismu brzdy dospěl k fenomenologii.*“<sup>77</sup> Z těchto obecně charakterizujících vět Anny Houskové můžeme rozpoznat, jak byl Ortega y Gasset, nadneseně řečeno, filosoficky vychován Kantem a právě až z těchto pozic se objemně a obsírně začal kriticky ohlížet: od přehodnocení racionalismu, který jistě začíná už Descartesem, ovšem hlavní tepnu nachází v již zmíněném osvícenci Kantovi, přes odklon od racionalismu samotného kvůli jeho subjektivitě, tzn. nedostatečnému postihování jevů v jejich jsočnosti, a proto jistý (a ne bezvýhradný) příklon k fenomenologickým metodám. Tuto vývojovou vrstvu v díle Ortegy konstatuje i Milan Váňa v předmluvě českého vydání *Vzpouř davů*. Dokumentace: „*Uvnitř Kantova myšlení jsem žil 10 let, vdechoval jsem je jako vzduch, bylo zároveň mým domovem i vězením... Velmi pochybuji o tom, že by někdo, kdo se nesnažil o něco podobného, mohl jasně poznat smysl naší doby. V Kantově díle jsou zahrnuta všechna rozhodující tajemství moderní epochy, její ctnosti a hranice.*“<sup>78</sup> Ovšem teď zas onen kritický pohled... „*Kant se obrací proti každé skutečnosti, odhazuje magistrovskou masku a proklamuje diktaturu. Rozum, který byl dosud pozorujícím, se nyní stává konstruktivním, a filosofie bytí je plně absorbována filosofií ‚má být‘. (...) To, co racionalismus přidává ke správné činnosti rozumu (...) je svévolná domněnka a zvláštní zaslepenost, spočívající v nechuti vidět iracionalitu – je to přesvědčení, že věci reálné nebo ideální se chovají stejně jako naše myšlenky.*“<sup>79</sup> Toto vše pak pro Ortegu dokládá sám Kant svými slovy, že „*ne rozum se má řídit předmětem, ale předmět rozumem!*“<sup>80</sup> Načež (pět let od uplynutí onoho vytýkavého období) je Kant Ortegu opět rehabilitován, nyní

<sup>75</sup> Wikipedie. Heslo: *Max Scheler* [online]. Wikipedie, 2001 [cit. 20. 3. 2013]. Dostupné z URL: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Max\\_Scheler](http://en.wikipedia.org/wiki/Max_Scheler)>

<sup>76</sup> HOUSKOVÁ, Anna. In ORTEGA Y GASSET, José. *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007, s. 101.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 109.

<sup>78</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *Vzpouř davů*. Praha: Naše vojsko, 1993, s. 7.

<sup>79</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *Vzpouř davů*. Praha: Naše vojsko, 1993, s. 7.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 7.

jakožto ten, „*který nově nastolil otázku bytí a tím vlastně položil základy nové filosofie a teorie vůbec. Do Kanta, říká Ortega, bylo bytí chápáno jako v sobě uzavřené. Kant však tvrdí, že předměty poznání neexistují o sobě, nýbrž jsou tvořeny z toho, co do nich vkládáme. Jejich bytí je naše kladení...*“<sup>81</sup> Tato interpretace tak jde proti oné kritice kantovského racionalismu, neboť ta udávala subjekt poznávání jako diktátora, jako nějakého subjektivistu, tedy iluzionistu myslícího si na své pravdivé jako na obecně pravdivé, kdežto aktuálnější výklad, kde ‚bytí je naše kladení‘, vnucuje poznávajícímu subjektu tu nejvyšší zodpovědnost, zodpovědnost za každý jednotlivý život, neboť ten je utvářením poznání – zde je prostě subjektivita ne diktátorství, ale tvůrčí akt. Patrné je pak, že z Kanta se v evropském myšlení pro Ortegu odvíjelo mnohé, že sám Kant může ve filosofické kultuře jak za to schopné, tak i za to dehonestující.

Odbočka od Schelerem vytyčeného teď byla sice větší, ale vynucená logikou, doufaje, že při držení se návazností se lze dobrat k výsledku, a že výsledek dodá tolik potřebnou závažnost všemu předcházejícímu. Proto už pryč od Kanta směrem k onomu schelerovskému v Ortegoví: z oné kritiky racionalismu, jakožto rozumu přílišně znehodnocujícího pravou povahu jevů a jejich vztahu k nám, vyvozuje Španěl, že hlavní je „*podřídít rozum vitalitě, stanovit mu místo v rámci biologické sféry, potlačit suverénní nároky rozumu*“<sup>82</sup>. To znamená vpravit život (vitalitu) do vztahu k poznání, namísto monopolního rozumu o sobě. Max Scheler tak dělal pomocí koncepce o roli lásky v procesu poznání (jak bylo výše uvedeno) a Ortega je v tomto jeho velkým pokračovatelem. Vždyť pojem intimity je Ortegoví filosofickým zaříkadlem, a tak zároveň odpuzovačem systematicky redukcujících nauk poznání (Anna Housková: „*intimní‘ je jedno z jeho klíčových slov*“<sup>83</sup>). Skrze intimitu, skrze to, co se ho bezprostředně a diskrétně dotýká, je schopen vplout do víru poznávání, ne jinak; zbaven všeho teoretizujícího a vržen k sounáležitostem, zbývá mu k tomu jediný prostředek – eseje. „*Ortega vytváří osobitou podobu eseje, již chce zrušit rozdělení filozofie a života, rozumu a bezprostřední zkušenosti, univerzálních pojmů a životní intimity*“<sup>84</sup>.

V následujících řádcích proto budu chtít probrat a vypovědět dvoje: konotace Schelerova myšlení v tvorbě esejů Ortegy y Gasset a poté v samotných esejích ukázání esejistické formulace, takové, která si sama vytváří pojmy, a to ve vztahu ke konkrétnímu životu jedince (Ortega pro to vynalezl pojem „*vitalního rozumu‘, neodděleného od existence*

---

<sup>81</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *Vzpouřa davů*. Praha: Naše vojsko, 1993, s. 9.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>83</sup> HOUSKOVÁ, Anna. In ORTEGA Y GASSET, José. *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007, s. 107.

<sup>84</sup> HOUSKOVÁ, Anna. In ORTEGA Y GASSET, José. *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007, s. 107.

a od historie<sup>85</sup>). Pro obé využiji jeho zásadní knihy – *Meditace o Quijotovi*. Ovšem než k tomu přistoupím, jsem nucen vůbec vyslovit důležitost tohoto myslitele pro naše zájmy. Hispanistka Anna Housková podotýká: „V evropských zemích je Ortega nejpřekládanějším španělským filozofem. (...) Byť zůstává ve své zemi uznávanou osobností, jejíž vliv byl nepopíratelný, nehlouběji zapůsobil na myšlení Latinské Ameriky...“<sup>86</sup> Vskutku vlivný filosof, a když pomyslím, že krom textů přednášek se jeho vydavatelské dílo omezilo výhradně na eseje, jsem nucen logikou věci říct, že tento vlivný filosof, musel být vlivným esejistou.

Takže ony konotace Schelerovy koncepce poznání a lásky. Ortega v prvním eseji ze tří obsáhnutých v knize o Quijotovi, což je de facto kniha o španělských okolnostech, charakterizuje vůbec zrod těchto esejů a popudy k nim: „Hluboké zaujetí, jež mě k ní ponouká, je tím nejživějším, co jsem objevil ve svém srdci. Oživuje půvabné jméno, jehož užil Spinoza, nazval bych je amor intellectualis. Jde tedy o eseje psané z intelektuální lásky. Zcela postrádají informativní hodnotu, nejsou ani žádnou rukověť – jsou spíš tím, co by humanista sedmnáctého věku označil jako salvaciones. Jejich cílem je dovést kterýkoli z daných faktů – člověka, knihu, obraz, krajinu, omyl či strast – co nejkratší cestou k plnosti jeho významu. Položit nejrůznější materiál, který nám život ve svém věčném příboji vyvrhuje u nohou jako nevzhledné zbytky po ztroskotání, na místo, kde se rozzáří nesčetnými odlesky slunce. V nitru každé věci dřímá zárodek možné plnosti. Otevřená a ušlechtilá duše pociťuje zájem rozvinout jej k dokonalosti, být věci nápomocna, aby této plnosti došla. A to je láska – láska k dokonalosti milovaného.“<sup>87</sup>

„Salvación není totéž co chvalo zpěv nebo dithyramb; mohou v ní zaznít i ostré výtky. Podstatné je, aby bylo téma dáno do přímého vztahu se základními duchovními proudy, s klasickými otázkami lidské starosti. Sotva se s nimi propojí, objeví se změněno, přepodstatněno, zachráněno. V souladu s tím pod povrchem duchovní krajiny těchto esejů, někdy skalnatým a nepřístupným, protéká – (...) – nauka lásky.“<sup>88</sup>

Myslím, že je ve vši patrnosti, jak slova o ‚zárodku plnosti v každé věci‘ a lásce, která pokud je nápomocna, tak rozvíjí věc k dokonalosti zhodnocení, rezonují v Schelerovi. Vždyť ne jinak než Scheler přemýšlí Ortega i o roli nenávisti při poznávání, totiž roli, která veškeré poznání přerušuje, neboť v lásce nezhodnocuje, ale zatvrzelostí pomíjí, aniž ví pořádně, co. „Nenávist je vášeň vedoucí ke zkáze hodnot. Když něco nenávidíme, klademe mezi

<sup>85</sup> HOUSKOVÁ, Anna. In ORTEGA Y GASSET, José. *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007, s. 110.

<sup>86</sup> HOUSKOVÁ, Anna. In ORTEGA Y GASSET, José. *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007, s. 102.

<sup>87</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007, s. 7-8.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 8.

nenáviděnou věc a svou intimitu hroživou ocelovou pružinu bránící splynutí, byť třeba přechodnému, věci s naším duchem. Z celé věci pro nás existuje jen ten jediný bod, v němž je zaklesnuta pružina naší nenávisti; všechno ostatní pro nás buď zůstalo neznámé, anebo jsme to v průběhu času zapomněli, a svolili tak k odcizení...<sup>89</sup> Pokud nenávist není motivována láskou k jinému (jak bylo naznačeno u Schelera), pokud je to jen akt nenávisti a nic víc za tím, nemůže se pak aspirovat v žádném směru na akt intelektuální. Láska prostě musí být předpřítomná jakémukoliv rozumění - toť primární nárok. „Vyžaduje snad tento imperativ porozumění příliš mnoho? Copak není tím nejmenším, co pro nějakou věc můžeme udělat, to, že jí porozumíme? A může kdokoli, kdo bude poctivý sám k sobě, zaručit, že pro ni udělá maximum, aniž napřed udělal minimum? Z tohoto hlediska považuji filozofii za obecnou vědu o lásce; uvnitř intelektuálního světa zastupuje nejsilnější popud směrem k naprostému spojení. Tak silný, že v ní zřetelně vystupuje i jemný rozdíl mezi porozuměním a pouhým věděním. Víme o tolika věcech, kterým nerozumíme! Znalost faktů sama o sobě neznamená porozumění a je ospravedlnitelná jen ve službách nějaké teorie.“<sup>90</sup>

Tímto rozlišením intelektu na schopnost porozumění a vědění, jsem veden k druhému z bodů: na Ortegových esejích ukázat esejistickou formulaci, jež si sama klade pojmy. Ovšem nejdříve ještě něco k onomu rozdělení, neboť v povědomí o něm tkví právě ona esejistická formulace jako formulace srozumitelná.

(pozn. rozborů a pojednání, které byly doposud v této kapitole vedeny – koncept lásky -, jak vidno, patřili především onomu pojmu *srdce*; následující – koncept porozumění odděleného od vědění – samo sebou bude směřovat ke zbývajcímu z oné dichotomie, k pojmu *rozumu*)

Je rozdíl mezi porozuměním a věděním, říká Ortega a vyslovuje tak jeden z nejpodstatnějších faktů tvůrčího činu eseje. Zároveň se tím kriticky vyjadřuje k pojmu *rozumu*, když ten je obecně neproblematizován; výtky se týkají především pojmu *srdce*. Avšak Ortega ví, že pole působnosti rozumu v samotné eseji musí být daleko uchovávaní dat (vědění o něčem), a proto blízko zakoušení toho, či onoho duchovního ovzduší (porozumění jednotlivému). „*Erudice zabírá vnější obvod vědy, protože se omezuje na hromadění faktů, zatímco filozofie ustavuje její centrální aspiraci, a tou je čistá syntéza. Při hromadění se sice data vrší jedno na druhé,*

---

<sup>89</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007, s. 8.

<sup>90</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007, s. 13-14.

*avšak každé si přitom uchovává svou nezávislost, nesouvislost. Při syntéze jednotlivá fakta mizí jako dobře zpracovaná potrava a zbývá z nich jen jejich esenciální energie.*“<sup>91</sup>

Podívejme se tedy, jak Ortega onen konkrétní výkon rozumu v eseji provozuje. (Je samo sebou, že jeho myšlení je taktéž vedeno koncepcí *okolnosti* a *perspektivy*, která je jeho vlastní, ovšem tu zde přibližovat nehodlám, neboť je na známém Ortegovi tím nejznámějším; zároveň není na programu.)

Musím začít zeširoka, abych zachoval zřetelnost důkazu, o který se zde pokouším... Ortega v kapitole *Mediterránní kultura* vzpomíná na dětskou četbu Menéndeze Pelaya, který často psal o ‚germánských mlhách‘ a naproti tomu o ‚latinské jasnosti‘, snad dolujíc na povrch kulturní charakteristiky. Ortega ovšem shledává omyl: *„Mezi germánskou a latinskou kulturou opravdu existuje zásadní rozdíl: ta první je kulturou hlubokých skutečností, ta druhá kulturou povrchů. Jsou to tedy dvě rozdílné dimenze celkové evropské kultury. Rozdíl mezi nimi ovšem nespočívá v míře jejich jasnosti.*“<sup>92</sup> Aby se dostal k pravdivé výpovědi, musí však nejdříve odstranit lživost, s jakou pro něj vypovídá pojem ‚latinská kultura‘: shledává v tom iluzi – Francouzů, Italů a Španělů –, že jsou kulturními dědici starého Říma, přičemž jim na něm ani tak nezáleží, neboť v něm spatřují dědictví duchaplného antického Řecka a z tohoto pohledu pak sebe jako vzdálené duchovní potomky oné řecké velkoleposti. Nesmysl, říká Ortega, neboť *„pokroky v historickém zkoumání staví Řecko stále víc mimo přímý vliv orientálního světa. Z druhé strany je čím dál patrnější nezpůsobnost římského národa k nacházení klasických témat. Řím s Řeckem nespolečnicoval a přísně vzato mu ani nikdy neporozuměl.*“ Když si toto uvědomíme, *„najednou vidíme, že Řím je v podstatě jen jedním z mediteránních národů.*“<sup>93</sup> Ortega tak nastoluje pro něj pravdivý pojem – namísto ‚latinská kultura‘ ‚mediteránní kultura‘. Území kolem Středozemního moře mu tak vychází z jedné kultury. Maluje tak novou kulturní trikoloru: Afrika × středomoří (severoafričké a jihoevropské národy) × Evropa. Kultura Římanů je tak decentralizována na celé středomoří: takovým úběžným bodem mohla být stejně tak Alexandrie, Barcelona, Marseille či Sicílie.<sup>94</sup>

Tímto počíná esejistický hon Pravdy, který ústí v porozumění a ne vědění, jež je jen vědomím o něčem. Esej tak vedena vlastním rozuměním, formuluje vlastní pojmy, které jsou životnější než pojmy znalostní, o kterých má erudovaný jedinec povědomí.

*„Řecké umění,“ píše Wickhoff, „se v Římě setkává s obecným latinským uměním založeným na etruské tradici. Řecké umění, snažící se pod konkrétními jevy odhalit typy a*

<sup>91</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007, s. 14.

<sup>92</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007, s. 39.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 40.

<sup>94</sup> Srv. ORTEGA Y GASSET, José. *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007, s. 39-41.

esence, nemůže svůj vrozený ideál prosadit proti vůli k iluzivnímu napodobení, jež od nepaměti vládne v Římě. (...) Sledujeme tu počátek toho, čemu se bude později říkat realismus, ačkoli správnější by bylo označení impresionismus. V průběhu dvaceti století verbují mediteránní národy své umělce pod prapor tohoto impresionistického umění: vůle k ohledávání smyslovosti samé nepřestane slavit svá vítězství, někdy dokonalá, jindy nehlučná a částečná. Pro Řeka je to, co vidíme, spravováno a korigováno pomocí toho, co si myslíme, a získává hodnotu jen tehdy, je-li povzneseno na symbol ideálna. Nás však takové povznesení spíš sužuje: smyslovost trhá řetězy, jimiž ji zotročuje myšlenka, a vyhlašuje svou nezávislost. Středozeří je vroucnou a ustavičnou obhajobou senzuality, jevů, povrchů; prchavých impresí, jež věci nechávají v našich vzrušených nervech.“<sup>95</sup> Jistě důraz na smysly v poznávání mohou klást i jiné národy, de facto jakékoliv, ale „to, co ve vidění náleží čisté impresi, je u lidí ze Středozeří nesrovnatelně energičtější. Proto se s tím obvykle spokojí: potěšení plynoucí z vidění, při němž zornička ohmatává slupku předmětů, je určujícím znakem našeho umění. Nenazývejme jej realismem, když nespočívá ve zdůrazňování věcí, res, ale jejich jevové stránky. Lépe by bylo mluvit o aparentismu, iluzionismu, impresionismu.“<sup>96</sup>

V poznávání smysly jdou mediteránní národy do extrémů, říká Ortega jinými slovy, ale v myšlení jsou zmatení. Proto onen paradox, který stojí za vinětou tohoto umění jakožto realismus, není zas tolik paradoxní: „*Latinci to nazvali realismem. A poněvadž ‚realismus‘ je už latinský pojem, a nikoli latinské vidění, nedostává se mu jasnosti.*“<sup>97</sup>

Došel jsem k esejistické formulaci v dostatečné obšírnosti, takže je zřejmé, jak že si klade vlastní pojmy (zde impresionismus). Impresionismus je z hlediska faktů, jež hromadí erudovaný člověk, pojmem vypovídajícím převážně o malířské tendenci (poněkud okrajově a převzatě i o literární, resp. hudební) poslední třetiny 19. století. Jména, jež ho zastupují, jsou tak známá – nebudu je uvádět; důvody, jež hnutí charakterizují, jsou toliko zaběhlá – nebudu je vypočítávat. Příliš faktické na to se vůbec nad tím zamýšlet, říká si člověk. Impresionismus není ani tak pojmem vypovídajícím o..., jak jsem napsal, ale spíše slovem odkazujícím k... Impresionismus jako pojem klade až Ortegův esej a jelikož právě pomocí eseje, tak se jedná o pojem formulovaný v důsledku syntézy, ne čistě filosofický pojem ve smyslu látkového výřezu; esejistický pojem je jako pojem provizorní, neboť vnitřně nestejnorodý, zatímco filosofický vede k přesnému uchopení věcí a jevů a tak je rámcový a vnitřně stejnorodý (proto je také filosofie svolná vytvářet systémy kdežto esejistické poznání nikoliv). Za to ovšem

---

<sup>95</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007, s. 44-45.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 46-47.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 46.



esejistický pojem, impresionismus, který obsahuje konotace jak kulturní, filosofické, tak i historické, je schopen na velice krátkém prostoru uchopovat pravdy i skutečnosti, a co víc – žité pravdy a žité skutečnosti (samozřejmě v odvětví, které jako pojem pojímá). „*Veškerý pokrok při ovládnání a rozšiřování morálních území předpokládá klidné, definitivní držení území jiných, o která se můžeme opřít. (...) Proto je impresionistická kultura předem odsouzena k tomu, nebýt nikdy kulturou pokrokovou. Její život je plný přerušení, v průběhu dlouhého času nejspíš vydá velké figury a osamocená díla, avšak všechny zůstanou v zajetí stále téhož plánu. Každý geniální impresionista dobývá svět od nuly, nikoli z bodu, v němž ho zanechal jiný geniální předchůdce. Není snad historie španělské kultury přesně taková? (...) Naši velikáni se vyznačují psychologii Adamů. Goya je Adam – první člověk. (...) Uzavřen v Altamiře, byl by Goya malířem praturů a divokých býků.*“<sup>98</sup>

Je ve vší zřejmosti, jak tato slova porušují klasické chápání impresionismu (Ortega dokonce vstupující s Goyou na pole dějin umění, není vůbec ochoten se vyjadřovat v termínech této disciplíny). Nevyužívá se tu vědomostí, ale porozumění – to by mělo v našich myslích samo sebou implikovat slovo *syntéza*, byť se tak obecně neděje (pokud vědomosti, tak ne jen faktické na úkor všeho, ale i takovéto: porozumění implikuje syntézu). Jak vidno, charakteristika ‚tvorba rozumem a srdcem‘, nenachází problematiku jen v pojmu *srdce*, který racionálně spravované jevy zahaluje iracionalitou, ale také v pojmu *rozumu*, neboť ten čistou racionitou nedosahuje na pojímání rozumění, jež předkládá akt eseje. Přesto se pojmy nemají zamítnout, neboť po cestě, kterou jsem předvedl, zůstávají platné jakožto nejlapidárnější vyjádření, vyjádření, jež musí být prosto naivní lyričnosti na straně srdce a povšechné učenosti na straně rozumu.

## 6 Závěry

Jak říci závěrem o eseji něco definitivního poté, co jsme od počátku práci komponovali proti povšečnosti definic? Snad shrnout to, co jsme po celou dobu shledávali, akorát s přídatkem imperativu. Říci to konečně a s definitivností.

Esej (=pokus). Jazykové alternativy: francouzské *discours* = rozprava, *traité* = pojednání, *reflexions*, *considérations* = úvahy; ruské *očerk* = črta, studie, nástin, *vzvešivanie* =

---

<sup>98</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007, s. 53.

úvaha, rozvaha<sup>99</sup>. Autorský původ: Montaigne. Historicko-politický původ: humanistický individualismus, jež reflektuje tradici a minulost. Genealogický původ: filosofické dialogy (mj. Sókratés, resp. Platón), Augustinova *Vyznání*; dále žánry polemik a aforismů. Charakter: „kratší próza argumentativního typu, skýtající zážitek z původní, subjektivně laděné reflexe závažného tématu.“<sup>100</sup> Odborně-beletrizující pomezí: „s odbornou (zejména uměnovědnou) literaturou sblíží eseje poznávací účel; na rozdíl od fiktivní prózy si totiž esejistické výroky nárokují platnost v aktuálním světě a podléhají pravdivostnímu hodnocení.“<sup>101</sup> Poměr k vědě: „na rozdíl od vědeckého diskurzu – vázaného metodologickým požadavkem přísně logického výkladového postupu, exaktnosti, objektivitu či standardního odkazového aparátu – je formou uvolněnou, umožňující sebevyjádření.“<sup>102</sup> Estetická stránka: „styl eseje je vědomě estetizován. Chce působit jako neotřelý, brilantní, oslňující, artistní.“<sup>103</sup> Historizující perspektiva: paralelní styl k eseji byl prokázán sinology již v starověké Číně (filosof Sün c' – 3. st. př. n. l.), ovšem v evropských dějinách tanul eseje z antických a starokřesťanských polemicky vyostřených spisů a rozprav, jak bylo řečeno, a autorizoval se dílem Montaignea, jak bylo taktéž řečeno; díky důrazu empiristické metody na zkušenost samu při procesu poznávání se tak eseje – jako vhodná forma argumentace - dostává do Anglie přelomu 16. a 17. st. (Bacon); v 17. století nejvýrazněji pokračují v eseji francouzští filosofové (Descartes a Pascal), jež dovádějí montaigneovský skepticismus do svých vlastních pozitivních východisek (*rozum a víra*); v Anglii 18. st. nastává kulturní rozvoj publicistiky, a tak se týká i eseje – jeho „sestup“ z obléhání zajetých systémů poznání k publicistické všestrannosti a rozvernosti - vtip zlehčující morálku -, a s tím logicky spojená menší závažnost na straně poznání (Addison, Steel); v 18. století je eseje taktéž s oblibou praktikován nejznámějšími francouzskými osvícenci (Diderot, Voltaire, Rousseau); v 19. st. z hlediska eseje dochází k emancipaci – je aplikován na mnohá témata, mnohými osobnostmi (které mají rozdílné zájmy) a dochází tak finálního tvaru v různých stylových podobách a obdobích (namátkou: Chateaubriand, Stendhal, Emerson, Poe, Sainte-Beuve, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche); konečně ve 20. st. je eseje podstatným způsobem básníků a prozaiků, jak se vyjadřovat o svém díle (myšleno životním ne pouze autorském; mj. Yeats, Eliot, Pound, Chesterton, Huxley, Valéry, Camus, Sarrautová), anebo přímo vstupuje do tvorby prozaiků jako samostatný komponent

<sup>99</sup> Srv. MOCNÁ, Dagmar - PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha - Litomyšl: Paseka, 2004, s. 174-175.

<sup>100</sup> MOCNÁ, Dagmar - PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha - Litomyšl: Paseka, 2004, s. 175.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 175.

<sup>102</sup> MOCNÁ, Dagmar - PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha - Litomyšl: Paseka, 2004, s. 175.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 175.

výstavby textů krásné literatury čili tzv. eseizace fikční prózy (např. Musil, Broch, Klíma, Kundera, Hodrová); ve 20. st. taktéž samotným esejem začínají filosofové klást svou konkrétní filosofii (mj. Heidegger, Derrida, Ortega y Gasset).<sup>104</sup>

„Český esej“: v rámci ryze našeho prostředí je třeba v souvislosti se zavedením eseje zmínit dva kulturní pojmy, a to F. X. Šalda, pojem sám o sobě, a Česká moderna, resp. časopisy *Moderní revue* a *Volné směry*, neboť právě u nás „literatura kolem roku 1900 porodila esej, protože ho potřebovala“<sup>105</sup> - citát z antologie českých esejů 10. a 20. let, zároveň citace Jiřího Opelíka, jež knihu vypravil. Pokud se tedy chceme dozvědět něco bytostného o eseji v rámci české kultury, měli bychom si zde přiblížit přístup Jiřího Opelíka při sestavování antologie, resp. při bádání o eseji, tak, jak ho v doslovu hutně, obšírně a systematicky uvedl. Vypoví nám totiž nepřímo něco typického pro esej v českých literárních dějinách; specifikum, které nás donutilo napsat sousloví „český esej“ v uvozovkách.

Opelík na začátek upozorňuje, „vznik modernismu v devadesátých letech připravil ideální podmínky pro vznik českého eseje a zároveň pro jeho vzestup na výsluní v žánrové hierarchii, ale zato zároveň do značné míry rozhodl o tom, co má být v budoucnu za esej považováno – silná účast artistního prvku při jeho ustavování nese jakousi nepřímou odpovědnost za to, že u nás potom už napořád bývalo blízko od eseje k esejismu, to jest k subjektivně svévolnému psaní, které vágnost svých soudů kamufluje, ale zároveň i umocňuje tzv. krásným, poetizujícím jazykem.“<sup>106</sup> Dále již postupně vypočítává pět kategorií (esej *programní*, *portrétní*, *poetologický*, *karatelský* a *reflexivní*), do kterých antologii roztřídil a zároveň na ideových, literárně teoretických a historických perspektivách je uvádí v existenci jakožto kategorie vědecky spravovatelné, tzn. opodstatněné typologie. To pak takto: první dva (*programní* a *portrétní*, jež oba mají tradiční pozici v právě uplynulé České moderně) jsou tehdejší dobou 10. a 20. let zabředlé v naprostém oslabení pozic – *programní* sráží žánr manifestu, neboť oproti individualistické moderně nastala doba kolektivů a skupin (např. avantgardy); *portrétní* zas devaluje obecný odklon od psychologismu na úrovni výkladu, tzn. to samé - oproti moderně opouštění od zájmu o samotného umělce (osobnost) ve prospěch vytvořeného díla. Eseje *poetologické* jsou konstatovány jako ty nejkvalitnější a nejpřínosnější oněch dob, neboť v časech avantgard zajišťují onen prostor, kde lze konstruovat, upevňovat a zpětně objasňovat nadšené koncepty budoucí literatury a budoucí literární vědy; zbylé dva

<sup>104</sup> Srv. MOCNÁ, Dagmar - PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha - Litomyšl: Paseka, 2004, s. 176-178.

<sup>105</sup> OPELÍK, Jiří. In *Lehký harcovník: Antologie českého literárního eseje 2. Léta desátá a dvacátá 20. století*. Praha: Melantrich, 1986, s. 282.

<sup>106</sup> OPELÍK, Jiří. In *Lehký harcovník: Antologie českého literárního eseje 2. Léta desátá a dvacátá 20. století*. Praha: Melantrich, 1986, s. 282.

typy (*karatelský* a *reflexivní*) představují pro Opelíka jisté vybočení na okraj žánru eseje, hlavně pak onen esej *karatelský*, neboť svým prokazováním apriorního hodnotového systému víc káže a řeší tam, kde esej jako žánr znejišťuje, anebo už přikazuje a soudí tam, kde esej navrhuje a uvažuje<sup>107</sup>.

Z tohoto přístupu Jiřího Opelíka nám tedy vyplynulo dvojí: za prvé, že je esej v Čechách „český“ právě proto, že se vymezuje vůči svému počátku (Česká moderna) a ne vůči reálnému počátku, vývoji a průběhu (tradice evropského eseje tak u nás vesměs tradiční není), a že jeho vývoj celkově probíhá příliš v konfrontaci s literárními zájmy a proudy doby (neexistence eseje filosofického, ne-uměleckého, noetického; Opelík vznik tohoto datuje pomalu až od 20. let) – celkově shrnuto uzavřenost do sebe, do českého rámce, a s tím spojená odloučenost od evropského vývoje (to vše jistě z velké části na úkor češtiny jako nesevětového jazyka a české literatury jako vývojově mladší než jsou ony světové); za druhé – s předešlým související -, plodný přístup bádání v typologiích, který ovšem vyžaduje, zabývat se konkrétním výsekem období, abychom do něj mohli vstřebat všechny rozličné okolnosti, jež hrají roli a podepisují se na samotném zkoumaném fenoménu.

Nyní ještě k esejizaci fikční prózy. Je to jev, který se nevztahuje k problematice eseje, nýbrž k problematice výstavby literárního díla (poetika), také k změnám v naraci (naratologie) a vesměs k literárněvědným reflexím proměn a funkcí románu 20. století. Řešit to by tedy znamenalo maličkost přestoupit z bádání o eseji k bádání o románu, maličkost, kterou podnikat nebudeme, neboť by rozsahem vydala na plnohodnotnou práci. Ovšem alespoň podáme zprávu o jevu eseje (jak a jakými způsoby je reflektován) v knize *-na okraji chaosu-*.

Hodrová neřeší problematiku eseje, ale problematiku, kdy tento samozřejmý žánr ze soukolí poučení a beletrizace začíná vstupovat na pole pro něj nesamozřejmé, pole narativní a syžetové; autorka rozřešuje, co vše v poetice díla dochází změně a čím, potažmo jak, se tyto změny projevují vůči poetikám děl klasicky lineárně narativních, naprosto románových.

Hlavně tedy fragmentárností – to je ona vše prostoupivší změna, okolo které se točí odpovědi na ony proměny poetiky jednotlivých děl; fragmentárnost, jež je dnes jistě pouhým typem, avšak v průběhu 20. století přetrvávala jako esteticko-etický akt. „*Příčinou takřka neomezeného rozevření hranic sféry uměleckých děl bylo ve 20. století nejen to, že se v poznávání a koncipování skutečnosti začaly uplatňovat jiné způsoby a postupy, ale i samotná proměna literárního díla, pro něž přestala být závazná jeho celistvost (objevil se smysl pro*

---

<sup>107</sup> Srv. OPELÍK, Jiří. In *Lehký harcovník: Antologie českého literárního eseje 2. Léta desátá a dvacátá 20. století*. Praha: Melantrich, 1986, s. 282-303.

*fragmentárnost a žánr fragmentu), už na ně nebyl vznášen požadavek žánrové a stylové čistoty – dílo tedy mohlo spojovat momenty různých žánrů, uměleckých i neuměleckých, například povídku s esejem, a také mísit prvky různých stylů.*“<sup>108</sup>

Hodrová tak v rámci pojmu eseje, jež nás jediný zde zajímá, dospívá k plodnému rozdělení tímto žánrem prolnuté prózy na romány reflexivní a romány-eseje. První jsou vesměs ty, kde se esejizování vypravěče neodvrací od zvolené narace, je to spíše změna hlediska, přepnutí z pólu vyprávění na abstraktnější zamyšlení, avšak v témže narativním rámci. Jak z toho vyplývá, ona reflexe je právě esejizováním a ne přímo esejem. Naopak u druhého, románu-eseje, vystupují eseje jako samostatné útvary, které se vymaňují z dikce vnučené narací, a tak jí zároveň zpětně fragmentarizují. Hodrová toto vypočítává především na Kunderovi, a na jeho *Nesnesitelné lehkosti bytí* konstatuje vědeckost názvů kapitol, jež vyjímají eseje, přičemž opakováním některých názvů vícekrát v nezměněné podobě ruší autentičnost a informativnost, pro kterou v klasických románech vůbec ony názvy kapitol existovaly. „*Jiným pozoruhodným jevem, který zaznamenáváme v poetice kapitoly literárního díla 20. století, je užití téhož názvu pro dvě jinak svým obsahem se lišící kapitoly (...). Informační funkce názvu a současně i sama identita kapitoly jako jedinečného celku v rámci textu je tak vlastně zpochybněna. V Kunderově Nesnesitelné lehkosti bytí (franc. 1984; 1985) se dva názvy částí (mezi kapitolou a částí nevidíme v tomto případě rozdíl) opakují: 1. Lehkost a tíha; 2. Duše a tělo; 3. Nepochopená slova; 4. Duše a tělo; 5. Lehkost a tíha; 6. Veliký pochod; 7. Kareninův úsměv. V Nesmrtelnosti mají dvě kapitoly též název (Černé brýle, Tělo). Tento postup souvisí s charakterem těchto názvů, které jsou převážně esejovité (s výjimkou Černých brýlí, kde se jedná o motiv díla, ale i ten může být ve svém metaforickém významu vnímán jako esejovitý), a s charakterem celého textu – románu-eseje (jeho název, rovněž esejovitý, zaznívá v názvu dvou částí).*“<sup>109</sup>

Tímto vyrušováním plynulosti narace se akcentuje sama struktura, která vyrušuje a ne onen příběh, jež je vyprávěn. Započíná se tak nepřiběhovost na poli akcentovaného; proměňuje se zásadně románové umění, z velké části i díky žánru eseje.

„*V rámci románu, který ze své podstaty zajisté tíhne k příběhovosti, se totiž ve 20. století vedle příběhových typů rozvíjejí typy nepřiběhové (román-dokument, román-esej). (...) Podobně se i uvnitř děl doplňují či svářejí útvary příběhové s nepřiběhovými (meditace a reflexe v poemě, esej v románu apod.). Tím se posléze mění i podstata žánrů: román po zkušenostech s nerománovými typy a také s romány Musilovými, Brochovými, Kunderovými je*

<sup>108</sup> HODROVÁ, Daniela. *-na okraji chaosu-. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: TORST, 2001, s. 51.

<sup>109</sup> HODROVÁ, Daniela. *-na okraji chaosu-. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: TORST, 2001, s. 386.

*už poněkud jiným žánrem, není už jednoznačně určován příběhovostí. Ostatně i sama příběhovost jako určitý způsob koherence, kontinuity a jednoty díla a zároveň pojetí světa a lidského osudu se proměňuje – jako příběh se vnímají děje, které byly dříve chápány jako nepřiběhové a které jsou nyní chápány jako jiné příběhy (už jsme mluvili o všednodenním příběhu).“<sup>110</sup>*

---

<sup>110</sup> HODROVÁ, Daniela. *-na okraji chaosu-. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: TORST, 2001, s. 784-785.

## ČÁST II. ESEJ – ANALÝZA

### 7 Prameny pro analýzu

Susan Sontagová a Walter Benjamin jsou v českém literárním prostoru, respektive v tom čtenářsky receptivním, velmi roztroušenými autory. Takovému stavu věcí nahrává (v případě Sontagové) teprve s nástupem druhého tisíciletí a hlavně po něm se rozvíjející překladatelská a vydavatelská činnost beroucí v rámec celé knihy (před rokem 2000 jen časopisecky a výtahy): *Nemoc jako metafora/AIDS a jeho metafory* (Mladá fronta - 1997), *O fotografii* (Paseka – 2002), román *Vulkán* (Paseka – 2002), *Ve znamení Saturna* (Paseka – 2011), *S bolestí druhých před očima* (Paseka – 2011). V případě Waltera Benjamina je pak z pohledu vydavatelů, ale i zájmu potencionálních čtenářů, na obtíž roztroušenost jeho tvorby samotné, neboť ta se drolí na přednášky, statě, filosofické teze, literární kritiky, eseje, či už i soubory aforisticky laděných textů – to vše si navíc bývá cizí i tématem, o němž je pojednáváno (od literatury typu autorských děl Goetha, Kafky, Krause a Baudelaira, nebo i literárních hnutí, etap a jevů jako například kritika v německém romantismu, barokní truchlohra, či epické divadlo, přes otázky socio-kulturní v toku času, který je historicky závažný a otázky, jež z toho vyplývají, otázky po zpolitizovaném umění, respektive po angažovanosti v umění, až po témata filosofie jazyka, jež čerpají inspiraci krom jiného z židovské tradice). Aby komerčně závadných úskalí, jež jistě vydání té které knihy moc k realizaci nepomůžou, nebylo málo, ony Benjaminovy texty či útvary se pohybují klidně od jedné dvou stran, až třeba k šedesáti, či už k i sto stranám. Takto vydaný soubor musí působit chaoticky i při běžném prolistování, netřeba se ještě vůbec začíst, abychom se o chaosu ujistili doslovně. I přese všechno se v posledních letech nakladatelství OIKOYMENH o souborné vydání Benjaminova díla v utříděné snaze - o což se zasloužil překladatel Martin Ritter - postaralo. Jedná se konkrétně o tituly: *Literárněvědné studie* (2009) a *Teoretické pasáže* (2011).

Jak vidno knižní tituly Benjamina a Sontagové vydané v českém překladu jsou plnohodnotné (poměřujíc jejich vlastním celým dílem) jen v uvozovkách, a proto výběr esejů Benjamina a Sontagové, jež mají být postoupeny k analýze způsobem, aby na konci procesu vykazovaly nějakou výstupní hodnotu, musí projít pečlivým roztříděním opírajícím se o systémovost, nikoli o svévůli.

## 8 Předpoklady analytické části

Z výše probraných teoretických konceptů je si před přistoupením k analýze konkrétních textů třeba především uvědomit, co jsme podstatně tvrdili v podkapitole „*Otázka žánru – psát esej či psát esejisticky?*“; že pokud provádíme výzkum související s esejistickými texty, nemůžeme v našem odborném zájmu vybírat skupinu předmětů bádání na tradičním základě společného jmenovatele v pouhé shodě tematiky – skutečný esej (ne esejistické psaní) se natolik řídí vlastními prostředky výstavby, které jsou svou syntetizující povahou natolik odlišné od prostředků regulérního odborného psaní, takže eseje různých autorů ze zdánlivě stejného tematického ranku, pak de facto hovoří navzájem si v odlišném rámci, z kterého nelze nic vyvodit.

Dejme si příklad: pokud si zvolíme společného jmenovatele v tematice „literatura“, u Waltera Benjamina pak jistě narazíme na esej *Franz Kafka*; u Susan Sontagové se nám nabízejí eseje z titulu *Ve znamení Saturna*, např. o Artaudovi, Barthesovi, Canettim, anebo přímo o Benjaminovi. Ovšem nepřehlédnutelným faktem taktéž je, že zmíněné eseje zahrnuté v knize *Ve znamení Saturna*, jsou eseje portrétními, tzn. s důrazem na předvedení čtenáři osobně zaujatého a prožitého vztahu Sontagové k již jmenovaným, a to nejen na úrovni jejich díla, ale především na úrovni jejich osobnosti. Esaj Benjamina *Franz Kafka* je ale esejí čistě o díle jmenovaného, psanou z pozice odborníka, ne literárního portrétisty.

Musíme si proto teď vypomoci s výše zmíněným konceptem literárního vědce Opelíka: kategorie, podle kterých můžeme eseje odlišného autorství nahlížet společně, jsou kategorie roztríd'ující na základě vnitřních konsekvencí, resp. na základě technické působnosti toho kterého eseje (např. esej portrétní, poetologický, programní, atd.). Z toho vycházejí, nacházíme typologickou shodu mezi esejem *Franz Kafka*<sup>111</sup> od W. Benjamina a esejem *Amerika v temném zrcadle fotografie*<sup>112</sup> od S. Sontagové. Shoda je v technické působnosti esejů jako **esejů kritických**. Jelikož eseje operují technicky ve stejném rámci (kritické vyjádření k tématu), můžeme na průběžné analýze spatřovat ono jedinečné „jak“ a vůbec můžeme nakonec dojít závěrů a srovnání.

Při samotné analýze budeme nejvíce dbát, abychom se drželi konkrétních textů a přímo na nich vykazovali teoretické výstupy. Pokud tedy eseje kontextuálně nabídnou prostor k využití zdrojů, které výše zmíněny nebyly, chopíme se ho. Jinak bude používáno poznatků

---

<sup>111</sup> Srv. BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 271-298.

<sup>112</sup> Srv. SONTAG, Susan. *O fotografii*. V Praze: Paseka; v Litomyšli; v Brně: Barister & principal, 2002, s. 30-50.



nabytých předešlou teoretickou částí práce. Bude se mj. jednat o Valčekovo rozlišení modulací *esejistického postoje* či už o pojem *funkčního modelu*; také poslouží Ortegovo rozdělení esejistického poznání na *porozumění*, oproti běžné *erudici*. Především se ale jedná o analýzu jevů, které vybrané eseje opravdu obsahují a ne o schematické poměřování oněch esejů předem zvolenými způsoby.

## 9 Analýza eseje: W. Benjamin – Franz Kafka

### 9.1 Potěmkin

Už jen název textu sám o sobě, *Franz Kafka*, a povědomí o tom, že autorem je literární kritik, to dohromady zavdává ze strany čtenáře k očekávání, jak by se mohlo jednat o literárně-vědní stať (erudované pojednání), nebo například kritiku. Ovšem po samotném přečtení první věty - „*Povídá se, že Potěmkin trpěl těžkými, více méně pravidelnými depresemi, během nichž se k němu nikdo nesměl přiblížit a platil přísný zákaz vstupu do jeho pokoje*“<sup>113</sup> -, je jasné, že text s názvem *Franz Kafka*, jehož autorem je literární kritik, je esej. Neboť toto, prostě a lidově řečeno, odvíjení tématu ‚mimo mísu‘, je typicky esejistické, esejistické v postupu, který hned na úvod odkládá jakýkoliv úvod, aby bez onoho počátku, jež má započít, tzn. logicky navodit jistou linearitu textu, naopak svého příjemce sdělení nepochopitelně uvrhl v tápání, a tak ho zároveň na sebe navnadil, pomalu a jistě svedl.

Nejedná se zde o banalitu, neboť tím jsme si objevili konfrontující se jevy, z kterých se dá ledacos vyčíst. Bylo by tedy zadobře pokračovat v jejich konfrontaci. Protikladem je odborná stať (nebo kritika), jež začíná úvodem (nebo informativním záhlavím) a esej, jež začíná právě esejem. ‚Právě esejem‘ není tautologie, znamená to hotovou figuru bez kontextu, která se zasadí do tematického rámce až v průběžném pokračování samotného eseje, a tak se zpětně ukáže, že opravdu byla ona figura hotová (=smysluplná) a zároveň se vyjeví, čím byla ve smyslu poetické funkce (např. metafora, přirovnání, analogie, atd.). Esej je konec konců sledem figur k problematice tématu, za nimiž je bezprostředně pociťován postoj, který je vyjádřil. V eseji vše podléhá syntéze. Proto sdělení ‚esej začíná esejem‘ není tautologické. Z toho vyplývá: odborný text (kritika) je od počátku, či už i z podstaty, inteligibilní, a proto si nevyžaduje nic než obecný rozum plus faktické znalosti na pojednávané úrovni, přičemž esej je od počátku inteligibilně rušivý (=nelineární, syntetizovaný), doslova pak šalivý, a proto si

---

<sup>113</sup> BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 271.

vyžaduje především pozornost. Pozornost. Řekněme, že tu si na čtenáři Walter Benjamin svou větou o Potěmkinovi pod záhlavím Franze Kafky určitě vydobyl.

Ona první věta o neblahém zdravotním stavu Potěmkina se ihned na to odůvodňuje jednostránkovým líčením anekdoty, v které přebírá roli hlavního protagonisty bezvýznamný pisář Šuvalkyn. Anekdota: obecná známost Potěmkinova stavu nebyla řešena (nikým napadána) díky jeho důvěrnému vztahu s císařovnou a naopak; nařízení znělo, že v nemoci nesmí být Potěmkin rušen; věci zašli ovšem daleko, když další Potěmkinova deprese trvala příliš dlouho – na registratuře se hromadily spisy, které nemohly být bez jeho podpisu vyřízeny; při bědování státních radů se v předsáli kancléřského paláce náhodou ocitl níže postavený pisář Šuvalkyn, který se okamžitě napařoval, že věc vyřídí; Šuvalkyn sebejistě a lehkovážně vešel do Potěmkinovi ložnice, bez toho aby promluvil, vrazil Potěmkinovi do ruky pero a ony spisy mu položil na kolena - ten nic neřekl a jako ve snu je po jednom podepsal; Šuvalkyn odešel stejně povýšeně, jako přišel; poté nastalo ticho - státní radové ztuhly při kontrole spisů, a když pak do nich pohlédl sám Šuvalkyn, spatřil, že u všech je podepsán právě Šuvalkyn.

Benjamin anekdotu okamžitě rámcuje jakožto analogii na Kafku, na Kafkovu otázku, kterou klade jeho dílo, a kterou jeho dílo klade paradoxně jakožto odpověď (=hádankovitě); takový je Benjaminův postoj. „*Tento příběh je jako posel, který dvě stě let napřed pádí vstříc Kafkovu dílu. Hádanka, jež se v něm vznáší jako mrak, je otázkou Kafkovou. Svět kanceláří a registratur, zatuchlých, temných, vybydlených pokojů je Kafkův svět.*“<sup>114</sup> Ještě následuje přirovnání lehkovážného Šuvalkyna ke Kafkovu K. a apatického Potěmkina k mocipánům, jež jsou v Kafkově podání vždy nějak odstrčení, jako „*lidé, kteří poklesávají,*“<sup>115</sup> a jež si jsou ve svém poklesávání tak jisti, že i při nejnižším možném postavení se „*mohou naráz a nečekaně vynořit v celé své moci*“<sup>116</sup>.

Zní to paradoxně, právě proto se na to zeptejme: co je to, co dává onu jistotu a sílu nedozírné moci těm, kteří jsou zabředlí v neustálé činnosti poklesávání a upadání? To je otázka, kterou si Benjamin nepodává, ale kterou strukturou svého eseje zodpovídá. Ať nepřetrháme zbytečně nit, nejdříve si s Benjaminem odpovězme, abychom se poté mohli vrátit ke struktuře této počáteční části eseje; koneckonců, když učiníme takto, bude zpětně zřetelnější význam oné části textu, jež se začala odvíjet někde z Ruska, od Potěmkina.

---

<sup>114</sup> BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 272.

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 272.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 272.

Benjamin si zde bere na paškál ideově nejvíce protěžovaný motiv, jež se v díle Kafky povšechně spatřuje, a to vina a její extenze (viník, trest, žalobce, soudce). Je zřejmé, že tyto pojmy (role) náleží pod stejnou instituci, a tak mezi nimi panuje určitá hierarchie. Ovšem nebyl by to Kafka, kdyby ona obecná hierarchie nedisponovala jinou, zcela bezpohlavní, těžko popsatelnou. Takovou, kterou můžeme jen ohledávat. „*S těmito mocipány se seznamujeme v soustavném a pozvolném pohybu: ať už upadají, nebo stoupají,*“<sup>117</sup> píše autor eseje, ale pak vzpomenuv si na zásadní povídku *Ortel*, kde se ona hierarchie přesouvá do roviny ještě osobnější a intimnější, než je pouhé pozorování, píše, „*nejhrozivější jsou však tehdy, když povstávají z nejhlubší zpuslosti: z otců.*“<sup>118</sup> Syn v *Ortelu* ukládá otce ke spaní a on spustí: „*Chtěls mě přikrýt a zahrabat, to vím, ty kvítko, ale já ještě nejsem zahrabaný. A jsou-li tohle mé poslední síly, stačí na tebe, až příliš na tebe stačí. ... Ale otce naštěstí nikdo nemusí učit, jak prohlédnout syna.*“ ... - *A stál docela volně a házel nohama. Vyzařovalo z něho poznání. – ,Ted' tedy víš, co existovalo ještě kromě tebe, doposud jsi věděl jen o sobě! Vždyť jsi byl vlastně nevinné dítě, nebo ještě lépe řečeno, byl jsi d'áblův člověk!*“<sup>119</sup> Poté taktéž onen fatální ortel z názvu povídky vyřkne otec. A Benjamin k tomu: „*Otec je tím, kdo trestá. Vina ho přitahuje stejně jako soudní úředníky. Mnohé nasvědčuje tomu, že úřednický svět je totožný se světem otců. Tato podobnost je nectí. Je dána tupostí, zpuslostí, špínou. (...) Nečistota je atributem úředníků do té míry, že je lze vnímat doslova jako obrovité parazity. Nejde tu o ekonomiku; tato cháska si bere živiny ze sil rozumu a lidskosti. V oněch podivných Kafkových rodinách žije i otec ze syna, leží na něm jako ohromný parazit. Netyje pouze z jeho síly, ale i z jeho práva na existenci. Otec, který je tím, kdo trestá, je zároveň žalobcem. Hřích, z něhož obviňuje syna, se zdá být něčím na způsob dědičného hříchu.*“<sup>120</sup>

Zřetelně to vidíme: Benjamin se Kafkův fikční svět, jež je často brán za nečitelný, tzn. těžko zpětně vysvětlitelný (proto se okolo něj kupí toliko různých interpretací), nesnaží interpretovat v onom latinském významu slova (vyložit, přeložit), tedy uchopit v kontextu, v němž jsme s to plně chápat, ale naopak se ho snaží konkretizovat pomocí zasazení do jiných děl téhož autora, snaží se ho realizovat. Jak jsme si v citacích ukázali, Benjamin onu Kafkovu hádanku, jež se často pohybuje ve světě hierarchií (soudních, administrativních), převádí i do rodinného života, jak je zobrazen v *Ortelu* („Mnohé nasvědčuje tomu, že úřednický svět je totožný se světem otců.“), a tak si připravuje pozici pro faktické (v intencích fikce) neinterpretací postihnutí jevu: oni slabí, upadající a nízce postavení mají sílu se „naráz a

<sup>117</sup> BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 272.

<sup>118</sup> BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 272.

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 273.

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 273.

nečekaně vynořit v celé své moci“, právě proto, že zůstávají loajální hierarchii, že, i když jsou ve stavu upadání, opírají se přitom o zájmy vyššího, a tak jsou na oplátku s to disponovat silou hierarchie jako celku, neboť ta sama je osudem (=není nic než jí) a tedy káže zákonem nejvyšším. Silou upadajících to lze jistě nazvat z hlediska vnějšího zdání, ale z hlediska vnitřních konsekvencí fikce je skrze ně uplatňován osud; ve stejném smyslu ti lehkovážní (jako např. K.) nepodléhají nějakým absurdním machinacím, ale témuž osudu. „*Soudy se sice řídí zákoníky, ale člověk je nesmí spatřit. K zvláštností tohoto soudnictví patří, že jsou odsuzováni nejen lidé nevinní, ale i nevědoucí, domnívá se K. Zákony a psané normy jsou v praxi nepsanými zákony. Člověk je může bez nejmenšího tušení překročit, a tak propadnout trestu. Ale ať už trest postihne nevědomého člověka jakkoli nešťastně, jeho příchod nepředstavuje v právním smyslu náhodu, nýbrž osud, jenž se tu zjevuje ve své dvojnárodnosti.*“<sup>121</sup>

Dostali jsme se k určitému tematickému vyústění první části eseje, jež je nadepsána Potěmkín. Měli bychom tedy teď být schopni zanalyzovat roli anekdoty o Potěmkínovi ve struktuře tohoto konkrétního textu.

Zpočátku se anekdota sama o sobě vyjevuje jako analogie. To Benjamin mimoto připouští onou již ocitovanou větou („Tento příběh je jako posel, který dvě stě let napřed pádí vstříc Kafkovu dílu.“) a také tím, že hned na to vypočítává podobnosti naprosto pohlcen duchem analogizace: Šuvalkyn / Kafkův K., Potěmkín / apatičtí mocipáni; i to bylo řečeno. Ovšem poté okamžitě nastupuje ono rozřešení jednoho z Kafkových hlavních motivů, jenž je většinou interpretován (což jsme před chvílí zanalyzovali), ale - a to pozor - takovýto ústřední problém se probírá v 1. kapitole eseje z celkových 4, zároveň bezprostředně po jakési analogii a ještě k tomu bez toho, aby vůbec o Kafkovi na jakémkoliv rovině bylo něco řečeno; přímo a bez okolků se Benjaminovi udá hovořit o tom generálním.

Nyní nám tedy musí být jasné, že role ‚Potěmkína‘ se nevyčerpává tropem-analogií, ale že ona analogičnost (na rovině poetiky textu) získává, respektive okupuje, zcela jinou pozici na rovině struktury eseje. Je to role *funkčního modelu*, a protože ‚modelu‘, tak na jeho základě se celý text bude syntetizovat, ponese si jeho stigma. Promluvme tedy o jeho obsahu; vyobrazme si funkční model, tak jak bude stigmatizovat prostor eseje.

Řekli jsme si v analýze onoho motivu u Kafky, motivu skryté hierarchie, jež Benjamin vypočítává, že se ho on sám nesnaží interpretovat, ale opřít o jiná díla téhož autora, zmnožit ho ve fikčních světech, jež jsou stejného autorství, a tak dát vyvstat jisté ontologii této fikce,

---

<sup>121</sup> BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 274.

dát jí realizaci. To je totiž i bod našeho zájmu, neboť je to místo, kam především spadá causa Potěmkin. Můžeme si být jisti, že ono zdvojení (zkonkrétnění, realizování) započiná už u počáteční anekdoty (proto se nejedná jen o prostý trop analogie), a stává se tak závazkem pro další kritický postup, tzn. modelem.

Funkční model ‚potěmkinovské‘ anekdoty v tématu Franz Kafka: demystifikovat kafkovský mýtus skrze ukázání podobných motivů a nálad u staršího pramene; prokázat Kafkovu dílu věcnost chápání oproti výlučným měřítkům, kterými je interpretováno (mj. teologie tehdy, existencialismus dnes); nealegorizovat, ale zkonkretizovat; otevřít si prostor pro znatelné motivy a distinktivní rysy v dílech samotných, a s tím spojené odmítnutí neustálého přiživování idejí, které nevycházejí ani tak z děl jako z kultury kritického (evropsky intelektuálního) čtenářstva. Prostě řečeno vůle hned od začátku eseje (Potěmkin) nechat v kritice zaznít Kafkovi motivy o sobě, plně na ně obrátit pozornost.

Na konec si můžeme připravit přemostění k další kapitole, která se plně zaobírá právě oním autorským v Kafkově díle – rolí gesta. Použijeme pro to z této první kapitoly útržek, který sám Benjamin podává jako tematický útržek zbloudilý do kapitoly, jež mu tématem nepatří, tedy z té druhé do první. *„Pozoruhodné však je, že tyto prostopášné ženy nikdy nevystupují jako krasavice. Krása se v Kafkově světě vynořuje pouze na nejskrytějších místech: například u obžalovaného. To je ovšem zvláštní, takřkajíc přírodovědný úkaz... Nemůže to být vina, co je dělá krásnými... nemůže to být ani budoucí trest o sobě, co je už nyní dělá krásnými, ... může to tedy být jen soudním řízením, které je proti nim vedeno a které je nějak poznamenává.“*<sup>122</sup> Krása je u Kafky spojena s maličkostmi, že je téměř neviditelná. Velmi letmé gesto obžaloby zavdává na zkrásnění. Člověk musí být dobrým a tichým pozorovatelem, aby vůbec takovéto věci byl s to zpozorovat. Musí být vždy připraven, ve střehu jako fotograf, neboť v každé chvíli se může mihnout na ‚jevišti‘ gesto, které má dalekosáhlé následky.

## 9.2 Dětský obrázek

*„Existuje jedna fotografie,“* začíná Benjamin druhou kapitolu, *„na níž je Kafka jako dítě; málokdy se ‚ubohému, krátkému dětství‘ dostalo dojemnějšího obrazu. (...) Přibližně šestiletý chlapec v těsném, jaksi ponižujícím dětském obleku, příliš hustě obšitým lemovkami, tu stojí v krajině, jež se podobá zimní zahradě. (...) Nesmírně truchlivé oči dominují v této jim předurčené krajině, již naslouchá ulita velkého ucha.“*<sup>123</sup> Dvě poznámky k tomu: Susan

<sup>122</sup> BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 275.

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 277-278.

Sontagová, obdivovatelka Waltera Benjamina, která tento text, jež analyzujeme, nazývá velkým esejem právě ve svém esejistickém portrétu Benjamina (*Ve znamení Saturna*), začíná svůj text, „*Na většině portrétních snímků má sklopený zrak a pravou ruku si přikládá k tváři... (...) Na snímku z konce třicátých let zůstala linie kudrnatých vlasů skoro stejně jako předtím, ale není tu stopy po mladistvosti ani půvabu...*“<sup>124</sup>. Výčet jí dostupných snímků s Benjaminem pokračuje a v popisnosti tak nabývá téměř objemu jedné strany - té první. To vše nejspíše proto (a s tak zřetelným odkazem), aby bylo zřejmé, nakolik si stojí upřímnost Sontagové v textu, jenž se má odvíjet okolo Benjamina.

A pak recenze knihy Sontagové (*S bolesti druhých před očima*) v A2 od publicisty Matěje Metelece; ona recenze začíná, „*mám před očima jednu z fotografií Susan Sontagové pořízených Annie Leibovitzovou. Zestárlá, odhadem více než šedesátiletá Susan sedí v autě, podle všeho poměrně luxusním. Na sobě má chlupatý kostým připomínající moňčičáka. Zpod ušaté kukly jí lezou prošedivělé černé vlasy, na levé straně spletené do copu, ukončeného velkou mašlí...*“<sup>125</sup> To vše myšleno a napsáno hravě s odkazem, aby bylo zřejmé, jak že si to hrajeme a jak je vše hravé. Avšak jediné, co zachraňuje obsah této formy hry od vyprázdnění je osvobozující fakt, že recenze má hravost jako prostředek. Tyto nápodoby jsou tak očividné, že mi nedali, abych je přehlédl.

Ovšem zpět k eseji. Závažné věci, které jsme si pomocí analýzy uvědomili v kapitole první a je tedy třeba je mít v patrnosti i v té druhé: funkční model eseje => konkretizovat fikční světy Kafkových děl.

Hned po popisu Kafky jako zasmušilého dítěte zachyceného fotografem, totiž následuje citace z povídky *Touha stát se Indiánem* a odvážné tvrzení Benjamina, že tato touha onen dětský žal strávila. Aby zdánlivé literárně-vědní nepatřičnosti nebylo málo, téměř bezodkladně následují citace z dalších různých děl téhož autora, které jsou nekontextuálně, nanejvýš manýristicky pospojovány. Na rozsahu pouhé 1 ½ strany, tak vedeni citacemi, projdeme od zmíněného dětství Kafky přes onu touhu, jež ho údajně stravovala, dále přes divadlo Oklahoma v *Nezvěstném* k tvrzení, že Karel Rossmann je jen jedním z vtělení Kafkových hrdinů, tzn. že Kafka píše vesměs různé obdoby jednoho jediného „hrdiny“ a ne o různých samostatných a odlišných charakterech (důležitý fakt eseje, který dovoluje Benjaminovi dávat odlišné povídky pod jedinou záštitu), abychom skončili výčtem gestických

---

<sup>124</sup> SONTAG, Susan. *Ve znamení Saturna*. Praha; Litomyšl: Paseka, 2011, s. 109.

<sup>125</sup> METELEC, Matěj. *Kam s bolesti druhých* [online]. A2, 2005 [cit. 20. 6. 2013]. Dostupné z URL: <<http://www.advojka.cz/archiv/2011/12/kam-s-bolesti-druhych>>

projevů chůze v Kafkově fikci. Na tak skromném prostoru je vedle sebe položeno 7 různých citačních zdrojů (krom fotografie, pak ještě 5 povídek a román *Nezvěstný*).

Co jsme z řečeného sto vyvodit z hlediska struktury eseje? Benjamin i v této druhé kapitole pokračuje v oné konkretizaci fikčních světů, avšak s mnohem větší intenzitou; různé citace vkládá téměř přes sebe, spojujíc je nanejvýš ekonomicky strohým a myšlenkově diletantským přemostěním, kdežto v kapitole první používal citace jako dokreslení toho, co předtím dlouze a prozíravě mínil. Text eseje se tak v této fázi stává výlučně literátskou záležitostí, ne určenou rekreačním čtenářům – pro ty je tato pasáž textu ne nečitelnou (čitelné je v posledku vše napsané), nýbrž neuvěřitelnou z hlediska toho, co je říkáno; obsahově zdiskreditovanou samotnou metodou přednesu, neboť je zní patrné, že ta byla vyhnána do extrému. Z toho samého důvodu je pak tatáž metoda neobhajitelná na poli akademických postupů. A právě zde nacházíme svébytnost eseje obecně, totiž jako antitezi metod na jedné straně orientovaných na běžné čtenářstvo (propedeutika, encyklopedičnost), na druhé privilegovaných akademickou půdou (každé jednotlivé metody univerzitní spočívající v systematičnosti); esej riskuje vše, jak na straně příjemce, tak autora: „*Esej je most, který není propočítán na dvojnásobnou zátěž proti zátěži připuštěné, nýbrž je naopak zatěžkáván po kritickou mez, až se prohýbá, rozkmitává a občas i praská, strháváje do hlubin svého projektanta.*“<sup>126</sup> O riskantnosti doposud probírané části eseje je ovšem třeba se přesvědčit v úplném znění.<sup>127</sup>

Předtím bylo konstatováno, že tato kapitola, je především kapitolou o roli gest v Kafkově fikčním světě. Ač si Benjamin k uvedení toho zvolil, jak bylo teď vysvětleno, velmi rozporuplnou cestu, nakonec k motivu gest došel. Také jsme si výše řekli, že proces konkretizování fikčního světa, který má otevřít prostor skutečným motivům v díle a ne idejím, jež nám nad ním tanou, je generální funkcí, na které tento esej operuje. Když jsme se tedy k takovému vlastnímu motivu dostali, zajímá nás, jakými postupy ho Benjamin pojednal a jak úspěšně mu právě tyto dovolily motiv vyčerpat.

Na úvod Benjaminova výtečná premisa: divadlo Oklahoma, resp. i další Kafkovy exteriéry a interiéry jsou vždy záhadné, zatímco postava Karla Rossmána (jak už teď víme, postava, která je pro Benjaminu zaměnitelná za valnou část jiných hlavních) je zcela nezáhadná, průhledná; charakteristiku její bezcharakternosti taktéž nachází v odvolání se na popis čínského typu mudrce zastoupeného mimo jiné Kurfuciem, totiž průměrného člověka,

---

<sup>126</sup> OPELÍK, Jiří. In OSVALDOVÁ, Barbora - KOPÁČ, Radim - BALVÍN, Jaroslav. *Pokusy a dobrodružství: poznámky k eseji*. Praha: Karolinum, 2008, s. 40.

<sup>127</sup> Srv. BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 277-279.

jež nemá žádný charakter, nýbrž ryzí cit. Jednání takových lidí – to je pořád onou premisou -, se rozpouští v gestičku.

Uvědomme si: charakterní se jednáním dožadují zásluh, zatímco osoby, jež mají pouze ryzí cit, jednají v zájmu ctihodnosti. Kafkovy postavy tedy náleží do kategorie druhé. Ovšem, a to je ono specifické, jak dojít ctihodnosti, když fikční svět pozbývá symbolického, smysl ustavujícího. Gesta jsou tak vždy ohledáváním, tápáním a dožadováním se v jednom. „(...) celé Kafkovo dílo představuje kodex gest, která pro autora v žádném případě nemají předem daný symbolický význam, ale spíše se o takový význam ucházejí ve stále nových souvislostech a zkusmých konfiguracích.“<sup>128</sup> Když je toto Benjamin sto konstatovat, musí nám být jasné, že na Kafkově díle - pro nás příjemce eseje - uchopil něco bytostného.

Zde již ale bude mnoho recipientů na pochybách. Jak se uchopení bytostného motivu může v Benjaminově eseji omezit na výčet neokomentovaných vlastních popisů gest v Kafkově díle typu, „, vzal (myšleno K.) s psacího stolu ... jeden z papírů, položil si ho, pomalu jej zvedal směrem k pánům a zároveň sám povstal. Nemyslel při tom na nic určitého, nýbrž jednal tak jen, poněvadž cítil, že si takto musí počínat, má-li jednou sepsat to velké podání, které ho má dočista zprostit viny.“<sup>129</sup>

Jistě je zřejmé, že Benjamin pokračuje ve svých přístupech, v těch, které máme za funkční model eseje, ovšem v momentě, v kterém tak činí (u bytostného motivu), se zdá, že neprobíhá konkretizace-realizace fikčního světa, nýbrž jeho banalizace; výčty znázornění gest v Kafkově díle se na sebe vrší, ovšem zdá se, nic nevypovídají. Proti tomuto způsobu vedení úsudku je třeba vystoupit s dvěma body, které mají Benjaminův postup zachránit pouhým poukazem.

Za prvé: Benjamin v průběhu výčtu ukázek ztvárnění gest vyvodí několik zásadních myšlenek, a to především, že „(Kafka) odebírá lidským gestům zděděné opory, a tak získává předmět k úvahám, jež neberou konce.“<sup>130</sup> Takže jsme potom v oněch Benjaminem předkládaných citacích, anebo vůbec v novém čtení díla samotného, sto vidět, co opravdu ony motivy jsou v rámci zákonitostí konkrétního fikčního zpodobnění. Oněmi citacemi tedy nedochází k banalizaci, nýbrž pořád k realizaci oné fikce, neboť jsme ji schopni obezřetněji vnímat a rozumět jí v její jedinečnosti. To, že samotný objekt vnímání – gesto – vyjmutý jako předmět sám o sobě má negativní a bezradný ideový náboj v rámci Kafkovi fikce, je už otázka jiná a nesmí nás zmást. Koneckonců souvisí s druhým poukazem.

---

<sup>128</sup> BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 279.

<sup>129</sup> BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 280-281.

<sup>130</sup> Tamtéž, s. 281.



Za druhé: Benjamin tuší – jak už bylo výše vidět v přirovnání Kafkových protagonistů k bezcharakterním čínským ctihodným – za Kafkovou průsvitností postav a nezakotveností jejich gest, jimiž se v etickém vakuu dovolávají sami sebe, nějakou mystiku, resp. *nauku* v anachronickém slova smyslu. To mu je ještě pozoruhodnější, když v tak transparentním díle jako je *Proces* začne v pověstné kapitole s knězem na konci knihy právě on mluvit tónem podobenství. Pro Benjaminu není důvodu, aby se prózy Kafky neměli k nějaké nauce „*podobně jako hagada k halaše*“<sup>131</sup>. Prozíravé prohlášení. Krom toho je tato druhá kapitola často protkána pasážemi, kde se přirovnáním snaží být navozena podobnost Kafkova fikčního světa s východní (zejména čínskou) myšlenkovou tradicí. To vše, aby se opět skončilo přirovnáním zákonitostí vesnice v *Zámku* k jedné osadě v talmudské legendě, tzn. opět židovská nauka.

Každopádně se nám do této kapitoly nakonec vetřelo příliš mystiky, a že zrovna před kapitolou třetí, je z hlediska struktury příznačné.

### 9.3 Hrbáček

V analýze třetí části eseje se na začátek poprvé dopustíme vykročení mimo rámec kafkovské tematiky, neboť sama esej zde v kapitole Hrbáček vykročuje mimo rámec, který předtím držela; z hlediska struktury se totiž jedná o *meta-kapitolu*, kapitolu soudící zákonitosti kapitol předešlých.

Jak všichni víme, alegorie = obrazné vyjádření abstraktních pojmů, jež se snaží především utajit svůj skutečný obsah, totiž právě fakt, že odkazuje k něčemu pojmovému. Jorge Luis Borges se ve své kratičké eseji *Od alegorií k románům* zamýšlí nad tím, proč nám tato tropa dnes připadá tak frivolní. Dohledává, kdo se kdy k alegorii vyjádřil, a osobně pak nejvíce souzní s názory historika a estetika Croceho. „*Croce nepřipouští rozdíl mezi obsahem a formou. Forma je obsah a obsah je forma. Alegorie mu připadá nestvůrná, neboť se snaží do jedné formy zašifrovat dva obsahy: bezprostřední či doslovný (Dante provázený Vergiliem přijde k Beatrici) a obrazný (člověk vedený rozumem nakonec dospěje k víře)*.“<sup>132</sup>

Zpátky k Benjaminově eseji: „*vyšší moc,*“ píše Haas, „*sféru milosti znázornil ve znamenitém románu Zámek, sféru soudu a ztracení ve stejně znamenitém románu Proces. Území mezi oběma, ... pozemský osud s jeho obtížnými nároky se pokusil zobrazit v přísné stylizaci třetího románu Nezvěstný.*“<sup>133</sup> Benjamin zde přímo cituje hodnotící přístupy

<sup>131</sup> BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 281.

<sup>132</sup> BORGES, Jorge Luis. *Další pátrání*. Praha: Argo, 2011, s. 212.

<sup>133</sup> BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 286-287.

Kafkovi tvorby v době počátku třicátých let, v době, kdy svoji esej psal. A neomezuje se jen na jednoho odborníka. „*Například Bernhard Rang v tomto smyslu píše: ‚Lze-li zámek považovat za sídlo milosti, pak z pohledu teologie znamenají zeměměřičovy marné snahy a pokusy, že milost Boží nelze přivodit a vynutit svévolně a prostřednictvím lidské vůle. Neklid a netrpělivost pouze brání vznešenému klidu božského a matou jej.‘*“<sup>134</sup> Můžeme již tedy po vzoru Borgese a Croceho shledat dva obsahy v jedné formě: doslovný (snahy a pokusy zeměměřiče K. spatřit hlavní autoritu, jež sídlí na zámku), obrazný (milost Boží nelze svévolně přivodit a vynutit vůlí pozemskou).

Přílišnost alegorizace a laxnost její metody si Benjamin uvědomoval. „*Tento výklad je pohodlný; avšak čím dále postupuje, tím více je zřejmé, že je neudržitelný.*“<sup>135</sup> Proč je neudržitelný, na to si odpovězme kategoricky v opozici k alegorii; opět s Borgesem, resp. Crocem. „*‚Rozumí-li se symbolem něco neodlučitelného od umělecké intuice, je symbol pouhé synonymum intuice samé, jež má vždy ideální povahu. Je-li však symbol oddělitelný, je-li možno na jedné straně vyjádřit symbol a na druhé symbolizovanou věc, vracíme se tím k omylu intelektualistickému: domnělý symbol je vyličením abstraktního pojmu, je alegorií, je vědou nebo uměním, jež se opírá po vědě.‘*“<sup>136</sup> Pokud pojmem symbol – zde myšleno intenci tvůrce – jako něco intelektem absolutně rozlišitelného, rozštěpí se nám v důsledku toho navíc na nějaké-symbolizované, na nový prostor (a jelikož nový tak ne vlastní tvůrci díla), který jsme proto nutni opanovat svými – často vědními – konstrukcemi. Ty Benjamin u Haaseho, Ranga a jiných odhalil v teologii, jejíž domnělá patřičnost a privilegovanost pro casu Kafka byla přiživována tehdejší okolností prvního vydání pozůstalosti jeho reflexí (dnes titul *Aforismy*), které se mimo jiné vyjadřují v existenciálně-teologických konotacích. Benjamin proto spravedlivě varuje: „*je snazší vyvozovat spekulativní závěry ze sbírky Kafkových poznámek z pozůstalosti než postihnout byt jen jediný motiv, který se objevuje v jeho povídkách a románech.*“<sup>137</sup> A proto také autor eseje první dvě kapitoly činí onu obzvláštní metodu, kterou jsme si analyzovali, resp. funkční model (neboť esej nezná metody!), a to konkretizovat fikční svět zákonitostmi, které se nacházejí v něm samém – naprostý opak alegorie. Vystříhávat se paralel, neboť domýšlet napsané; neabstrahovat, nýbrž linearizovat – pokud mám metaforicky dojít na samou mez matematicky strohé vyjadřování.

Tato třetí kapitola tedy obsahem nerozjímá toliko nad Kafkou, jako nad ospravedlněním postupů kapitol předešlých – je z hlediska obsahu meta-kapitolou, ať to zní sebepošetileji.

---

<sup>134</sup> BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 287.

<sup>135</sup> BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 287.

<sup>136</sup> BORGES, Jorge Luis. *Další pátrání*. Praha: Argo, 2011, s. 211.

<sup>137</sup> BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 288.

## 9.4 Sancho Panza

Druhou kapitolu jsme končili konstatováním, že se Benjaminovi do eseje vkrádá příliš mystiky (příliš, protože v díle Kafka nic takového explicitně není) a je třeba poznamenat, že kapitola třetí, kterou jsme pojednali jako meta-kapitolu, je z části od konce i pokračováním mystických ozvuků kapitoly druhé, ovšem s Benjaminovým pokusem již pátrat po nauce, kterou by mohl mít na mysli přímo Kafka (at' sebevíc fiktivní) a ne dohledávat analogie v naukách tradičních. Tato pasáž ovšem patří plně do dedukčních spekulací Benjaminova a ne ke struktuře eseje, resp. k výpovědi o esejistickém umění. Proto ji zde nehodnotíme.

Kapitola čtvrtá, poslední – Sancho Panza – pokračuje v předtím nastoleném trendu: Benjamin vrší další dedukce a vývody na poli mystických a metafyzických důsledků Kafkova fikčního světa, a to až do úplného konce. I přesto od kapitoly poslední – jelikož je poslední – musíme očekávat nějakou pozitivní hodnotu na poli výstavby literárního tvaru. Ovšem ze strukturního hlediska to naopak vypadá, že právě kapitola třetí je kapitolou závěrečnou, když tak rázně vystoupala nad kapitoly předešlé jakožto utvrzovatel jejich funkčnosti. Benjamin je ale jako literární vědec přinejmenším nadprůměrný, ne-li přímo výjimečný, a tak se kapitolou třetí nevyčerpává. Poté co jako autor eseje pravidelně utvrzoval svého čtenáře, že Kafkova fikce se nesmí alegorizovat či teologizovat, nýbrž upevňovat sama v sobě, zdálo se, že jako vykladač chce esejista co nejvíce vymizet v zájmu autentičnosti pojednávaného díla – to ještě čtenář netuší, že Benjamin zamýšlí, aby se nakonec sám Kafka dostavil k výkladu.

Věc se má totiž takto: obsahově poslední část věnující se prohlubování oné nauky za doslovností Kafkovi fikce vyústí odstavcovou citací z povídky *Pravda o Sanchu Panzovi*, která sama o sobě se má v daném kontextu ke všemu předešlému jako výklad. Kafka se tak tímto Benjaminem dlouze budovaným kontextem doslova vyjádří vlastní povídkou k bytostnosti své fikce. Onu Kafkovu citovanou část povídky však zde nelze opsat, jelikož právě bez onoho Benjaminova kontextu by zněla do prázdna a sama celá nicotná, neboť ani povídka, ani esejistická pointa.

## 10 Analýza eseje: S. Sontagová - Amerika v temném zrcadle fotografie

### 10.1 Amerika

Tato esej není - na rozdíl od té Benjaminovi - rozdělena do více částí, je jednolitá (monolitická), a proto má jen jeden název, od kterého se odvíjí. Musíme tedy začít jím. *Amerika v temném zrcadle fotografie*. Amerika... „Když Walt Whitman obezíral demokratické vyhlídky kultury, snažil se dohlédnout za rozdílnost mezi krásou a ošklivostí, důležitostí a banalitou. Zdálo se mu bezduché či snobské provádět jakékoli rozlišování hodnot, vyjma těch nejvelkomyslnějších. Náš nejneohroženější, nejbláznivější hlasatel kulturní revoluce vznášel velké požadavky na otevřenost. S krásou by si nedělal starosti ten, naznačoval Whitman, kdo by akceptoval dostatečně rozsáhlé pojmání skutečnosti, všeobsažnost a vitalitu současné americké zkušenosti. Všechna fakta, i ta podřadná, jsou ve Whitmanově Americe zářivá – v onom ideálním prostoru, uskutečněném dějinami, kde ‚fakta, tak jak se vynořují, se koupou ve světle‘. (...) V sídlech předdemokratické kultury byl ten, kdo se dával fotografovat, celebritou. V otevřených polích americké zkušenosti, tak jak ji katalogizoval Whitman a jak nad ní krčil rameny Warhol, je celebritou každý. Žádný okamžik není významnější než jakýkoli jiný; žádná osoba není zajímavější než kterákoli jiná.“<sup>138</sup>

Sontagová začíná esej takovouto Amerikou, Amerikou kulturní. Pro zaopatření esteticko-etického rámce této kulturní svébytnosti je jí ideálem Walt Whitman. Jelikož jsme doznali onu jakost na první pohled bezbřeze znějící Ameriky z názvu eseje, mohli bychom se u ní ještě příslověčně zastavit. Totiž Amerika v etickém rozměru kladoucí důraz na svobodu, občanství, přirozená práva každého jednotlivého člověka, resp. na demokracii. Zároveň Amerika v mnoha zakládajících ohledech protestantská (obecně americká architektura, dále vliv na ústavu z roku 1787<sup>139</sup>), přičemž de facto velmi deistická (Whitmanovo známé nepří se o Bohu). Souvisle řečeno, Amerika, jež má v etických základech Boha, ale v realizaci společnosti klade toliko důrazů na blaho člověka, že nakonec není Bůh tím, před čím by se zastavila, nýbrž ideál Svobody. Amerika nových možností člověka, která tak oproti v Evropě historicky ukotvené dichotomii života profánní-sakrální, nachází novou životní zkušenost v svobodný-realizující se. Z hlediska estetického zakoušení pak Amerika širší a rozmanitá, a to jak geograficky, tak populačně. Tedy opět Amerika jako zbrusu nová skutečnost vůči téměř 2 tisíce let probíhající zatíženosti a fatálnosti evropského vědomí. Amerika – možnost; dvě

<sup>138</sup> SONTAG, Susan. *O fotografii*. V Praze: Paseka; v Litomyšli; v Brně: Barister & principal, 2002, s. 30-31.

<sup>139</sup> BONHOEFFER, Dietrich. *Etika*. 1. Praha: Kalich, 2007, s. 106-107.

slova nabývající téměř funkci synonym, jež musejí v této idealizované podobě spatřit svého kulturního patrona v osobě Walta Whitmana.

Takovýto odér socio-kulturního rozměru by měl mít čtenář na mysli za doslovným textem uvádějícím myšlenky Whitmana, pokud se nechce s esejem minout. Rozumějme: Amerika, jež sama o sobě grandiózně zní z názvu eseje, není takto (=sama o sobě) v textu vůbec kladena, definována či podobně pojednána; autorka textu každý jednotlivý moment kdy jakkoliv hovoří o Whitmanovy, není z hlediska esejistického postoje primárně S. Sontagová, nýbrž Američanka. Dokažme si to. Z citace, jež už proběhla hned na úvod, zdůrazňuji náš: ‚Náš nejneohroženější, nejbláznivější hlasatel kulturní revoluce vznášel velké požadavky na otevřenost...‘ Jak je vidět pojmenování ‚náš‘ transformuje ordinérní vztah odborného psaní – pojednávaná osobnost × odborník –, totiž vztah formální, na vztah osobní a zaujatý. Tento postup není samozřejmý: Walter Benjamin měl vůči svému objektu v předešle analyzované eseji *Franz Kafka* stejné kulturní predispozice jako zde Sontagová vůči Whitmanovi a přesto si Kafku nijak nepřivlastňoval jakožto dědic stejné identity německého židovství. Psal vůbec v onom formálně-odborném styku ‚osobnost × odborník‘ a právě jen z pozice odborníka se jedinkrát uvolil k poznámce, že v hloubi lidové písně se Kafkova fikce dotýká základu, který by nenašla v existenciální teologii (jak je obecně předhazováno), resp. že ‚je to základ německého národovectví stejně jako židovského‘<sup>140</sup>. V rámci sdíleného dědictví kultury a identity tak ze strany Benjaminova vůči Kafkovi k ničemu víc nedojde. Sontagová to ale se zaujatým postojem myslí vážně, tzn. klade ho vědomě a dokazuje to *aktualizací*, když napíše poslední větu v shrnutí Whitmanovy poetiky. ‚*Opakování, bombastická kadence, nepřetržitost řádků a ctižádostivá dikce jsou ozvuky světského vnuknutí, které mají čtenáře psychicky povznést, vynést do takové výšky, z níž se lze identifikovat s minulostí a se společným vlastnictvím americké touhy. Toto poselství identifikace s jinými Američany je však dnes naší povaze cizí.*‘<sup>141</sup> Celá ta whitmanovsky nedozírná Amerika bující jako jedno tělo musí být Američanem brána jako jeho podstatné dědictví, přičemž Američanem 70. let 20. st. musí být navíc doznána jako již myšlenkově nekoherentní, pokud má onen Američan 70. let vůbec zůstat Američanem. Prostě od dob, kdy se Amerika začala radikálně podílet na světových dějinách – a dvacátého století se tento fakt týká naprosto -, je záhodno, aby do vědomí Američana vstoupilo vědomí historické.

Nyní si můžeme dovolit dedukci, která je na místě. Z předcházející části této práce (podkapitola ‚*Vlastní hledisko*‘), již víme, jak Ortega y Gasset velice přispěl ke kvalifikaci

<sup>140</sup> BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 293.

<sup>141</sup> SONTAG, Susan. *O fotografii*. V Praze: Paseka; v Litomyšli; v Brně: Barister & principal, 2002, s. 34.

esejistického poznání, když ozřejmil kategorie *vědění* a *porozumění*. Pomocí dedukce tedy dokončíme pohyb, který započalo Sontagové vstřebávání Whitmana skrze Ameriku. Jak je dáno dějinami literatury, Walt Whitman je - téměř jako privilegovaný tvůrce – spojován s vlnou civilismu, která měla na přelomu 19. a 20. st. značný vliv přinejmenším v západní Evropě včetně našich Čech a později se významně dotkla i poetiky Skupiny 42. To je tedy ona část faktického vědění. Ovšem z esejistického (tzn. syntetizovaného) porozumění, které nám nabídla Sontagová, se nabízí otázka: jak moc onen Whitmanův vliv na Evropany byl relevantní, když teď víme, jak moc každý verš každé Whitmanovy básně náležel Americe? Respektive, jak moc byl onen vliv přejat povrchně, a tak zpětně upozadil zbytnění Ameriky v poezii před formálními prvky, tzv. civilismu v té samé poezii? Otázky budou ještě dramatičtější, pokud přistoupíme k fenoménu volného verše, za jehož průkopníka je Whitman považován: pokud je Whitmanův verš volný, jak moc jsme schopni ho shledat v poezii jiných básníků, například těch moderních, tzn. těch, kteří používají volný verš téměř výlučně? Pravdou je, že volnost Whitmanova verše natolik implikuje americkou krajinu, či jiné ideály Ameriky, které jsme výše zmínili, nebo už onu americkou touhu, kterou zmiňuje Sontagová, že se naprosto míjí s nerýmovaným a nemetrickým veršem, kterým se často produkuje moderní poezie po celém světě. Konec konců člověk, který se snad nejpříkladněji přiblížil Whitmanovu verši, nebyl než Američan; jménem pak Allen Ginsberg.

## 10.2 V temném zrcadle fotografie

Pomyslná první whitmanovská část je z hlediska struktury eseje platformou s americkým pozadím – už jsme si řekli, že ona Amerika není bezbřehá, ale ideová, souvislá s revolucí Whitmana. Pomyslně druhá část eseje (*...v temném zrcadle fotografie*) provádí, co klade názvem – pomocí vybraných amerických fotografií průběhu 20. st. zrcadlí onu ideově demokratickou Ameriku pomyslné části první.

Z hlediska esejistického tvaru, jak jsme si ukázali, byla pomyslná první část, kromě přípravení oné platformy pro další postup, převážně o formulování postoje autorky vůči americtví a dědictví Whitmana. Vzpomínáme si na aktualizaci postoje Sontagové: Američan 20. st. by měl být především Američanem oplývajícím historickým vědomím a až z této pozice beroucím v potaz whitmanovskou Ameriku. Můžeme zde totiž předběhnout a říci, že tato aktualizace, která (jak už bylo pojednou citováno) měla v textu onu skromnou podobu - „toto poselství identifikace s jinými Američany je však dnes naší povaze cizí“ -, je vesměs v půlce eseje jeho pointou. Poté totiž následuje onen průzkum vybraných přístupů fotografií – a vybraných právě, aby nějak navazovali na Whitmanovi žádosti -, kteří v reálu vykazují

negativní sociálně-etické hodnoty, vyvěrající právě ze špatného provedení implicitního vlivu Whitmana na amerického umělce. Proto také onen expresivní přídomek v názvu eseje: *Amerika v temném zrcadle fotografie*.

Nás už pak hlavně zajímá, jakými postupy se v této kritické části eseje Sontagová pohybuje. Z minulé analýzy víme, že Benjamin nejvíce vytěžil z konkretizace literárního fikčního světa, což důmyslně aplikoval jako funkční model téměř na celý esej. Tím, že esej koncipoval právě okolo funkčního modelu soustředujícího se na objekt zájmu (dílo F. Kafky), nanejvýš potlačil v žánru eseje jinak tolik zabydlený postoj s jeho prostředky, přičemž tato očividná absence postoje jen posílila soustředěnost na samotného Kafku a jakoby ještě více zhodnotila a zvýraznila onu konkretizaci fikčního světa. Naopak Sontagová je autorka, jež se v esejích opírá především o prostředek postoje a o modulace, které nabízí ve formě *autorizace*, či *akcentace*. To je pak případ i zde řešeného eseje. Ale nejdříve k informacím: fotografové, které si vybrala, jsou Walker Evans, Alfred Stieglitz, Edward Steichen a Diane Arbusová, a to v takovéto chronologii, zároveň v odlišném rozsahu – Arbusové je věnováno více stránek, než zbylým třem dohromady. Třeba dodat, co jmenovaní pro Sontagovou reprezentují ve fotografii. Evans – objektivní, diskrétní snímky, které v průběhu kariéry nepohrdnou žádným tématem, jak banálním, tak netematizovaným (lidé v metru nevědomky snímání skrytým aparátem); Stieglitz – heroické snímky například do nebe tyčícího se New Yorku; Steichen – patron výstavy *Lidská rodina* z roku 1955, shromažďující fotografie lidí z 68 zemí světa a poukazující tak, že jsme „my lidi“ přes odlišnosti všichni rovnocenní; Arbusová – fotografka výlučně jediného tématu, lidí fyzicky (genetika, sexualita, nudismus) či psychicky (samota, idiotismus) abnormálních.

Ve výčtu je pro nás patrná jedna věc: všichni zmínění jsou tvorbou naprosto odlišní. Náramnou otázkou proto zůstává, když ona platforma eseje byla vybudována na všeobjímající Americe Walta Whitmana, jak ji mohou zmínění fotografové jakkoliv zrcadlit? Odpovědí je právě způsob, jak Sontagová pracuje s *modulacemi* postoje. Důležitý je ovšem základ, platforma: demokracie, Whitman, Amerika. Z toho se vychází. Potom je podstatné mít v patrnosti, že každý jednotlivý úsek, který zde budeme citovat, a v kterém se, byť sebevíc bude jevit, že právě ten a ten fotograf je přirozeně whitmanovský, není žádnou domnělou výpovědí o té které přirozenosti, nýbrž o postoji Sontagové. Postoj je interpretace a ta poukazuje zas jen na samu sebe. „*Interpretácia nič nepredstiera, vyjadruje samu seba.*“<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> VALČEK, Peter. *Osudy eseje: pôvod a médium esejistickej formy*. Bratislava: Iris, 1999, s. 29.

Začněme Stieglitzem, neboť tam se postoj jeví nejintuitivnější. „*Stejně jako Whitman, ani Stieglitz neviděl žádný rozpor mezi ustanovením umění jako nástroje identifikace se společností a vyzdvihováním umělce jako heroického, romantického a sama sebe vyjadřujícího ega. (...) ‚Fotograf‘, píše Rosenfeld o Stieglitzovi, ‚rozhodil sítě umělce do vnějšího světa šířeji než kterýkoli člověk před ním či po jeho boku.‘ Fotografie je druhem zveličování, heroické kopulace s hmotným světem.*“<sup>143</sup> Z citace vidíme jak intuitivní je postoj poukazující na zrcadlení whitmanovství v díle Stieglitze. A postoj musí být tak samozřejmě intuitivní, protože podíl Stieglize na vstřebávání Whitmana je jasný – společným jmenovatelem je heroismus.

Pokročíme-li ovšem k Evansovi, jenž se svými fotografiemi „*nesnažil o sebevyjádření*“<sup>144</sup>, stane se nám zrcadlení Whitmana - heroického barda - a Ameriky - země, kde se má svobodně realizovat -, obtížnější. Sontagová: „*I bez onoho heroického sklonu je Evansův projekt stále Whitmanovým dědictvím: vyrovnáváním rozdílů mezi krásným a ošklivým, důležitým a triviálním. Každá vyfotografovaná věc či osoba se stává – fotografií; a stává se tudíž morálně rovnocennou vůči kterékoli jiné z jeho fotografií.*“<sup>145</sup> Vidíme, jak moc se musel intuitivní postoj zkomplikovat, aby se mohl vyjádřit – musel přejít k *akcentaci*. Akcentační postoj: z původní whitmanovské platformy se poukazuje na umenšování rozdílností a na snahu odhlížet od jakéhokoliv rozlišování hodnot, ovšem v cause Evans pak není toto shledáno v poetice fotografií, ale v procesu focení vůbec, kdy Evans alternováním témat dochází k tomu, že vše focené je nakonec jen fotografií. Akcentuje se tedy kvalitativně jiné a tak se otvírá nový kontext, přičemž původní whitmanovský kontext (ideální Amerika) se touto akcentací jiného smazává, ačkoliv byl původcem.

U posledních dvou – Steichen pořadající výstavu fotografií lidí ze všech koutů světa a Arbusová naopak celoživotně fotící jediný materiál v podobě abnormálních lidí – lze z hlediska eseje shledávat *autorizační* postoj. Oba Sontagová totiž autorizuje na platformě Whitmana, tzn. jako samoúčelné postoje vyslovující se na postojích Whitmana. Samozřejmě dotyční dva fotografové své dílo na podkladě Whitmana vůbec vidět nemuseli; tak to spatřuje Sontagová-esejistka a přesně proto se jedná o další modulaci postoje. „*Zatímco Whitman vybízel své čtenáře k identifikaci s ním a s Amerikou, Steichen připravil podívanou, jež měla každému divákovi umožnit identifikaci s obrovským počtem zobrazených lidí a případně i s námětem všech fotografií: s obyvateli celé Světové fotografie. (...) Fotografie Arbusové*

---

<sup>143</sup> SONTAG, Susan. *O fotografii*. V Praze: Paseka; v Litomyšli; v Brně: Barister & principal, 2002, s. 33.

<sup>144</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>145</sup> Tamtéž, s. 33.



vyslovují ono antihumanistické poselství, kterým touží být v sedmdesátých letech lidé dobré vůle znepokojováni, stejně jako si v padesátých letech přáli být utěšováni a rozptýleni sentimentálním humanismem. Mezi těmito poselstvími není tak velký rozdíl, jak by se zdálo. Steichenova výstava byla povzbuzením a výstava Arbusové hovořila o úpadku, obě však stejně dobře posloužily k vyloučení historického pochopení skutečnosti.<sup>146</sup> A dále: „Svým záměrem ukázat, že všichni jedinci se rodí, pracují, smějí a umírají stejným způsobem, popřela Lidská rodina determinující břemeno dějin – skutečných a historicky zakotvených rozdílů, křivd a konfliktů. Fotografie Arbusové politiku podkopávají stejně rázně tím, že sugerují existenci světa, v němž je každý cizincem, beznadějně osamocen. (...) Jak zbožná nadnesenost Steichenova souboru, tak i chladná stísněnost retrospektivy Arbusové odsouvají historii a politiku na okraj. První tak činí zobecněním lidského údělu, druhá jeho atomizaci do formy hororu.“<sup>147</sup> Myslím si, že se není třeba dále rozepisovat, proč toto zrcadlení Whitmana, resp. Ameriky, je temné. Ono zobecnění a atomizace – dva pojmy objevující se v posledně citované větě –, to totiž vystihli nejlépe. Zobecnění a atomizace jsou opravdu prvky, s nimiž Whitman často pracuje, ale v takovéto formě absolutního zobecnění onoho lidství a absolutní atomizace onoho whitmanovského zájmu o „otroky, trpaslíky, či vyřezané zmetky“<sup>148</sup>, se máme k samotnému Whitmanovi jako se má karikatura k člověku. Ovšem bez autorizace postoje - Steichena a Arbusové na whitmanovském kontextu - by toto konstatování vůbec nešlo.

Na závěr se nabízí: jestliže Stieglitz souvisí s poetikou Whitmana intuitivně, tak snad nic temného a karikujícího do eseje nevnáší... Formulace Sontagové k tomu: „*Paul Rosenfeld popsal Stieglitzovo úsilí jako ‚všeobjímající přitakání‘. Whitmanovská touha se proměnila v pobožnost: fotograf nyní ochraňuje realitu.*“<sup>149</sup> Ochrana implikuje strach – to pro Sontagovou jistě není naprosto pozitivní kvalita.

---

<sup>146</sup> SONTAG, Susan. *O fotografii*. V Praze: Paseka; v Litomyšli; v Brně: Barister & principal, 2002, s. 35.

<sup>147</sup> Tamtéž, s. 35-36.

<sup>148</sup> Srv. WHITMAN, Walt. In SONTAG, Susan. *O fotografii*. V Praze: Paseka; v Litomyšli; v Brně: Barister & principal, 2002, s. 32.

<sup>149</sup> Tamtéž, s. 49.

## 11 Závěry analýz

Esejistické snahy Sontagové spatřujeme v práci s postojem, totiž jak s jeho pomocí a jeho modulacemi je schopna formulovat mimořádné závěry; takové, které nesouzní se zajetým povědomím o dané tematice (erudice, výklad přihlížející k faktům), resp. takové, které spějí k syntetizovanému porozumění. Spekulativním důsledkem toho, je přílišná a nezakryvaná interpretovanost tématu, která by se, při volání k zodpovědnosti a verifikaci, mohla odvolat jen na samotnou autorku. Sontagová tak jistě vystupuje nad esejem nejen jako autor, ale i jako autorita, čímž se bezmezně vracíme k maximálně zkoušené roli postoje v analyzovaném eseji. Ovšem i čtenáři obeznámení s dalšími tituly této autorky, musí mít (správný) dojem, že takto zřetelně vystupuje role esejistického postoje i v jejích dalších textech. Je to tedy jev příznačný a podstatný. Například nejnovější titul *S bolestí druhých před očima* odvíjí celý svůj funkční rámec z kapitoly první, v níž proběhne akcentace postoje Sontagové na díle V. Woolfové. Sontagová tak vesměs všemi následujícími kapitolami pracuje s původně nerozlišenou kategorií „my“ převzatou od Woolfové – ono „my“ pak provází nepůvodními a cizími kontexty, s tím, že je v něm znatelná původní stopa z knihy *Tři guineje*.

Jestliže ale přeci jen budeme chtít kriticky napadnout přílišnost a možnou spekulativnost esejistického postoje v textech Sontagové, bude nám to velice znepríjemňovat fakt, že autorka – na rozdíl od Benjamina –, píše velice jasným a samozřejmým jazykem, který každý jednotlivý esej dělá zdánlivě snadným, resp. zdánlivě neproblematickým. Styl a dikce se tak snaží vstřebat rizikovost provedení a tvrzení.

Na straně druhé Walter Benjamin píše vypjatě nesouvislým a čtenářsky náročným stylem. Námí analyzovaný esej je taktéž oproti tomu Sontagové více strukturovaný (4. kapitoly) a více využívající možností oné skladebnosti. V zájmu toho si také vypomáhá větším množstvím esejistických postupů. Řekněme: 1. kapitola, *Potěmkin* – postupné ztvárnění vlastního funkčního modelu = zkonkrétnění (zároveň demystifikování) Kafkova fikčního světa; 2. kapitola, *Dětský obrázek* – pojednání skutečně se vyskytujícího – fikčního, a proto ne ideálního –, motivu v Kafkově díle (*gesto*), který byl odhalen předešlou kapitolou, resp. možnostmi zvoleného funkčního modelu; 3. kapitola, *Hrbáček* – meta-kapitola; kritika alegorizace a teologizace Kafkovi fikce a z toho nepřímě vyplívající opodstatnění postupů autorem zvolených a aplikovaných; 4. kapitola, *Sancho Panza* – skrze zevrubně budovaný

kontext naprosté dovedení funkčního modelu, potažmo až ad absurdum – Kafka úryvkem své fikce vyloží skrze prostřednictví Benjaminova určitý rámec své fikce.

Z tohoto zjištění nám tanou dvě otázky: 1. Nevytratil se z toliko disciplinovaného psaní ručeného onou obtížnou strukturou esejistický postoj? 2. Lze tento konkrétní postup Benjaminova generalizovat v jakémkoliv smyslu na jeho ostatní eseje?

Ad 1. Zdánlivé vymizení postoje v důsledku neskromné strukturovanosti eseje, je vskutku jen zdánlivé. Postoj samozřejmě stojí u základu oné struktury, neboť je to postojem, resp. interpretací, samotného Benjaminova, že je záhodno Kafku uchopovat skrze jeho fikci, a tím jeho fikci zároveň vykládat. Jedná se tedy o postoj (interpretaci) eseji implicitní a ne explicitně vyjádřený.

Co se nám přímo při analýze konkrétních textů zdálo jedinečné (Sontagové modulování postoje a Benjaminovo využívání obtížné struktury), teď vidíme, že z hlediska eseje zčásti pravidlem: pokud si zvolím esej nestrukturovat, zbude mi ona proměnlivější a intuitivnější práce, práce s esejistickým postojem (syntetizování), takže moje interpretace budou jistě explicitně pocíťované; naopak pokud esej primárně strukturuji a strukturu využiji funkčně, nemám už v oné disciplinovanosti nějaké „kde“ pro regulérní použití esejistického postoje, resp. esejistické interpretace – postoj se omezí na implicitní působení na funkčnost procesu struktury. Ovšem napadnout implicitní postoj je stejně tak možné jako ten explicitní; možné riziko interpretace se za implicitnost vyjádření neschová.

Ad 2. Tento postup eseje není příznačný ale výlučný. Odvíjí se přímo od specifické problematiky Kafkovy díla. Nelze zde tedy generalizovat. Ovšem samotné použití struktury vypovídá určitá schémata v rámci logiky výstavby eseje obecně, jak jsme si uvedli výše v Ad 1.

Jediný konkrétní jev eseje *Franz Kafka*, který lze brát v potaz pro Benjaminovo dílo ideálně, je záliba v neokomentovaném citování předmětu zájmu, jak zde prováděl s Kafkovými povídkami a romány. Sontagová v knize esejí *O fotografii* má poslední „esej“ s názvem *Stručná antologie citátů (k poctě W. B.)*<sup>150</sup>, což samozřejmě znamená k poctě Benjaminova: text je nesystematizovaným vršením citací vztahujících se obsahem k fenoménu fotografie (mj. fotografové, spisovatelé, básníci, publicisté, malíři, reklama; bez tematizování doby výpovědi) – Benjamin údajně považoval sesbírání nijak okomentovaných citátů ke konkrétnímu fenoménu za největší výkon kritiky; nic takového ale de facto nerealizoval.

---

<sup>150</sup> Srv. SONTAG, Susan. *O fotografii*. V Praze: Paseka; v Litomyšli; v Brně: Barister & principal, 2002, s. 161-181.

## ZÁVĚR

Jelikož jsme vývody vztahující se přímo k analýze jednotlivých textů uvedli v předešlé kapitole ‚Závěry analýz‘, měli bychom se nyní zamyslet obecněji v rámci celé práce.

Je esej čistě žánrem? Pokud odpovíme tím, co činila a zjišťovala naše práce, odpovíme spíše záporně anebo s četnými výhradami, každopádně kategorické ano či ne, by bylo naivitou vzhledem k tomu, co jsme si ověřili.

Některé výhrady: 1) k napsání textu spadajícího do žánru, resp. k žánrovému psaní, je primárně třeba formou textu podržet body, které ten který žánr definují, ovšem při dodržování definic eseje v procesu psaní nedospějeme k eseji, nýbrž k esejistickému psaní → skutečný esej se tolik ani netýká procesu psaní jako procesu tvorby; postoj v eseji má podobně privilegovanou funkci jako vypravěč ve fikci, tzn. autor eseje text tvoří (konstruuje) převážně postojem a ne dle pravidel obecných definic (podobně autor fikce se musí přepnout do modu vypravěče, aby byl vůbec sto onu fikci podat čtenáři).

Z toho vyplývá 2) některé eseje jsou ve finálním tvaru – skrze obzvláštní práci s postojem – na povrchu těžko rozpoznatelné jako eseje vůbec (příklad za všechny: Jonathan Swift – *Skromný návrh*; na povrchu působící jako obyčejná satira).

3) Esej disponuje, resp. vykazuje mnoho funkcí z oblasti poznání (noetika), totiž přímo reguluje zajetou systematičnost na poli vědy, jež má původ ve filosofii, vyslovuje tak kritiku tradičního poznání a zakládá tím moderní myšlení, tzn. syntetizované; tato rozkolísanost eseje mezi nárokem na poznání (odbornost) a beletristickým zpodobňováním navíc podkopává řazení samotného eseje výhradně mezi literární (umělecké, fikční) žánry.

4) Ona syntéza, krom esejistického postoje snad nejpodstatnější prostředek výstavby eseje, očividně svou povahou – syntetizovat; slučovat odlišné – popírá rámcovost žánru a zdůrazňuje stvořenost každého jednotlivého eseje, který tak (každý jednotlivý) musí vykazovat v realizaci vlastní zákonitosti.

Konečně 5) nekonzistentnost pojmání eseje, jež je vůbec patrná v postupu od definice k definici ad infinitum.

Převěďme nyní tyto zobecňující formulace i na část analytickou – vytkli jsme si totiž cíl práce: teoreticky podloženou analýzou sdělit, v čem je esej tak originálním, neotřelým a akceschopným literárním tvarem mezi tvary jinými. Odpověď: převážně tím, že nejen absolvuje nový výkon myšlení, ale že přímo zakládá nový *druh* myšlení, takový, který nehledí na historii recepcí konfrontovaného tématu, nýbrž začíná orientací postoje v topologickém prostředí, jež ono téma vnucuje. S postojem lze pak pracovat na tak variabilní škále od

explicitní interpretace až po implicitní vymizení – Sontagová modulacemi esejistického postoje explicitně interpretuje americkou fotografii 20. st. na kontextu whitmanovské Ameriky; Benjamin při probírání díla Franze Kafky nechává svůj esejistický postoj implicitně vymizet, aby to, co je de facto výkladem Kafkovi fikce, vypadalo co nejméně jako (jen další) interpretace.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

### *Prameny*

- BACON, Francis. *Eseje: Čili rady občanské a mravní*. Praha: Odeon, 1985. 212 s. ISBN neuvedeno.
- BENJAMIN, Walter. *Franz Kafka*. In *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009. 335 s. ISBN 978-80-7298-278-3.
- MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: Odeon, 1966. 394 s. ISBN neuvedeno.
- PASCAL, Blaise. *Myšlenky: výběr*. Praha: Lidové noviny, 2000. 185 s. ISBN 80-204-0850-9.
- SONTAG, Susan. *Amerika v temném zrcadle fotografie*. In *O fotografii*. V Praze: Paseka; V Litomyšli; V Brně: Barister & principal, 2002. 181 s. ISBN 80-7185-471-9.

### *Použitá literatura*

- BONHOEFFER, Dietrich. *Etika*. Praha: Kalich, 2007. 456 s. ISBN 978-80-7017-047-2.
- BORGES, Jorge Luis. *Další pátrání*. Praha: Argo, 2011. 412 s. ISBN 978-80-257-0437-0.
- HODROVÁ, Daniela. *-na okraji chaosu-*. Praha: TORST, 2001. 865 s. ISBN 80-7215-140-1.
- HOUSKOVÁ, Anna. In ORTEGA Y GASSET, José. *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007. 120 s. ISBN 978-80-7294-226-8.
- MARITAIN, Jacques. *Sedm lekcí o jsoucnu a o prvních principech spekulativního rozumu*. Praha: Triáda, 2009. 79 s. ISBN 978-80-86138-91-6.
- MOCNÁ, Dagmar - PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha - Litomyšl: Paseka, 2004. 699 s. ISBN 80-7185-669-X.
- OPELÍK, Jiří. In *Lehký harcovník: Antologie českého literárního eseje 2. Léta desátá a dvacátá 20. století*. Praha: Melantrich, 1986. 310 s. ISBN neuvedeno.
- ORTEGA Y GASSET, José - FORBELSKÝ, Josef. *Evropa a idea národa: /a jiné eseje o problémech současného člověka*. Praha: Mladá fronta, 1993. 187 s. ISBN 80-204-0380-9.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007. 120 s. ISBN 978-80-7294-226-8.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Vzpouza davů*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1993. 158 s. ISBN 80-206-0072-8.
- OSVALDOVÁ, Barbora - KOPÁČ, Radim - BALVÍN, Jaroslav. *Pokusy a dobrodružství: poznámky k eseji*. Praha: Karolinum, 2008. 144 s. ISBN 978-80-246-1498-4.
- SCHELER, Max. *Řád lásky*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1971. 205 s. ISBN neuvedeno.

SONTAG, Susan. *Ve znamení Saturna*. Praha; Litomyšl: Paseka, 2011. 193 s. ISBN 978-80-7432-119-1.

SVITÁK, Ivan. In MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: Odeon, 1966. 394 s. ISBN neuvedeno.

VALČEK, Peter. *Osudy eseje: pôvod a médium esejistickej formy*. Bratislava: Iris, 1999. 194 s. ISBN 80-88778-78-6.

*Všeobecná encyklopedie v osmi svazcích*. 2, c/f. Praha: Diderot, 1999. 534 s. Encyklopedie Diderot. ISBN 80-902555-4-X.

#### *Internetové zdroje*

ABZ.cz: slovník cizích slov. *Heslo: esej* [online]. ABZ.cz, 2005-2006 [cit. 5. 12. 2012]. Dostupné z URL: <<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/esej-essay-esej>>

ADORNO, Theodor W. *Esej jako forma* [online]. A2, 2005 [cit. 10. 12. 2012]. Dostupné z URL: <<http://www.advojka.cz/archiv/2010/11/esej-jako-forma>>

METELEC, Matěj. *Kam s bolestí druhých* [online]. A2, 2005 [cit. 20. 6. 2013]. Dostupné z URL: <<http://www.advojka.cz/archiv/2011/12/kam-s-bolesti-druhych>>

Wikipedie. *Heslo: esej* [online]. Wikipedie, 2001 [cit. 5. 12. 2012]. Dostupné z URL: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Esej>>

Wikipedie. *Heslo: Max Scheler* [online]. Wikipedie, 2001 [cit. 20. 3. 2013]. Dostupné z URL: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Max\\_Scheler](http://en.wikipedia.org/wiki/Max_Scheler)>

#### *Časopisecké studie*

BALTHASAR, Hans Urs von. Jednota časů (Články - 1995/2). In *Teologické texty: časopis pro teologii a službu církve*. Praha: Zvon, české katolické nakladatelství a vydavatelství, spol. s r.o., 1995, s. 38. ISSN 0862-6944.

## RESUMÉ

In Bachelor thesis (*Essayistic alternative to the art in the work of Walter Benjamin and Susan Sontag*) we have firstly focused on problems of whatever definitions of the essay. After we have found out nothing positive about the process of defining so diverse phenomenon such essay is, we have moved to research after historic inception of the phenomenon. On the example of Michel Montaigne we were able to solve original and therefore singular components of the essay. We have deepened that essay's formal specificities by literary theory or rather by semiotics' approaches of Slovakian literary historian Peter Valček. On the level of a gnosiological foundation of the essay we have used Adorno's issues such they are introduce in *Esej jako forma (The Essay as Form)*, besides other things. Finally in this first (and based on theory) part of Bachelor thesis we were able to distinguish what is the essay technically so we put it in conclusion chapter.

In order to understand how that technicality of the essay works in reality, we've have to advance to analysis on particular texts. Our system of choice particular texts by Benjamin and Sontag take roots in previous theoretic outputs. Because now we know that different essays don't bind subject matter but more precisely modus on which is worked, we have selected essays from branch of critical: for Benjamin it is *Franz Kafka* and for Sontag it is *Amerika v temném zrcadle fotografie (America seen through photographs, darkly)*. After detailed analysis that goes stage by stage along concrete texts and which works with gained theoretic training from first part of thesis just as with contexts that emerge from analysed essays, we are able to make a conclusion. That is: essay is a peculiar literary as well as a gnosiological form that reach such results and consequences about its topics which traditional forms of cognition cannot reach on their own.