

**Univerzita Karlova v Praze**  
**Evangelická teologická fakulta**

**Dizertační práce**

**JAN ZÁMEČNÍK**

*Literatura jako realizace a model*

*Teologická reflexe beletrie u Dorothee Sölleové a Dietmara Mietha*

**Katedra teologické etiky**

**Školitel: doc. ThDr. Jindřich Halama**

**Doktorský studijní program: Teologie**

**Studijní obor: Systematická a praktická teologie**

**Praha 2007**

**Upřímně děkuji svému školiteli doc. ThDr. Jindřichu Halamovi za podporu a obětavé přečtení celého rukopisu, doc. ThDr. Petru Mackovi za poznámky k narativní a postliberální teologii, Mgr. Janě Kolářové, PhD. a Mgr. Pavlu Šidákovi za připomínky k jazykové stránce dizertace. Za podporu jsem hluboce vděčný svým rodičům a manželce Janě, které tuto práci věnuji.**

Prohlašuji, že jsem tuto dizertační práci s názvem *Literatura jako realizace a model – teologická reflexe beletrie u Dorothee Sölleové a Dietmara Mietha* napsal samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů.

V Olomouci, dne 1. ledna 2007

Jan Zámečník

<b>I. ÚVOD</b>	1
<b>II. DOROTHEE SÖLLEOVÁ A POTŘEBA JAZYKA NÁBOŽENSTVÍ A LITERATURY</b>	3
1. Úvod	3
2. Literatura, náboženství a znovunalezená slova	3
3. Pohádky, zkušenost a zaslíbení	13
4. Literatura jako „realizace“	20
<i>Exkurz – role mystiky v teologii D. Sölleové</i>	41
5. Závěr	47
<b>III. DIETMAR MIETH – OD NARATIVNÍ TEOLOGIE K TRISTANOVÍ</b>	51
1. Úvod	51
2. Od narativní teologie k modelům	52
Narativní teologie a autonomní etika	52
Zkušenost, model a umění	67
<i>Exkurz – další impulzy D. Mietha</i>	78
3. Od Tristana k Josefovi	83
Tristan a Izolda	83
<i>Exkurz – křehkost a „křesťanská tragédie“</i>	91
Josef a bratři jeho	99
4. Závěr	108
<b>IV. ZÁVĚR</b>	112
Typologie	112
Výtěžek	141
Literatura	161

## I. Úvod

Dnešní doba je charakterizována jednak obrovskou specializovaností jednotlivých vědeckých oblastí, jednak snahou o interdisciplinární pohledy. Je nepochybné, že pro teologii – stejně jako filozofii – je mezioborový zájem přímo povinností, a to nejen kvůli jejich specificky celostnímu nároku,<sup>1</sup> ale také kvůli nutnému dialogu a oslovení ostatních. V této práci chci vyjít právě ze zmíněného předpokladu potřeby rozhovoru a celou studii tedy koncipuji jako interdisciplinární v dosti širokém smyslu. Studie se pohybuje mezi literární vědou, etikou, teologií a filozofií; zřetelným východiskem a zaměřením práce je však převážně pole teologicko-etické. Jinými slovy: teologická etika v předloženém zkoumání představuje úhel pohledu, který je dán mj. nabytým vzděláním autora; vždy zde ovšem hrozí známé riziko deformace jiných náhledů, mezioborový diletantismus. Jeho nebezpečí je ještě zesíleno nutným přechodem mezi různými diskurzy s jejich specifickou odbornou terminologií.

Přes vědomí „zaminovaného terénu“ jsem se pustil do dosti odvážného podniku, kterým je snaha vrhnout světlo na teologické přístupy ke krásné literatuře. Ve své analýze se věnuji dvěma autorům, protestantské teoložce Dorothee Sölleové a katolickému teologovi Dietmaru Miethovi. Jejich volba byla ovlivněna několika kritérii – Sölleová i Mieth jsou jedni z mála, kteří nabízejí kromě obecného teoretického přístupu k literárním dílům rovněž konkrétní interpretace a patří mezi myslitele se širokým záběrem.<sup>2</sup> Lze u nich dobře ukázat spojitost mezi reflexí víry a literatury a je patrné, že beletrie je pro ně zdrojem etických impulzů, možnou pomocí pro život. Za velmi podnětné chápu také to, že myšlenkové pozadí obou autorů je konfesionálně rozdílné; studie tak zároveň může být příspěvkem k ekumenické teologii.

Pasáže věnované Dietmaru Miethovi a Dorothee Sölleové tvoří centrum a základ předkládané práce, přičemž se nesnažím pouze o interpretaci jejich přístupu k literatuře, ale i o představení teologie jmenovaných autorů. Na místech, která to umožňují, se pokouším o reflexi širší problematiky, např. metafory, smrti Boha, křesťanské tragédie apod. Jsem zde veden snahou zmapovat širší prostor relace

---

<sup>1</sup> Srov. např. ANZENBACHER, 1990, s. 24n.

<sup>2</sup> U jiných teologů se často setkáváme buď s dosti obecnými poznámkami, nebo rozbory jednotlivých děl.

teologie – literární věda – literatura a více objasnit celkové zasazení přístupu D. Sölleové a D. Mietha.

„Kontextualizace“ jejich myšlení je pak předmětem závěrečné typologické části, která má čtenáře zároveň seznámit s pohledy jiných teologů a teologizujících autorů (profesně většinou historiků umění).

Do poslední kapitoly této práce rovněž spadá zamyšlení nad přínosem D. Sölleové a D. Mietha pro oblast teologické etiky a etiky vůbec. Mým ústředním zájmem přitom není znovu opakovat důrazy konstatované v hlavní části studie, ale snaha odhalit společné rysy pohledu na beletrii u obou autorů, přenesené pak jako impulzy na pole bohoslovné.

Předloženému pokusu může být vytýkáno, že ponechal stranou řadu problémů. Cílem tu však nebyla touha stanovit obecný vztah mezi teologií a literaturou (či literární vědou), ale ujít několik krůčků na u nás dosud nezmapovaném terénu. Snad se tento první „kartografický“ pokus zdařil alespoň zčásti.

## **II. Dorothee Sölleová a potřeba jazyka náboženství a literatury**

### *1. Úvod*

„Kdo byla žena, pokládána přáteli málem za prorokyni či světici a nepřáteli za kacířku a ateistku?“<sup>3</sup> Tak se hned v úvodu svého článku na památku německé teoložky D. Sölleové (1929–2003) táže brněnský germanista Jiří Munzar, aby zdůraznil jeden z podstatných rysů, který je spojen se jménem této autorky, totiž provokativnost. Díla D. Sölleové nechala v teologii 20. století skutečně jen málokoho chladným, na její adresu se ozvala slova chvály i odsudků, jak je ostatně patrné i z citovaného Munzarova prohlášení. To nebylo způsobeno pouze zmíněnou provokativností, ale též poměrně širokým teologickým záběrem, jež šlo jen stěží přehlédnout. Autorka stála u zrodu tzv. politické teologie a v německé oblasti teologie smrti Boha,<sup>4</sup> byla čelnou představitelkou feministické teologie a zabývala se také vztahem teologie a krásné literatury. Ačkoli je předmětem této kapitoly posledně zmíněná oblast autorčina zájmu, nelze se v žádném případě vyhnout průběžným sondám do dalších sfér jejího bádání, protože bez nich by nebylo pochopitelné, proč se Sölleová vztahuje k literatuře tak, jak se vztahuje.

### *2. Literatura, náboženství a znovunalezená slova*

Dnešní člověk je podle Sölleové handicapován nedostatkem způsobilosti vyjadřovat své pocity – úzkosti i radosti. Proto nemůže sdělit ani své bytostné potřeby. Jaké jsou však příčiny tohoto neradostného stavu?

Autorka vyjmenovává celou řadu důvodů a mechanismů, které stojí na počátku lidského oněmění.<sup>5</sup> Jedná se zejména o svět techniky, který požaduje, aby vše fungovalo bez jakýchkoli „výpadků“. Dávat zde novou šanci někomu nebo něčemu

---

<sup>3</sup> MUNZAR, 2003, s. 27.

<sup>4</sup> Někdy nazývána též „radikální teologie“.

<sup>5</sup> „Oněmění“ je termínem, který odhaluje odcizenost člověka sobě samému. Jedinec není schopen vyjádřit vlastní potřeby, to, co se ho nejhluběji dotýká, protože žije v zajetí ochuzeného jazyka (viz dále v textu práce).

poškozenému, nabízet nový začátek je dnes často chápáno jako „technologicky zastaralá forma jednání“.<sup>6</sup> S tím je samozřejmě spojen obrovský tlak na jednotlivce. Člověk v technickém světě tuší, že každý je nahraditelný, o to více se však noří do práce, protože se domnívá, že on sám je nezastupitelný.<sup>7</sup> Proti tomu Sölleová staví v knize *Zástupnost : kapitola po „smrti Boha“* svou antropologickou koncepci, v níž je každé „já“ nenahraditelné, ale na určitou dobu někým jiným zastupitelné.<sup>8</sup> Člověk potřebuje být zastoupen, potřebuje čas, aby dorostl, protože není dokonalý; naopak často zažívá ztroskotání a zakouší svou vlastní nedostatečnost. Je třeba nicméně upozornit, že Sölleová odmítá v celé řadě svých knih pesimismus spojovaný s lidskými možnostmi.<sup>9</sup> Každý se podle ní může principiálně uskutečnit a dosáhnout autentického, intenzivního života. K tomu ovšem potřebuje nalézt specifický jazyk.<sup>10</sup> Bez něho neexistuje možnost, že by člověk pochopil situaci, v níž se nalézá. Kde ho však hledat? Sölleová je přesvědčena, že nám zde pomůže právě náboženství a literatura, respektive jejich spojení. Z tohoto hlediska je třeba bojovat jednak proti teologii bez poezie (*poesielose Theologie*), jednak proti poezii bez náboženství (*religionsfreie Poesie*). První zápas je veden ve znamení odporu vůči zvědečtělé teologii, která již nedokáže „roztříštit led duše“,<sup>11</sup> protože je sama „podrobena procesu zledovatění“.<sup>12</sup> Druhý zápas je kritikou banální literatury, tj. takové literatury, jež se nás bezpodmínečně netýká. „Kriticky vymezit se potřebuje teologie jen od takového druhu umění, jenž popírá to, co se nás bezpodmínečně týká, a tím i totalitu člověka (byť i ztracenou).“<sup>13</sup> Naopak teologicky relevantní je to, „co nás

---

<sup>6</sup> SÖLLE, 1971a, s. 121.

<sup>7</sup> Viz SÖLLE, 1967, s. 51.

<sup>8</sup> Viz SÖLLE, 1967, s. 52–72. Tím Sölleová odmítá vidět druhé brýlemi techniky a magie, která má podle jejího názoru k prvému blízko právě proto, že je založena na principu nahraditelnosti (viz SÖLLE, 1967, s. 84).

<sup>9</sup> Autorka vidí tento pesimismus hluboce zakořeněný právě v teologické antropologii – zejména v učení o dědičném hříchu. Lidé jsou vnímáni jako neschopní změny (obrácení), což Sölleová označuje jako „nejhorší cynismus“ (SÖLLE, 1971b, s. 17) nebo nevíru v Boha, ateismus (viz SÖLLE, 1971b, s. 120). Výroky o nezměnitelnosti lidské přirozenosti jsou vyslovovány, „aby zabránily změnám společnosti, jsou používány v reakcionářském smyslu“ (SÖLLE, 1980, s. 61). Dále viz např. SÖLLE, 1992, s. 125.

<sup>10</sup> Termínů „jazyk“ a „řeč“ používám v této práci takřka výhradně synonymně, tedy bez ohledu na tradiční lingvistické dělení.

<sup>11</sup> Viz SÖLLE, 1993, s. 189. Sölleová cituje na tomto místě celý výrok Franze Kafky: „Kniha musí být jako sekyra, aby roztříštila led duše.“ Stejného výroku si všímá Hans-Eckehard Bahr v BAHR, 1965, s. 132.

<sup>12</sup> SÖLLE, 1993, s. 194.

<sup>13</sup> SÖLLE, 1996, s. 10.



otevřít, co „v nás odemyká nový hlas (*Organon*)“ (Goethe), co nás vyjímá ze záruk věděného, co nás konfrontuje s vlastními klišé, co nám odhaluje, jaký je náš vztah ke světu, a tím mění nás samé“.<sup>14</sup>

V odporu proti čistě „dogmatické“ teologii Sölleová není sama, ale lze ji – pro někoho možná trochu překvapivě – zařadit do poměrně širokého proudu tzv. narativní teologie.<sup>15</sup> Podobně kritický byl k přeintelektualizované teologii např. Stanley Hauerwas, což u něho šlo – podobně jako u Sölleové – ruku v ruce se zvýšeným úsilím pochopit aktuální lidskou zkušenost a konkrétní příběh člověka.<sup>16</sup> Je také příznačné, že jeho prvotní zájem se orientoval na lidský charakter; jednalo se tedy o zaměření povýtce etické – opět v zřetelné analogii k D. Sölleové.<sup>17</sup> Také podle Johanna B. Metzke, kterého můžeme v Německu zařadit mezi průkopníky narativní teologie, by se měla teologie „rozpomenout na svou blízkost k poezii a chránit se podřízením vědeckému ideálu (se zákazem vyprávění)“.<sup>18</sup> To ovšem, alespoň u Metzke, neznamenovalo, že by neexistovala nějaká kritéria posuzování vyprávění. Naopak se zdá, že důsledně promyšlená narativní teologie vede nutně ke kombinaci vyprávění a normativních kritérií.<sup>19</sup> Také Sölleová přiznává, že se člověk potřebuje vyjadřovat nejen na rovině myticko-narativní, ale i nábožensko-konfesní a argumentativně-reflektující.<sup>20</sup>

Stejně jako není něčím ojedinělým autorčina kritika „dogmatické“ teologie, není jí ani odsouzení banální literatury, a to velice širokým, takřka vágním způsobem, který rezignuje na jakýkoli kritičtější rozbor. Lze sice dobře vystihnout, co má autorka na srdci, ovšem žádných konkrétních kritérií na posouzení

<sup>14</sup> SÖLLE, 1996, s. 10.

<sup>15</sup> Explicitní vyjádření nalezneme v knize *Okno zranitelnosti : teologicko-politické texty*: „Zájmem není nová tvorba dogmat. Zájmem je narace, vyprávění. Narativní teologie je metodickým výrazem tohoto nového vědomí, totiž že člověk dostává určité věci jasněji, vícedimenzionálněji, opravdověji, věci se mu dostávají více pod kůži, když je vypráví, místo toho, aby je takříkajíc převedl a omezil na pojem“ (SÖLLE, 1987, s. 83).

<sup>16</sup> Viz PERRY-TRAUTHIG, 1997, s. 20.

<sup>17</sup> Souvislost etického hodnocení a konkrétního lidského příběhu názorně ilustruje následující Hauerwasův příklad: Jeden z afrických kmenů je přesvědčen, že postižené dítě není člověkem a členem kmene, nýbrž hrochem. Proto jsou děti odkládány do řeky, aby se o ně hroši postarali (viz HAUERWAS, 1986, s. 116n). Z hlediska etiky norem by toto jednání bylo posuzováno zřejmě jako eutanázie, kdežto při znalosti příběhu africké komunity je jasné, že lidé se snaží pro dítě vykonat to, co považují za nejlepší.

<sup>18</sup> PERRY-TRAUTHIG, 1997, s. 170.

<sup>19</sup> Tomuto problému se budu obšírněji věnovat v druhé části této práce.

<sup>20</sup> Viz SÖLLE, 1993, s. 191.

jednotlivého díla (ve smyslu jeho banality či autentičnosti) se nám nedostane. Jak jsem již uvedl – banální literatura je podle Sölleové ta, která se nás bezpodmínečně netýká.<sup>21</sup> Jedná se tedy o takovou literaturu, která nedává vidět nově, nechává nás uzavřené ve světě techniky a utrpení. Ba co víc – utvrzuje v nás daný obraz světa. Sölleová si je vědoma, že náš svět je světem jazykovým a mez mého jazyka je následně i mezí mého světa.<sup>22</sup> Každé jazykové rozšíření tedy vede nejen k lepšímu pochopení sebe sama a druhých, ale i k otevření nových životních možností. Dané rozšíření je umožněno právě faktem, že skutečná literatura (a umění vůbec) dokáže prolamovat hranice našich klišé. Snad nejsilněji tento aspekt zdůraznil v moderní filozofii Theodor W. Adorno, který ve své *Estetické teorii* hovoří v souvislosti s uměním o šoku a negaci.<sup>23</sup> Zaměřením na uvedené fenomény dostáváme do rukou další klíč k pochopení toho, co má Sölleová na mysli, když hovoří o banalitě. Tímto klíčem je podle mého soudu „kýč“.<sup>24</sup> Právě kýč je totiž často dáván do přímé souvislosti s banalitou. Podle Tomáše Kulky je podstatou kýče „ujistit konzumenta v jeho předpokladech, nikoli mu je zpochybnit“.<sup>25</sup> Podle jmenovaného autora sice může mít kýč jistou pozitivní funkci jako (nutné?) stádium přechodu člověka k pravému umění,<sup>26</sup> ale vposled vždy znamená podřízenost „morálním standardům a společenským ideálům dané doby“,<sup>27</sup> tudíž zásadní nekritičnost.<sup>28</sup> Zůstává tu pouze, jak uvádí teolog Helmut Thielicke, obsahové dráždění fantazie erotickými, politickými, náboženskými či sentimentálními obsahy. Podle H. E. Holthusena, o kterého se Thielicke opírá, je toto dráždění založeno buď na ošklivém a bolestivém

<sup>21</sup> Patrná je tu samozřejmě inspirace P. Tillichem.

<sup>22</sup> Viz SÖLLE, 1980, s. 91.

<sup>23</sup> Adorno zdůrazňuje schopnost umění probořit navyklé např. v této pasáži: „Nejvíce se uměleckému dílu blíží jako zjevení *apparition*, nebeské zjevení. Umělecká díla se s ním shodují v tom, jak se toto vznášejí nad lidmi, vytrhuje je z jejich záměrů a ze světa věcí. Umělecká díla, z nichž bylo *apparition* beze stopy vyhnáno, nejsou ničím jiným než slupkami, horší než pouhé jsoučno, protože ani ničemu neslouží“ (ADORNO, 1997, s. 110). Dále poukazuje na jeho „nesmířenost“: „Přesto zůstávají v umění obsaženy antagonismy společnosti. Umění je pravdivé, pokud to, co z něj mluví, i ono samo je rozpolcené a nesmířené, ale této pravdy se mu dostává, když je syntézou toho, co je rozpolcené, a tím teprve vymezuje svou nesmířitelnost. Paradoxně má dosvědčit, co je nesmířené, a přece je i záměrně smířit; to je možné pouze jeho nediskursivní řečí“ (ADORNO, 1997, s. 221). V podobném duchu se nese souhlas Sölleové s výrokiem jejího přítele Heinricha Bölla, že umění není nikdy bez naděje (*nie trostlos*), ale vždy neutěšitelné (*untröstlich*) (viz SÖLLE, 1993, s. 221).

<sup>24</sup> Je ovšem nutno uvést, že „kýč“ není u Sölleové samotné obšírněji reflektován.

<sup>25</sup> KULKA, 2000, s. 44.

<sup>26</sup> Viz KULKA, 2000, s. 214.

<sup>27</sup> KULKA, 2000, s. 131.

<sup>28</sup> Existuje ovšem i záměrný „kýč“, který má mj. subverzivní funkci. Viz KULKA, 2000, s. 23.

(kyselý kýč), nebo může naopak jít o „továrnu na sny“ (*Traumfabrik*) (sladký kýč).<sup>29</sup> Aspektu sladkosti a nepravdivosti si všímá ve své knize také H. E. Bahr. Kýč se podle jeho názoru snaží falešně převzít funkci náboženství, chce se stát lacinou útěchou. Pravý umělec se v protikladu k tomu dokáže „naklonit nad propasti lidské existence, aniž by pociťoval závrať, ošklivost nebo zděšení (Mauriac)“.<sup>30</sup> Jeho dílo se tak stává prolomením života ve vlastní setrvačnosti.<sup>31</sup> K průlomům nám podle Sölleové může ovšem pomoci – a zde se dostáváme na rovinu náboženského jazyka – i slovo *Bible*. Paradoxně k tomu přispívá fakt, že žijeme v pokřesťanské době, v níž už tradované příběhy a obrazy chápeme jako cizí. Ovšem právě to lze chápat pozitivně, neboť pouze cizí má schopnost zcizovat (*verfremden*) naše zaběhané stereotypy; jak autorka uvádí, „tato jiná řeč má něco produktivního také v tom, že se ke mně samotnému chová rušivě. Ruší má sebeopakování ve vlastní řeči.“<sup>32</sup> *Bible* tak může být stálou obranou proti smrtelnému nebezpečí každé teologie i každého umění, proti banalitě.<sup>33</sup>

Sölleová nicméně nechce setrvat u pouhého odporu proti svazujícím danostem, byť si je vědoma nutnosti tohoto kroku.<sup>34</sup> Její – poněkud nediferencovaná – kritika frankfurtské školy (na mysli má patrně zejména Adorna) spočívá právě v odmítnutí prodlévání u pouhé negativity, neboť je, jak se domnívá, potřeba ukázat i nějaký

<sup>29</sup> Viz THIELICKE, 1968a, s. 848n (3077n).

<sup>30</sup> Citováno podle BAHN, 1965, s. 101.

<sup>31</sup> Srov. MOKREJŠ, 2002, s. 30.

<sup>32</sup> SÖLLE, 1987, s. 290.

<sup>33</sup> Viz SÖLLE, 1996, s. 10. Nejen tento důraz ukazuje, že Kulkovo zcela obecné ztotožnění kýče a náboženské víry je nesmyslné (viz KULKA, 2000, s. 122–124). Navíc je třeba upozornit, že morální „standardy“ církve jsou dnes v častém protikladu s postojem společnosti (viz výše), proto víra jen stěží může působit afirmativně („kýčovité“).

<sup>34</sup> Např. na význam ošklivosti jako určitého druhu popření poukazuje M. Jůzl a D. Prokop: „Ovšem ošklivost může být i zdrojem silné estetické potřeby, může vyvolávat touhu po krásnu. A dokonce může mít i pozitivní a funkční úlohu, jak v umění, tak v mimouměleckých estetických jevech. Například jako opozice oficiálních a akademických nebo líbivých kýčovitých výtvorů, jako určitá estetická i sociální provokace, jako záměrné upozornění na neestetické, nenormální, nelidské stránky společenské skutečnosti (viz např. Goyovy Hrůzy války, Baudelairovy Květy zla, romány Dostojevského, Picassovu Guerniku, provokace Duchampovy, dadaistů, Dalího aj.). Některé umělce přitom charakterizuje až jistý odpor k zobrazování krásna (známé jsou například výroky Janáčkovy v tomto směru). Tato ošklivost, ‚zvrhlost‘, deformace, disharmonie apod. bývá však často v pozdějším vývoji interpretována jako ‚nová krása‘“ (JŮZL; PROKOP, 1989, s. 212n). Podobně teologická interpretace J. B. Součka: „Umění je vždy tvorbou; vždy nějak deformuje skutečnost, přetváří ji a tak ji zvládá. Je snad dovoleno vidět v tom – byť asi neuvědoměly – projev tušení, že naše skutečnost je nedokonalá, že na této zemi nežijeme v pravém světě, tak jak vyšel z ruky Boží, a zároveň i výraz touhy po naší pravé vlasti“ (SOUČEK, 1982, s. 132).

pozitivní rozvrh.<sup>35</sup> Tento požadavek je implicitně dán již tehdy, když Sölleová hovoří o nutnosti vyjadřovat lidské potřeby. Nemůže se tedy jednat jen o nějaký výkřik ze tmy utlačení, ale i o expresi určitého pozitivního modelu další existence. Podobně zdůrazňuje Theodor Bovet pevně zakořeněnou potřebu člověka vyjádřit silné, „drtivé“ prožitky (*überwältigende Erlebnisse*), a počátky umění vidí spojené s nezbytností jejich výrazu. Může se jednat přímo o setkání s numinóznem, a tím je dána jasná paralela mezi výpovědí uměleckou a náboženskou, byť podle Boveta hrozí umělci propadnutí panteismu.<sup>36</sup> Z novodobých filozofů upozornil na to, že v estetice jsou nějakým způsobem formulovány potřeby, jež nelze vyjádřit jinak, Franz Koppe. Na rozdíl od Sölleové – ač i u ní najdeme podobné výroky, jak uvidíme později – ovšem nestaví vedle sebe (respektive nespojuje) literaturu (umění) a náboženství, ale má za to, že umění vyplňuje „ono prázdné místo, jež po sobě zanechalo náboženství, které ztratilo význam; ale nikoliv již – jako ještě u Benjamina – v podobě negativní teologie, nýbrž jako nová pozitivní forma, jak si *představovat* uspokojení potřeby životního smyslu a vyjádřit ji nezaměnitelným způsobem.“<sup>37</sup> Jde přitom nejen o potřeby vlastní, ale zohlednění jsou i druhí, což je další významnou spojnici se Sölleovou.<sup>38</sup> Koppeho koncept ovšem narazil na kritiku Martina Seela, který klade oprávněnou otázku: Čí potřeby text vlastně vyjadřuje? Kdo je subjektem těchto potřeb?<sup>39</sup>

Ani u Sölleové se nedočkáme odpovědi na danou otázku (kterou můžeme nepochybně klást i jí); soustředí se totiž na recipienta, jenž umění vyhledává, tj. opět – potřebuje je. A to se pro ni také stává dostatečným důvodem jejího akcentu. Znovu

<sup>35</sup> Viz SÖLLE, 1980, s. 105nn a BOSCHKI; SCHUSTER, 1999, s. 50. Její názor a požadavek zde splývá nejen s kritikou některých marxistů (viz např. ČERNÝ, 1976), ale i s postojem řady teologů. V souvislosti se vztahem k literatuře jmenujme např. Dietmara Mietha (viz MIETH, 1976, s. 62n), kterému je věnována druhá část této práce. Srov. též HALDER; WELSCH, 1981, s. 64. Sám Adorno ovšem, jak se zdá, tušil, že určitou pozitivitu lze rozvrhnout pouze z pozice náboženství. V *Estetické teorii* konstatoval: „Žádné jsoucí, jevící se umělecké dílo není s to pozitivně zvládnout, co je nejsoucí. Tím se umělecká díla liší od symbolů náboženství, jež si činí nárok na to, že ve zjevení je transcendence bezprostředně přítomná. Co je v uměleckých dílech nejsoucí, je konstelací něčeho jsoucího. Umělecká díla jsou příslibem svou negativitou až po totální negaci...“ (ADORNO, 1997, s. 180). Na druhé straně se klade otázka, zda sám dokázal naplnit svůj vlastní program negace, když ve své práci *Negativní dialektika* hovořil o modelech (viz ČERNÝ, 1976, s. 146–151).

<sup>36</sup> Viz BOVET, 1951, s. 21 a 23nn. Z českých spisovatelů jako dobrý příklad setkání s numinóznem poslouží Jan Čep, který je přímo „uštknut“ setkáním s „děsivým a fascinujícím mystériem“ (R. Otto) (viz ZÁMEČNÍK, 2002, s. 14).

<sup>37</sup> LIESSMANN, 2000, s. 136.

<sup>38</sup> Viz LIESSMANN, 2000, s. 137.

<sup>39</sup> Viz LIESSMANN, 2000, s. 139.

se tak vracíme k umění a náboženství jako fenoménům, jež nám umožňují zakoušet svět nově, neboť poskytují originální jazyk, který pomáhá překročit upadlou technicistní podobu jazyka „starého“. Zdá se, že v tomto opakovaném důrazu Sölleová čerpá z myšlenek Martina Heideggera.<sup>40</sup> Vzájemné paralely lze spatřit v několikerém ohledu. Heidegger i Sölleová tvrdě kritizují potlačování poezie v dnešní době, respektive její ignorování, protože ve světě techniky je chápána jako útek z reality.<sup>41</sup> Dále je tu společné vědomí, že poetická řeč je původnější než řeč běžná. Heidegger cituje při této příležitosti Goetha: „V obyčejném životě zacházíme s řečí nuzně, protože vyjadřujeme jen vztahy povrchní. Jakmile však jde o vztahy hlubší, nastupuje jiná řeč, řeč poetická.“<sup>42</sup> Podle Sölleové je ovšem zásadním problémem dnešní doby jistá jazyková kontaminace, která vposled znamená destrukci. Autorka upozorňuje na zničující důsledky používání slov jako „láska“ ve spojitosti s automobilem a „čistota“ ve spojení s prádlem. Podobně je tomu, používáme-li „ritualizovaný“ náboženský jazyk.<sup>43</sup> Analogické úvahy nacházíme také u již zmiňovaného H. Thielickeho, jenž hovoří o „lži kázání“. První formou této lži přitom je spoléhání na tradovanou řeč místo osobního vyznání. Thielicke nepožaduje nějakou ryze subjektivní, emocionální expresi, ale to, aby kázání mělo svou vlastní, osobitou tvář.<sup>44</sup> Uvedme však ještě třetí spojnicí mezi Heideggerem a Sölleovou. Je jí upozornění na důležitost nejen básnění, ale i myšlení.<sup>45</sup> Sölleová nicméně není

<sup>40</sup> V jednom z rozhovorů Sölleová uvádí, že se mnoho naučila z Heideggerova *Bytí a čas*, pozdější spisy považovala ovšem za poněkud „mystické a nejasné“ (BOSCHKI; SCHUSTER, 1999, s. 13). Přesto u Sölleové implicitní a explicitní odkazy na další Heideggerova díla nacházíme. Viz např. SÖLLE, 1993, s. 195 a SÖLLE, 1979, s. 109.

<sup>41</sup> Viz HEIDEGGER, 1993, s. 77 a BOSCHKI; SCHUSTER, 1999, s. 87, kde Sölleová konstatuje: „Vypuzení poezie z veřejného života je strašnou událostí a souvisí to s vypuzením náboženství. V obou případech je to tentýž technicistní, mocí posedlý duch, který něco tak nadbytečného nepotřebuje.“

<sup>42</sup> HEIDEGGER, 1993, s. 159. A na jiném místě píše: „Básnění ve vlastním slova smyslu nikdy není jen nějaký vznešenější způsob a nápěv (mélós) všední řeči. Spíše naopak je každodenní řečnění zapomenutou, a proto opotřebenou básní, z níž sotva ještě zaznívá nějaké volání“ (HEIDEGGER, 1993, s. 71).

<sup>43</sup> Viz SÖLLE, 1993, s. 196.

<sup>44</sup> Viz THIELICKE, 1968a, s. 887 (3237). Lež neosobního kázání následně nazývá „nepravdou masky“. Dalšími typy lži kázání jsou „nepravda doketismu“ – kazatel mluví „nesvětsky“ („kananejstínou“), a tím popírá důsledky inkarnace; a „nepravda synergismu“ – kazatel se snaží dosáhnout účinku rétorickým patosem.

<sup>45</sup> HEIDEGGER, 1993, s. 85. K Sölleové viz s. 5 této práce.

k Heideggerovi nekritická. Vytýká mu – a je sporné, do jaké míry oprávněně –, že chápal řeč pouze jako příbytek, nikoli jako možné vězení.<sup>46</sup>

Ještě o krok dále jde tato teoložka v úvahách o obrazech, které, jak uvádí, potřebujeme pro svůj život. Každý člověk má nutně ve svém životě určitou „sadu“ obrazů. „Otázkou pouze je, jakou útěchu, jaký slib nám tyto obrazy nabízejí. Také fotka krásné mladé ženy u bazénu luxusní vily v jarní zahradě je ‚obrazem‘ v tomto utvářejícím výchovně-lákavém smyslu; mohu si ho učinit cílem, životním snem. Jen je tento obraz, křesťansky viděno, modlou (*Götzenbild*), idolem ...“<sup>47</sup> Autorka přitom chápe „obraz“ dosti široce, respektive nikde jej, jak už je jejím neblahým zvykem, teoreticky nevymezuje. V každém případě však u ní nelze obraz zúženě pokládat za artefakt výtvarného umění.<sup>48</sup> Můžeme jej spíše – alespoň zčásti – vnímat jako metaforu. Sölleová by jistě souhlasila s baptistickým teologem Jamesem W. McClendonem, který uvádí, že náboženství je (u)žitím určitého „souboru obrazů“ (*use of images*),<sup>49</sup> a následně tyto obrazy určuje právě jako metafory.

Podrobněji se zkoumání vztahu lidského chápání světa a metafor věnovali ve své knize *Metafory, kterými žijeme* také lingvista Georg Lakoff a filozof Mark Johnson. Oba poukázali na fakt, že náš pojmový systém má metaforickou povahu,<sup>50</sup> a proto i každé lidské prožívání a jednání je strukturováno povytce metaforicky.<sup>51</sup> Tato strukturace je podmínkou možnosti naší orientace ve světě, neboť bez ní by k nám přicházela pouze jakási nerozlišená „data“. Autoři jsou si na druhé straně vědomi – a to je společný důraz s D. Sölleovou –, že metafory, jež pro nás mohou „skutečnosti vytvářet, a to zejména skutečnosti společenské“,<sup>52</sup> nejen nutně zastírají realitu,<sup>53</sup>

<sup>46</sup> Viz SÖLLE, 1979, s. 109. Můžeme si položit kritickou otázku, co jiného než vězení je ono Heideggerovo „každodenní řečnění“ (viz pozn. 42 této práce).

<sup>47</sup> SÖLLE, 1992, s. 155.

<sup>48</sup> Někteří teologové, kteří se zabývají obrazem v tomto smyslu, mají tendenci stanovovat jistou – podle mého soudu stěží přijatelnou – hierarchii umění. Např. Gerard van der Leeuw usoudil, že obraz je středem umělecké činnosti (viz LEEUW, 1957, s. 306). H. E. Bahr se naopak domnívá, že obraz je příliš nekonkrétní, a tedy nezávazný. Právě proto je ve středu kultu „nedějných náboženských forem a mystické zbožnosti“ (BAHR, 1965, s. 230n). V protikladu k tomu je slovo určité a zasahuje člověka *hic et nunc*.

<sup>49</sup> MCCLENDON, 1974, s. 96.

<sup>50</sup> Viz LAKOFF; JOHNSON, 2002, s. 15 a s. 131.

<sup>51</sup> Viz např. LAKOFF; JOHNSON, 2002, s. 69.

<sup>52</sup> LAKOFF; JOHNSON, 2002, s. 173.

<sup>53</sup> Je tomu tak zejména u „konsistentní množiny metafor“. Jak autoři uvádějí: „Konat pouze na základě nějaké konsistentní množiny metafor by znamenalo ukryvat mnohé z aspektů skutečnosti. Úspěšné fungování v běžném každodenním životě asi vyžaduje neustálé střídání metafor. Používání mnoha

nýbrž mohou působit i vyloženě záporně, např. tehdy, jsou-li to metafory krátkodobé (s nedávným vznikem), vnucené mocnými tohoto světa.<sup>54</sup> Proti nim můžeme postavit metafory, jež se zakládají na dlouhé tradici, tj. odrážejí trvalejší lidskou zkušenost.<sup>55</sup> Ovšem i čerstvé metafory, ba právě ony, mohou pozitivně nabourat staré a stávají se imaginativními (tvůrčími) obrazy,<sup>56</sup> tj. mají schopnost negovat a zároveň rozvrhnout novou možnost. Lze se domnívat, že geneze jmenovaných imaginativních metafor souvisí nejen s nespokojeností s jejich (ať už jakkoli starými) „antipody“, ale zejména se stále se měnící lidskou zkušeností v rámci nových životních podmínek,<sup>57</sup> tedy s tím, co by Sölleová nazvala „kontextem“.<sup>58</sup> V tomto ohledu jsou zajímavé – byť více než sporné – úvahy teologa Nathana A. Scotta, jenž se v jednom ze svých esejů domnívá, že umělec hledá jazyk společenství (*communio*), nikoli pouhé komunikace, jako je tomu u televize. Dnešek je ovšem dobou ztráty „paradigmatické zkušenosti“, „primordiálních archetypů“ (K. Mannheim). V moderní kultuře tedy dochází ke ztrátě „ontologické hierarchie“ ve světě zkušenosti. Podle Mannheima jsou lidé ovládáni „kaleidoskopickým konceptem života“. Moderní umělci však – tak opět Scott – potřebují systémy hodnot přiměřené zkušenosti doby, což vede k vyčerpávajícímu teologickému a filozofickému konstruování a plýtvání imaginativní silou. Jinými slovy: ve všeobecné konfúzi si dnešní autor vytváří svůj vlastní kosmos hodnot a dává význam svému světu – odtud také nárůst vysvětlující literatury k jednotlivým dílům, zapříčiněný právě faktem, že na rozumění recipienta jsou kladeny stále větší nároky a jazyk společenství je trhán.<sup>59</sup> Jiný teolog Kurt Lüthi nicméně snahu spisovatelů nalézat slova pro nové zkušenosti a jevy vítá, protože se

---

metafor, které jsou vzájemně nekonsistentní, je pro nás asi nutností, máme-li pochopit podrobnosti naší každodenní existence“ (LAKOFF; JOHNSON, 2002, s. 239).

<sup>54</sup> Viz LAKOFF; JOHNSON, 2002, s. 177.

<sup>55</sup> Tím však ještě není řečeno, že bychom je měli označit jako vysloveně kladné. Např. orientační metafory „racionální je nahoře; emocionální je dole“ mohou vést – ač to autoři takto přímo nevyjadřují – k despotickému vztahu k zvířatům (viz LAKOFF; JOHNSON, 2002, s. 30). Domnívám se, že je třeba těmto trvajícím metaforám věnovat větší pozornost, ať již působí negativně či pozitivně.

<sup>56</sup> Viz LAKOFF; JOHNSON, 2002, s. 155nn.

<sup>57</sup> Oba důvody spolu samozřejmě nepochybně souvisejí.

<sup>58</sup> Viz např. SÖLLE, 1992, s. 12.

<sup>59</sup> Viz SCOTT, 1966, s. 3–9. Je ovšem nutno doplnit, že Lakoff a Johnson nehovoří – na rozdíl od Scotta – primárně o moderní kultuře. Všimají si pouze faktu, že mnoho kulturních změn je dáno právě zavedením nových metafor. Scottův důraz je třeba chápat jako přehnaný vzhledem k tomu, že metaforické inovace či vznik celých metaforických světů, které se vymezují proti minulým konvencím, nejsou v žádném případě záležitostí poslední doby, ale spíše celých dějin umění. Bylo by však možné připustit, že pohyb k inovaci se zrychlil natolik, že mnohem častěji dochází k „nedorozumění“.

jedná podle jeho názoru o proces humanizace. Je však obtížné přijmout jeho generalizující soud, že věci, které nejsou „kryty“ pojmenováním, se proměňují v démonické,<sup>60</sup> již jen z toho důvodu, že síť určitých pojmenování (metafor) může být „d'ábelská“ v zcela analogickém smyslu. Navíc může být nevyslovené (případně nevyslovitelné) zábleskem něčeho kouzelného.

Úvaha nad tím, že nás mohou určitá pojmenování poutat, nás opět přivádí na začátek tohoto oddílu, kde jsem konstatoval, že Sölleová ví o řadě důvodů, které způsobují naše oněmění. Ohlédneme-li se nazpět, je dostatečně zřejmé, že ono oněmění je taktéž metaforou, obrazem našeho žití ve „špatném jazyce“. Sölleová ovšem nekritizuje, jak jsem již naznačil, pouze kontaminovaný jazyk světa techniky,<sup>61</sup> ale upozorňuje též na jazyk patriarchalismu či reklamy.<sup>62</sup> Prvé přitom souvisí s celým konglomerátem jejích feministických důrazů. Autorka tvrdě pranýřuje sexismus v teologii, mužskost, jež eliminuje vše myticko-narativní.<sup>63</sup> A když hovoří o utlačení muže, tvrdě konstatuje: „Znám mnohé muže, především intelektuály, kteří nemají žádnou řeč pro své pocity. Emocionální analfabeti...“<sup>64</sup> Na tomto místě přemýšlí dokonce o tom, zda je správné hovořit o „utlačení“, neboť utlačovatele ve jmenovaném případě nedokáže identifikovat (respektive: muž se utlačuje sám). Slovo ženy, která má problémy vyjádřit své emoce a artikuluje danou

<sup>60</sup> Viz LÜTHI, 1986, s. 54. Svého druhu opačný názor zastává G. van der Leeuw, ovšem pouze přijmeme-li předpoklad, že básnické „pojmenovávání“ je nikoli přímé, nýbrž metaforické (jakkoli je toto rozlišení hrubé a zjednodušující). Leeuw se totiž domnívá, že metafora nebyla užívána z nějakého přebytku, ale spíše z nouze, neboť vládl magický strach před přímým jmenováním (viz LEEUW, 1957, s. 129). Počátky literatury by tak vlastně byly spojeny s vědomím možnosti ovládnání numinózního, s magií.

<sup>61</sup> Protiklad jazyk světa techniky – jazyk světa umění (respektive svět techniky – svět umění) není ničím neobvyklým. Až notoricky známé je toto téma u M. Heideggera (viz výše). Také podle C. S. Lewise „by studium dějin, ale ještě daleko více umělecká tvorba, měly a mohly napomoci modernímu člověku, aby se rozvzpomenul na svou sounáležitost s přírodou, aby kompenzoval hypertrofii technologické racionality rozvíjením imaginativních způsobů poznání a estetického přístupu ke skutečnosti“ (HOŠEK, 2004, s. 74). Z českých myslitelů lze jmenovat např. Josefa Šafaříka (viz ZÁMEČNÍK, 2002, s. 28–31). Na druhé straně je ovšem třeba uvést ty, kteří upozorňují na afinitu mezi uměním a technikou (E. Brunner, T. Bovet).

<sup>62</sup> Viz SÖLLE, s. 1979, s. 150–154.

<sup>63</sup> Je opět zřejmé, že Sölleová svým příliš obecným postojem chce spíše provokativně vyjádřit svou nespokojenost. Vztít toto tvrzení doslova by bylo jistě směšné. I Sölleová sama ostatně některé teology – např. Kierkegaard – ze své generalizace vyjímá (viz SÖLLE, 1987, s. 175).

<sup>64</sup> SÖLLE, 1979, s. 65. V podobném duchu se nese její báseň „Emancipace žen“: „Nechceme / být takové jako muži / v naší společnosti / zmrzačené bytosti / pod tlakem výkonnosti / emocionálně chudé / zvěcněné na byrokraty / zúčelněné na specialisty / zatracené k děláni kariéry ...“ (SÖLLE, 1974, s. 16).



obtíž, je přitom ze strany muže chápáno jako méněcenné – mlhavé a nejasné. Jakkoli se zdá koncept Sölleové vyostřený a extrémní,<sup>65</sup> je v jejích knihách zdůrazněno, že svůj boj vede za ženy i muže, neboť právě i těm chce dopomoci k možnosti tolik potřebné exprese. Pokouší se o to i svou teologickou prací, v níž se vždy snažila o jazykovou sdělnost, obohacenou a oživenou osobní zkušeností, drobnými lidskými či literárními příběhy. Toho si povšiml i Karl-Josef Kuschel: „Kdo se nechá vtáhnout do jejích publikací, objeví *theologia experimentalis*, jež je více na stopě hádankám života a otázkám lidí než odpovědím zajištěné teologické systematiky. Této *theologia experimentalis* odpovídá jako literární forma esej.“<sup>66</sup>

### 3. Pohádky, zkušenost a zaslíbení

Ve své úvaze *Ozónová díra v umění* Sölleová uvádí jako příklad oněmění v dnešní době příběh, který jí sdělila její přítelkyně, učitelka na základní škole. Když jela s dětmi na pobyt, před spaním jim vyprávěla krátce o snu, který by se každému měl zdát. Když děti přijely z pobytu domů, chtěly něco podobného po svých matkách. Mnoho z nich to však odmítlo prostými slovy: „To nedokážeme, to dokáže jen učitelka, která se to naučila.“<sup>67</sup> Ztráta řeči dospělých tak pomalu prorůstá do dětského světa. Je to o to hrozivější, že dospělí a děti společný narativní *kosmos* vždy sdílely, a to mj. v aktu vyprávění pohádek. Pohádky přitom pro Sölleovou představují jedinečný rezervoár nashromážděné lidské zkušenosti,<sup>68</sup> která je

<sup>65</sup> Není třeba připomínat, že řada feministek (při vši oprávněnosti jejich důrazů) má sklon – podobně jako jiné „-istky“ a jiní „-isti“ – k jistým interpretačním výstřelkům. Petr Bílek např. upozorňuje na literární vědkyni, která píše o tom, jak ji „donutila slova Rousseauovy Julie plakat, zatímco texty markýze de Sade ji donutily masturbovat“ (BÍLEK, 2003, s. 85, pozn. 70). Potřeba psát o takových věcech je pochopitelná z hlediska snahy feministek zapojit do interpretace i tělesno (viz např. OPOČENSKÁ, 1995, s. 127n). Podobně i Sölleová píše o tom, že má jako žena specifické zkušenosti (např. zkušenost menstruace), a požaduje překonání „zbytků platonizujícího idealismu v křesťanství“ (SÖLLE, 1987, s. 75). Znovu se neodvažují popírat oprávněnost takových důrazů, nicméně je otázkou, zda např. takové pasáže, na něž upozornil Bílek, slouží skutečné (vnímatele obohacující) interpretaci, nebo jde jen o rozdraždování čtenářovy fantazie, případně jakousi kuriozitu.

<sup>66</sup> SÖLLE; METZ; KUSCHEL, 1990, s. 9. Tento esejistický styl však není jen čtenářovou výhodou, nýbrž také obtíží interpretace, v případě Sölleové znásobené ještě skutečnou záplavou jejích spisů.

<sup>67</sup> SÖLLE, 1993, s. 70.

<sup>68</sup> Podobně VLAŠÍN, 1977, heslo „pohádka“: Pohádka „přes svoji fiktivnost ... zpravidla postihuje některé základní lidské touhy a obecné životní pravdy“. Také Marie-Luise von Franz ze své pozice tvrdí: „Pohádky jsou nejčistším a nejjednodušším výrazem kolektivně nevědomých psychických

v pohádkách vyjádřena s velkou smyslovou a symbolickou názorností – nenávist je zobrazena jako otrávené jablko, láska jako červená čepička atd. Úlohou výkladu se podle této autorky stává proces, jenž je protikladný průběhu geneze – je třeba „tyto předměty a jednání znovu zkapalnit (*verflüssigen*)<sup>69</sup> na zkušenosti duše na její cestě“.<sup>70</sup>

Do úkolu takové interpretace se pak Sölleová sama pouští. U pohádky bratří Grimmů *Zlatý pták* např. uvádí následující mezníky zkušenosti,<sup>71</sup> jež lze *mutatis mutandis* aplikovat i na pohádky ostatní: prvním stádiem je vize uceleného harmonického *kosmu*, v němž přesto něco důležitého chybí, což je (v různých pohádkách) vyjádřeno celou řadou obrazů – mizí jablko; starý král je nemocný a potřebuje vodu života atd.<sup>72</sup> Náprava přitom nemůže být učiněna prostředky tohoto světa, a právě to Sölleová chápe jako odraz touhy po absolutnu. Ostatně i ten, kdo vyzývá pohádkového hrdinu k podniknutí dobrodružné cesty, je často poslem „odjinud“. Druhým stádiem pohádky je – uposlechne-li hrdina dané výzvy<sup>73</sup> – zcela logicky exodus z tohoto světa. Jeho odchod musí být velmi radikální, neboť čím méně si toho na cestu vezme, tím lépe pochodí. Třetí stádium je charakterizováno novým pokušením starého světa (v příběhu se odráží částečným ztroskotáváním hrdiny).<sup>74</sup> Je-li úspěšně překonáno, následuje stádium čtvrté – „cesta dovnitř“, jež je spjata s odvratem od starých „světských“ hodnot. V pohádkách je daná zkušenostní perioda zobrazena jako nebezpečí smrti, případně spánek. Po ní ovšem v posledním, pátém stádiu přichází „probuzení“, návrat do světa a jeho přeměna. Jedná se tedy v jistém smyslu o spojení kontempace a akce, o zcela ústřední důraz D. Sölleové, který hluboce ovlivňuje její interpretaci literatury. Přeneseno na rovinu mravouky:

---

procesů. Jejich hodnota pro výzkum nevědomí tedy převyšuje hodnotu všeho ostatního materiálu“ (FRANZ, 1998, s. 15).

<sup>69</sup> Termín ukazuje, že autorka nemá zájem na koherentní racionalizaci pohádek (viz i níže).

<sup>70</sup> SÖLLE, 1977, s. 64.

<sup>71</sup> Viz také VLAŠÍN, 1977, heslo „pohádka“: „... Sémantické těžiště je v napětí ze sledu konkrétně daných problémů, v nichž se hrdina ocitá a které zdařile řeší.“

<sup>72</sup> Viz SÖLLE, 1987, s. 244. K dalšímu viz rovněž SÖLLE, 1987, s. 243–258 a SÖLLE, 1977, s. 53–90.

<sup>73</sup> Na výzvu lze reagovat také zapomenutím ztraceného či defektního, jež je expresí vyhnutí se uvědomělému přechodu na další úroveň (autorka upozorňuje v této souvislosti na van Gennepův termín „*rite de passage*“).

<sup>74</sup> Ztroskotávání, jež je takřka organicky spjaté s odvahou vyjít, je předpokladem lidského uskutečnění (viz např. FRANZ, 1998, s. 75).

autorka neustále zdůrazňuje nerozpojitelnost individuální a sociální etiky,<sup>75</sup> a odtud se každá kritika společenské praxe, ať už je teologická nebo „literární“, stává i kritikou neuskutečněného jedince – a naopak.

Právě proto tato autorka odmítá jakýkoli čistě individualistický interpretační klíč, který v případě pohádek spatřuje v psychoanalýze, což ovšem v žádném případě neznamená její zavrnutí psychologického výkladu vůbec. Naopak – Sölleová prohlašuje, že ji zajímá směr bádání, „který vychází na jedné straně z nauky o motivech a srovnání motivů, na straně druhé z hlubinně psychologického kladení otázek“.<sup>76</sup> Nicméně jedním dechem na témže místě dodává, že tento výklad má být prodloužen do „sociálních dějin člověka“. Z tohoto důvodu také – přes uznání její kvality – podléhá kritice i kniha Bruno Bettelheima *Za tajemstvím pohádek*. Podle názoru autorky se totiž interpret drží striktně psychoanalytického přístupu. To mu lze ovšem podle mého názoru jen stěží vytykat, když se Bettelheim sám vyznává ze svého specifického interpretačního klíče i z toho, že si je vědom oprávněnosti jinak orientovaných zkoumání, slovy: „Kromě významu a účinku psychologického, jemuž je věnována tato kniha, stojí pohádky za prozkoumání v mnoha ohledech právě jako díla umělecká.“<sup>77</sup> Ostatně bez ohledu na poznámku D. Sölleové oba autoři při analýze pohádek docházejí k celé řadě analogických závěrů.<sup>78</sup>

Prvním společným důrazem obou autorů je poukaz na základní strukturu pohádky krize – řešení (zaslíbení).<sup>79</sup> U Sölleové je jmenovaná emfáze zřejmá z výše uvedeného rozčlenění „přechodů“ hrdiny v pohádkách. Podle Bettelheima je pohádka zcela zásadním způsobem kritická, jedná se o „nebezpečný“ příběh, protože se nevyhýbá existenciálním problémům, jež každé dítě řeší. Naproti tomu „bezpečné příběhy“ se o omezeních našeho bytí, smrti a stárnutí nezmiňují a zamlčují i touhu po věčném životě.<sup>80</sup> To neznamená, že by pohádka ponechala děti v depresi; naopak – dítě přijímá slib, že zdařený život je přes všechna možná protivenství možný, pokud ovšem před vystávajícími nároky a nebezpečími

<sup>75</sup> V takové nerozpojitelnosti se klasické dělení na individuální, personální a sociální etiku (či jiné rozlišení, např. Arthura Richa: já-já sám (individuální aspekt), já-ty/vy (personální aspekt) a já/my-ono (ekologický aspekt) (viz RICH, 1994, s. 39–46) jeví pouze jako pracovní.

<sup>76</sup> SÖLLE, 1993, s. 226.

<sup>77</sup> BETTELHEIM, 2000, s. 16.

<sup>78</sup> Je to jistě zcela přirozené, když víme, že Sölleová byla Bettelheimovou knihou ovlivněna.

<sup>79</sup> Opět je tu patrná zřetelná snaha o překonání adornoovské negace (viz výše).

<sup>80</sup> BETTELHEIM, 2000, s. 12. Tato touha se ovšem může naplnit podle autora pouze v pozemském sdílení s druhým (viz BETTELHEIM, 2000, s. 14).

neuteče.<sup>81</sup>

Druhým důrazem je vědomí jistého protikladu mezi racionálním výkladem a poetickým jazykem pohádky.<sup>82</sup> U Sölleové je – přes přiznání potřeby argumentace – toto rozlišení obecně dáno již uvedenou kritikou „mužské“ racionální teologie a technicistního jazyka v protikladu k literatuře. Bettelheim se zase domnívá, že jakékoli převedení pohádkového příběhu do pojmů znamená poškození dítěte: „Pohádka je pro dítě znehodnocena, jestliže mu někdo dopodrobna vysvětlí její význam.“<sup>83</sup> Podobně je pohádka v napětí s jakýmkoli převedením na morální poučky, ale přece má schopnost naznačit „výhody morálního jednání nikoliv pomocí abstraktních etických pojmů, ale toho, co se jeví jako hmatatelně dobré a pro dítě tudíž smysluplné“.<sup>84</sup>

Třetím důrazem je upozornění, že uskutečnění jedince se může dít pouze personálně a sociálně. Ani Bettelheimův přístup tedy není možno – i při jeho záměrné psychologické interpretaci<sup>85</sup> – obviňovat ze soustředění pozornosti pouze na lidské nitro. Člověk – jak pisatel výslovně uvádí – je určen k vzájemnosti, v níž

---

<sup>81</sup> Viz BETTELHEIM, 2000, s. 26. Druhý člen schématu krize – řešení vede Bettelheima též k – u Sölleové pouze předpokládanému – vymezení jednoho důležitého, byť opět sporného, rysu pohádky – je to příběh s dobrým závěrem. Např. na s. 142 autor píše: „Když dítě naslouchá pohádce bez povzbuzujícího konce, má pocit, že pro ně opravdu neexistuje naděje, jak se vymanit ze zoufalství svého života.“ Tato teze je též důvodem Bettelheimova odlišení pohádky od mýtu, jenž „končíva tragicky“ (BETTELHEIM, 2000, s. 38n).

<sup>82</sup> Srov. však pozn. 99 této práce.

<sup>83</sup> BETTELHEIM, 2000, s. 165. Ještě důraznější je Bettelheim na s. 49: „Když dospělí dávají dětem vědecky správnou odpověď, domnívají se, že jim věci objasnili, ve skutečnosti se však malé dítě cítí zmatené, přemožené a intelektuálně zdeptané. Dítě získá pocit jistoty pouze z přesvědčení, že teď už rozumí tomu, s čím si předtím nevědělo rady – nikdy tak, že se mu dostane informací, které vytvářejí nové nejistoty. I když dítě takovou odpověď přijme, začne pochybovat, zdali položilo správnou otázku. Jelikož mu vysvětlení nedalo smysl, domnívá se, že se vztahuje na nějaký jiný, neznámý problém – nikoliv na ten, na který se ptalo.“ Bettelheim nicméně není zcela konsekventní, neboť na jiném místě své knihy uvádí, že dítě by v jistých případech dokázalo o „pravdě“ pohádky hovořit, ale nechce (viz BETTELHEIM, 2000, s. 235).

<sup>84</sup> BETTELHEIM, 2000, s. 9. Viz také BETTELHEIM, 2000, s. 13n a 152. Přesto se domnívám, že lze často pociťovat u pohádek určitou tendenci k jednoznačnému etickému dělení, jež lze takřka pojmově uchopit. Svádí k tomu pro tento prozaický žánr příznačná typizace postav (na tom nemění nic skutečnost, že jednotlivé postavy mohou mít konkrétní jména /viz BETTELHEIM, 2000, s. 42/). A jak uvádějí Robert Scholes a Robert Kellogg, „kdykoli pojímáme postavu jako typ, vzdalujeme se od jejího pojetí jakožto individuální postavy a přibližujeme se jejímu pojetí jako součásti určitého širšího rámce. Tento rámec může být morální, teologický, vztahující se k nějakému v zásadě mimoliterárnímu schématu ...“ (SCHOLES; KELLOGG, 2002, s. 201).

<sup>85</sup> Která měla samozřejmě vždy na paměti, že člověk nežije v nějakém vzduchoprázdnu.

život přijímá a dává.<sup>86</sup> Plného naplnění dojde až ve spojení s druhým člověkem.<sup>87</sup>

Je ovšem pravda, že u Bettelheima marně hledáme konkrétní sociálně kritický výklad pohádek, a to je zřejmý důvod nespokojenosti D. Sölleové. Lze to ilustrovat na známé pohádce *Perníková chaloupka*. Bettelheim si sice všímá neutěšeného stavu rodičů obou dětí, o které se kvůli chudobě nebudou moci postarat. A ohledně notoricky známého rozhodnutí těchto rodičů se vyjadřuje s porozuměním pro negativní společenské tlaky (ať už si o takovém obecném prohlášení myslíme cokoli): „I na této povrchní rovině sděluje [pohádka] důležitou, ač nepříjemnou pravdu: chudoba a strádání nečiní lidskou povahu lepší, ale spíše sobečtější, méně citlivou k utrpení druhých a tudíž náchylnou ke zlým činům.“<sup>88</sup> To, že autorovi ovšem na srdci neleží nějaké „podezíravé“ sociologické zkoumání, je patrné jednak z jeho terminologie („povrchní rovina“), jednak z jeho další interpretace téže pohádky. Konzumace perníkové střechy totiž u něho nevzbuzuje zamyšlení nad hladem dětí, ale naopak nad jejich „orální nenasytostí“, jež je dokumentována skutečností, „že neváhají někoho dokonale vyjíst a připravit ho tak o domov“.<sup>89</sup>

Je paradoxem, že tuto kuriózní interpretaci<sup>90</sup> můžeme opět chápat i jako sociálně kritickou, ovšem pouze při pohledu na ztracený domov nebohé čarodějnice. Přesto je zřejmé, že Bettelheimovým ústředním zájmem není v žádném případě zkoumání vztažené k společenské problematice; to by totiž muselo zákonitě vést, jak je vidět i na příkladu hladu Jeníčka a Mařenky, k potenciálnímu konfliktu interpretací (hlad kontra „orální nenasytost“). Naopak Sölleová chce do svého výkladu vtáhnout jak rovinu psychologickou, tak sociologickou. A tak by v její interpretaci nebylo možné, aby obvinila děti z „orální nenasytosti“, aniž by si povšimla společenského tlaku, jenž je k „nenasytosti“ dohnal. Zcela obecně to souvisí s jejím přístupem k literárním textům – ty jsou totiž vykládány ze situace utlačovaných (chudých), přičemž zejména u pohádek se jedná opět o „svod“ nashromážděné zkušenosti těchto lidí (hlad, těžká práce atd.). Není tedy asi příliš odvážnou tezí, že Sölleová aplikuje

<sup>86</sup> Viz BETTELHEIM, 2000, s. 231.

<sup>87</sup> Viz BETTELHEIM, 2000, s. 272.

<sup>88</sup> BETTELHEIM, 2000, s. 155.

<sup>89</sup> BETTELHEIM, 2000, s. 157.

<sup>90</sup> Ještě bizarnějšího psychologického výkladu se nám dostane při analýze pohádky *Sněhurka a sedm trpaslíků*, kde pisatel uvádí, že trpaslíci „ustrnuli navždy na pre-oidipské úrovni (nemají rodiče, ani se nežení a nemají děti) ...“ (BETTELHEIM, 2000, s. 195).

exegetické důrazy feministické teologie a teologie osvobození<sup>91</sup> i na jiné než biblické a teologické texty.

Zcela důsledně pak uvádí další rysy pohádek, jež mají potenciál upozornit nás na defektní sociální realitu. Kromě toho, že v nich vládne jiný čas, protikladný strojovému rytmu techniky, nenechávajícímu nás svobodně přijít a odejít, spát a dýchat,<sup>92</sup> a toho, že vědí o lidské potřebě zastupitelnosti,<sup>93</sup> odrážejí také touhu po konečném smíru, tj. obsahují značný utopický potenciál. „Když pasáček dostane princeznu a propuštěný voják královskou říší, tak se v tom utopicky objevuje sen o zrušeném třídním bezpráví.“<sup>94</sup> Něčeho podobného si povšimla ve své jungovské interpretaci pohádek také Marie-Luise von Franz, která ovšem příznačně místo o utopii hovoří o přenesení do „dětského snového světa kolektivního nevědomí, kde nesmíme zůstat“.<sup>95</sup> Ostatně nemožnost takového setrvání je podle ní naznačena v samém závěru některých pohádek, kde se ukazuje napětí mezi vizí štěstí a trvajících (sociální) krizí. Jedním z takových pohádkových zakončení např. je: „Vzali se a byli šťastní a bohatí až do smrti, ale my ubožáci tady stojíme, třese se a hlady bychom cucali vlastní zuby.“<sup>96</sup>

Upozornit je třeba ještě na další spojitost, kterou můžeme vypořádat mezi D. Sölleovou a M. L. von Franz. Je jí, byť ne obzvláště explicitně zmiňovaný, předpoklad, že pohádky jsou důležité nejen pro děti, ale i pro dospělé. Naproti tomu

---

<sup>91</sup> Sölleová patřila k zakladatelům tzv. politické teologie, nebyla však spokojena s tímto terminologickým spojením, proto nadšeně přivítala obrat jiný – teologie osvobození. K tomuto proudu se poté hlásila, jak zřetelně ukazuje např. její kniha *Myslet Boha : uvedení do teologie*. Ve jmenované knize poukazuje v přehledné tabulce na rozdíly čtení *Bible* v teologické ortodoxii, liberalismu a teologii osvobození, kde je *Písmo* chápáno jako slovo Boží sdělované chudými chudým v kontextu utlačení (viz SÖLLE, 1992, s. 45). Teologii osvobození lze přitom chápat i jako zastřešující název pro jiné, kriticky orientované hermeneutické přístupy – feminismus, černou teologii atd. Jak uvádí Manfred Oeming, „teologie osvobození je určována kontextuální hermeneutikou, ve které se smysl a význam *Písma* svatého odvozují od perspektivy *dnešních* utlačovaných a vykořisťovaných národů, tříd, ras a pohlaví ... Zřetel metody jsou jednak praktické, jednak kritické“ (OEMING, 2001, s. 140). Slovo „dnešní“ je tu velmi důležité. I u Sölleové se totiž nashromážděná zkušenost utrpení v pohádkách, která, jak se zdá, odpovídá Metzově „nebezpečné vzpomínce“, vztahuje k situaci současné. Právě proto upozorňuje, že příběh Jeníčka a Mařenky (vyhnání kvůli hladu) se znovu a znovu opakuje ve třetím světě (viz SÖLLE, 1993, s. 225).

<sup>92</sup> Srov. SÖLLE, 1993, 223. Marie-Luise von Franz upozorňuje, že příběhy o lenoších a prostáčcích se objevují více v západní kultuře (sama trochu nešťastně mluví o „bílých lidech“), protože mají terapeutický účinek ve společnosti, která nadměru zdůrazňuje pracovitost (viz FRANZ, 1998, s. 52).

<sup>93</sup> Viz SÖLLE, 1967, s. 59.

<sup>94</sup> SÖLLE, 1987, s. 248.

<sup>95</sup> FRANZ, 1998, s. 32.

<sup>96</sup> FRANZ, 1998, s. 32.

u Bettelheimovy knihy máme pocit, že se autor – přes všechny své proklamace<sup>97</sup> – pouze snaží dospělým vysvětlit, proč mají pohádky význam pro jejich děti. A když na jednom místě své studie hovoří v pozitivním smyslu o tom, že „čím jistěji se člověk ve světě cítí, tím méně se potřebuje držet „infantilních“ projekcí – mytických vysvětlení nebo pohádkových řešení věčných životních problémů – a tím více si může dovolit hledat vysvětlení rozumová“,<sup>98</sup> odpovídá jeho koncepce sice na jedné straně důrazům D. Sölleové – její teologii smrti Boha s překonáním „dětského stádia“ víry –, na straně druhé však pisatel znovu upadá do jakéhosi technokratického pozitivismu. A ten, alespoň v jeho evoluční podobě,<sup>99</sup> tj. v hlásání nezvratitelné nutnosti přechodu od mýtu k logu, Sölleová ve svém díle několikrát výslovně odmítla.<sup>100</sup> Jistě by souhlasila spíše s J. R. R. Tolkienem, který prohlásil: „Jestli pohádka jako taková stojí vůbec za čtení, pak si zaslouží, aby byla psána pro dospělé a aby ji dospělí četli. Ti do ní samozřejmě vloží a zase si z ní odnesou víc, než svedou děti.“<sup>101</sup> Plně tomu nasvědčuje i autorčino vidění spojitosti mezi zkušeností „pohádkovou“ a mystickou.<sup>102</sup> Na neoddělitelnost spojení kontempace a akce (aspektu individuálního a sociálního), tolik příznačného právě pro pohádky, poukazuje totiž i mystická tradice.<sup>103</sup> Člověk prožívá nejprve regresi, propad, jenž se může podobat až fascinaci smrtí,<sup>104</sup> aby znovu vyšel – posílen o klíčovou událost „sestupu“ – k druhým. Extáze a vnitřní cesta (*Hinreise*) je vystřídána návratem

<sup>97</sup> Viz např. BETTELHEIM, 2000, s. 9 a s. 54.

<sup>98</sup> BETTELHEIM, 2000, s. 53.

<sup>99</sup> Kterou Bettelheim předpokládá, neboť výše citovaná věta je jen rozvinutím předchozí sentence: „Zdá se, že je žádoucí, aby jedinec během svého života opakoval dějinný postup vývoje vědeckého myšlení“ (BETTELHEIM, 2000, s. 52). Z této perspektivy je samozřejmě částečně nabourána jedna ze spojnic mezi tímto autorem a D. Sölleovou, totiž protiklad „jazyka umění“ a „jazyka techniky“. U Sölleové se totiž nejedná pouze o nehodnotící deskriptivní popis etap vývoje.

<sup>100</sup> Viz např. SÖLLE, 1987, s. 174. Podobně HAUERWAS; BURRELL, 1989, s. 174n.

<sup>101</sup> TOLKIEN, 1992, s. 153. Tolkien také vidí napětí mezi světem pohádek a světem techniky. Na obvinění, že pohádky jsou únikem z „reality“, odpovídá s jistou dávkou ironie: „Vždyť proč bychom se měli posmívat člověku, který se poté, co se ocitl ve vězení, pokouší dostat odtamtud pryč a jít domů?“ (TOLKIEN, 1992, s. 167). Dále – v podobně ironickém duchu – konstatuje: „Představa, že automobily jsou ‚živější‘ než kupříkladu kentauri a draci, je podivná; že jsou ‚skutečnější‘ než třeba koně, je žalostně absurdní. Jak skutečný, jak překvapivě živý je tovární komín vedle jilmu – ubohého a neskutečného snu eskapistova!“ (TOLKIEN, 1992, s. 167).

<sup>102</sup> Jen málokdo by spojoval mystiku se světem dítěte, nebo s nějakým přechodným stádiem. Mystika je spíše – přes to, že na ni v protestantském prostředí bylo hleděno často s nedůvěrou – chápána jako cesta pro dospělé (vyzrálé) osobnosti.

<sup>103</sup> Je však třeba poznamenat, že např. sociální angažovanost nelze plošně spojovat se všemi mystiky (Sölleová opět hovoří nediferencovaně).

<sup>104</sup> Viz SÖLLE, 1977, s. 113.

(*Rückreise*). Obé je přitom, jak již bylo zdůrazněno, neoddělitelné. Sölleová to demonstruje na ilustrativním příkladu Jindřicha Susa. Jednou k němu přišla žena, která se chtěla vyzpovídat. Suso zrovna prožíval „sestup“, nechtěl být rušen a ženu odmítl. Ale vzápětí místo radosti pocítil vyprahlost duše. Bůh se navrátil, až když mystik vyhledal plačící ženu.<sup>105</sup>

#### 4. Literatura jako „realizace“

Sölleová si ve svých dílech nevšímalala pouze pohádek; lze dokonce říci, že v rámci jejích úvah nad beletrií hrají poměrně okrajovou roli. Je to zřejmé mj. z její – pro naše téma ústřední – knihy *Realizace : studie ke vztahu teologie a básnictví po osvícenství*, kde se pokusila o vymezení obecnějšího vztahu mezi literaturou a teologií, které spojila s analýzou děl takových autorů, jako byli Karl Philipp Moritz, Alfred Döblin či Jean Paul.

Sölleová v dané studii uvádí – v souvislosti s Faulknerovým románem *Báj* – svou ústřední tezi, že literatura je „pokračováním *Písma*“ (*Weiterschreiben der Schrift*).<sup>106</sup> Tento výrok lze pochopit jenom v kontextu jejích dalších teologických názorů a postulátů. Jedním z nich je prohlášení, že dějiny spásy nejsou uzavřeny.<sup>107</sup> Toto konstatování vyrůstá z nespokojenosti nad trvajícím příběhem lidského utrpení, v němž se ovšem znovu a znovu vynořují kristovské postavy, které uskutečňují podstatu evangelia, tj. osvobozují. Tím je naznačen druhý autorčin postulát – takováto realizace (uskutečnění) je možná. A protože je zmíněný osvobozující potenciál skryt v literatuře, mluví Sölleová o beletrii právě jako o „realizaci“. Beletrie se tak stává přímo „slovem Božím“, protože, jak autorka o sobě zdůrazňuje, nechce vymezovat dané slovo z hlediska původu, nýbrž určit je funkcionálně – cílem, kterým je osvobození. Není „žádné jiné definice slova Božího“<sup>108</sup> než právě té, že dává svobodu.

Ještě o krok dále jde Sölleová ve své radikalitě, když hned v předmluvě *Realizace* prohlašuje: „V situaci krize teologie je jenom pochopitelné, že se pohled odvrací od

<sup>105</sup> Viz SÖLLE, 1977, s. 117. Roli mystiky v teologii D. Sölleové se podrobněji věnuji v pozdějším exkurzu.

<sup>106</sup> SÖLLE, 1973a, s. 44. Viz též nadpis oddílu v BOSCHKI; SCHUSTER, 1999, s. 86.

<sup>107</sup> SÖLLE, 1973a, s. 44.

<sup>108</sup> SÖLLE, 1987, s. 173.



dochovaných klasických teologických textů, a hledá jinou, lepší teologii u spisovatelů a v jejich řeči, která je kritičtější a svěštější.<sup>109</sup> Zde tedy již literatura nevystupuje jako partner teologie, byť má Sölleová na mysli jistě určitý typ této teologie, ale jako její uskutečnění. Povšimněme si však nejprve faktu, že autorka označila řeč spisovatelů jednak jako kritičtější, jednak jako svěštější.

Prvé (kritičnost) může vést k otázce, zda má skutečně každá literatura řečený kritický potenciál. Sama Sölleová odpovídá poněkud dvojznačně: „Literatura, jež je hermetická, spočívající v sobě, nezabývající se již otázkou lidí po svém osudu, nebo taková, která tuto otázku již ani neprovokuje mlčením, by byla literaturou teologicky nezajímavou; je však možné, že taková literatura, jež mnohým autorům připadá jako ideál čistoty, vůbec neexistuje.“<sup>110</sup> Sölleová se domnívá, že i experimentální díla čerpají svou sílu právě z napětí k tradičním „výkonům řeči“, případně se obracejí proti „degradaci jazykového materiálu“. Podobně K. Lüthi polemizuje s námitkou, že experimentální umění je pouhým nezávazným formalismem. Podle jeho názoru se naopak jedná o novou angažovanost – nikoli sice „obsahovou“, ale opírající se o „jazykovou strukturu“.<sup>111</sup> V moderních směrech – jako například dadaismu – následně vidí ohromnou antiideologickou sílu,<sup>112</sup> neboť tam, kde ideologie samy sebe chápou „zvířecky vážně“, má spisovatel odvahu hrát si se slovy.<sup>113</sup> Lüthi i Sölleová se tak nakonec přibližují k – byť nerozvedenému – adornovskému závěru, že „nezdařená umělecká díla neexistují, aproximativní hodnoty jsou umění cizí a průměrné umělecké dílo již je špatné“.<sup>114</sup> Literaturu, jež nemá kritický potenciál,<sup>115</sup>

<sup>109</sup> SÖLLE, 1973a, s. 13.

<sup>110</sup> SÖLLE, 1973a, s. 92.

<sup>111</sup> Viz LÜTHI, 1986, s. 15. Naprosté rozbití této struktury by automaticky znamenalo i destrukci našeho světa, který je právě budován jazykově – metaforicky (viz zmínění Lakoff a Johnson).

<sup>112</sup> Odvolává se při tom na Kurta Martiho. Zcela opačný a naprosto extrémní názor zastává český dominikán Tomáš J. Bahounek: „Podobně se futuristé, dadaisté a surrealisté obírají s oblibou různými slovními hříčkami, mimickými a slovními projevy, provokacemi, předem dobře zinscenovanými skandály. Vzbuzující úsměv obecnostva, dnes už vůbec ne šlechticů, ani měšťáků, nýbrž mravně, nábožensky, umělecky a vůbec kulturně bastardizované masy konzumentů hrubé zábavy“ (BAHOUNEK, 1992, s. 160). Viz také – ve stejném duchu se nesoucí a naprosto nediferencované – prohlášení H. R. Rookmaakera v ROOKMAAKER, 1996, s. 115. Obširnější reflexi Bahounkova a Rookmaakerova přístupu se věnuji v závěrečné části práce.

<sup>113</sup> Viz LÜTHI, 1986, s. 20.

<sup>114</sup> ADORNO, 1997 s. 247.

<sup>115</sup> Tento potenciál je u Sölleové skutečně jenom možností (ovšem v díle jako takovém zakotvenou!), která musí být aktualizována interpretací. Autorka v této souvislosti požaduje a jako metodický cíl vlastní práce stanovuje „překonání dílu imanentního výkladu“ (*die Überwindung werkimmanenter Interpretation*) (viz SÖLLE, 1973a, s. 27).

bychom tedy mohli chápat jako ne-umění, kýč, o němž jsem hovořil již v první části této studie.<sup>116</sup>

Druhý fakt (světскost) nás zavádí na dosti široké pole problematiky tzv. nenáboženské interpretace, která je spojena se jménem Dietricha Bonhoeffera. Tento teolog se snažil pochopit situaci moderního světa, jež má svůj historický základ zejména v osvícenství, znamenajícím, jak prohlásil Immanuel Kant, „vyjití člověka z nedospělosti, kterou si sám zavínil“.<sup>117</sup> Dnešní člověk je podle Bonhoeffera soběstačný a nepotřebuje „pracovní hypotézu Boha“; také ho nezasahuje terminologie tradičního náboženství, které je metafyzické (nadsvětскý Bůh), subjektivistické (důraz na individuální spasení) a parciální (zaujímá specifický prostor vedle jiných oblastí lidských aktivit).<sup>118</sup> Biblické a teologické pojmy je následně třeba interpretovat nenábožensky nejen kvůli oslovení moderního člověka, ale také proto, že nevystihují základní teologické důrazy – inkarnaci, která znamená emfázi na tento svět, *uprostřed* něhož Boha potkáváme,<sup>119</sup> a Ježíšovu solidaritu v

---

<sup>116</sup> Zde jde o mé rozvinutí („dotažení“) myšlenek D. Sölleové; Sölleová sama, jak bylo již uvedeno, o kýči nehovoří. Dále je třeba upozornit na následující: Pokud bychom provedli obecné rozlišení, z něhož by vyplynulo, že umění je kritické (respektive: lze ho interpretovat kriticky), naproti tomu kýč realitu potvrzující (afirmativní), tj. v jistém smyslu ideologický či k ideologii náležející, můžeme narazit na spleť problémů. Z minulosti sice víme o Hitlerových útocích na „zvrhlé umění“ i o atakovaném avantgardním umění v zemích bývalého východního bloku. Je též známý osud katolických spisovatelů, např. Jana Zahradníčka, který byl odsouzen právě i na základě svého díla. (Zdá se že představitelé totalitarismu si byli vždy dobře vědomi vlastního ohrožení, na něž upozorňuje Joseph P. Strelka: „V uzavřeném tlakovém hrnci diktatury pouze úspěšná propaganda oficiální ideologie brání působení svobodné literatury. V okamžiku, kdy názory získají sebemenší svobodný prostor a spisovatel vyjádří aktuální myšlenku, zapaluje jeho slovo mnohem účinněji než slovo vyřčené v prostoru politické nezávislosti“ /STRELKA, 2001, s. 13./) Na druhé straně je oprávněná Kulkova teze, že „kýč není fašistický, ani komunistický, ale pouze populistický, lidový či – chcete-li – demokratický“ (KULKA, 2000, s. 230). Kulka na téměř místě svou myšlenku rozvádí: „Kýč je jediným přijatelným manipulačním prostředkem vhodným pro ‚vyspělou západní společnost‘ – neporušuje lidská práva. Je zcela ‚liberální‘ není třeba jej vnucovat: vnutit se sám.“ Tím ovšem Kulka podle mého soudu nevyvrací, ale spíše potvrzuje názory D. Sölleové, která má výhrady právě proti kapitalistické „západní“ společnosti. Kulka sice pro obhajobu svého názoru, že kýč je kategorií estetickou, nikoli etickou (v polemice s Hermannem Brochem) uvádí příklad Přemysla Ruta o záměrně emotivním zobrazení holčičky s její dětsky neuměle napsanou zprávou „já mám leukemii“, které působí morálně kladně. Ale ani to není příliš přesvědčivé, protože podle mého soudu je kýč kýčem mj. kvůli tomu, že si *hraje* na umění. Na druhé straně je zřejmé, že důraz Sölleové na (nutnou) kritičnost umění je příliš obecný, a proto neudržitelný.

<sup>117</sup> Citováno podle BROŽ, 1974, s. 25. Analogický význam osvícenství pro Sölleovou je patrný již z podtitulu její knihy *Realizace (Studie k vztahu teologie a literatury po osvícenství)*.

<sup>118</sup> Rozdělení podle Ernsta Feila. Viz GIBELLINI, 1999, s. 94n.

<sup>119</sup> Viz SMOLÍK, 1993, s. 38. Podle známé teze Ericha Auerbacha má učení o inkarnaci dalekosáhlé literární následky – dochází k míšení vysokého a nízkého stylu (viz AUERBACH, 1998, s. 41 a s. 66).

„bytí pro druhé“.<sup>120</sup>

S těmito Bonhoefferovými důrazy Sölleová plně souhlasí a, jak bylo již uvedeno, rovněž se připojuje ke kritice tradiční náboženské řeči, aby našla novou.<sup>121</sup> Autorka polemizuje se zajištěnou teologií, která si trpí tvrdit, že ví, kde je Bůh, milost a hřích.<sup>122</sup> Je třeba se navrátit k pozemskosti, bonhoefferovské *Diessetigkeit*, která je – právě v protikladu k oné zajištěnosti – vždy konkrétní a má charakter pokusu. Je nutné přijít zpět k literatuře, která „se otázkou po osudu, tj. po svobodě člověka ve společnosti zaobírá nikoli teoreticky, jako filozofie, teologie nebo sociologie, ale experimentálně, tj. demonstruje svobodu v textech“.<sup>123</sup>

V tomto svém požadavku není Sölleová opět osamocená. Např. teoložka Sallie McFagueová TeSelleová se rovněž domnívá, že umělecká literatura nám poskytuje jedinečný vhled do komplexity a složitosti lidského života, zatímco *Bible* nám ho v takové míře poskytnout nemůže.<sup>124</sup> Podle jmenované autorky zde vyvstává rozdíl mezi víceméně normativním pohledem na antropologii a kosmologii na straně jedné, a specifickou, jedinečnou lidskou zkušeností na straně druhé. Tato zkušenost samozřejmě není a ani nemůže být prosta nějaké formy antropologie a kosmologie, nicméně ta je vtavena do „spletitosti lidské situace“.<sup>125</sup> Křesťanská víra, která požaduje „jednoduchou“ odpověď, se proto může stavět k literatuře až nepřátelsky a vidět v oné spletitosti dokonce ohrožení své přímé cesty.<sup>126</sup> To je však podle TeSelleové mylný postoj, neboť literatura nás naopak vyvádí – a to opět souhlasí s důrazem D. Sölleové – z našich petrifikací a klišé<sup>127</sup> a má schopnost strukturovat nově naši zkušenost. Originálnost takové struktury je umožněna mj. faktem, že beletrie a umění jako takové nejsou v žádném případě kopírováním, imitací reality.<sup>128</sup> Naopak, přesně podle známého prohlášení Paula Kleeho („Umění

<sup>120</sup> Viz SMOLÍK, 1993, s. 43 a GIBELLINI, 1999, s. 97.

<sup>121</sup> K svému ovlivnění Bonhoefferem Sölleová uvádí: „Od Bonhoeffera jsem se naučila velmi, velmi hodně, je to antipod (*Gegenfigur*) všech polovičatostí a slabostí tradiční teologie“ (BOSCHKI; SCHUSTER, 1999, s. 11). Na jiném místě autorka ovšem uvádí, že v Bonhoefferově přístupu je něco „asketicko-protestantsky mužského“ (BOSCHKI; SCHUSTER, 1999, s. 77).

<sup>122</sup> Viz SÖLLE, 1973a, s. 100.

<sup>123</sup> SÖLLE, 1973a, s. 101 (jedná se o výrok K. Martiho).

<sup>124</sup> Je ovšem nutné podotknout, že *Bible* může být chápána a zkoumána také jako artefakt. Viz např. klasičtější knihu Northropa Frye *Velký kód*. TeSelleová se v knize zabývá zejména románem.

<sup>125</sup> TESELLE, 1966, s. 161.

<sup>126</sup> Viz TESELLE, 1966, s. 168.

<sup>127</sup> Viz TESELLE, 1966, s. 75.

<sup>128</sup> Viz např. SOUČEK, 1982, s. 132.

nezobrazuje viditelné, nýbrž zviditelňuje.“ /*Die Kunst bildet nicht Sichtbares ab, sondern macht sichtbar.*/),<sup>129</sup> v nich náhle uzříme svět nově.<sup>130</sup>

Společným tématem Sölleové a TeSelleové je také přechod od kontempace k akci, o němž jsem již hovořil v souvislosti s pohádkami. U TeSelleové je ovšem tento důraz položen jinak. Nezkoumá motivickou stránku literárních děl (pohádek), ale již samo ponoření do díla se pro ni stává aktem usebrání, jež má ovšem své nebezpečí v tom, že z něj nebudeme chtít vyjít.<sup>131</sup> Autorka se také nebrání „dílu imanentní interpretaci“, ale naopak ji vítá, a to zcela v souladu se školou „nové kritiky“, o niž se opírá.<sup>132</sup> I jakýkoli přechod mezi kontemplací a akcí, mezi estetickým a etickým se tak stává pouhou možností. Jejím svorníkem je člověk jakožto subjekt zároveň vnímající a jednající.<sup>133</sup> Přechod z usebrání k jednání vidí samozřejmě TeSelleová jako ideální, a proto tu není odlišnost od Sölleové příliš markantní. Základní protiklad vyvstává teprve tehdy, když TeSelleová kritizuje teologický eskapismus, tj. únik do transcendence či imanence. Prvé vztahuje ke Karlu Barthovi, druhé je polemikou s teologií smrti Boha, kde se jedná o vymezení, jež má důsledky i pro literaturu. Podle autorky totiž Erich Auerbach a Erich Heller poukázali na fakt, že v západní literatuře je „důvěra ve skutečnost lidského života“<sup>134</sup> spojená právě se zachováním prvku transcendence; je tedy třeba, aby člověk krácel na své cestě spolu s Bohem.

Jak jsem uvedl již v úvodu, byla to právě D. Sölleová, která měla co do činění s teologií smrti Boha, ačkoli lze jistě – s ohledem na vývoj jejího díla – hovořit spíše o měnící se pozici mezi nenáboženskou interpretací, demytologizací, a uvedeným teologickým směrem. V každém případě byl vliv, který mělo zastávání těchto

<sup>129</sup> Citováno podle BAHR, 1965, s. 131. Podobně Heidegger: „Bytností obrazu je, že nechává něco spatřit“ (HEIDEGGER, 1993, s. 95 a s. 97). A též poetické vyjádření Oskara Wilda: „Odkud jinud, ne-li od impresionistů, máme ty podivuhodné hnědé mlhy, jež se plíží našimi ulicemi, zahalujíce lampy a čínice z domů obludné stíny?“ Citováno podle MOKREJŠ, 2002, s. 114.

<sup>130</sup> Odtud také prohlášení celé řady autorů (např. F. X. Šaldy /viz MOKREJŠ, 2002, s. 38n/, ale také TeSelleové /viz TESELLE, 1996, s. 102/) o tom, že literatura (umění) je víc než život, které je opět poněkud provokativní polemikou s názorem, že umění je napodobením života. Spojitost mezi lidským životem a literárním příběhem je spatřována také v tom, že život chápeme právě jako příběh, kde jednotlivé důležité události vnímáme jako zápletky. Z hlediska procesu tvorby může být namítnuto, že autor předem ví, jak se bude příběh vyvíjet. Jak však ukazují zkušenosti některých spisovatelů, rozhodně tomu tak není (viz např. BERGHAIN, 1996, s. 172).

<sup>131</sup> Viz TESELLE, 1966, s. 195.

<sup>132</sup> K Sölleové viz pozn. 115 této práce.

<sup>133</sup> Viz TESELLE, 1966, s. 83.

<sup>134</sup> TESELLE, 1996, s. 211.

hermeneutických a obecně teologických pozic na autorčinu interpretaci literatury, poměrně značný. Lze ho názorně ilustrovat na konkrétním příkladu – jejím krátkém výkladu románu Williama Faulknera *Báj*,<sup>135</sup> kompozičně přetíženém obrazu o jednotlivcově síle zastavit válku.

Podle Sölleové slova víra či hřích<sup>136</sup> v knize amerického autora nepadnou, ale „věc je v každém okamžiku přítomna“;<sup>137</sup> její prezence je dána již očividnou strukturální podobností s evangelijním pašijovým příběhem – včetně analogie k učedníkům, poslednímu pokušení aj. Vše se zde ovšem děje – a to Sölleovou na díle právě fascinuje – naprosto „vnitrosvětsky“, vertikála se stává významem horizontály. Proto je i vzkříšení interpretováno v souladu s teologickým díkem Williho Marxena – „Ježíšova věc jde dál“.<sup>138</sup> Když vyjádří jeden z odsouzců („lotrů“) před popravou přání jít do Paříže, dostane se mu desátníkovy odpovědi: „Neboj se. My na tebe počkáme. Bez tebe nepůjdeme.“<sup>139</sup> Nebe (ráj) je tedy viděno jako akt solidarity, jenž je na citovaném místě zesílen ještě mezní situací bezprostředně hrozící smrti. Po zastřelení se pak klíčová postava – desátník – dočká právě i kuriózního „vzkříšení“, když po zásahu granátem není jeho tělo nalezeno; zbyly jen kousky rakve. Vzpouře proti mašinérii války a akt solidarity (lásky) se však již udály, realizace se tedy uskutečnila. Její podstatou nebyla sebezáchrana, ale akt pro druhé.<sup>140</sup>

Na tomto příkladu interpretace je zřejmé avizované využití jednak demytologizace<sup>141</sup> – vzkříšení je pouze horizontální událostí, jednak Bonhoefferova důrazu na „bytí pro druhé“, které později převzali někteří teologové smrti Boha a

<sup>135</sup> Viz SÖLLE, 1973a, s. 32–48.

<sup>136</sup> Sölleová si všímá opět literární „realizace“ teologumena o hříchu jako vině i osudu. Viz SÖLLE, 1973a, s. 35.

<sup>137</sup> SÖLLE, 1973a, s. 35.

<sup>138</sup> Srov. GOLLWITZER, 1967, s. 125.

<sup>139</sup> FAULKNER, 1961, s. 405.

<sup>140</sup> Přechodu k sociálnímu jednání si všímá Sölleová u celé řady dalších děl, např. u románu Alfreda Döblina *Alexandrovo náměstí* (viz SÖLLE, 1973a, s. 354–357). Hlavní postava románu Franz Biberkopf nejprve svůj postoj vyjadřuje slovy: „Ale radši s jinejma nic nemít. To je sebevražda. Nestarat se vo žádnýho. Zůstat slušnej a sám pro sebe. To je má řeč“ (DÖBLIN, 1968, s. 49). Ovšem poté, co dojde k jeho vnitřnímu přerodu (*metanoia*), čteme: „Nestojí už sám na Alexandrově náměstí. Lidé jsou napravo od něho i nalevo od něho, a také před ním jdou lidé a za ním jsou lidé. Hodně neštěstí vzniká z toho, že jde člověk sám. Když je lidí víc, už je to jiné. Musíme si zvyknout lidi poslouchat, protože co říkají druzí, to se mě také týká“ (DÖBLIN, 1968, s. 363).

<sup>141</sup> Viz SÖLLE, 1973a, s. 47.

zradikalizovali jej až k tezi, že Bůh se zcela rozpouští ve vzájemné lásce lidí.<sup>142</sup> Realizace Boha se následně, jak vidíme právě u Sölleové, může a musí dít stále znovu a znovu, a to nejen v životech skutečných, ale (podle Sölleové) i literárně, tedy v jakémisi aktualizovaném dění slova.<sup>143</sup> Jak již bylo řečeno, zakotvení takového přístupu je nutno hledat v teologickém postulátu neukončených dějin spásy. Termín realizace dále souvisí s tím, že Sölleová není z hlediska teologického přístupu k literatuře spokojena ani se spojením „křesťanská literatura“, ani s pojmem „sekularizace“. Prvé totiž považuje za restaurativní a druhé podle jejího názoru podléhá „imanentní hermeneutice“. Základním principem výkladu literatury jsou však pro Sölleovou důsledky inkarnace, tj. vtělení „náboženského“ do světského. Tomu právě odpovídá několikrát zmíněný ústřední termín „realizace“, jenž má tu výhodu, že je pozitivní (sekularizace je oproti tomu pojmem kritickým) a upozorňuje na fetišizaci náboženské řeči (jež musí být tedy znovu nějakým způsobem realizována).<sup>144</sup> Jako teologický podklad koncepce realizace uvádí autorka vedle D. Bonhoeffera P. Tillicha.<sup>145</sup>

Exegeticky je u konceptu realizace možné vyjít z typologického přístupu, který je aplikací schématu *typus – veritas (antitypus)* na literární text (a historické postavy a události). *Typus* byl tradičně chápán jako předjímka, stín pravdy (*veritas*). Při aplikaci na *Písmo* to vedlo ke známým interpretacím. „Abrahámovo obětování Izáka ... mělo předzobrazovat Kristovu obětní smrt skrze jeho Otce, tři dny, které Jonáš strávil ve velrybě, čas mezi Kristovou smrtí a vzkříšením, atd.“<sup>146</sup> Tyto interpretace, jak je zřetelné i z citovaného příkladu, byly nejčastěji svázány s výkladem *Starého zákona* z hlediska *Nového*.<sup>147</sup> Postava Ježíše Krista byla tedy zcela důsledně chápána jako „pravda“ ve výše uvedeném smyslu. Předpokladem takového výkladu je pojetí událostí, které jsou vylíčeny novozákonními svědky,

<sup>142</sup> Sölleová v jedné ze svých knih např. prohlašuje: „Kdyby dnes Ježíš přišel znovu, byl by ateistou, tj. nedůvěřoval by ničemu jinému než své lásce, měnící svět“ (SÖLLE, 1971b, s. 59).

<sup>143</sup> U interpretace Faulknera – a u většiny dalších děl – si ovšem Sölleová všímá pouhé motivické stránky díla, což je značně neuspokojivé.

<sup>144</sup> Viz SÖLLE, 1973a, s. 27–32 a s. 62–87.

<sup>145</sup> Viz SÖLLE, 1973a, s. 88–106.

<sup>146</sup> GRONDIN, 1997, s. 47.

<sup>147</sup> Poněkud širší je – typologii se blíží – pojetí C. S. Lewise, který chápal „Ježíšův příběh jako ‚mýtus, který se stal skutečností‘, tedy mýtus, který má všechny atributy mýtu plus jednu vlastnost navíc: odpovídá narozdíl od ostatních mytických narácí historickým událostem, ke kterým došlo na konkrétním místě a v konkrétním čase. Je proto jen završením procesu postupného zužování a zaostřování Boží sebejevující aktivity ...“ (HOŠEK, 2004, s. 50).

jakožto událostí naplnění předchozího zaslíbení, tedy v jistém smyslu jakožto konečně platných dějů. Právě to ovšem Sölleová odmítá a teze neukončenosti dějin spásy ji vede k dějinnému rozšíření typologie. Jinými slovy: *veritas* se (plně) realizuje i *post Christum*, a to „reálně“ i literárně.<sup>148</sup> Podle autorky tedy nemá pravdu Albrecht Schöne, jenž tvrdil, že literární opakování vedou k nivelizaci a rozmělnění původního.<sup>149</sup> Takové pojetí je podle Sölleové „pozitivizmem zjevení“ (*Offenbarungspositivismus*);<sup>150</sup> autorka je naopak přesvědčena, že opakování (spojené s nutnými změnami předchozího obrazu<sup>151</sup>) je nutné, což ji vede i k zájmu o novodobé „svaté“, jejichž příběhy s oblibou vypráví.<sup>152</sup>

Vraťme se však ještě k teologii smrti Boha.<sup>153</sup> Nesmí totiž zůstat bez povšimnutí

<sup>148</sup> Z literárních badatelů se Sölleová odvolává také na E. Auerbacha. Viz např. jeho konstatování: „Každý výjev středověké, na liturgii založené hry je součástí jedné a vždy téže souvislosti: jediného velkého dramatu, které začíná stvořením světa a prvotním hříchem, vrcholí inkarnací a ukřižováním a končí zatím nenaplněným a očekávaným novým příchodem Krista a posledním soudem. Úseky mezi dějovými vrcholy jsou vyplněny částečně figurálním dějstvím, částečně napodobováním Krista; v době před jeho vtělením to jsou postavy a události *Starého zákona*, doby *Zákona*, v nichž se figurálně ohlašuje Spasitelův příchod; v tom spočívá smysl průvodu proroků; po inkarnaci a ukřižování se podle Kristova vzoru snaží žít světci a křesťanstvo vůbec, jeho zaslíbená nevěsta, očekávající ženichův návrat“ (AUERBACH, 1998, s. 137).

<sup>149</sup> Ve své knize *Säkularisation als sprachbildende Kraft : Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne*, která vyšla v roce 1959 v Göttingen. Odkazy na konkrétní pasáže Sölleová uvádí v SÖLLE, 1973a, s. 53.

<sup>150</sup> SÖLLE, 1973a, s. 53.

<sup>151</sup> Např. ve Faulknerově románu má generál jednak rysy Piláta (snaží se osvobodit hlavního hrdinu), jednak rysy pokušitele. V tomto smyslu dochází k překročení původní figurální (typologické) interpretace, jež předpokládá *přímý* posun mezi *typus* a *veritas*, polysémií (autorka použila termínu „polyvalence“), která má podle Sölleové svou příčinu v „chybění ‚nadsvětla‘ (*Überwelt*), jež by mohlo teprve onu jednoznačnost vytvořit“ (SÖLLE, 1973a, s. 39).

<sup>152</sup> Mezi ně Sölleová např. počítá Dorothy Dayovou (viz SÖLLE, 1987, s. 235 a SÖLLE, 1993, s. 126–141) a Roberta C. Aldridge (viz SÖLLE; SCHOTTROFF, 1995, s. 56–60). V tomto zájmu není autorka opět osamocená. Rovněž již zmiňovaný baptistický teolog J. W. McClendon chce ukázat, jak moderní „svatí“ mohou přispět k obohacení teologie a našeho života (viz např. MCCLENDON, 1974, s. 112; srov. též jeho pasáž o Romanu Guardinim v MCCLENDON, 1974, s. 186n). Je nicméně třeba poznamenat, že vedle stálé touhy člověka po vzorech (či spíše modelech) možného pozitivního jednání, se objevuje – mj. jako jeden z rysů dnešní doby – i averze vůči jakémukoli vedení. To ilustruje ve své zajímavé – byť dosti sporné – knize i Radim Brázda: „*Může člověk hledat a dosáhnout jiného dobra než vlastní slasti? A podle čeho to rozhodneme? Matka Tereza i ‚hrdinové‘ nehod ctností, pečlivě popsaní markýzem de Sade se uspokojují (jinak řečeno ‚dosahují uznání‘ – jiných nebo sama sebe) formálně odlišnými způsoby: jeden je oceňován jako znak takřka nadpozemské pokory, druhý je zavrhován a skrýván před dětmi. Zbývá nám pak jiné kritérium pro ocenění dosahování individuální slasti než utilitaristické, pragmatické a konsekvencialistické? Ale nemůže být užitek jedněch ztrátou druhých, nynější užitek zítřejší ztrátou?*“ (BRÁZDA, 2002, s. 31n).

<sup>153</sup> Mezi hlavní protagonisty lze zařadit v americké teologii Thomase J. J. Altizera a Williama Hamiltona (zatímco často jmenovaný Gabriel Vahanian je sem včleňován zřejmě neoprávněně /viz

eminentní zájem představitelů daného směru o literaturu, který je ovšem určován zejména vyhledáváním a interpretováním motivu „smrti Boha“ v jednotlivých dílech. William Hamilton se dokonce přiznává k tomu, že ponor do Dostojevského románů pro něho znamenal rozhodující popud k obratu od neoortodoxie k radikální teologii.<sup>154</sup> Thomas Altizer zase hledá potvrzení své vize, jejíž podstatou je nutnost přijmutí radikální profanity, temnoty bez Boha, aby opět zazářilo sakrální,<sup>155</sup> u Williama Blakea.<sup>156</sup>

Obecně lze říci, že oba teologové si všímají zejména literatury 19. století, což souvisí s jejich tezí, že v tomto století smrt Boha tvořila „samotné centrum vidění a zkušenosti“.<sup>157</sup> Motiv smrti Boha se nicméně objevuje v literatuře již mnohem dříve, jak ve své dogmatice ukazuje Helmut Thielicke.<sup>158</sup> Jeden kabalistický příběh hovoří o tom, jak prorok Jeremiáš stvořil člověka, na jehož čele stálo „*JHVH elohim emet*“. Tento člověk měl však v ruce nůž a ze slova „*emet*“ vyškrábal „*e*“. Jeremiášovi, který na takové rouhání („Bůh je mrtev!“) reagoval roztržením svého roucha, potom

---

GIBELLINI, 1999, s. 114/), v německé teologii D. Sölleovou. Půda jim byla připravena mj. D. Bonhoefferem, na nějž se společně odvolávají a jehož důrazy značně zesilují (respektive ve své radikalitě zjednodušují /viz GIBELLINI, 1999, s. 97/). Ovšem okruh ovlivnění (v to počítaje i teology nějakým způsobem se danému směru blížící) je samozřejmě mnohem širší. Toto hnutí, které se vynořilo paralelně v Americe a Německu (a dokonce i v Americe se radikální teologie spojila z nezávislých „nitek“ /viz ALTIZER; HAMILTON, 1966, s. 24/), však nemělo dlouhého trvání (srov. MCGRATH, 1993, heslo „protestantská teologie: USA“ /s. 418/).

<sup>154</sup> Viz ALTIZER; HAMILTON, 1966, s. 52. Nedomnívám se ovšem – na rozdíl od Josefa Smolíka – že lze označit Hamiltonův výklad Dostojevského (*Bratřů Karamazových*) za pronikavý (viz SMOLÍK, 1992, s. 88). Jedná se spíše o jakousi prazvláštní změt' poskládanou z interpretova vědomého předporozumění, které přenáší na spisovatelovo dílo i život. Hamilton nakonec dochází ke konstatování, že „Ivanův obraz sebe sama bezprostředně rozpoznáváme jako náš autoportrét; Bůh je mrtev pro něj a je mrtev pro nás ...“ (ALTIZER; HAMILTON, 1966, s. 84). Proti tomu Josef Smolík píše: „Dostojevského srdce tlučte pro Aljošu, budoucnost Ruska vidí v pravoslaví. Postoj Dostojevského odráží realitu, jak on ji viděl, neodráží ji však správně, vývoj nešel směrem, jak předpovídal. Ani dílo tak hlubokého autora není dostatečně správným odrazem skutečnosti a budoucích trendů“ (SMOLÍK, 1992, s. 94, pozn. 1). Také tato teze není uspokojující, protože nesprávně předpokládá, že názor autora je *podstatným* přínosem pro interpretaci díla. Není možno samozřejmě souhlasit ani s tím, že dílo je nějakým konkrétním proroctvím a odráží realitu. K interpretaci postav Ivana a Aljoši z hlediska jejich vztahu k utrpení viz též SÖLLE, 1973b, s. 213n.

<sup>155</sup> Altizer se zabýval Eliadovým dílem a hluboce na něho zapůsobila koncepce *coincidentia oppositorum*. Autor doslova píše: „Když je víra otevřena nejstrašnější temnotě, bude vnímavá k nejvíce vykupujícímu světlu (*the most redemptive light*)“ (ALTIZER; HAMILTON, 1966, s. 20n).

<sup>156</sup> Viz ALTIZER; HAMILTON, 1966, s. 170–191.

<sup>157</sup> ALTIZER; HAMILTON, 1966, s. xii. Tamtéž oba autoři rovněž konstatují: „Je nicméně stále více pravdou, že devatenácté století je pro radikální teologii tím, čím bylo pro protestantskou neoortodoxii století šestnácté.“

<sup>158</sup> K následujícímu viz THIELICKE, 1968b, s. 329–372.



vyprávěl příběh o architektovi, jenž své umění naučil jiné. Ti potom dělali práci svého učitele levněji, a proto si lidé přestali architekta vážit a přenesli úctu na jeho žáky.

Zatímco tento příběh můžeme podle Thielickeho chápat mj. jako varování před imitací stvořitele, vize německého romantika Jeana Paula je již „heuristickou premisou“, která se táže, co by pro nás znamenalo, kdyby byl Bůh mrtev.<sup>159</sup> V Paulově textu se objevuje obraz modlících se rukou, které se bez Boha rozpadají, a motiv ztráty Otce, jenž je vyjádřen slovy: „Tu přišly – strašné pro srdce – do chrámu zemřelé děti, které se probudily na hřbitově, vrhly se před vznešenou postavu a řekly: ‚Ježíši, nemáme Otce?‘ Odpověděl jim – a slzy mu tekly –: ‚Jsme všichni sirotci, já i vy, jsme bez Otce.‘“<sup>160</sup> Paulovo vidění se však ukazuje být pouhým snem, z něhož se spící probouzí do nového jitra. Reverzí takového vztahu snění – skutečnost je až dílo *Noční vigilie*, kde z úzkostného bdění není kam procihnout.

Jakousi třetí etapu je možné podle Thielického mínění sledovat v dílech Jense Petera Jacobsena a Friedricha Nietzscheho, kde ještě cítíme šok, ale zároveň je již hlášána radostná zvěst o příchodu nového člověka. Vyvrcholení pak představuje radostné přitakání neexistenci Boha jakožto nutnému předpokladu autonomie člověka.<sup>161</sup>

Z hlediska vztahu teologie a literatury u D. Sölleové je zajímavá skutečnost, že se několika zde jmenovanými díly intenzivněji zabývala. Pozoruhodný je zejména nepřilíš známý fakt, že tato autorka, která studovala také germanistiku, věnovala svoji dizertační práci dílu *Noční vigilie*. Dizertaci dala název *Zkoumání ke struktuře Nočních vigilií Bonaventury (Die Untersuchungen zur Struktur der Nachtwachen des Bonaventura)* a nechala ji vydat v roce 1959 pod jménem Sölleová-Nipperdeyová. Tato kniha je zajímavá zejména proto, že poskytuje ojedinělou možnost nahlédnout do myšlenek mladé autorky, která se proslavila mnohem pozdějšími spisy. Je

<sup>159</sup> Thielicke tu vidí analogii s Pavlovým prohlášením v 1K 15,17–20.

<sup>160</sup> PAUL, 1998, s. 376.

<sup>161</sup> K dalším příkladům viz PÖHLMANN, 2002, s. 143. Srov. také Lukácsovo prohlášení, že román je „epopejí světa opuštěného Bohem“ (citováno podle LIESSMANN, 2000, s. 84). Také ve výtvarném umění (a ve filmu – např. Bergmanově *Sedmé pečetí*) můžeme sledovat reflexi takové „opuštěnosti“. Rookmaaker např. ve své dosti problematičtější knize uvádí: „Rozervat plátno, prolomit tradiční bariéry, to se teď jeví jako přesná alegorie naší kultury. Je to výsledek Gauguinovy výzvy, aby žádný umělec nikdy neomezoval svou svobodu; aby zničil samotný základ veškerého umění stejně jako umění odráží základ samého bytí. Fontana rozřezal plátno žiletkou, rozešel se po něm v hrozném okamžiku, v záchvatu vzteku proti všem omezením, ve chvíli zoufalství, kdy pro takový základ nenacházel žádný důvod. Své dílo (vytvořené v roce 1964) nazval ‚Konec Boha‘“ (ROOKMAAKER, 1996, s. 155).

překvapivé, do jaké míry se zde objevují motivy a témata, které se v příštích letech skrytěji či zjevněji objevují v dalších úvahách této teoložky. Pozoruhodný je již výběr tohoto záhadného díla, jež je přímo napěchováno existenciální problematikou. Kniha vyšla v r. 1804 pod titulem *Noční vigilie. Od Bonaventury. (Die Nachtwachen. Von Bonaventura)*.<sup>162</sup> Jméno Bonaventura zde ovšem představuje pseudonym, jehož odhalení nedalo řadě lidí spát, a spory o to, kdo je autorem díla, se táhly po celá desetiletí. Jean Paul, který si knihy cenil, když na ni upozornil a v jednom z dopisů ji pochvalně označil za velmi zdařilé napodobení svého *Gianozza (Lodní deník vzduchoplavce Gianozza)*, se domníval, že autorem musí být Schelling.<sup>163</sup> Později byli za pisatele označováni např. Schellingova žena Carolina, E. T. A. Hoffmann, Clemens Brentano, Friedrich Gottlob Wetzel aj.<sup>164</sup> Spory o autorství nás nicméně mohou ponechat klidnými, protože tato práce si všímá především toho, co badatelsky zaujalo na knize D. Sölleovou. Jak již napovídá název zmíněné dizertace, její úvahy se soustředí zejména na strukturu díla, což ovšem neznamena, že by se zde analýzy rozplývaly v čistě „imanentní“ interpretaci. Sölleová je naopak ovlivněna Diltheyem, Heideggerem a Staigerem, jenž ostatně z Heideggera vychází a snaží se zvážit i

---

<sup>162</sup> Protože další tok textu předpokládá obeznámenost s dějem knihy, cituji zde stručný obsah, jak jej v úvodu k *Nočním vigiliím* podává Kurt Krolop (KROLOP, 1978, s. 12nn): „Hrdina je zplozen na Štědrý den alchymistou a zaříkávačem ďábla a cikánkou za asistence ďábla, který se okamžitě ujme kmotrovství. Za pěstouna dostane Kreuzgang [vypravěč a ponocný] hloubavého ševce, v jehož dílně se setkává s masopustními hrami ševcovského mistra Hanse Sachse ... a s dílem *Aurora aneb ranní červánky* ..., geniální prvotinou filozofujícího ševce Jakoba Böhma ... Tato díla se stanou rozhodujícím faktorem v Kreuzgangově duchovním zrání. Jako předčasně vyvrálý talent vystupuje na veřejnost ‚básnickými letáky‘ převážně satirického rázu, až mu ‚zběžná satirická řeč jednoho osla na téma: proč vlastně musí býti oslově‘ vynese trest vězení. Znovu na svobodě, nenajde Kreuzgang svého pěstouna už naživu a tak se nyní snaží získat obživu jako potulný zpěvák kramářských písní. Když se však opovází rozšířit tematiku svých moritátů z ‚menších mordů‘ na politicky relevantní velké ‚vraždy duší páchané církví a státem‘, octne se znovu před soudem. Tentokrát ho však na základě jeho ironicko-satirické obhajoby nezavrou do vězení jako politického delikventa, nýbrž pro částečné pomatení myslí jako nepřítelného do blázince. Tam Kreuzgang pomáhá psychiatrovi při vizitě předváděním svých ‚spolubláznů‘ a naváže milostný poměr s nemocnou herečkou ze sousední cely, která se z role šílené Ofélie nedokázala vrátit do života. Příběh se odvíjí dále, Kreuzgang vyjde z útočiště blázince do světa ‚rozumných lidí‘, kde ‚přísným výnosem cenzury je v celém státě bez výjimky zakázána veškerá satira‘, až nakonec dostane ... místo ponocného v knížecí maloměstské rezidenci. Po posledním disciplinárním opatření, jímž ‚z ponocného zpívajícího a troubícího‘ zredukován na ‚něměho‘, stává se svědkem několika groteskních příhod a situací, až posléze potká cikánku, která se dává poznat jako jeho matka. Stylem kramářské písně mu vypráví jeho rodinný příběh, otevírá rakev s neporušenou mrtvolou alchymistovou, jež se rozpadne v prach, když se jí dotkne syn: tím začíná finále s tříkrát opakovaným nic ...“

<sup>163</sup> K celé problematice viz KROLOP, 1978, s. 7nn a SÖLLE-NIPPERDEY, 1959, s. 7nn.

<sup>164</sup> Ještě Thielicke se přiklání k hypotéze, že autorem je Wetzel.

antropologické souvislosti např. lyrického, epického atd.<sup>165</sup> Sölleová tu jde v jeho šlépějích, když uvádí, že „intencionalita struktury není ničím jiným než výkladem existence, který se uskutečňuje v literárním díle a odhaluje právě určité rozumění pobytu (*Dasein*) člověka ve světě“.<sup>166</sup>

Za zcela klíčové lze považovat již stanovení vypravěčského postoje, který je velmi distancovaný. Publikum i samotné dění v příběhu ustupuje do pozadí, zatímco vypravěč zůstává mimo kruh, v pozici pozorovatele a glosátora jednotlivých událostí. Oko ponocného, jehož vidění je v tomto fragmentárním románu rozhodující, je podle Sölleové upřeno na okolí s jediným záměrem – strhnout masky, odkrýt roušku iluze, která za sebou skrývá nicotnost, nebo snad lépe – nic, nicotu. Zpochybněno je dokonce i vlastní „já“ ponocného, které se tak zdvojuje – je pozorovatelem i pozorovaným.<sup>167</sup> I „já“ je tedy skryto za maskou, pod níž se skrývá temnota. Ponocný zde vlastně, jak se Sölleová správně domnívá, není povoláním, ale především „určením existence“.<sup>168</sup> Tma a noc se paradoxně stává světlem, které ozařuje svět a proniká do nejzazších koutů; reflektorem, jenž toto světlo vrhá, je právě ponocný a s ním všichni, kteří dokážou proniknout pod povrch dění. Jako jeho bliženeček v díle vystupuje zejména básník, s kterým se ponocný osobně setkává až po jeho sebevraždě oběšením. Básník je nazýván bratrem,<sup>169</sup> což může mít pouze jeden důvod – také on je „vidoucí“. A co znamená ono „také“? Pouze to, že ponocný je vlastně tajným „básníkem“.<sup>170</sup> Zcela jistě sem proniká romantická představa umělce, který je schopen zahlédnout podstatu věcí, ostatním skrytou. Toto pojetí bezpochyby zanechalo své stopy i v dnešní době a zdá se, že probleskuje mj. i v koncepci D. Sölleové, v „realizaci“. Neboť umělec zde přichází jako ten, kdo může uskutečňovat evangelium a – řečeno trochu provokativně – operuje s Božím slovem, dokáže tedy uchopit to, co se člověka týká v samé podstatě.

Když ovšem strhává masky vypravěč v *Nočních vigiliích*, neobjevuje se žádná pozitivní vize, žádné konkrétní vysvobození, ale pouze nicota. Jeho postoj je postojem odtažitosti a ironie. Jak známo, smích je hluboce ambivalentním

<sup>165</sup> Obsáhlejší poznámka bude Staigerovi věnována v druhé části studie.

<sup>166</sup> SÖLLE-NIPPERDEY, 1959, s. 9. O dvě strany dále uvádí ve stejném duchu: „Struktura uskutečňuje ve své intencionalitě výklad existence.“

<sup>167</sup> Viz SÖLLE-NIPPERDEY, 1959, s. 23.

<sup>168</sup> SÖLLE-NIPPERDEY, 1959, s. 17.

<sup>169</sup> Viz BONAVENTURA, 1978, s. 24.

<sup>170</sup> Viz SÖLLE-NIPPERDEY, 1959, s. 62.

fenomémem, může být osvobozením od tísně reality, nadhledem, který přenáší přes překážky, ale také ďábelským šklebem a relativizací všeho daného. Právě za takový jej považuje Sölleová, když ho nazývá „propastným smíchem“ (*abgründiges Lachen*).<sup>171</sup> I v tom může být romantismus anticipací moderny, jak připomíná Liessmann.<sup>172</sup> Ironie je destrukcí vážnosti, zlehčením vlastního díla i sebe samého. Podle Odo Marquarda se zde probouzí „estetika ztroskotání“, jejímž výrazem je i postavení umělce jako někoho, kdo se nachází mimo společenské vazby, je „asociálem“, bláznem. Ve stejném smyslu píše S. Kierkegaard: „Sám do sebe uzavřen stojí zde ironik, nechává ... lidi procházet kolem sebe a nenachází žádnou společnost, která by mu byla přiměřená. Proto se dostává nyní neustále do sporu se skutečností, k níž náleží.“<sup>173</sup> Je tedy zcela konsekventní, že se hlavní postava ocitá v blázinci, který ovšem v tomto případě může být interpretován i jako vytlačení vidoucího mimo „normální“ sociální vazby. Znepokojení společnosti je dáno právě tím, že ponocný strhává škrabošku vládnoucích poměrů a vysmívá se jim. Dobově kritický hrot je v *Nočních vigiliích* skutečně velmi citelný, je však jen konsekventním dotažením programu zmíněného procesu demaskování. Z tohoto důvodu lze přiřknout dílu osvícenskou tendenci, kantovské vyvedení z nedospělosti, která ulpívá na povrchu. Řeči vypravěče jsou podle Sölleové jedním velkým „*Sapere aude!*“<sup>174</sup> Ovšem tatáž autorka uvádí, že zde osvícenský projekt požívá sám sebe. Jeho výsledkem totiž není osvobození člověka, humanismus (jako u Kanta), ale sbratření s nicotou.<sup>175</sup> Právě zde se dostáváme – z hlediska tématu smrti Boha – k zcela klíčovému problému. „Nic“ u Bonaventury totiž podle Sölleové stojí zřetelně proti Bohu. Čtenář se rovněž setkává s ironickým náhledem na církev, který je konsekventně spjatý s problematikou „zásvětí“. Je člověk „nesmrtelný“, nebo je to poslední, co uzří, maska smrti? V jednom z drobných příběhů, které se nacházejí v *Nočních vigiliích*, chce „flandák“ obrátit na víru umírajícího volnomyšlenkáře. „Jeho řeč se vzdouvá mocně jako proud a kněžour maluje v odvážných barvách onen svět; nikoliv však jako krásné červánky nového dne a rozkvétající loubí a anděly, nýbrž jako divokou pekelnou změt', plameny a propasti a celé Dantovo hrůzné

<sup>171</sup> SÖLLE-NIPPERDEY, 1959, s. 95.

<sup>172</sup> Viz LIESSMANN, 2000, s. 41.

<sup>173</sup> Citováno podle LIESSMANN, 2000, s. 43n.

<sup>174</sup> SÖLLE-NIPPERDEY, 1959, s. 68.

<sup>175</sup> Viz SÖLLE-NIPPERDEY, 1959, s. 69.

podsvětí.“<sup>176</sup> Volnomyšlenkář zůstává věrný svému názoru, ale církev je tu, jak se zdá, demaskována jako instituce, která zneužívá lidského strachu ze smrti a pekla. Pro vypravěče je ovšem Bůh mrtvý, stejně jako se rozpadají v prach bohové antického světa. Podle Sölleové – a tato interpretace je poněkud sporná – je poslední pokus ponocného najít smysl za nesmyslem spjatý s epizodou o otci, jehož rakev je otevřena.<sup>177</sup> Když mu syn chce odtrhnout ruce od sebe, protože odmítá modlitbu, celé tělo – do té doby zachovalé – se rozpadá v prach. Z úst hlavní postavy se vydere zoufalý výkřik: „Běda! Co je to – jsi také ty jenom maska a klameš mě? – Už tě nevidím, otče – kde jsi? – Dotykem mění se všechno v popel a pouze na dně leží ještě hrst prachu ...“<sup>178</sup> Jak si všímá Sölleová, v pozadí této scény je vztah ke křesťanskému Bohu, což je dokladováno i tím, že na jiných místech není ten, kdo zplodil hrdinu příběhu, nazýván otcem.<sup>179</sup>

I přes výše řečené se nabízí otázka, kterou řeší i Sölleová: nejde tu nakonec pouze o demaskování a destruování konečného, aby mohlo zazářit nové? Není nicotnost všeho kolem i nás samých nakonec předpokladem k tomu, abychom se dostali k Bohu?<sup>180</sup> Není tu něco takového, abych se navrátil k předchozímu, co se později objevuje u Altizera v jeho spekulacích nad Blakem? Tyto úvahy nutně vytanou, neboť podobné pochody se objevují v dílech řady romantiků. U různých autorů tohoto období se můžeme setkat se specifickou eschatologií, s touhou a očekáváním zlatého věku. „Tento přicházející věk je na vyšším stupni totéž jako někdejší. Původní čas (*Urzeit*) je konečným časem (*Endzeit*).“<sup>181</sup> Protipólem romantické eschatologie je právě apokalyptické vidění světa a nemilosrdné odkrývání všech defektních společenských mechanismů. S takovým demaskováním se, jak bylo opakovaně zmiňováno, u Bonaventury setkáváme, ale podle Sölleové se za stržením poslední masky přece jen skrývá pouhé „nic“. Ticho, které se rozhostí při smrti Ofélie, není – domnívá se autorka – zmlknutím mystiky, která i přes tmu očekává konečné spočinutí v Bohu, ale připraveností ke skoku do propasti.<sup>182</sup> Proto považuje Sölleová vizi díla za programový (nikoli existenciální) nihilismus, v kterém se

<sup>176</sup> BONAVENTURA, 1978, s. 25.

<sup>177</sup> Viz SÖLLE-NIPPERDEY, 1959, s. 89.

<sup>178</sup> BONAVENTURA, 1959, s. 155.

<sup>179</sup> Viz SÖLLE-NIPPERDEY, 1959, s. 90.

<sup>180</sup> Viz SÖLLE-NIPPERDEY, 1959, s. 102.

<sup>181</sup> SÖLLE-NIPPERDEY, 1959, s. 104.

<sup>182</sup> Viz SÖLLE-NIPPERDEY, 1959, s. 57.

objevují i prvky cynismu. V tomto smyslu je Bonaventura vzdálen muživým úvahám Jeana Paula.<sup>183</sup> Na konci své dizertace Sölleová uvádí: „Někdy se svět Bonaventury zhušťuje a zbásňuje (*verdichtet*) do jedné věty. Tak když vypráví o první slze, kterou vyplakal, když zemřela Ofélie. „Blízko mne vyl ještě někdo; – avšak byla to jen vichřice, jež svištěla blázincem.“<sup>184</sup>

Neztotožňuji se plně ani s hodnocením D. Sölleové, tj. s její tezí, že se u Bonaventury jedná o programový nihilismus, který lze dát do protikladu k nihilismu existenciálnímu, stejně jako považují za extrémní názor Schulzův, který vidí v románu čistě osvícenskou tendenci.<sup>185</sup> Nechci se však zdržovat u tohoto problému, protože hlavním cílem zde bylo poukázání na to, čím se Sölleová zabývala ve své první vědecké práci. Zatímco u některých badatelů můžeme pozorovat nespojitost jejich prvotin s navazujícími díly, u Sölleové je tomu naopak, byť nás může překvapit, že se autorka k svému rozboru *Nočních vigilií* vlastně již nikdy nevrací. Patrně je nicméně trvajícím ovlivněním její teologie tématy smrti Boha, básníka jakožto člověka, který dokáže vidět pod povrch věcí, a sociálně-kritické úlohy umění.

Je zřejmé, že zájem o romantickou literaturu a její opakující se motivy u Sölleové přetrval i v dalších letech. Ve svém habilitačním spisu *Realizace* se autorka pokusila o analýzu děl Jeana Paula, u něhož si mj. všímá tématu lidské touhy po vlastním přetrvání. Tato touha není u Paula odůvodněna lidskou ctností, ale určením člověka ke štěstí, samotným faktem jeho existence.<sup>186</sup> „Podstatou trvalého zničení je absolutní samota, ‚já‘ už nemůže hrát ‚milování‘ jako děti v ‚pravé zemi‘. Každá smrt znamená stát se neschopným lásky. ... Kvůli lásce je konečnost nepřijatelná.“<sup>187</sup>

Podle Paula musí každá víra důsledně trvat na zemi i na nebi,<sup>188</sup> protože právě ono „stále víc“ nebe nás činí schopnými k proměně světa. Sölleová ovšem

<sup>183</sup> Lze upozornit např. na tuto Paulovu úvahu, kterou cituje Sölleová: „Vezmi Boha z vesmíru: a je zničeno vše, každá vyšší duchovní radost, každá láska, a zbylo by pouze přání duchovní sebevraždy a jen ďábel či zvíře by mohli toužit po existenci“ (SÖLLE-NIPPERDEY, 1959, s. 107).

<sup>184</sup> SÖLLE-NIPPERDEY, 1959, s. 108. Bonaventura citován z BONAVENTURA, 1978, s. 108.

<sup>185</sup> „Bonaventurovy *Noční hlídky* naproti tomu hledaly pravdu za zdáním, jejich ostrá společenská kritika pramenila z osvícenského myšlení, konkrétně řečeno z vůle vynášet na světlo bigoterii, nemorálnost, právní zvlí, zjištnost a zlobu a pomocí satiry je napravovat. Kdyby byl jejich hrdina, ponocný Kreuzgang, ošetřovatelem v blázinci, učinil by blázinec místem pravého rozumu a lidství. I proklamaci *nic* v závěru knihy lze odvodit z této vůle k dobru, stejně jako měla ve Francii filozofie markýze de Sade, filozofie radikálního egoismu a nevázaného sexuálního libertinismu, východisko ve svobodmilovném patosu extrémního subjektivismu“ (SCHULZ, 1999, s. 104n).

<sup>186</sup> Viz SÖLLE, 1973a, s. 273nn.

<sup>187</sup> SÖLLE, 1973a, s. 264.

<sup>188</sup> Viz SÖLLE, 1973a, s. 186.

neopomine zdůraznit, a zde je opět vidět, odkud teologicky vychází a jak to ovlivňuje její interpretaci literatury, že druhý svět J. Paula (nebe) není „po platónsku představovaným zásvětím“ (*das platonisierend vorgestellte Jenseits*).<sup>189</sup> Vyhovuje jí totiž představa neustále trvající realizace. A právě zde je možno spatřovat předěl mezi její dizertací a habilitací. Zatímco se ve své vědecké prvotině takřka brání jakýmkoli osobnějším závěrům, její teologické dílo je již zřetelným posunem k výrazně subjektivnímu uchopení problematiky. Čtenář získává téměř pocit, že v literárněvědné studii se Sölleová personálních vhladů ještě bála.

Její pozdější zdůrazňování realizace předpokládá, že se člověk může uskutečnit v cyklu dějin, který nebude mít konce. Tato představa souvisí se smrtí Boha, tj. takového Boha, jenž by nás mohl vzkřísit z mrtvých na konci času a jenž by měl moc *naprosto* přetrhout tok dějin. Bůh tradičního křesťanství, použi-li trochu vágního vymezení, je u autorky vystřídán, jak jsem již uvedl dříve, mystickou představou Boha, do něhož jednou vplyneme jako kapky do oceánu. Taková vize však není pro řadu křesťanů i ateistů uspokojivá.

Postoj k smrti „tradičního“ Boha s sebou nese stopy zřetelné ambivalence a je často rozhodujícím kritériem nejen chápání postavení člověka ve světě, ale i hodnocení kultury – včetně artefaktů. To je zřetelné již z Altizerovy interpretace Blakea jakožto vizionáře, který zahlédl, že po temnotě přijde světlo. Jeho někdejší souputník Hamilton je dokonce přesvědčen o budoucím lidském překonání chudoby, diskriminace a nemoci, a o tom, že člověk bude žít spokojeně i se svou smrtelností.<sup>190</sup> Tento teolog v 60. letech pozoroval náznaky vývoje od pesimismu k optimismu na mnoha rovinách, mj. také v umění.<sup>191</sup> Ovšem právě zde je patrný poměrně masivní ideologický přístup, tj. velmi hrubá aplikace vlastního reflektovaného předporozumění, jež se odráží v hledání „radostných“ artefaktů. Ze zcela opačného ideologického přístupu – pouhého hledání lidského odcizení a zoufalství v literárních dílech – nařkla, byť se domnívám, že ne zcela oprávněně, TeSelleová Nathana A. Scotta, když ho označila jako „čtenáře bez radosti a humoru“

<sup>189</sup> SÖLLE, 1973a, s. 278. Srov. i autorčin jiný výklad pasáže o procitnutí z temného snu o smrti Boha, než jaký podává Thielicke. Slovo spásy je podle ní řečeno básníkem, nikoli Kristem, a proto se jedná o lidskou proklamaci Boha pro nás (viz SÖLLE, 1967, s. 187).

<sup>190</sup> Viz ALTIZER; HAMILTON, 1966, s. 169.

<sup>191</sup> Viz ALTIZER; HAMILTON, 1966, s. 162–164. Za všechny jmenujme toto tvrzení ze s. 164: „Avšak když slyšíme ‚Jednou budem dál‘ (*We Shall Overcome*), vstoupili jsme do světa dějinného optimismu, v němž je tento svět určeným místem a nyní určeným časem pro změny, které byly splatné již dávno (*long-overdue changes*).“

(*humorless and joyless reader*).<sup>192</sup>

TeSelleová by patrně nebyla spokojena ani s knihou Charlese I. Glicksberga, jejíž název *Moderní literatura a smrt Boha* naznačuje autorovu snahu vystopovat, jak se ztráta metafyzické opory odráží v beletrii. Hned na začátku první kapitoly vyslovuje Glicksberg své přesvědčení, že rostoucí vědomí smrti Boha ve 20. století znamená větší převrat ontologických hodnot a senzibility než Koperníkův objev či nahrazení Božích zákonů zákony Newtonovými.<sup>193</sup> Zatímco se podle Glicksberga v 19. století jednalo ještě o vášnivý ateismus, který byl rozněcován bojem proti tomu, co bylo chápáno jako lež v náboženství, i vizi zlatého věku, je století následující v tomto smyslu chladnější.<sup>194</sup> Moderní spisovatel vyjadřuje často stav ztráty víry nejen v Boha, ale i v člověka. Přes různé utopické projekty (např. marxismus) se v literatuře stále silněji objevuje zoufalství. Glicksberg píše nekompromisně: „Když člověk ztratí Boha, je přibit na kříži zoufalství a cítí, že z něho nebude nikdy sejmut. Čas ho nevykoupí ani dějiny neospravedlní utrpení jeho existence.“<sup>195</sup>

V průběhu své knihy autor následně zkoumá mj. jednotlivá témata, která podle jeho názoru se smrtí Boha souvisejí. Prvním z nich (a.) je odcizené „já“. *Self* se stává mlhavým, ztrácí kontury. Stejně jako se celý svět proměňuje v podivný kolotoč nespojitých vjemů, rozplývá se i člověk. Vše se obrací v jakýsi temný tanec zarámovaný marností. To podle Glicksberga můžeme vyčíst nejen z některých děl Nietzscheho, ale např. i z Dostojevského *Zápisů z podzemí*.<sup>196</sup> Tato teology oblíbená autorská dvojice je doplněna ještě Franzem Kafkou a jeho úzkost vzbuzujícími díly. Vedle *Procesu* a *Zámku* Glicksberg explicitně poukazuje na jeho známou povídku *Proměna*, která může sloužit přímo jako demonstrativní prototyp proměny lidského „já“ v zvířecí ne-identitu. „Zvířecí“ tu zcela pochopitelně není

<sup>192</sup> TESELLE, 1966, s. 49.

<sup>193</sup> GLICKSBERG, 1966, s. 3.

<sup>194</sup> GLICKSBERG, 1966, s. 7.

<sup>195</sup> GLICKSBERG, 1966, s. 9.

<sup>196</sup> Český rusista Tomáš Glanc si v úvodu k českému vydání všímá nespoutané a rozkladné svobody, která v díle panuje: „Jde tu o zvláštní, extrémní model svobody, která se obrací proti svému nositeli, jenž ji vyvzdoroval v zápase se znesvobodňujícími mechanismy svého prostředí. Berďajev ji nazýval bezpředmětnou, prázdnu svobodou, která člověka pustoší a rozkládá. Zdá se, že původním domovem této nezbytné a zároveň autodestruktivní svobody je právě podzemí jako oblast chaosu, nepodléhající žádné strategii vnějškového uspořádání“ (GLANC, 1998, s. 7). O jednu stranu dále Glanc vyslovuje názor, jenž plně koresponduje s Glicksbergovým přesvědčením: „Tragédie podzemního člověka spočívá v tom, že nikým a ničím není, nemá tedy o co se opřít, z čeho vyjít, kam směřovat.“



hodnocením mravním, ale vyjádřením lidské existenciální odcizenosti a nicotnosti.<sup>197</sup> Lidská bytost se zkrátka proměňuje v něco jiného, je vyzdvížena její animalita, nebo je viděna jako předmět mezi jinými objekty – dochází k jejímu zvěcnění. To podle Glicksbergova názoru souvisí s další tematickou oblastí (b.), jež se vynořuje v souvislosti se smrtí Boha: se ztrátou vnímání lásky jako něčeho posvátného. Člověk je dezintegrován, a proto jsou rozrušeny i vztahy. Z intimní vzájemnosti se stává mechanická sexualita, která odpovídá pojetí člověka jako zvířete, jež reaguje pouze na tlak svých instinktů a nemůže být tedy v takové nesvobodě obrazem Božím.<sup>198</sup> Glicksberg samozřejmě poukazuje i na to, že zesílená role sexuality v literatuře je reakcí na s církví spjaté puritánství a asketismus,<sup>199</sup> s kterými v jejich extrémních polohách nesouhlasí. Na druhé straně však – a to podle jeho názoru zrcadlí samotná beletrie – člověk nenachází štěstí ani tehdy, když se snaží rozplynout v erotickém.<sup>200</sup> Důraz na *pouhou* sexualitu nakonec vede k mechanizaci lásky. Znechucení nad tímto stavem lze vycítit i z proslulého díla T. S. Eliota *Pustá země*. Martin Hilský v předmluvě k soubornému vydání českých překladů píše: „Eliotova *Pustá země* je vlastně pokusem překonat tuto existenciální prázdnotu, vyplnit ono obrovské nic, které prostupuje tolik Eliotových raných básní. Pro metodu *Pusté země* je příznačné, že fragmenty prastarých a věčných příběhů lásky, příběh Kleopatry,

---

<sup>197</sup> Zajímavé je Glicksbergovo zamyšlení nad tím, proč je Kafka stále tolik populární (Glicksbergova kniha byla sice napsána v 60. letech 20. století, ale toto konstatování je podle mého přesvědčení platné dosud). U Kafky se podle jmenovaného autora setkáváme jednak s „vášnivým hledáním neznámého, záhadného, numinózního“, jednak s velkým smyslem pro „metafyzickou vinu“. Kafka je dále přitažlivý pro ty, kteří jsou uhranutí nedefinovatelností „já“ a zároveň mají smysl pro silné symboly, jež se proplétají dílem tohoto pražského spisovatele (viz GLICKSBERG, 1966, s. 25).

<sup>198</sup> Viz GLICKSBERG, 1966, s. 36.

<sup>199</sup> Sexualita je skutečně jedním z témat, které se v literatuře znovu a znovu objevují v úzké spojitosti s náboženstvím. Zřetelně to vyplývá např. z autobiografie známého režiséra I. Bergmana *Laterna magica*. Poté, co byl zaskočen vlastní erotickou zkušeností (masturbací), vyjadřuje své pocity takto: „Ze samého zoufalství jsem se obrátil k Ježíši a poprosil otce, abych se směl připravovat na konfirmaci o rok dříve, než se původně plánovalo. Mé žádosti bylo vyhověno, a tak jsem se pomocí duchovních cvičení a modliteb snažil osvobodit od své metly. Noc před tím, než jsem šel poprvé k večeři Páně, jsem se ze všech sil pokoušel porazit svého démona. Bojoval jsem s ním až do ranních hodin, ale nakonec jsem zápas prohrál. Ježíš mě potrestal tím, že mi doprostřed bledého čela udělal obrovský zanícený uher. Když jsem přijímal svátost oltářní, zvedl se mi žaludek a málem jsem se pozvracel“ (BERGMAN, 1991, s. 113). Dalekosáhlou a dnes již poněkud komickou souvislost mezi sexualitou a náboženstvím spatřuje ve své knize z 20. let 20. století *Onanie und Homosexualität* rovněž W. Stekel: „Onanismus a ateismus spolu vnitřně souvisejí. Každý onanista je *Autotheos*, protože neuznává žádného pána nad svou rozkoší“ (STEKEL, 1923, s. 141).

<sup>200</sup> Erotické nemusí být chápáno pouze jako slast, ale i jako jakýsi mystický princip, který Glicksberg spatřuje u *beat generation*.

Didony, Isoldy, Beatrice či Brunhildy, jsou v ostrém střihu konfrontovány s mechanickým sexem, s pouhou kopulací. ... Ve zcela zvláštním smyslu je *Pustá země* především písní nenaplněné, frustrované lásky.<sup>201</sup>

Třetím tematickým okruhem (c.), jímž se Glicksberg zabývá, je sebevražda. Podle jeho názoru se proměňuje to, co bylo kdysi dionýským vzmachem, do „morbidní zaujatosti metafyzikou smrti“.<sup>202</sup> Metafyzikou je zde rozuměn zásadní existenciální rozměr sebevraždy, jež není reakcí na konkrétní neštěstí, které se člověku přihodilo, ale vědomým aktem vzpoury, odmítnutím absurdity života. V tomto smyslu význam smrti překračuje úzké, imanentní hranice pouhého biologického konce, jak je tomu ostatně i v křesťanství, ale interpretace tohoto významu se od křesťanství radikálně liší, ba je mu protikladná.<sup>203</sup> Zatímco v křesťanství je smrt vsazena do určitého rámce smyslu, třeba i jen tak, že je chápána jako něco negativního, „metafyzická“ sebevražda je naopak výrazem lhostejnosti. Je-li absurdní život, je absurdní i smrt. Zcela důsledný je potom postoj jedné z Dostojevského románových postav, Kirillova. „Komu bude zcela jedno žít či nežít, ten bude novým člověkem. Kdo přemůže bolest a strach, stane se sám Bohem.“<sup>204</sup> Ani tento postoj však nepokrývá veškeré „literární reakce“. Díla některých autorů, z nichž je patrně nejznámější Albert Camus, nereagují na proklamovanou absurditu života netečností, ale jsou naopak výrazem humanismu, jenž protestuje proti smrti a utrpení. Podle Glicksberga je ostatně i u těch spisovatelů 20. století, kteří nevěří ani v Boha ani v cestu člověka, paradoxně překonán „instinkt smrti“ (*death-instinct*) kreativitou, jíž je naplněn jejich

<sup>201</sup> HILSKÝ, 1996, s. 18n.

<sup>202</sup> GLICKSBERG, 1966, s. 88.

<sup>203</sup> To je patrné velmi zřetelně z díla katolického autora Jana Čepa, pro nějž byla sebevražda přímo synonymem vzpoury proti Bohu. Vlastní rukou odchází ze světa z nešťastné lásky Filip ve *Veselé pohřební*, aby se při jeho pohřbu strhl přímo pekelný koncert podivných hlasů („kněz slyšel náhle bujný chechot mrtvého a mrtví celého hřbitova se chechtali s ním“), skokem pod vůz dokonává svůj život Josef Rypáček v povídce *Člověk na silnici*, muž „naplněný“ prázdnotou života a kochající se alespoň pochybnou svobodou, tím, že „je jedno, vykročí-li na sever, na jih, na východ nebo na západ“, a pozdě litující svého činu. V neposlední řadě spáchá sebevraždu husopasův syn Martin v povídce *Husopas*. ... Martin je od začátku líčen s jistými démonickými rysy, zdá se, jako by ani nepatřil sám sobě. „... Vjel do něho ďas nebo co! Onehdy vpodvečer šel starý do seče uříznout si hrst metlice, a najednou vrazí v houští na Martina. Oči mu svítily ve tmě jako vzteklému psovi, až se starý otřásl; ale Martin ani nepoděkoval na pozdrav, skočil na pěšinu a utíkal do lesa jako šílený ...“ Hrůza ze sebevraždy, synonyma největšího rouhání, doléhá na celou vesnici. „Lidé se probouzeli s tíživou můrou, s tísnivým pocitem blízkosti čehosi nadpřirozeně nečistého, co k nim náhle vniklo neviditelnými skulinami, ohrožujíc je tajemným nebezpečím.“ Poznámka převzata ze ZÁMEČNÍK, 2002, s. 24.

<sup>204</sup> Citováno podle KAUTMAN, 1992, s. 212.

život.<sup>205</sup>

Glicksberg v závěru své knihy poukazuje na dvě možnosti či cesty, kterými se člověk může vydat, když konstatuje: „Člověk dnes čelí kruciólní volbě mezi skepticismem, který zůstává negativní a absolutní, slepý k nevypočitatelným možnostem lidského ducha, a skepticismem, který se po vyčerpání všech možností pochybnosti zřekne šílenství pochybnosti (*dementia of doubt*) pro víru, jež se pokouší překročit limitace ‚já‘ a povznést se nad zoufalství své doby.“<sup>206</sup>

Nechci se na tomto místě pokoušet o hodnocení Glicksbergovy knihy. Náčrt typologie teologických či teologizujících přístupů k literatuře bude součástí až závěrečné části této práce. Mým cílem bylo ukázat širší myšlenkový kontext, který umožní lépe rozumět názorům D. Sölleové. Jak by mělo být z předchozího patrné, existují dva postoje k proklamovanému faktu smrti Boha – radostné hlásání této skutečnosti, ke kterému tendovali svého času Altizer a Hamilton, a naopak dokládání rozkladného působení stavu bez Boha, jež provádí Glicksberg. Bylo by tedy možno poněkud obecně hovořit o optimistické vizi na straně jedné a pesimistické na straně druhé. Sölleová si však volí svou vlastní, originální cestu, která není určena hamiltonovskou vírou v konečné překonání negativity, jež je spojena se společenskými vztahy a životem jako takovým. Autorka již svou koncepcí realizace ukazuje, že takového stavu dosáhnout nelze.<sup>207</sup> Ráj na zemi je pouhou utopií, tj. „korekcí naší přítomnosti“.<sup>208</sup> Člověk i literatura tak budou stále realizovat skutečnosti, které jsou „tradovanou náboženskou řečí vysloveny zakódovaně“.<sup>209</sup>

Nicméně tuto vizi lze chápat rovněž pozitivně – jako příležitost k stále novému lidskému sebeuskutečňování, tj. k vzkříšení v *tomto světě*.<sup>210</sup> Právě proto je přístup

<sup>205</sup> Viz GLICKSBERG, 1966, s. 98.

<sup>206</sup> GLICKSBERG, 1966, s. 152.

<sup>207</sup> Snad vyjma lidského přijetí vlastní smrtelnosti.

<sup>208</sup> SÖLLE, 1971b, s. 125n. Právě důraz na tuto korekci, který je tak silný v teologii osvobození, vedl Sölleovou k opuštění představy pouhého trpícího, bezmocného Boha (viz SÖLLE, 1992, s. 244n a BOSCHKI; SCHUSTER, 1999, s. 38n; k obecnějšímu zasazení srov. SCHILLEBEECKX, 2004, s. 28–31). Podobně autorka později prohlásila, že by již dnes nestavěla do popředí metaforu „smrt Boha“; šlo jí pouze o zrušení představy Boha jako „superotce“ (viz BOSCHKI; SCHUSTER, 1999, s. 45n). Obecně je možné prohlásit, že Sölleová usilovala o nalezení cesty mezi klasickým teismem a ateismem, jenž pro ni byl tautologickým prohlášením „svět je takový, jaký je“ (srov. SCOTT, 1965, s. 154). A právě řeč literatury a (nově interpretovaného) náboženství je prolomením a kritikou ateismu jakožto sociální apatie a zmíněné tautologizující banality.

<sup>209</sup> SÖLLE, 1973a, s. 29.

<sup>210</sup> Sölleová trvá na demytologizujícím výkladu vzkříšení i ve svém poměrně pozdním díle *Myslet Boha* (viz SÖLLE, 1992, s. 172n).

Sölleové třeba odlišit i od Glicksbergových důrazů na negativa, jež zobrazuje moderní literatura po smrti Boha. Diferenci mezi Glicksbergem a Sölleovou je možno dokladovat např. na jejich rozdílném hodnocení Faulknera. Glicksberg poznamenává, že spekulace celé řady kritiků o Faulknerově křesťanství jsou vedeny jeho důrazem na hřích a ztracenost člověka i univerza, které již tím volá po vykoupení. Avšak tento rys, domnívá se Glicksberg, je tak či onak rysem fikčního světa každé hluboké literatury. Důležitější je podle jeho soudu postřeh, že ve středu Faulknerových děl je ukřižování, zatímco vzkříšení je něčím vedlejším, vlastně by se ani nemuselo „stát“. „Faulknerova tragická vize nenabízí žádnou naději na vykoupení, pouze přesvědčení o ztroskotání a definitivnosti zoufalství, které má být protrpěno s nezdolnou odvahou.“<sup>211</sup> Je tedy zcela logické, když Glicksberg konstatuje, že Faulknerovy romány „nejsou v souladu s žádnou křesťanskou eschatologií“.<sup>212</sup>

Sölleová se od Glicksbergem načrtnuté interpretace odlišuje nejen svým důrazem na vzkříšení (u zmíněného díla *Báj*), ale také transformací eschatologie. Obé spolu samozřejmě souvisí – *eschata* jsou přesunuta do úseku lidského pozemského života, a proto se každý může o vzkříšení přímo přesvědčit – na vlastním životě, životech jiných i na příkladech beletrie.

Pokud bychom hledali myslitele, který by byl Sölleové blízký odmítnutím tradičně chápaného Boha a představy evoluce k celkovému pozitivnímu uspořádání světa, ale rovněž by věřil v možnost lidského uskutečnění *hic et nunc*, překvapivě bychom takovou postavu našli v českém prostředí. Je jím, jak se domnívám, brněnský filozof a spisovatel Josef Šafařík (1907–1992). Tento sžiravý kritik všeho mocenského se ne náhodou vyslovuje s hlubokými sympatiemi o knize D. Sölleové *Zástupnost*. Šafaříkovi a Sölleové není společný pouze společný esejistický styl psaní, odpor proti technickému světu, jenž znásilňuje život, a zájem o literaturu, ale především a právě zmíněný boj proti moci. Z tohoto důvodu je pro oba nepřijatelný *všemohoucí* Bůh. Ačkoli se domnívám, že Šafařík neznal knihu D. Sölleové *Utrpení*, je navýsost zajímavé, že jeho interpretace Ježíšova výkřiku na kříži se plně shoduje s výkladem této teoložky. Podle Sölleové „Ježíš neumírá jako dítě, které dále čeká na otce. Eli, eli... je výkřikem dospění (*Erwachsenwerdens*), bolest tohoto výkřiku

---

<sup>211</sup> GLICKSBERG, 1966, s. 121.

<sup>212</sup> GLICKSBERG, 1966, s. 117.

bolestí narození.“<sup>213</sup> Podobně se domnívá Šafařík, že v tomto okamžiku Ježíš odmítá svou závislost na moci Všemohoucího a nenechá si zcizit svou smrt. Finálně tedy dochází k inverzi smrti-ortelu (tj. takové smrti, která znamená odcizení, je zneužitelná církví, protože z ní má člověk strach) v smrti-apel.<sup>214</sup> V tomto smyslu vlastně Ježíš zažívá – byť řečeno nešafaříkovsky – své vzkříšení, jež je výzvou pro ostatní. „Neklečte přede mnou, neproste a neděkujte, nemohu vám dát víc, než si sami dáte. Netrpěl jsem za vás, nezemřel jsem za vás. Je vás hodno, aby to někdo dělal za vás?“<sup>215</sup> Lze tedy s jistou licencí říci, že Ježíš splnil svou mesiášskou úlohu, ale pouze ve smyslu příkladu autentického života, který působí apelativně a může být – opět slovy Sölleové – znovu realizován (což ovšem neznamena jednoduše imitaci).

Důsledky načrtnuté teologické koncepce pro interpretaci literatury jsou více než zřejmé a nemusejí být znovu zdůrazňovány ani připomínány. Hodnocení celkového pohledu D. Sölleové pak bude vždy záviset na osobních „preferencích“ recipienta. Autorka je optimistická v zdůraznění možnosti lidské realizace, ve víře, že Boží věc jde nějakým způsobem dál. Zároveň ovšem stále znovu prohlašuje, že nepřijde žádné „externí“, konečné vykoupení, a proto její vize může vzbuzovat i zoufalství. To, že si Sölleová byla alespoň částečně vědoma i takové interpretace svého teologického důrazu, je patrné z její záliby v Pascalově výroku, k němuž se vrací: „Ježíš bude v agónii až do skonání světa ...“<sup>216</sup>

#### Exkurz – role mystiky v teologii D. Sölleové

Ačkoli se rolí mystiky v teologii D. Sölleové věnuji pouze v exkurzu, nejedná se v žádném případě o problematiku, kterou lze chápat jako okrajovou. V poslední etapě svého života upřela Sölleová svou pozornost právě k mystice a poměrně rozsáhlou knihu *Mystika a odpor* sama považovala za vlastní *opus magnum*. Další dílo, jež chtěla autorka dokončit a na němž pracovala, vyšlo až po jejím skonu – v pochopitelně fragmentární podobě – a neslo příznačný název *Mystika smrti*. Pozdní „mystické“ zájmy této teoložky přitom tvoří jakýsi svorník jejích dosavadních teologických úvah a nezbytně vrhají nové světlo i na témata, kterými jsem se zabýval v předchozím textu. V úzké návaznosti na ně se pokusím pojednat o autorčiných důzrazech, které čerpá z mystiky, ve třech bodech.

<sup>213</sup> SÖLLE, 1973b, s. 180.

<sup>214</sup> Viz ZÁMEČNÍK, 2002, s. 42.

<sup>215</sup> Citováno podle ZÁMEČNÍK, 2002, s. 43.

<sup>216</sup> Citováno podle SÖLLE, 1967, s. 131. Žádné skonání světa ovšem, jak je patrné i z předchozí poznámky této práce, dle autorky nebude.

Prvním důležitým okruhem zájmu D. Sölleové je (a.) *mystika jako obrana proti strnulým společenským institucím, konvencím a jejich jazyku*. Tato emfáze souvisí s chápáním mystiky, jak je vyjádřeno v klasické definici – jedná se o *cognitio Dei experimentalis*.<sup>217</sup> Zdůraznění zkušenosti velmi často znamená střet s tradicí a hledání nového jazyka pro zakoušené.<sup>218</sup> Novotvary se však nezdítky setkávají s posměchem, neboť se radikálně odlišují od jazyka konvencionalizovaného,<sup>219</sup> jenž je tu vždy pro nějaké „kvůli“ a zmocňuje se svých předmětů. Mystika se podle Sölleové naopak vyslovuje – a zde autorka užívá známý eckhartovský termín – *sunder warumbe* („bez proč“).<sup>220</sup> „Pokud věta ‚miluji Tě‘ znamená, že bych s Tebou chtěla spát nebo aby sis mě vzal, tak je ještě stále v říši účelů. Pokud ‚miluji Tě‘ znamená, že máš ideální míry či dobré postavení, tak jsme ještě stále v říši zdůvodňování, jež jsou pro lásku destruktivní.“<sup>221</sup> Toto i další analogická konstatování mají u Sölleové zároveň rozměr kritiky, dimenzi odporu proti ovládnutí, jež vyrůstá z jejího zaměření na feministickou teologii a teologii osvobození.

Vraťme se však k dřívějšímu konstatování, že mystika se vydává na cestu zkušenosti, pro kterou hledá nová slova. Autorka explozivní řeč mystiky staví do protikladu k zvědečtělé studené teologii,<sup>222</sup> která se zmocňuje svých předmětů (tj. „znásilňuje“) a banalitě. „Trivializaci života“ ostatně Sölleová považuje za možná „nejsilnější antimystickou moc mezi námi“.<sup>223</sup>

Mystika se na své pouti za originálním, výstižným jazykem tedy brání banalizaci. S hledáním a užitím takového jazyka jsou samozřejmě spojené značné problémy, které se odráží v jeho třech rysech – negaci, paradoxu a mlčení.<sup>224</sup> S negací souvisí známé „uchopení“ Boha skrze *via negativa*, tj. vyřknutím toho, co Bůh není. Již tím je dáno určité vymezení (definice) a zachována neuchopitelnost, jež je příznačná rovněž pro paradox. Jako jeho příklady uvádí autorka „hořkosladký“, „naplněná prázdnota“ apod. U mlčení pak vystupuje spíše rys nemožnosti *plně* komunikovat vlastní zkušenost. Ovšem, jak autorka neopomine dodat, u mlčení je třeba rozlišovat dva druhy – to, jež pramení z chudoby, tj. je apatické a bez jakékoli účasti, a to, které vzniká z bohatství, přetlaku. „Autenticita mystických textů povstává z blízkosti k hranici, jež probíhá mezi jazykem a jeho nemožností (*Sprachlosigkeit*).“<sup>225</sup>

Pro Sölleovou je příznačné, že implicitně poukazuje na zaměnitelnost mystika a spisovatele

<sup>217</sup> Viz SÖLLE, 2003a, s. 69.

<sup>218</sup> Za hlavní místa mystické zkušenosti Sölleová považuje přírodu, erotiku, utrpení, společenství a radost.

<sup>219</sup> Viz SÖLLE, 2003a, s. 86.

<sup>220</sup> Tento termín později převzal Angelus Silesius patrně právě od Eckharta. Silesius ve své básni hovoří o růži, jež je „bez proč“ a kvete proto, že kvete. Viz HAWKINS, 2003, s. 176.

<sup>221</sup> SÖLLE, 2003a, s. 90.

<sup>222</sup> Sölleová tím ovšem nechce odmítnout další „nemystické“ elementy v náboženství, kterými jsou instituce (ztělesněná Petrem) a intelektualita (zastoupená Pavlem). Nicméně se jí zdá, že prvek mystiky (symbolicky spojené s Janem) je zatlačen do pozadí – katolictví je zejména „petrovské“ a protestantismus „pavlovský“. Viz SÖLLE, 2003a, s. 74.

<sup>223</sup> SÖLLE, 2003a, s. 30.

<sup>224</sup> Viz SÖLLE, 2003a, s. 93nn.

<sup>225</sup> SÖLLE, 2003a, s. 101. Andrea Bielerová dále upozorňuje na velkou žánrovou pestrost mystických textů (aforismy, biografické texty básně apod.). Také ta vyjadřuje hledání formy, jež by fungovala jako médium těžko vyjádřitelného. Viz BIELER, 2003, s. 66.

(respektive mystiky a literatury), když upozorňuje, že se v tvorbě některých umělců (např. I. Bachmannové) objevuje negace, paradox i mlčení.<sup>226</sup> Spojitost mystiky s literaturou v myšlení této autorky je ostatně patrná i ze závěru té části mé studie, která se věnuje pohádce. Tím se však již dostávám k druhému okruhu, jehož si Sölleová všímá, a sice (b.) *mystice jako cestě*. Jak daná teoložka uvádí, „obtíž mystického jazyka nevedla pouze vždy znovu k mlčení, nýbrž často – přímo protikladně – k pokusu rozdělit cestu k mystické zkušenosti co možná nejpřesněji na stupně, oddíly a stádia.“<sup>227</sup> Jako příklad dvou základních stádií tohoto putování jsem již dříve uvedl příběh J. Susa, jenž znázorňuje vnitřní cestu (*Hinreise*) a návrat (*Rückreise*). Putování je přitom nezbytné právě pro nabytí zkušenosti – to platí pro mystika stejně jako pro pohádkového hrdinu. Podle Sölleové to naznačuje již německé slovo „er-fahren“.<sup>228</sup> Dříve uvedená pasáž o pohádce rovněž ukázala, že se jedná o cestu plnou zkoušek a nebezpečí. V knize *Mystika a odpor* autorka výslovně zdůrazňuje aspekt utrpení, jenž je spojen s touto *Hinreise*, a jehož klasickým mystickým vyjádřením je „temná noc duše“.<sup>229</sup> Její podstoupení je dokladem lásky k Bohu, která je, jak vysvětluje již z předchozího, „bez proč“, tj. neváže se na žádný úspěch a prospěch, jenž by ze vztahu k Bohu mohl plynout. V této souvislosti Sölleová dokonce reviduje svou dřívější interpretaci příběhu Jóba, jak ji uvedla ve své knize *Utrpení*, kde vyslovila názor, že byl zkoušen jako bývají zkoušeni zajatci koncentračních táborů, ale přesto v sobě našel sílu vzepít se velkému Mocipánovi (*Machthaber*). Nyní je Jób naopak příkladem mystické lásky k Bohu, jež se neorientuje na *do ut des*.

Zatímco tato interpretace Jóba je vlastně jen variací na témata, která rozvinula Sölleová v knize *Vnitřní cesta*, nově je u ní v souvislosti s mystikou zdůrazňován element údivu a žasnutí. Tento prvek může být chápán jako předstupeň vnitřní cesty a návratu. Dostáváme tak linii *via positiva* (údiv) → *via negativa* (oproštěnost) → *via transformativa* (odpor).<sup>230</sup> Z hlediska probíraného tématu je zajímavé, že údiv nestojí podle klasického výměru pouze na počátku filozofování, ale je úzce spojován rovněž s literaturou a velmi často právě s pohádkou. To může být zapříčiněno jednak předpokladem hlavního recipienta pohádek – dítěte, které svět stále vidí jako kouzelný, nebo může jít jednoduše o symbolický výraz (metaforu) pro záračnost zkušenosti. K první možnosti je možné uvést výrok D. Sölleové, jež autorka vyslovuje na počátku své autobiografie: „Lidé, kteří v sobě zadusili dítě, jsou mi vždy cizí. Vyhnání je vyhnání, a náhle jsem byla vyhnána ze světa důvěry, hry a fantazie.“<sup>231</sup> Druhou možnost zdůrazňuje v knize *Ortodoxie* G. K. Chesterton,<sup>232</sup> jenž pohádku staví do protikladu k světu logiky, nad ničím nežasnoucím, ale pouze stanovujícím kauzální souvislosti

<sup>226</sup> Viz SÖLLE, 2003a, s. 103.

<sup>227</sup> SÖLLE, 2003a, s. 108.

<sup>228</sup> Viz SÖLLE, 1977, s. 79.

<sup>229</sup> Viz SÖLLE, 2003a, s. 190.

<sup>230</sup> Viz HAWKINS, 2003, s. 181.

<sup>231</sup> SÖLLE, 2004, s. 17.

<sup>232</sup> Ačkoli je třeba poznamenat, že svůj důraz spojuje i s možností první. Píše: „Děti neustále poskakují z nadbytku, ne z nedostatku života. A protože překypují vitalitou, protože jsou plny nespoutané energie, chtějí opakování beze změny. Stále se dožadují: ‚Udělej to ještě jednou,‘ a každý večer měsíci: ‚Udělej to ještě jednou.‘ Možná, že všechny sedmikrásky nejsou stejné z automatické nutnosti. Možná, že Bůh tvoří každou zvlášť a nikdy ho to neomrzí. Možná, že má věčnou dychtivost dětství; neboť my jsme zhřešili a zestárlí a náš Otec je mladší než my“ (CHESTERTON, 1993, s. 51).

mezi jednotlivými jevy. Pohádkové vidění se však nesoustředí na přírodní zákon a na otázku, proč padají na podzim jablka ze stromů, odpovídá: jedná se o kouzlo.<sup>233</sup> Blížkost tohoto chápání k mystice je více než zřejmá – stejně jako růže kvete bez proč, dítě žasne „nad tvrdostí dřeva, mokrostí vody a mýdlovostí mýdla“.<sup>234</sup>

Třetím rysem, jehož si Sölleová všímá je (c.) *mystika jako odpor*. Váha, kterou tomuto tématu přikládá, je zřejmá již z názvu zmíněné knihy *Mystika a odpor*. Zatímco k prvním a druhému okruhu, o nichž byla řeč výše, se vztahují převážně *via positiva* a *via negativa*, tento okruh je spojen s *via transformativa*. Je samozřejmé, že tyto oblasti je třeba rozlišovat, ale nikoli oddělovat. Sölleová totiž podtrhává potřebu usebrání, z níž teprve člověk může načerpat sílu k proměně světa.

Sölleová sice stále méně doufá v revoluci, tj. radikální možnost změny světa, nicméně věří v konkrétní uskutečnitelné transformace. Ty nikdy nebudou zakončeny nějakým triumfem konečného dobra a spravedlnosti – ohledně takové možnosti je autorka na sklonku svého života, jak se mi jeví, stále skeptičtější. Myšlenka eschatologického zlomu u ní samozřejmě nepřipadá v úvahu. To odporuje představě Boha, kterou nalézá – ponechme stranou, do jaké míry oprávněně – právě v mystice. Bůh zde figuruje spíše jako zdroj jednání, pramen, který nám dává sílu bojovat, a zároveň jako symbol transcendence. Zdá se, že zde Sölleová našla to, co celý život hledala – Boha, který nezasahuje z „nadsvětské“ sféry, ale je přítomen v praxi a zároveň je v mystické řeči vyjádřen narativně, nikoli dogmaticky.<sup>235</sup> Je třeba zdůraznit, že autorka trvá na potřebě Boha, a to přímo jako antropologickém postulátu; člověk je – zde se Sölleová odvolává na Berďajeva – nevyléčitelně náboženský. Tím chce Sölleová rozumět, že jedinci bez touhy překračovat *status quo*, lidé bez transcendence jsou „nevyléčitelně psychicky a sociálně porušení“.<sup>236</sup> Předpokladem dané emfáze je chápání světa, tak jak je, jako defektního. Nedostatku, kvůli němuž se v pohádce vydává na cestu hlavní postava, v mystice odpovídá to, co Sölleová nazývá nikoli hermeneutikou podezření, nýbrž hermeneutikou hladu.<sup>237</sup> Touha po nasycení je přitom přáním překonat utrpení a chudobu a vyjadřuje nespokojenost s údělem „ponižených a uražených“. Jedná se tedy o totéž, co si jako hlavní program vytyčuje teologie osvobození, ovšem s nutnou poznámkou, že Sölleová již nehovoří tolik o osvobození, nýbrž spíše o odporu. Rovněž zde nastupuje mystické „bez proč“,<sup>238</sup> jež se neváže na úspěch, nýbrž utopicky doufá. Ne nadarmo autorka cituje jako motto následující Adornovo vyjádření: „Člověk by měl žít tak, pokud je to nějak možné, jak věří, že by měl žít v osvobozeném světě ... Toto snažení je nutně odsouzeno k ztroskotání a rozporu, ale nezbyvá nic jiného, než tento rozpor prodělat až do hořkého konce. Nejdůležitější formou, kterou dnes má, je odpor.“<sup>239</sup>

Z uvedeného citátu je naprosto zřejmé, že autorčin přístup k literatuře, demonstrováný v této práci na příkladu interpretace románu W. Faulknera, tj. chápání beletrie jako „realizace“, je naprosto

<sup>233</sup> Viz CHESTERTON, 1993, s. 44n.

<sup>234</sup> Tak J. Čulík v doslovu k *Ortodoxii* (ČULÍK, 1993, s. 143).

<sup>235</sup> Viz SÖLLE, 2004, s. 62nn.

<sup>236</sup> SÖLLE, 1979, s. 30.

<sup>237</sup> Viz SÖLLE, 2003a, s. 72n.

<sup>238</sup> Nancy Hawkinsová tu spatřuje pouze vědomou ochranu autorky před nebezpečím „aktivistického vyhoření“ (*activist burnout*) (HAWKINS, 2003, s. 184).

<sup>239</sup> Citováno podle SÖLLE, 2003a, s. 241.



analogický oblasti, k níž obrací autorka pozornost v rámci mystiky. „Bez proč“ se stává zárukou smysluplnosti, lze-li to tak vůbec říci, i konečného ztroskotání a neúspěchu jedince. Ačkoli vlastní obětí může dosáhnout svého cíle – např. zastavit válku, jak tomu bylo právě v *Báji* –, je jisté, že v nekonečném cyklu dějin se bude utrpení, zoufalství a chudoba opakovat i nadále. Sölleové však běží právě o možnost uskutečnění vždy nového konkrétního dobra, o stavbu katedrály, která bude dokončována ještě řadu let po smrti jednotlivého „dělníka“.<sup>240</sup> Mystika je jí zároveň obranou proti zoufalství ze smrti. Stejně jako je člověk nahrazen ideou,<sup>241</sup> rozplývá se po smrti v obecném – koloběhu kosmu. V knize *Mystika smrti* Sölleová cituje tuto indiánskou báseň:<sup>242</sup> „Do not stand at my grave and weep / I am not there, I do not sleep / I am a thousands winds that blow / I am the diamond's glint on snow.“<sup>243</sup> Ve své autobiografii autorka zase vyslovuje názor, že smrt člověka je součástí řádu přírody, jedinec umírá jako list, který padá k zemi, ale strom se na jaře vždy znovu zazelená. Poté dodává: „Mám za to, že se můžeme naučit mnohé od východoasijských náboženství, která toto viděla obzvláště jasně: Důvěra v celek a celek je více než jeho části a já jsem jednou částí.“<sup>244</sup>

Sölleová tu nahrazuje křesťanské pojetí lineárního času cyklickou představou, kterou osobně chápu jako velmi bezútěšnou. I strom bude jednou poražen a tento svět zanikne. A pokud existuje pouze „tu“, bude zapomenuto i každé jednotlivé „já“, jehož projevem je právě hlas a oko, nikoli abstraktní idea, která zůstává bez těchto jedinečných projevů promluvy a pohledu.

Smrt se u Sölleové stává rovněž zárukou rovnosti. Tento prvek znamená: „zubatá“ nakonec skosí chudého i bohatého, pokorného i pyšného. Právě vytlačení vědomí smrti v moderní společnosti autorka interpretuje jako jednu z příčin narušení vědomí *egalité*.<sup>245</sup> Je třeba poznamenat, že s pojetím smrti jako nositelky spravedlnosti se můžeme setkat mj. v některých pohádkách. Ve *Smrti kmotřičce* „chud'as hledá pro své další, často třinácté dítě kmotra, který by byl nejspravedlivější bytostí na světě. Tuto podmínku nemůže splnit anděl, svatý Petr, čert, dokonce ani bůh. Jedině smrt shledá spravedlivou a přijme ji za kmotru.“<sup>246</sup> Přesto však nelze přehlížet, že i pohádky jsou ve svém pohledu na smrt zřetelně ambivalentní – bez smrti nelze žít, ale zároveň před ní člověk chce utéci.<sup>247</sup> Tento

<sup>240</sup> Srov. SÖLLE, 2003a, s. 228n.

<sup>241</sup> Tak je Oscar Romero dokonce živější než dříve, stejně jako anonymní mrtví – protože se na ně nezapomnělo, tj. *jejich věc* jde dál (viz SÖLLE, 2004, s. 191n). Sölleová však nedokáže myšlenkově vyřešit smrt lidí „bez ideje“, totiž těch, kteří se nedokázali uskutečnit a obětovat se pro nějaký „vyšší“ cíl. Něčeho podobného si povšimla i Flora A. Keshgegianová, když konstatuje, že je nebezpečné činit utrpení smysluplné tam, kde si lidé svůj úděl nevybrali (viz KESHGEGIAN, 2003, s. 104). Je však nesprávné, že Keshgegianová vidí kořen zmíněného nedostatku ve faktu, že Sölleová zůstává „osobou prvního světa“ (*first-world person*). Lidi, kteří si nevybrali svůj úděl utrpení a smrti, nalézáme všude, a problém, jenž Sölleová nedořešila, je obecný. Naprosto stejnou výtku lze uplatnit i proti Josefu Šafaříkovi a jeho vizi „autentické smrti“.

<sup>242</sup> Ponechávám, stejně jako autorka, bez překladu.

<sup>243</sup> Citováno podle SÖLLE, 2003b, s. 123.

<sup>244</sup> SÖLLE, 2004, s. 303.

<sup>245</sup> Viz SÖLLE, 2003b, s. 25. Za potlačováním smrti stojí podle autorky právě bohatí.

<sup>246</sup> ŠMAHELOVÁ, 2002, s. 61.

<sup>247</sup> Tento existenciální motiv podle mého soudu Šmahelová ve své knize *Prolamování struktur* (kapitole „*Smrt kmotřička*“ a „*Ošizená smrt*“) potlačuje.

strach ovšem Sölleová ve své teologii nepopírá. Její myšlení zde nese opět rysy mnohoznačnosti – smrt je chápána pozitivně, a zároveň je vyjadřován strach z odloučení a samoty.<sup>248</sup>

Zastavme se na závěr tohoto exkurzu ještě u psychoanalytického rozboru *Malého prince* Eugena Drewermanna. Nejedná se sice o interpretaci klasické pohádky, ale přesto je zajímavé, že se v dané knize objevuje celá řada okruhů, jichž si všímá Sölleová v rámci mystiky a jež obecně zdůrazňuje ve své teologii. Drewermannova studie je zajímavým materiálem rovněž proto, že autor je jedním z mála teologů,<sup>249</sup> kteří svou pozornost věnují žánru pohádky.<sup>250</sup>

*Malý princ* představuje pro Drewermanna jakési *vademecum* naděje (zatímco Kafkův *Zámek* je podle něho možné považovat za antipohádku, neboť jsou zde „přetvořeny v symboly neštěstí dokonce i metafory naděje“).<sup>251</sup> Dalším důležitým bodem, kterého si autor všímá, je spojení básnické řeči a náboženské symboliky. Drewermann se domnívá, že umělci, kteří chtějí vyjádřit něco vskutku důležitého, automaticky sahají po tradovaném religiozním bohatství.<sup>252</sup> V *Malém princ* např. hlavní postava přichází z jiné planety, umírá, a přece její smrt není marná. Princ je také obrazem dítěte, které se staví proti cynismu, beznaději dospělých<sup>253</sup> a principu směnitelnosti.<sup>254</sup> A v díle je v neposlední řadě kritizován (v postavě zeměpisce) i rozestup mezi zkušeností a vědou.<sup>255</sup> V souvislosti s D. Sölleovou je velmi zajímavá Drewermannova interpretace role pouště v daném pohádkovém díle. Autor konstatuje: „Poušť – to přece není jen místo ‚tohu‘ a ‚bohu‘, pustoty a zmatku, zvrácenosti a strádání, je to také místo neúprosného osvědčení a oprávnění, místo proroků a hledačů Boha, tavná pec mystické proměny, místo osamělosti a pravdivosti, doslova ‚zahrada Alláhova‘, jak Arabové říkají Sahaře.“<sup>256</sup> Přijetí pouště není však pouze cestou k Bohu, ale rovněž akceptací faktu vlastní smrtelnosti. Smrt si tedy můžeme přivlastnit v hloubce, v pouštním ponoru, nikoli v povrchní hektičnosti světa „dospělých“.<sup>257</sup> Je navýsost zajímavé, že Drewermann chápe představu smrti v *Malém princ* jako cyklickou, respektive jako ne-individuální,<sup>258</sup> zároveň však mohoucí změnit obecný obraz světa. „Barva obilného pole je jiná od té doby, co upomíná na zlaté vlasy malého prince, chuť vody se změnila od té doby, co se s ním člověk vydal uprostřed pouště na cestu ke studni, a

<sup>248</sup> Nejsilněji v SÖLLE, 2003b, s. 13n.

<sup>249</sup> Byť jsou Drewermannovy výklady převážně psychoanalytické.

<sup>250</sup> Kromě této studie Drewermann interpretoval řadu pohádek ze sbírky bratří Grimmů.

<sup>251</sup> DREWERMANN, 1996, s. 9.

<sup>252</sup> Viz DREWERMANN, 1996, s. 11.

<sup>253</sup> Viz DREWERMANN, 1996, s. 17.

<sup>254</sup> Viz DREWERMANN, 1996, s. 23.

<sup>255</sup> „Skutečný život venku je pro něho prázdným mařením času, lichým pobíháním sem a tam, a zaznamenávání životních zkušeností se mu zdá být mnohem cennějším než živoucí zkušenost sama. Zdá se mu, že zkušenost ho není hodna, protože jeho schopnosti jsou přece zaměřeny k tomu, aby posuzoval zkušenosti druhých“ (DREWERMANN, 1996, s. 28).

<sup>256</sup> DREWERMANN, 1996, s. 35. Poušť je také místem *mlčení*. Viz DREWERMANN, 1966, s. 103, pozn. 47.

<sup>257</sup> Viz DREWERMANN, 1996, s. 34.

<sup>258</sup> „Smrt v tomto pojetí ztrácí děsivost nesmyslné svévole, jestliže je niterně přijata ve službě příslušnému většímu celku. Tak ani malý princ vlastně neumírá – vrací se jen domů ke své růži, a podrobuje se okamžiku smrti, protože nadešel čas jeho návratu“ (DREWERMANN, 1996, s. 46).

jasněji září osamělé noci za oknem od té doby, co připomínají vzdálené štěstí.<sup>259</sup>

Zde je ještě Drewermannův výklad v plném souladu s důrazy D. Sölleové, v dalších pasážích své knihy ovšem autor začíná kritizovat tuto představu smrti jedinice v zájmu vyššího celku. Slova o tom, že se v *Malém princ* mění náboženské symboly ve vzpomínku na naději a „v humánní postuláty, které již nemají moc, aby vytoužený stav věcí zvnitřku ustavily jako skutečný“,<sup>260</sup> mohou být dokonce se stejnou platností použita jako polemika s některými názory probírané autorky. Drewermann se však nejvíce staví proti „mystické“ smrti, která potírá jednotlivé „já“, jež je ve vztahu s „ty“. Naději na přetrvání vztahu považuje v analýze Exupéryho pohádky tento teolog a psychoanalytik za ústřední, láska sama touží po zachování a překročení hranice smrti.<sup>261</sup> A právě zde se – alespoň v této knize – Drewermann radikálně odlišuje od Sölleové.<sup>262</sup>

V závěru studie píše: „Snad se nás již brzy, ke konci našeho života, zeptají, co jsme udělali proti bídě své doby, a nebude toho mnoho, co jsme dokázali; snad se nás zeptají, co jsme pochopili z jejích vůdčích idejí a které její omyly jsme vyvrátili, a my budeme muset přiznat, že jsme zaostali celé generace za vývojem, bezmocní ve svém myšlení a bezradní vůči otázkám, jež nám byly pokládány; ale když se nás zeptají, proč jsme vlastně byli na světě, budeme doufejme moci odpovědět: Snažili jsme se vidět svět očima lásky; znovu jsme našli ‚malého prince‘ uprostřed pouště vlastního srdce; a byly v našem životě oči, které na nás hleděly jako okna do věčnosti. *Společně jsme nastoupili na bárku, která nás spolu přenese ke druhému břehu. Starí Egypťané měli pravdu: celý svět je v očích lásky jen závoj, zásvit, stín věčnosti* (kurzíva J.Z.).“<sup>263</sup>

## 5. Závěr

Teologické důrazy D. Sölleové byly, jak jsem naznačil již v úvodu, přijímány velmi ambivalentně. Kromě nadšeného přijetí se tedy setkáváme i s celou řadou velmi ostrých kritických a polemických připomínek. Např. Martin Haug nazval její teologickou „stavbu“ (vyjádřenou v jejím *Vyznání*) cisternou, v níž zbyla trocha vody z posledního deště, a do přímého protikladu k ní postavil živý pramen nauky církve.<sup>264</sup> Také Helmut Gollwitzer ji v kritice knihy *Zástupnost* tvrdě napadl a

<sup>259</sup> DREWERMANN, 1996, s. 47.

<sup>260</sup> DREWERMANN, 1996, s. 52.

<sup>261</sup> Viz DREWERMANN, 1996, s. 51.

<sup>262</sup> Sölleová nedlouho před svou smrtí označila v rozhovoru nápis na hrobě „Na shledanou“ za lživý (*verlogen*) (viz SÖLLE, 2003b, s. 139). Výhrada jejího manžela („Jak může být naděje lidí lživá?“ /SÖLLE, 2003b, s. 140/) je tu plně oprávněná.

<sup>263</sup> DREWERMANN, 1996, s. 98.

<sup>264</sup> Viz HAUG, 1970, s. 29.

obvinil mj. z nepochopení Karla Bartha.<sup>265</sup> Ke Gollwitzerovi se přidal následně Hans Hübner, jenž lapidárně prohlásil: „[Sölleová] zná teologickou literaturu jen velmi nedostatečně.“<sup>266</sup>

Za správný postřeh ovšem považuji spíše Hübnerovu tezi, že Sölleová činí z protestantské teologie svým paušalizováním karikaturu.<sup>267</sup> Častým pracovním postupem této autorky je totiž zcela obecná generalizace a „zesílení“ teologumen, s nimiž nesouhlasí, po čemž následuje stejně silná a ostře vyhraněná osobní pozice. Je to patrné např. z jejího chápání vzkříšení jako pouhého nového začátku lidské cesty, přičemž kořenem daného pojetí je podle mého soudu zejména předpoklad, že jakákoli víra v „onen svět“ je těžce slučitelná s proměnou světa tohoto.<sup>268</sup> Jedná se ovšem svého druhu o stejně umělé roztržení jako u „staré“ a „nové“ typologie a u „uzavřených“ a „otevřených“ dějin spásy. Křesťané měli přece vždy na mysli svědky víry, následovníky Krista, kteří přicházejí po něm, stejně jako si byli vědomi toho, že dějinám ještě není konec.

Sölleová by tu zřejmě namítla, že jí nejde o nějakou časovost, tj. čisté posunutí typologického přístupu do budoucnosti (další a další literární díla, noví svatí), ale o kritiku nadměrného zdůraznění Ježíšovy jedinečnosti. Domnívá se například, že je neudržitelné pojímání Ježíšova utrpení a smrti jako jedinečných dějů; jejich smysl

---

<sup>265</sup> Viz např. GOLLWITZER, 1967, s. 32 („Je naprosto nesmyslné, že u Bartha ke mně Kristus ‚nepotřebuje mít žádný vztah‘, a proto Barthovo učení ‚implikuje, že je člověk zbaven svéprávnosti‘ /*die Entmündigung des Menschen*/, na což by ostatně již mohly upozornit známé Barthovy politické postoje.“) a s. 35, dále pak (k Barthovi se nevztahující) tvrdý výpad na s. 115n, kde Gollwitzer kritizuje, že Sölle vidí spojitost mezi „křesťanským perfekcionismem“, tedy tím, že je Ježíš chápán jako konečné a „závazné“ zjevení Boha, a antijudaismem. Podle Gollwitzera není možné antijudaismus napravit tím, že Ježíše přizpůsobíme křesťanství otevřenému židovskému přístupu a budeme ho považovat pouze za jednoho z proroků. Naopak je zapotřebí „nové porozumění křesťanské víře a její nové praktikování“. Autor prohlašuje: „Kapitulace před židovským nárokem by byla příliš levným ukončením židovsko-křesťanské problematiky.“

<sup>266</sup> HÜBNER, 1973, s. 91.

<sup>267</sup> Viz HÜBNER, 1973, s. 51.

<sup>268</sup> Srov. např. SÖLLE, 1971b, s. 53. Spolu s H. Thielickem jsem naopak přesvědčen o tom, že je to právě láska ke světu (a ta je také vždy touhou po jeho změně!), která vede k pochopení vzkříšení (viz THIELICKE, 1968b, s. 521). A naopak víra v přetrvání je pozitivní motivací lidského jednání. Jinak dojdeme k hořkým slovům Miguela de Unamuna, autora mně blízkého: „Člověk je cíl, ne prostředek. Veškerá kultura má cílem člověka, jednoho každého člověka, každé já. Neboť čím jiným by byl ten idol zvaný Lidstvo nebo jakkoli jinak, jemuž mají být obětováni všichni lidé a každý jedinec? Vždyť já se obětuji svým bližním, svým spoluobčanům, svým dětem, a ti zase svým a tak stále dále v nekonečném sledu pokolení. Ale kdo potom užije ovoce všech těchto obětí?“ (UNAMUNO, 1927, s. 18).

naopak tkví v opakovatelnosti.<sup>269</sup> Zde se ovšem naskýtá otázka, jestli Sölleová nezaměňuje psychickou a fyzickou trýzeň spojenou s mučením a smrtí, která je – bohužel – dozajista opakovatelná, s *významem*, jenž byl tomuto utrpení a smrti u Ježíše Krista přisouzen.<sup>270</sup> Autorka by sice zřejmě uvedla, že kritizuje právě tento tradičně chápaný význam Ježíšovy smrti jakožto *jedinečné* oběti za nás. Nebudeme-li však tuto oběť a Ježíšův příběh chápat – ať už v jakémkoli smyslu – jako jedinečné, zbývá nám z Ježíše pouhé *exemplum* vlastní realizace v bytí pro druhé.<sup>271</sup> Potom je však otázkou, proč se vztahujeme právě k němu a jaký je základ každé další „typologizace“ (realizace). Je paradoxní, že ačkoli se z hlediska christologie Ježíš u Sölleové rozpouští v ostatních „realizátorech“ a z hlediska skriptologie se kánon rozlévá do literatury, přesto autorka *Písmo* i Krista implicitně drží jako střed své interpretace. V podobně paradoxním duchu je následně potenciální zastupitelnost Ježíše demonstrována zájmem o vše, co je jeho cestě strukturálně analogické.

Je možné si toho povšimnout právě u zmíněné interpretace Faulknerovy *Báje*. Kritériem zájmu o jmenovanou knihu a jejího výběru jsou u Sölleové, jak se zdá, právě „externí znaky Ježíšova historického života“.<sup>272</sup> Jak ovšem ukazuje H. W. Frei, všechny (literární) postavy Krista jsou neživotné, protože jim chybí pravá, neopakovatelná individualita. Upomenutí na Ježíšův příběh se může dít jediné zobrazením jiné, autonomní postavy. „O Kristu se učíme skrze jeho roztržité odrazy v životech jiných, ale pouze v těchto a skrze tyto jiné životy.“<sup>273</sup>

Sölleová je navíc uchváčena Faulknerovým příběhem proto, že poskytuje vzorový materiál pro aplikaci jejího demytologizujícího pojetí vzkříšení, stejně jako si vybírá příběhy jiné, aby na nich s využitím psychologicky a sociologicky orientované interpretace demonstrovala důrazy teologie osvobození.<sup>274</sup> Ostatně polemika proti „onomu světu“ ji – vedle již uvedených důvodů – vedla zřejmě i k zvolení problematického termínu „realizace“, ačkoli lépe by snad bylo na tomto místě

<sup>269</sup> Viz SÖLLE, 1973b, 103n.

<sup>270</sup> Tím ovšem také není řečeno, že smrt ostatních žádný význam (smysl) mít nemůže! Ačkoli se tu nechci podrobněji zabývat tím, jak lze interpretovat Ježíšovu smrt jako jedinečnou, považuji za samozřejmé, že je třeba se vyvarovat snahy ji „pochopit“ bez jeho životního příběhu a události vzkříšení.

<sup>271</sup> Srov. GOLLWITZER, 1967, s. 109.

<sup>272</sup> TESELLE, 1966, s. 25 při obecné analýze teologických přístupů k literatuře (srov. i následující strany).

<sup>273</sup> TESELLE, 1966, s. 28.

<sup>274</sup> To ji vede k nejčastěji k – opět v této práci již zmíněné – interpretaci pouhých motivů, ačkoli se proti takovému přístupu teologie k literatuře sama ohrazuje! Viz SÖLLE, 1996, s. 9.

hovořit o „anticipaci budoucnosti“ či „konkrétní utopii“.<sup>275</sup>

Přístup D. Sölleové se nakonec jeví jako uzurpace literatury z teologických pozic a je možné říci, že beletrie, která k nám promlouvá, tj. je kritická (kriticky interpretovatelná) a něco zaslibuje, je pro ni *eo ipso* uměním „anonymně křesťanským“.<sup>276</sup> Přesto je její pojetí literatury, díky zajímavé kombinaci jednotlivých interpretačních prvků, v teologii ojedinělé; a i když na ně dnes lze jen stěží komplexněji navázat, jedná se přinejmenším o zajímavý příspěvek ke vztahu náboženství a literatury, v našem prostředí tak málo prozkoumanému.

---

<sup>275</sup> Viz MIETH, 1976b, s. 88.

<sup>276</sup> Srov. SECKLER; PETUCHOWSKI; RICOEUR; BRINKMANN, 1981, s. 120.

### **III. Dietmar Mieth – od narativní teologie k Tristanovi**

#### *1. Úvod*<sup>277</sup>

Dietmar Mieth (1940) studoval germanistiku a teologii a poté působil jako asistent u známého katolického teologa a zakladatele tzv. autonomní etiky Alfonse Auera. Pod jeho vedením také napsal svou dizertaci, v níž se věnoval německé mystice (Eckhartovi a Taulerovi) se zaměřením na problematiku *vita activa* a *vita contemplativa*. V roce 1974 se habilitoval a předložil práci o vztahu teologie, etiky a literatury. Teoretickou analýzu vzájemné relace se zde pokusil vyvážit interpretací dvou významných děl světové literatury – rozsáhlého románu Thomase Manna *Josef a bratři jeho* a středověkého dvorského veršovaného eposu Gottfrieda von Strassburg *Tristan a Izolda*. K otázkám vztahu vyprávění, teologie a literatury se v průběhu života Mieth vrátil ještě několikrát (interpretace *Meteoru* F. Dürrenmatta, *Identity* M. Kundery atd.), nikdy však již v takovém rozsahu, jaký tématu věnoval ve své habilitaci. Pozornost tohoto teologa byla totiž v průběhu života soustředěna na celou řadu dalších okruhů: rozvíjení autonomní etiky, význam mystiky, etiku sportu, etiku sexuality, strukturní etiku<sup>278</sup> atd.<sup>279</sup> Všechny tyto impulzy se přitom u autora spojují do takové míry, že je takřka nemožné vyhnout se při zkoumání jedné sféry i ostatním oblastem jeho zájmu. Martin Nethöfel v podobné souvislosti správně poznamenal, že Miethův model je „natolik plný předpokladů (*voraussetzungsreich*), že je sotva možné představit ho bez zkrácení“.<sup>280</sup> Pro rozpředění Miethova myšlení musí tedy recipient nalézt nit, která mu pomůže projít zpočátku nepřehlednou houštinou. Zde nám jako ona pověstná červená nit poslouží narativní teologie.

<sup>277</sup> Životopisné údaje čerpám zejména z knihy Birgit Schneiderové. Viz SCHNEIDER, 1997, s. 169n.

<sup>278</sup> V navázání na filozofa Heinricha Rombacha. Po určitém váhání jsem zvolil překlad „strukturní“, abych odlišil tento projekt od strukturalismu, byť sem může být z jisté perspektivy i zařazen.

<sup>279</sup> V poslední době se Mieth věnuje převážně problémům bioetiky.

<sup>280</sup> NETHÖFEL, 1987, s. 203. Stefan Lücking nazval Mietha „specifickým intelektuálem“ (Foucaultův termín). „Specifický intelektuál“ se zabývá zejména velmi konkrétní problematikou, a proto je jakoby vzdálen od mas. V rámci svého pole ovšem mj. naráží na stejné protivníky (být v jiné formě), a tím izolaci překonává a přibližuje se „skutečnosti“. Viz LÜCKING, 1993, s. 133.

## 2. Od narativní teologie k modelům

### *Narativní teologie a autonomní etika*

Narativní teologie jistě patří k nejdůležitějším proudům v teologickém myšlení 20. století. Její kořeny jsou spatřovány zejména v díle Karla Bartha,<sup>281</sup> H. Richarda Niebuhra, později Hanse W. Freie a George Lindbecka.<sup>282</sup> V německé teologii vzrůstá zájem o vyprávění v 70. letech a je spojen se jmény Johanna B. Metz, Dietmara Mietha a dalších.

Zdroje čerpání u jednotlivých teologů jsou různé, zdá se totiž, že ještě na přelomu 70. a 80. let tu nebylo patrné žádné zásadní ovlivnění mezi americkou a německou narativní teologií<sup>283</sup> a je nutno říci, že tato situace zčásti trvá dodnes.<sup>284</sup> V každém případě narativní teologie představuje jeden z myšlenkových proudů, který vzniká na nezávislých půdách a spojuje se teprve postupně z původně samostatných pramínků.<sup>285</sup> Také Dietmar Mieth se od 70. let vyrovnával zejména se stručnými příspěvky Haralda Weinricha a Johanna B. Metz a zůstal v tomto ohledu nezasažen americkou (proto)narativní teologií, která ve své pozdější podobě řešila analogické problémy (např. kritéria výběru vyprávění).

Literární vědec H. Weinrich se ve svém článku *Narativní teologie* snažil provokativním způsobem upozornit na potlačení vyprávění v teologii. Podle jeho názoru je křesťanství primárně „společenstvím vyprávění“<sup>286</sup> (*Erzählgemeinschaft*) a

<sup>281</sup> Srov. např. konstatování M. Wilese, že by měl být Barth čten jako básník (viz LOUGHLIN, 1999, s. 38, pozn. 30).

<sup>282</sup> U Niebuhra se jedná zejména o knihu *Smysl zjevení*. (Viz PERRY-TRAUTHIG, 1993, s. 7 a MCGRATH, 2001, heslo „narativní teologie“.) Tito autoři mohou být pouze omezeně vedeni pod hlavičkou „narativní teologie“. Snad by bylo lépe hovořit zde o teologii „protonarativní“. Opačného názoru je (u Freie) Gerard Loughlin. Viz LOUGHLIN, 1999, s. 35, pozn. 18.

<sup>283</sup> Viz PERRY-TRAUTHIG, 1993, s. 5.

<sup>284</sup> Např. recepci Dietmara Mietha bychom podle mého soudu na americké straně našli jen stěží. O pečlivé zmapování jednotlivých pozic na straně německé i americké se pokusil ve své práci Howard F. Perry-Trauthig. Jeho přístup ovšem poněkud trpí popisností a mechanickou kritikou jednotlivých přístupů.

<sup>285</sup> To není v dějinách teologie 20. století ničím překvapivým. Také v „teologii smrti Boha“ (radikální teologii) jsme svědky prvotní nezávislosti oblasti německé (Sölleová) a americké (Altizer, Hamilton). Jako významný rozdíl lze ovšem chápat (pominu-li poměrně malý dějinný rádius „radikální teologie“) fakt, že narativní teologie se v Americe formovala přece jen kompaktněji (Frei i Lindbeck učili v Yale), než tomu bylo v druhém případě, kde dané myšlení vznikalo nezávisle i v rámci jednoho kulturního a geografického okruhu.

<sup>286</sup> WEINRICH, 1973, s. 330.



v *Bibli* není nic podstatnějšího než narace, ačkoli tu vedle ní nalezneme i zákoníky, kultické předpisy atd. Weinrich se domnívá, že zásadní krize narušení církve jako vypravěčské komunity je spojena s vlivem řecké kultury. Slovy autora: křesťanství „ztratilo v doteku s helénistickým světem svou narativní nevinu“. V dnešní době tak už vlastně zbývá pouze osamělý ostrůvek teologického vyprávění, pouze „důležitý dispens v postnarativní době“,<sup>287</sup> a tím je událost vzkříšení. Hovoří-li na tomto místě Weinrich o „postnarativní době“, zřetelně rozšiřuje problematiku destrukce vyprávění za hranice vnitřní teologické problematiky a jeho správný poukaz na to, že dnešní autoři podrobují samotný proces narace reflexi a tuto reflexi opět vsazují do toku vyprávění, ho přivádí k zcela univerzální tezi: „Také fikční literatura (,básnictví‘) tedy zjevně ztratila svou narativní nevinu a potvrzuje naši tezi, že tato společnost (s konečnou platností?) přijala postnarativní způsoby komunikace (*post-narrative Kommunikationsgewohnheiten*).“<sup>288</sup>

Tento Weinrichův projekt ovšem Mieth podrobuje ostré kritice a chápe jej jako velmi jednoduchou verzi narativní teologie. Miethovy námitky se zde rozbíhají třemi směry:<sup>289</sup> (1.) neexistuje žádná narativní nevina raného křesťanství, ani žádný jasně ohraničitelný protiklad mezi helénskou a orientální kulturou (ve smyslu vyprávění kontra *logos*); (2.) řeč o „postnarativní“ době je příliš generální, a proto není platná; (3.) naivní vyprávění (stejně jako celé umění, je-li vůbec ještě uměním) se lehce stává ideologicky zneužitelné.<sup>290</sup>

Analogická kritika se rovněž objevuje v pozdější Miethově reflexi postulátu praktického teologa Güntera Stachela, který v jedné ze svých studií zdůraznil potřebu převyprávění (*Nacherzählen*) biblických příběhů „bez všeho vedlejšího, psychologie, sociologie, politologie a (reflektované) teologie“.<sup>291</sup> Danou tezi lze – podobně jako Weinrichovu „narativní nevinu“ – pochopit jako snahu proniknout k nějaké ideální „čisté“ naraci bez vpádu reflexe, což ovšem podle Mietha, a s jeho názorem nezbyvá než souhlasit, není vůbec možné. Jako obzvláště paradoxní se tato snaha jeví zejména u požadavku zmíněného převyprávění, neboť to je vedeno především snahou objasnit – kulturní, geografický apod. – kontext původní „story“ (neboť proč by jinak bylo

<sup>287</sup> WEINRICH, 1973, s. 331.

<sup>288</sup> WEINRICH, 1973, s. 333.

<sup>289</sup> K dalšímu viz MIETH, 1977, s. 63nn.

<sup>290</sup> Třetí bod rovněž souvisí s mnohem větším oceněním „destruktivních“ tendencí v literatuře – Mieth již u tohoto bodu zřetelně ukazuje své ovlivnění frankfurtskou školou, zejména Adornem.

<sup>291</sup> Viz MIETH, 1987, s. 72.

převyprávění nutné?),<sup>292</sup> byť se to opět nejčastěji děje vtavením tohoto objasnění do narace, nikoli vpádem argumentativní řeči. V každém případě tedy platí: „Narativitu nelze oddělit od reflexivity.“<sup>293</sup>

Existuje samozřejmě rozdíl mezi reflexí obsaženou ve vyprávění samém a reflexí vyprávění – obé je nicméně stejným zproblematizováním teze o „narativní nevině“. Tuto skutečnost (tj. fakt potřeby určitých kritérií vyprávění) lze přitom považovat za jeden z klíčových problémů narativní teologie, což rozpoznal již J. B. Metz ve svém článku *Malá apologie vyprávění*. Když zde cituje chasidskou historiku o chromém dědečkovi, který vyprávěl o svém učiteli s takovým zaujetím, že musel vyskočit, aby ho napodobil, a v tom okamžiku se uzdravil, uvádí, že se tu vyprávění verifikuje (popřípadě falzifikuje) samo a „nepřenechává to diskurzu, jenž by byl vůči průběhu vyprávění externí“.<sup>294</sup> Narace má tedy schopnost „sebeosvětlení“ (*Selbstaufklärung*). Je třeba dodat, že u Metze souvisí pozornost pro složky reflexivity nejen s jeho důrazem na potřebu zachovat vedle vyprávění i argumentování<sup>295</sup> (v žádném případě zde nesmí vzniknout z vyprávění surogát */Erzählsurrogat/*), ale zejména s požadavkem vyprávět specifické příběhy, které mají osvobozující sílu a sociálně-kritický potenciál; v tomto smyslu se jedná o „nebezpečné příběhy“. Daný apel čtenáře ihned upomene na mnohem známější Metzův termín „nebezpečná vzpomínka“,<sup>296</sup> který samozřejmě s celou problematikou úzce souvisí. Lidské dějiny

<sup>292</sup> Weinrich, který rovněž zdůrazňuje potřebu převyprávění příběhů (v rámci „narativní tolerance“), implicitně předpokládá, že se sama od sebe rozvine linie osvobodivé perspektivy (vraždění dětí v Betlémě – pronásledování židů – válka ve Vietnamu).

<sup>293</sup> MIETH, 1998, s. 204. V následující větě Mieth dodává: „To lze zřetelně poznat na moderní literatuře.“ Jeho ústředím dokladem tu většinou bývá jeho oblíbené dílo *Muž bez vlastností* Roberta Musila, které je pro něj významné i z hlediska etiky. Podle Jiřího Trávnička pro devatenácté století platí neoddelitelnost vyprávění a příběhu, „zatímco ve století dvacátém jsme svědky rozluky ‚vyprávění‘ a ‚příběhu‘“ (TRÁVNÍČEK, 2003, s. 30). V Musilově díle jako jednom z pokusů, jak sjednotit „estetiku fragmentu“ a „estetiku celku“ esejizováním, se „nabízí otázka, zda zde lze ještě mluvit o vyprávění. O vyprávění ano, nikoli však o fabulaci. To, co se v tomto románu vypráví, však není prvotně příběh“ (TRÁVNÍČEK, 2003, s. 57). Viz též TRÁVNÍČEK, 2003, s. 113–117.

<sup>294</sup> METZ, 1973, s. 336.

<sup>295</sup> „Přirozeně je čas vyprávění a čas argumentování!“ (METZ, 1973, s. 337).

<sup>296</sup> „Nebezpečná vzpomínka“ jako řídicí zájem se tak brání rozplynutí v estetickém, které by trvale žilo pouze okamžikem. Terminologií literárního teoretika Emila Staigera, nejedná se zde o vzpomínku lyriky, v níž vnímatel na čas splývá v „naladění“ s tónem, krajinou úsměvem... (viz STAIGER, 1969, s. 50 a 59.), ale spíše o paměť epiky, která by však ještě musela být doplněna o patickou zasaženost a směřování dramatu (oproti epické parataxi). Jak tvrdí tentýž autor, „lyrické básnictví je nehistorické, nemá žádného důvodu ani důsledků; oslovuje jen stejně naladěné; jeho účinky jsou náhodné a zanikají, jako zaniká náhoda“ (STAIGER, 1969, s. 95). I zde je třeba myslet při recepci na latinské *cum grano salis*, neboť i lyrika si je „vědoma“, že některá slova mají své historické konotace; jen stěží by člověk

jsou, jak Metz zdůrazňuje, rovněž dějinami utrpení (*Leidensgeschichte*), troskotání a smrti, což v koncentrované podobě vyjevuje i Ježíšův pašijový příběh. Toto kumulované utrpení přitom podle Metzova názoru nelze v rámci teologie spásy tradovat argumentativně, nýbrž pouze vyprávěním. Taková teologie spásy se pak stává „fundamentálním způsobem memorativně-narativní teologií“.<sup>297</sup>

Nyní ovšem zpět k Miethovi, jehož recepce je zde mnohem příznivější, než tomu bylo v případě Weinricha. Je totiž stejně jako Metz přesvědčen, že vyprávění nelze považovat za surogát argumentace, což ostatně potvrzuje i Ježíšova praxe,<sup>298</sup> a spolu s Metzem trvá rovněž na nutnosti „sebeosvětlení“ vyprávění. S poukazem na Roberta Musila následně konstatuje, že v daném požadavku jsou teologové a spisovatelé jednotní.<sup>299</sup> Ovšem, jak Mieth dodává, tím teprve vzniká vlastní otázka, neboť „naděje ‚narativní teologie‘ jsou vázány na řešení tohoto problému“.<sup>300</sup> Ani Metz totiž nedokázal na vše uspokojivě odpovědět. Jeho požadavek sociální kritičnosti a provokace (*Reizwirkung*) zůstává zřetelně ambivalentní, „politické bojové písně byly v třicátých letech zpívány zároveň fašisty i komunisty“.<sup>301</sup> Jinak řečeno, nedostatek Metzova projektu souvisí s přeceněním role intence. Když Metz tvrdí, že zvěstování a poimenika jsou v krizi pro nesprávné vyprávění, tj. nedostatek „nebezpečně-osvobozující“ intence,<sup>302</sup> neuvědomuje si, že intence jako taková prozrazuje o působení příběhu jen velmi málo. Přes tuto kritiku je ovšem třeba znovu zopakovat, že požadavek sebeosvětlení vyprávění, respektive kritérií, jež by nám pomohla příběh posoudit, se dotýká jednoho z ústředních problémů narativní teologie. Toto

---

plně vstoupil (ve Staigerově smyslu) do lyrické básně, kde by figurovalo slovo „Osvětim“, byť by byla napsána sebelépe. Dodejme, že obavy z rozplynutí v estetickém jsou známy především od S. Kierkegarda, pro něhož je umění přímo protikladné – je-li dovolen tento skok do terminologie mnohem pozdější – „nebezpečné vzpomínce“ Ve svém proslulém spisu *Bud'anebo* dánský filozof píše: „Čím poetičtěji si vzpomínáme, o to snadněji zapomínáme; neboť poeticky vzpomínat je vlastně jiný výraz pro zapomínat. Když na sebe poeticky vzpomínám, došlo právě ke změně tím, že se všechno nepříjemné ztratilo“ (citováno podle LIESSMANN, 2000, s. 58). K tomu Konrad P. Liessmann uvádí: „Umění neslouží ke zpřítomnění minulosti, nýbrž k jejímu zapomnění. Kdo chce minulé, např. z politických důvodů, uchovávat aktuální, musel by se vyvarovat jeho estetizace“ (LIESSMANN, 2000, s. 59). K ovlivnění Metze W. Benjaminem srov. např. ZIMA, 1998, s. 143.

<sup>297</sup> Viz METZ, 1973, s. 339.

<sup>298</sup> Mieth poukazuje na příběh z Mt 22,23–33, v němž je provokativní *příběh* saduceů o ženě, která si vzala postupně sedm bratrů, utnut Ježíšovou *argumentací*.

<sup>299</sup> Srov. pozn. 293 této práce.

<sup>300</sup> MIETH, 1977, s. 67.

<sup>301</sup> MIETH, 1977, s. 66.

<sup>302</sup> METZ, 1973, s. 337.

posuzování se přitom v teologii děje často z etických důvodů,<sup>303</sup> a literární věda zde má své pochopitelné výhrady.<sup>304</sup>

Jako další příklad „normování“ příběhu může posloužit R. W. Hepburn, který „si je vědom, že fikce (*fables*) mohou být solipsistické, sebeklamivé, manipulativní, v zásadě vzato destruktivní“.<sup>305</sup> Zajímavé ovšem je, že Hepburnova kritéria posuzování jsou následně zřetelně ne-etická.<sup>306</sup> jedná se např. o požadavek koherence fikce či „osobní živost“. Větší pozornost k ryze etickým kritériím upíná při posuzování „story“ Stanley Hauerwas. Ten stanovuje jako směrnice pro to, co by měly příběhy hodné recepcce (v etickém smyslu) ukázat, následující čtveřici bodů: „(1.) sílu osvobodit nás z destruktivních alternativ; (2.) [schopnost] „prokouknout“ běžná zkreslení (*current distortions*); (3.) prostor k tomu, abychom se nemuseli uchýlit k násilí; (4.) smysl pro tragické: jak význam přesahuje moc“.<sup>307</sup> Hauerwas si zde samozřejmě nečiní nárok na plný výčet toho, co by měl příběh obsahovat. Jeho zájem je veden – to musí být znovu zdůrazněno – pouze snahou ukázat na ústřední body „story“, kterou bychom měli nechat formovat naše životy. Na jiném místě to Hauerwas lapidárně shrnuje následovně: „Pravdivý příběh je ten, který mi pomáhá odhalit pravou cestu ...“<sup>308</sup>

Čtenář, který bude zaražen těmito poněkud vágními normativními vymezeními, narazí u autora i na další problém, jenž je společný celé řadě ostatních narativních teologů. Tímto problémem je vztah křesťanského příběhu, který je zakotven v *Bibli* a je dále vyprávěn a převypravován,<sup>309</sup> k literární fikci. Cíle a badatelské „výstupy“ (proto)narativních teologů, kteří se primárně nezabývají beletrií (Frei, Lindbeck), a

<sup>303</sup> Zde začíná být patrné, že oddělování narativní teologie a narativní etiky může být pouze pracovní.

<sup>304</sup> Nicméně je třeba si uvědomit, že narativní etice primárně nejde o posuzování estetických kvalit díla, ani těžká slučitelnost staigerovské „lyrické vzpomínky“ a metzovské „nebezpečné vzpomínky“ (viz pozn. 296 této práce) není kritikou lyrična, ale pouze poukázáním na možné body rozhovoru mezi teologií a literární teorií (takový rozhovor se u Staigera nabízí sám, protože jeho teoretické zkoumání je prodlouženo směrem k antropologii). Na druhé straně je třeba upozornit, že čtenář, jehož svět je vždy již nějak morálně strukturován, se nemůže při recepci díla od dané strukturace odpoutat. Většina příběhů by bez počítání s „implicitním čtenářem“ jako morální bytostí byla nudná, či dokonce nesrozumitelná. Estetická výše díla ostatně souvisí s nemožností *prvoplánového* etického posuzování nějakého „obsahu“, každé takové hodnocení se ihned odhaluje jako ideologický primitivismus. Proto lze etické ohrazování teologů velmi často chápat jako pendant estetického ohrazování vůči kýči a naivnímu sentimentu.

<sup>305</sup> NELSON, 1987, s. 29.

<sup>306</sup> Viz NELSON, 1987, s. 30.

<sup>307</sup> HAUERWAS, 1989, s. 185.

<sup>308</sup> HAUERWAS, 1977, s. 80.

<sup>309</sup> Takto komplikovaně by bylo nutné překládat, aby byl vystiženo německé *Nacherzählen*.

těch, kteří se jí zabývají takřka výhradně (Mieth), se přitom výrazně liší. Osvětlení výše uvedené relace lze tedy chápat jako klíčové pro pochopení jednotlivých narativních pozic, zvláště pak pro stanovisko D. Mietha, jenž je svým výlučným zájmem o beletrii v narativní teologii doslova outsiderem (koncentrací na biografii k němu bylo možné v určitém období přirovnat snad pouze Jamese W. McClendona, který však později obrátil pozornost k „baptistické“ verzi narativní teologie).<sup>310</sup> Problém nevyjasněnosti byl přitom implicitní již v samých počátcích narativní teologie. Např. H. Weinrich, jak jsem uvedl dříve, spojoval ztrátu „narativní nevinu“ jednak s vpádem argumentace do „společenství vyprávění“, jednak s nárůstem reflexivity v literárních dílech. Právě to mu umožnilo mluvit tak plošně o „postnarativní době“. Autor však v takovém sloučení zcela ponechal stranou významný rozdíl – v případě beletrie neexistuje žádné „společenství vyprávění“ ve smyslu křesťanského tradování a rozvíjení příběhu,<sup>311</sup> natož pak ve smyslu žití a jednání v něm, jak to zdůrazňovali ve svých projektech právě Frei a Lindbeck. Nicméně ani Hans W. Frei, který se ve své proslulé knize *Úpadek biblického vyprávění* soustředí na hermeneutiku *Písma* v 18. a 19. století, se nedokázal plně vymanit z tenat nepřiliš vyjasněného vztahu k beletrii. Freiův barthovský cíl „vsadit svět do příběhu Boha spíše než Boha do příběhu světa“<sup>312</sup> je spojen s tezí, že *Bibli* je třeba interpretovat jako realistickou literaturu, respektive „realisticky“. Autor sice uznává, že v *Písmu* nalezneme i složky, které do realistického vyprávění nespádají,<sup>313</sup> ale to neohrožuje celkový obraz *Bible* jako „realismu“. Čtenář, jenž čerpá pouze

---

<sup>310</sup> Zájem o biografii je patrný z jeho knihy *Biografie jako teologie*. V *Systematické teologii* McClendonovi nejde primárně o životopis, ale o demonstraci „baptistické vize“; jednotlivá vyprávění zde pak toto teologicky specifické vidění ozřejmují. McClendon tu nicméně zřetelně navazuje na své předchozí dílo (viz MCCLENDON, 1986, s. 105). Obsah křesťanské víry je pro něho nadále nejlépe vyjádřen životy věřících, bez nichž je „víra mrtvá“. „Tyto životy ve své integritě a podmanivé síle pouze neilustrují, ale testují a verifikují (nebo svou absencí a selháním falzifikují) soubor náboženských přesvědčení, který ztělesňují“ (MCCLENDON, 1986, s. 106). McClendon se ve 4. kapitole knihy zabývá životem Sarah a Jonathana Edwardsových, v 10. kapitole příběhem Dorothy Dayové. Všimá si rovněž uměleckých děl, na s. 351–353 se např. krátce věnuje (také díky filmovému zpracování M. Formana) známému románu Kena Keseyho *Vyhoďme ho z kola ven* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*). Z hlediska pozdější Miethovy interpretace je třeba upozornit na to, že se McClendon v některých pasážích své knihy zaobírá dílem *Tristana a Izoldy*; zde však – v návaznosti na Denise de Rougemonta – poukazuje pouze na „romantický mýtus“ lásky, který přetrvává, jak se domnívá, ještě dnes. Proti tomuto mýtu pak klade křesťanský pohled, pro nějž hlavní příběh lásky prochází smrtí k životu, nikoli životem k smrti (jak je tomu údajně v romantismu) (viz MCCLENDON, 1986, s. 150).

<sup>311</sup> Tím není řečeno, že se příběhy beletrie nějakým způsobem netradují. Viz pozn. 423 této práce.

<sup>312</sup> LOUGHLIN, 1999, s. 34.

<sup>313</sup> Např. žalmy, přísloví atd. Viz FREI, 1974, s. 15n.

z této Freiovy knihy, má pocit, že se ponořil do poněkud esoterické argumentace, a táže se, zda se Freie, který se vlastně snaží specifickým způsobem navázat na Auerbachovo dílo *Mimesis*, netýká kritická poznámka J. Trávníčka: „Mnoho nedorozumění stran realismu založila Auerbachova kniha *Mimesis*. ... Její autor byl obviňován, že obhajuje model ..., který je už překonán, a – hlavně – že realismu devatenáctého století hledá rodokmen, aby ho povýšil na nejuniverzálnější princip umění v západní civilizaci. Auerbach však na dvaceti dílech – od *Odyssea* po román *K majáku* V. Woolfové – zkoumá pouze různé tendence a styly. A teď čeho? Když řekneme napodobování či zobrazování skutečnosti, musíme dodat, že ve stejné míře zkoumá Auerbach i způsoby, jimiž je tato skutečnost textově vytvářena. Tenorem Auerbachovy knihy je sledování proměn tohoto napodobování-utváření, nikoli touha po jakémsi neměnném prvozvoru realismu“.<sup>314</sup>

*Úpadek biblického vyprávění* vzbuzuje neodbytný pocit, že biblické vyprávění je pravdivé právě proto, že je realistické a „historii-podobné“ (*history-like*); rovněž se zdá, že Frei odsekl všechna externí kritéria posuzování narace (neboť právě ta jsou příčinou onoho „zatmění“ vyprávění). Zde potom přestává být jasné, jaká je diference mezi realismem, jak se v literatuře vyvíjel od 18. století, a biblickým textem,<sup>315</sup> pomineme-li Freiem zdůrazněný fakt, že základní interakce probíhá v prvním případě mezi člověkem a společností, v druhém případě mezi člověkem a Bohem.<sup>316</sup> Čtenáře napadají otázky: Lze či nelze mezi *Bibli* a ostatní literaturou rozlišovat na základě reference? A jakou roli zde hraje problém vztahu beletrie a historie (ve smyslu *dějepis*)?

<sup>314</sup> TRÁVNÍČEK, 2003, s. 33, pozn. 33n.

<sup>315</sup> Frei tvrdí, že zatímco v Německu byl zachován větší respekt před charakterem *Bible* jakožto díla (*writings*) a nevyvinul se tu v 18. století realismus, v Anglii se objevil realismus, ale *Bible* nebyla chápána ve specifičnosti svého písemného charakteru. Například Lessingova veselohra *Mína z Barnhelmu* se realismu sice přiblížila, ale přesto měla řadu rysů, které Frei stanovuje jako s realismem neslučitelné. Autor soudí, že jsou zde stereotypní charaktery a jejich ovlivnění sociálním prostředím je slabé. Podobně se podle Freie Schiller a Goethe navracejí ke klasicistnímu ideálu, jenž je stejně vzdálený realismu jako romantismus. Přestože je tedy situace v Německu a Anglii odlišná, v ani jedné zemi se díky zmíněnému „handicapu“ nikdo nechopí příležitosti pohlížet interpretačně na *Bibli* jako na realistickou literaturu (viz FREI, 1974, s. 142–154 a 202–224). Je třeba dodat, že Frei nehovoří o realismu 18. století jako o literárním hnutí, ale jako o „širším vnímání světa a lidského místa v něm“.  
FREI, 1974, s. 136n.

<sup>316</sup> Viz FREI, 1974, s. 136.

Plnější pochopení Freiova přístupu je možné až z jeho dalších knih, zejména z *Identity Ježíše Krista* a sborníku esejů *Teologie & vyprávění*.<sup>317</sup> Teprve tato díla podle mého soudu osvětlují, kam svými důrazy v *Úpadku biblického vyprávění* Frei mířil. V první jmenované knize autorovi jde o nezaměnitelnost identity Ježíše Krista, která úzce souvisí právě s kategorií realistického vyprávění, respektive „podobnosti historií“. Podle autora totiž nemůžeme pochopit, o čem jsou evangelia, „bez příběhů samotných. Jsou podobná historií právě proto, že – podobně jako historiografie a tradiční román, ale na rozdíl od mýtů a alegorií – doslova (*literally*) míní to, co říkají. Není zde trhlina mezi vylíčením a tím, co je líčeno (*There is no gap between the representation and what is represented by it*).“<sup>318</sup> Freie tedy převážně zajímá jedinečný příběh Ježíše („*story*“, nikoli „*history*“), jenž může být pochopen jen z nezaměnitelného podání evangelijní narace. Autor tak vede boj jednak proti mytizaci Ježíše (Ježíš není nějaká obecná postava vykupitele, je a zůstává konkrétním Ježíšem Nazaretským), jednak proti snaze ho zaměňovat s literárními ježíšovskými postavami (*Christ figures*).<sup>319</sup> Příklady z beletrie (Billy Budd ze stejnojmenné novely Hermana Mellvila, Ježíš z *Posledního pokušení* Nikose Kazantzakise, kněz z Greenovy *Moci a slávy*) pak Freiovi povýtce slouží jen k tomu, aby na „negativním filtru“ skutečně zazářila pravá identita Ježíše Krista, jak je podána v evangeliích.<sup>320</sup>

Z hlediska literární vědy je patrné autorovo ovlivnění „novou kritikou“ (*New Criticism*),<sup>321</sup> která je spojována zejména se snahou o „*close reading*“ („pečlivé čtení“) textu, odporem k parafrázi („kacířství parafráze“) atd. Podle Cleantha Brookse, významného představitele a syntetika daného směru, jde o to, abychom četli „báseň jako báseň“.<sup>322</sup> To, co si Frei z nové kritiky odnáší, je právě toto zaměření na text (nikoli na autora, historické zasazení atd.); ve své rané fázi naopak opomíjí důraz nových kritiků na ambivalenci a polysémii, která je v textu obsažena. Později se však začíná Frei zaměřovat na společenství, které text *Písma* přijímá jako zásadní a

<sup>317</sup> Dílo *Identita Ježíše Krista* časově sice předchází *Úpadku biblického vyprávění*, ale k dispozici bylo pouze v časopisu *Crossroads*, kde ho Frei během roku 1967 postupně – jako jednotlivé eseje publikoval pod názvem *Tajemství přítomnosti Ježíše Krista* (viz FREI, 1997, s. 53); jako samostatná studie bylo vydáno později. Knihu *Teologie & vyprávění* vydali po Freiově smrti George Hunsinger a William C. Placher. Dalším důležitým Freiovým dílem jsou *Typy křesťanské teologie*.

<sup>318</sup> FREI, 1997, s. 60.

<sup>319</sup> Viz FREI, 1997, s. 115.

<sup>320</sup> Viz FREI, 1997, s. 115–130.

<sup>321</sup> U nás se „nové kritice“ podrobněji věnoval Martin Hilský v knize *Angloamerická „nová kritika“* (viz seznam literatury).

<sup>322</sup> Citováno podle BÍLEK, 2003, s. 39.

formativní, a jeho zájem se tak začíná posouvat od koncentrace na strukturu textu k otázkám recepce.<sup>323</sup> Rovněž se začíná vyrovnávat s obviněním, že ho nezajímá „historická skutečnost“, tj. nezabývá se referencí textu.<sup>324</sup> Frei uvádí, že božská autorita *Písma* pro něho spočívá právě v tom, že nepotřebujeme pro pochopení jeho významu nic víc než text sám.<sup>325</sup> Na druhou stranu říká, že věří „v ‚historickou skutečnost‘ Kristovy smrti a vzkříšení“;<sup>326</sup> tato odpověď je však, jak je jasné z kontextu, výsledkem tlaku specificky kladené otázky, která předpokládá „jazyk reálnosti“ (*language of factuality*).<sup>327</sup> Frei zde vznáší implicitní otázku, co je to vlastně „fakt“ a následně se táže již zcela otevřeně, zda je „Ježíš Kristus ..., faktem“ jako ostatní historická fakta“.<sup>328</sup>

Frei svými úvahami vzbudil poměrně širokou odezvu a znovu nastolil otázku, jak přistupovat k *Písmu* a pochopit identitu Ježíše Krista. Opět se ukázalo, že separace „historického Ježíše“ a „Krista víry“ otevírá těžce zvládnutelné myšlenkové problémy.<sup>329</sup> Budeme-li totiž považovat *Bibli* za dílo fikční, nezbyvá nám podle některých autorů nic jiného než konstatovat podstatný rozdíl mezi Ježíšem jako postavou fikce a (byť třeba nerekonstruovatelným) historickým Ježíšem,<sup>330</sup> budeme-li ji chápat jako dílo historické, tento rozdíl bude oslaben, ale potom *Bible* spadá pod

<sup>323</sup> Viz zejména FREI, 1993, s. 117–152. V tomto období, které by bylo možné spolu s Charlesem L. Campbellem nazvat Freiovým „kulturně-lingvistickým obratem“ (viz CAMPBELL, 1997, s. 63–82), již autor tedy neklade takový důraz na autonomii textu, ale zaměřuje se na výklad, který podává *křesťanské společnosti*. Frei si začíná více všímat existence různých interpretací *Písma* a v tomto smyslu se na něho již nemůže vztahovat námitka o opominutí polysémie. Campbell k tomu uvádí: „Jedna z hlavních kritik Freiova raného díla se zaměřovala na jeho příliš zjednodušující harmonizaci evangelijních vyprávění ... Ve svém pozdějším díle však Frei bere vážněji nejen čtverou podobu evangelijních vyprávění, ale také polyfonický, dokonce kakofonický charakter interpretace v rámci církve“ (CAMPBELL, 1997, s. 105; srov. též s. 108). Důrazem na recipienta (tj. primárně křesťanské společnosti) Frei zčásti opouští „novokritický“ přístup (v jeho formalismu), přibližuje se mu však poukazem na možnost různých interpretací (nová kritika pro něho ovšem i v jeho předchozím díle znamenala „pouhou“ inspiraci, žádný pevný program).

<sup>324</sup> Nejzřetelněji asi v FREI, 1993, s. 207–212.

<sup>325</sup> Viz FREI, 1993, s. 210.

<sup>326</sup> FREI, 1993, s. 211.

<sup>327</sup> FREI, 1993, s. 211.

<sup>328</sup> FREI, 1993, s. 211.

<sup>329</sup> Srov. CAMPBELL, 1997, s. 15.

<sup>330</sup> „Fikční jednotliviny jako neaktualizované možnosti jsou ontologicky odlišné od skutečných osob, událostí a míst. ... Sémantika možných světů podává vysvětlení této příslušnosti k různým světům. Konstatuje, že fikční Napoleon Tolstého nebo fikční Londýn Dickensův nejsou totožní s historickým Napoleonem nebo zeměpisným Londýnem“ (DOLEŽEL, 2003, s. 30n). Tato argumentace se zakládá na teorii fikčních světů L. Doležela, která, jak uvádí Petr A. Bílek, „může fungovat pouze tam, kde se zcela potlačí mimeticko-referenční čtení“ (BÍLEK, 2003, s. 149).



normování „externí evidence“. Řada autorů našla jakousi třetí cestu (podle mého soudu odlišnou od Freie), kterou je spojení fikce a historie, jak to činí Loughlin, když se odvolává na Haydena Whitea: „Historie není méně formou fikce než román formou historické reprezentace.“<sup>331</sup> Toto konstatování potom umožňuje chápat biblické vyprávění jako „všežravé“,<sup>332</sup> tj. pohlcující a integrující vše do svého vlastního kosmu. Takovou „všežravost“ zdůrazňuje i G. Lindbeck, který z Freie převzal celou řadu impulzů.<sup>333</sup> Jeho snaha spojit „realitu“ (či jak to vlastně nazvat) a fikci je vyjádřena paradoxním příměrem Davida Kelseyho o *Bibli* jako „nefikčním románu“ (*non-fictional novel*).<sup>334</sup> Lindbeckem citovaná odpověď – stejně jako Loughlinovo odvolání se na H. Whitea – nicméně vzbuzuje řadu nových otázek. Je onou nefikčností míněna zesílená „složka“ reference? A pokud ano, lze ji stanovit jiným způsobem, než že se odvoláme na „externí evidenci“? Ovšem takové tázání je pouze hypotetické. Z Lindbeckovy knihy je patrné, že reference u něho hraje jen velmi malou úlohu. Ale co nám pak tedy dává právo hovořit v případě *Bible* o nefikčnosti? A znovu: Jak vymezit rozdíl mezi *Písmem* a beletrií? Je snad danou diferencí třeba hledat spíše ve faktu neexistence „tradování“ a „společenství vyprávění“ příběhů krásné literatury, které teprve umožňují asimilaci dalších a dalších skutečností do svého světa?

Tyto otázky by bylo třeba posoudit v rámci celé Lindbeckovy kulturně-lingvistické teorie, jež je spojena s přesvědčením, že do křesťanského příběhu je člověk jednoduše „pokřtěn“,<sup>335</sup> musí se naučit jeho jazyk. Pravdivostní nárok je tedy verifikovatelný pouze intrasystémově, nikoli ontologicky (tj. referenčně), přičemž

<sup>331</sup> Citováno podle LOUGHLIN, 1999, s. 152. S tím by ovšem Doležel, jak je patrné z předchozí poznámky, jen stěží souhlasil. Tyto pozice leží na dvou vzdálených ostrovech, mezi nimiž by bylo třeba zřídit dopravu, kterou by užil čtenář, jenž tuší, že fikce a historie nesplyvají, a přece je tu společného více, než se zdá.

<sup>332</sup> „Kniha [*Bible*] je všežravá. (*The book is omnivorous.*)“ (LOUGHLIN, 1999, s. 37). Tato teze se zakládá na Auerbachově klíčovém prohlášení: „Nárok na pravdivost je v bibli nejen mnohem pronikavější než u Homéra, je však zároveň tyranský; vylučuje jakékoli nároky. Svět příběhů z Písma svatého se nespokojí nárokem na historicky pravdivou skutečnost prohlašuje, že je jediným pravdivým světem, který vládne nade vším. Ostatní příběhy, děje a pořádky nemají právo vystupovat nezávisle na něm, a je stanoveno, že všecko, příběhy všech lidí vůbec, se zařadí do jeho rámce a podřídí se mu“ (AUERBACH, 1998, s. 18). To je také důvod, proč se Loughlin brání s takovou vehemencí postmoderní teologii, která zdůrazňuje intertextovost natolik, že není možné vyjít z žádného pevného bodu a specifického textu.

<sup>333</sup> Mnohem více než prozrazují jeho odkazy.

<sup>334</sup> LINDBECK, 1984, s. 120n. Frei uvádí, že tato kategorie původně pochází od Trumana Capoteho. Viz FREI, 1993, s. 143.

<sup>335</sup> Srov. HOŠEK, 2003, s. 85.

tato verifikace, a to je třeba zdůraznit, úzce souvisí s rovinou jednání, která je svázána s etickým hodnocením.<sup>336</sup> Otázkou zde samozřejmě zůstává, v jakém ohledu může být náboženství dynamické. Podle Lindbecka se to děje interakcí jazykového systému s měnící se situací, nikoli novou zkušeností,<sup>337</sup> což sice vyznívá v rámci jeho projektu zcela koherentně, nicméně čtenář se táže: Není dané konstatování v důsledku poněkud jednosměrné? Není mezi zkušeností a systémem spíše dialektický vztah?<sup>338</sup>

Jak je vidět, řada problémů je u (proto)narativních teologů způsobená tezí o „všežravosti“ *Bible* a odtud se odvíjejícího příběhu křesťanství. Poněkud jiné východisko nalezneme právě u D. Mietha, který by rozhodně odmítl Loughlinovo tvrzení, že se narativní teologie – na rozdíl od většiny moderní teologie – nezadívá do „světa a jeho možností“.<sup>339</sup> Tomu brání již autorova pozice v rámci autonomní etiky, na jejíž krátké představení se nyní zaměřím. Jsem totiž přesvědčen, že je jedním z klíčů k pochopení rozdílu mezi Miethovým a Lindbeckovým teologickým přístupem. Nejprve je třeba uvést, že D. Mieth patří do druhé generace představitelů autonomní etiky. Ta navazuje na iniciátora celého projektu A. Auera, jenž je znám především svou knihou *Autonomní morálka a křesťanská víra*. V tomto díle uvádí Auer řadu tezí, které později v té či oné podobě nacházíme rovněž v Miethově teologii.<sup>340</sup> Základním Auerovým postulátem zde je, jak již název jeho knihy napovídá, autonomie morálky, tj. její racionální nahlédnutelnost. Stanovení mravního jakožto (a.) *racionálního* a v tomto smyslu (b.) *autonomního* je následně autorem doplněno o další bod: mravní je (c.) *reálné*, tedy bere v potaz konkrétní lidskou dějinnou zkušenost a tato zkušenost funguje jako narušení stávajících norem (normy jsou odkládány, nejsou-li uspokojivě vysvětleny a ukazují se jako defektní, nepřispívají-li k humanizaci světa).<sup>341</sup> Reálnost mravního tedy zakládá dynamickou morálku, která je přirozeně neustále v plynutí, je – dalo by se říci s trochou nadsázky – ve stálém narušování norem nestabilní. Ovšem taková nestabilita spočívá pouze v nespokojenosti se *status quo* reality, nebo snad lépe s konkrétními prvky stávajícího stavu, a je tedy v jistém smyslu rozkolísáním *utopickým* či *eschatologickým*. Mravní

<sup>336</sup> Viz např. LINDBECK, 1984, s. 33 a 68.

<sup>337</sup> Viz LINDBECK, 1984, s. 39.

<sup>338</sup> Smysl této otázky osvětluji na s. 64n.

<sup>339</sup> LOUGHLIN, 1999, s. 35

<sup>340</sup> Auer již měl k dispozici Miethův spis *Na cestě k dynamické morálce* (viz např. odkaz v AUER, 1971, s. 30, pozn. 23), jenž byl ovšem ve svém obsahu jistě určen Auerovým učitelským působením.

<sup>341</sup> Viz AUER, 1971, s. 28–31.

se objevuje jako nárok, „jež klade skutečnost na lidskou osobu“ a znamená dvojí: pochopení současné podoby skutečnosti, ale také vnímání „jejího zaostávání za nabídnutými možnostmi a její podstatnou finalizaci směrem k *melius* ...“.<sup>342</sup> Dynamických změn v morálce jsme ostatně svědky již ve starozákonním a novozákonním světě.<sup>343</sup> Podle Auera byl starozákonní étos integrací tradičního étosu nomádských a polonomádských skupin do vztahu k Bohu. U proroků se setkáváme s intenzifikací zákona a novým, přesvědčivým odůvodněním stávajícího étosu z hlediska Boží smlouvy; nejedná se tedy o stanovení zcela jiných norem jednání, což platí samozřejmě a ještě výrazněji v případě mudroslovné literatury.<sup>344</sup> Ani Ježíš nezvěstoval žádnou novou etiku a vše, co hlásal, mohlo být zastáváno i židovskými učiteli.<sup>345</sup> Specifičnost starozákonního a novozákonního étosu tedy musí spočívat v něčem jiném než mravním „materiálu“; propriem se tu stává víra, která je vytržením z lidského sebeuspokojení. Jinými slovy: odlišnost světského a náboženského étosu netkví v obsahu, ale v jeho zasazení, v kontextu. V případě Ježíšovy etiky je tak ustaven nový horizont smyslu, jenž je otevřen dimenzí vlamujícího se Božího království, které je opět natolik úzce spojeno s Ježíšem, že o něm Origenés oprávněně hovoří jako o *auto-basileia*. Synoptikové ježíšovskou etiku později chápou jako etiku eschatologickou a etiku následování.

Dynamičnost morálky se zde ukazuje nejen jako nová interpretace stávajících norem a jejich nové zdůvodňování (v rámci vývoje od nomádského étosu dále),<sup>346</sup> ale také ve svobodě, s kterou Ježíš k otázkám mravnosti přistupuje. Nenalezneme u něho stopy předem připravených, ztuhlých kritérií, ale naopak velmi konkrétní přístup ke každému člověku, doprovázený předpokladem posluchačské schopnosti „vycítit mravní měřítko“.<sup>347</sup> Snad by u Ježíše bylo možné hovořit dokonce o maieutické

<sup>342</sup> Oba odkazy AUER, 1971, s. 16.

<sup>343</sup> K následujícímu viz AUER, 1971, s. 55–122.

<sup>344</sup> Podle W. Baumgartnera by stačilo jen zaměnit jazyk a jméno Boha a stejné výroky bychom mohli zařadit s klidným svědomím do asyrských či egyptských sbírek. Viz AUER, 1971, s. 77.

<sup>345</sup> Auer polemizuje s nejčastějšími argumenty pro výjimečnost ježíšovské etiky: dvojpříkazání lásky nalézáme již v textu *Závěti dvanácti patriarchů*, příkazání lásky k nepřítelům v mimožidovské etice (např. u Lao-c'é) a pozitivní formulace „zlatého pravidla“ je v křesťanství přeceňována (viz AUER, 1971, s. 85–91).

<sup>346</sup> Normy jsou tedy chápány v jistém smyslu jako závazné, ovšem zároveň jako proměnlivé. Neboť každá nová interpretace, každé další kontextové zasazení je kvalitativním posunem; někdy až do té míry, že při zběžném pohledu není zachování normy při reinterpetaci zřejmé.

<sup>347</sup> AUER, 1971, s. 71. Na stejné straně Auer dodává: „Ačkoli jim to nebylo vysloveně zjeveno, vědí lidé, co je správné a co se sluší.“

funkci etiky, kterou zdůrazňuje právě Mieth.<sup>348</sup> Nejde o to, aby byl člověk zahlcen normami, ale o pomoc při budování mravnosti „zevnitř“, z vlastního lidského nahlédnutí smyslu, tedy toho, co pomáhá vystavět autonomní cestu k zlepšení osobního stavu i stavu ostatních. Člověk má jednat ze svého přesvědčení, neboť „cokoli není z víry, je hřích“.<sup>349</sup> Úloha etiky pak spočívá právě v pomoci k získání takového autentického (vlastního) přesvědčení.

V souvislosti (proto)narativní teologie, která je u Mietha pouhým výsekem jeho teologického zájmu, je nyní třeba zdůraznit zejména následující: Projekt autonomní etiky vychází z předpokladu možnosti nahlédnutí a odůvodnění smyslu, tj. konkrétní a osobní etické závaznosti, jež umožňuje pozitivní lidské rozvíjení, i ze světské perspektivy. Tím se Mieth jakožto její stoupenec zřetelně odlišuje od Lindbeckova projektu, který je třeba chápat, jak autor naznačuje již v podtitulu své knihy, jako postliberální.<sup>350</sup> Jinými slovy: Lindbeckovu pozici lze vnímat jako liberalismus obrácený naruby – není zapotřebí hledat žádný navazující bod v lidské zkušenosti, na jejíž expresi by bylo vybudováno náboženství; náboženství naopak zkušenost formuje a určuje. Na tomto místě by Mieth zachoval dialektickou pozici<sup>351</sup> – sotva by popřel, že naše zkušenost je formována náboženstvím („jazykem“), ale na druhé straně by považoval za důležité zdůraznit, že lidská zkušenost je formativním, kritickým a

<sup>348</sup> Viz pozn. 385 této práce.

<sup>349</sup> Ř 14,23. Řecký termín *pistis* zde lze přeložit podle Auera i jako „přesvědčení“ (viz AUER, 1971, s. 114).

<sup>350</sup> Termín „postliberální teologie“ bývá spojován zejména s Lindbeckovou knihou *Podstata nauky* (pojmem uvedl v – jak dodává Georg Hunsinger – „relevantním smyslu“ nejprve Hans W. Frei, a to ve své dizertaci o Barthovi /viz CAMPBELL, 1997, s. 32, pozn. 10 a HUNSINGER, 2003, s. 45/); za předchůdce této školy je třeba považovat právě Freie, který je ovlivněn mj. Barthem, Auerbachem a Wittgensteinem. Mezi další představitele patří (i při problematičnosti jakéhokoli „nálepkování“ /viz HUNSINGER, 2003, s. 42/) např. Ronald Thiemann, Will Willimon, William Werpehowski aj. Pro postliberální přístup bylo velmi důležité Freiovo odmítnutí snahy přiblížit se k Ježíši jako k výrazu obecné lidské zkušenosti, případně reprezentantovi nějakého generálního pravého lidství. K Ježíši je podle Freie naopak třeba přistupovat jako k nezaměnitelné osobě, jejíž příběh je ústřední pro křesťanské společenství. Lindbeck v návaznosti na Freie kritizoval představu, že křesťané „sdílejí nějakou obecnou zkušenost, kterou se pokouší vyjádřit náboženský jazyk. Důrazně popřel, že můžeme mít předjazykovou ‚náboženskou zkušenost‘“ (PLACHER, 1998, s. 347). Miethův rozdílný teologický přístup je patrný na pozadí Placherovy charakteristiky Lindbeckova postliberálního důrazu: „Je-li však fundamentální funkcí nauky ustavit jazykový rámec pro rozhovor společenství, potom by se stoupenci náboženství neměli zaměřovat na hledání *univerzálních lidských zkušeností* (kurzíva J. Z.), které by šlo vyjádřit, ani na nezávisle ustavená fakta, jež by bylo možno konstatovat, ale raději na zdokonalování vlastního ‚jazyka‘ zevnitř“ (PLACHER, 1998, s. 348).

<sup>351</sup> K dialektické pozici se sice částečně přihlašuje i Lindbeck (viz např. CAMPBELL, 1997, s. 67, pozn. 12), podle mého soudu se však (alespoň v díle *Podstata nauky*) jedná o pouhou proklamaci, protože tento reciproční vztah zde autor hlouběji nereflektuje.

stimulujícím momentem náboženství. U Mietha se ovšem nejedná o žádnou zkušenost ve smyslu nestrávených „citů, pocitů či emocí“,<sup>352</sup> ale o zkušenost reflektovanou.<sup>353</sup> *Bible* a pokračující křesťanský příběh následně nemohou být chápány jako „všežravé“, neboť tu zůstává zachována racionalita, která nevystupuje pokaždé v jiné podobě, tzn. odlišným způsobem „křesťanský“ a odlišným způsobem „světsky“. Mieth tak – na rozdíl od Lindbecka – ponechává prostor pro uchování možnosti prověření plauzibility křesťanského příběhu a mravnosti i mimo „intrasystémový“ prostor. Jinak řečeno: jeho projekt nelze nazvat jako postliberální. To také vysvětluje, proč se Mieth obrací k „sekulární“ literatuře a zajímá se o zkušenost, jež je v ní, ať již jakýmkoli způsobem, kumulována.

Rozdíl mezi Miethovou pozicí a postliberálním přístupem, který vychází primárně z Freie (a Bartha), lze osvětlit rovněž na polemikách, které byly s jednotlivými teology vedeny. Je např. známo, že americký etik Stanley Hauerwas, jenž víceméně pokračuje v postliberální tradici, byl obviňován ze sektářství.<sup>354</sup> Toto nelichotivé označení si vysloužil tím, že odmítl vycházet z univerzálně stanovitelných etických pravidel.<sup>355</sup> Křesťanská morálka se podle jeho soudu zřetelně odlišuje od světské, neboť je formována specifickým příběhem. Auerovi, Miethovi a jiným zastáncům autonomní etiky bylo naopak vytýkáno, že naprosto vymazali proprium křesťanské morálky.<sup>356</sup> Opozice se zformovala pod pozdější hlavičkou tzv. „etiky víry“ (*Glaubensethik*), za jejíž představitele jsou považováni B. Stoeckle, J. Ratzinger a další. Dané teology ovšem Mieth obviňuje z nepochopení celé problematiky. Jejich polemika se podle jeho názoru nechává často unášet na asociativní vlně, která se vzedmula z podráždění jistými termíny, např. „autonomií“.<sup>357</sup> Tou ovšem není míněna autarkie ve smyslu „vše je možné“, ale pouze fakt, že křesťanská mravnost je

<sup>352</sup> LINDBECK, 1984, s. 39.

<sup>353</sup> „Nereflektovaná zkušenost je nekritická zkušenost, která si vlastně nezasluhuje název ‚zkušenost‘ proto, že zůstává předpersonální (*vorpersonal*)“ (MIETH, 1998, s. 227).

<sup>354</sup> K následujícímu viz NELSON, 1987, s. 110nn.

<sup>355</sup> Nakonec byl ovšem nucen hovořit rovněž o kritériích příběhu, o nichž byla již v této práci řeč, a možnosti stanovení univerzálních principů (viz NELSON, 1987, s. 126). Obecně platí, že Hauerwasovu teologii lze velmi těžko systematicky vymezit, neboť si na řadě míst odporuje (částečně se samozřejmě jedná o myšlenkový vývoj) a styl jeho psaní nese rysy těžce uchopitelné esejistiky. Srov. NELSON, 1987, s. 139.

<sup>356</sup> Mieth svou tezi o „nerozlišitelnosti“ křesťanské a autonomní morálky zdůvodňuje především z hlediska inkarnace a také Eckhartovou tezí o *distinctio per indistinctionem*. Tou se rozumí, že Bůh musí být pochopen jako *non-aliud*, což je reakcí na jeho „vymezení“ jako „radikálně jiného“. Viz LÜCKING, 1993, s. 141.

<sup>357</sup> Viz MIETH, 1976a, s. 34.

racionálně nahlédnutelná. V žádném případě se tedy nejedná o destrukci víry, což by ostatně mělo být patrné již z výše uvedených Auerových důrazů, jež Mieth ve svém důležitém článku *Autonomní morálka v křesťanském kontextu* znovu vyzdvihuje a zesiluje: „O křesťanské svěbytnosti se tedy hovoří ve smyslu nového horizontu smyslu a specifické nevyhnutelné motivace.“<sup>358</sup>

Autonomie tedy není odpadnutím od teonomie, jak to vnímal např. J. de Maistre, ani jejím uskutečněním, ale spíše je zde třeba hovořit o analogii. Ta ovšem není – alespoň u Mietha – analogií relativní, v níž se sestupuje od vyššího (náboženského) k nižšímu (světskému), nýbrž relacionální, tj. panuje tu poměr neustálého vzájemného vztahu.<sup>359</sup> Nedochozí tak ke zrušení autonomie jednotlivých oblastí, nýbrž je zachován nezbytný respekt, který se odráží právě v Miethově přístupu k umění, jež má být otevřeno převážně „svými“ prostředky, ale přesto (nebo spíše právě proto) si zachovává relevanci i pro náboženské a etické myšlení.<sup>360</sup>

Na závěr bych rád dodal toto: Mým záměrem v předcházejících pasážích nebylo podat vyčerpávající srovnání jednotlivých (proto)narativních pozic. Taková snaha by posunula práci zcela jinam a navíc by bylo nutné mnohem důkladněji odkryt podhoubí, z něhož jednotlivé přístupy vyrůstají. Jsem si až příliš vědom toho, že při každé snaze o komparaci dochází k častým chybám právě proto, že stejné termíny jsou zasazeny do zcela jiného kontextu. Přesto se domnívám, že se mi alespoň podařilo naznačit (byť často spíše *ex negativo*), v čem tkví specifičnost Miethova přístupu, a rovněž poukázat na trvajících problémy (proto)narativní teologie (částečně nevyjasněný vztah *Bible* a beletrie, otázka kritérií příběhu). Jsem si také vědom, že na některé otázky jsem podal pouze fragmentární odpověď. Spolu s Emilem Staigerem

---

<sup>358</sup> MIETH, 1976a, s. 31. Zdůraznění motivace přitom není něčím zanedbatelným. U řady lidí lze pozorovat, že vědí, jak by měli jednat, ovšem nejsou dostatečně motivováni, případně je jejich motivace ještě zeslabována. Sociolog J. Keller ve své knize *Nedomyšlená společnost* píše: „U průměrného člověka, a těch je v každé společnosti zdaleka nejvíc, může tento zjevný nepoměr mezi civilizačním úsilím, které lidé vyvíjejí, aby zkultivovali své jednání, a mezi hubeným výsledkem tohoto úsilí tvář v tvář orgánům anonymního rozhodování vzbudit pocit velkého rozčarování a marnosti“ (KELLER, 1998 s. 42).

<sup>359</sup> Srov. KASPER, 1994, s. 50–60.

<sup>360</sup> W. Kasper uvádí: „Naléhavost novodobé problematiky týkající se autonomie je vytýčená též Druhým vatikánským koncilem. ... Koncil však hovoří nejen o vlastní zákonitosti různých věcných oblastí kultury (věda umění, hospodářství, politika aj.), ale i o nezczitelné důstojnosti lidské osoby a její svobody, přičemž církev si uvědomuje, že jejím posláním je tuto důstojnost chránit. Theonomie a autonomie nejsou tedy pro koncil žádným protikladem“ (KASPER, 1994, s. 37).

nicméně sdílím – alespoň v tomto případě – přesvědčení, že „podstatnější než jakýkoli výsledek je moc otázky samé“.<sup>361</sup>

### *Zkušenost, model a umění*

Významu zkušenosti v Miethově koncepci jsem se letmo dotkl již v předchozí podkapitole. Nyní je však třeba přistoupit k širšímu rozpracování této problematiky, neboť je jedním z klíčů k pochopení Miethova zájmu o literaturu.

V rámci narativní teologie zdůraznili centrální roli zkušenosti také J. W. McClendon a S. Hauerwas, u Mietha je ovšem podrobena nejdůkladnější reflexi.<sup>362</sup> V souvislosti probíraného tématu je podstatné zejména jeho rozlišení na „empirickou“ zkušenost faktů“ a „experienciální“ zkušenost souvislostí smyslu“.<sup>363</sup> První typ zkušenosti se přitom vztahuje na předem vymezené pole, které je experimentálně ověřitelné, a je spojováno zejména s vědou. Ovšem i věda, jak ukazuje Max Planck, ví o „víře“,<sup>364</sup> tj. o své závislosti na nápadu a fantazii, která překračuje tradičně definovaný *okruh* možného experimentu. V tomto ohledu je klíčová teze Heinricha Rombacha: „Zakoušené teprve zviditelňuje oblast, v níž je zakusitelné. (*Das Erfahrene macht den Bereich erst sichtbar, innerhalb dessen es erfahrbar ist.*)“<sup>365</sup> Zde se již jedná o druhý typ zkušenosti, která je nutná, chceme-li se – slovy Hanse Alberta – vymanit z „mýtu daného“.<sup>366</sup> Tento druhý typ samozřejmě neznamená vytěsnění významu „zkušenosti faktů“ – teologie musí čerpat z různých zkušenostních oblastí –,<sup>367</sup> je ovšem nezbytným zdrojem výživy teologické etiky. Nabízí se tedy otázka, co poslouží jako vydatný pramen „experienciální“ zkušenosti. Jak lze tušit, Mieth se domnívá, že nám tu dobře poslouží právě umění, přičemž sám se zaměřuje především na beletrii. Spolu s Adornem odmítá předpoklad umění jako čisté „fikce“ a vidí ho v úzké souvislosti se společností v tom smyslu, že nám dává ze

<sup>361</sup> STAIGER, 1969, s. 156.

<sup>362</sup> Mieth o zkušenosti hovoří dokonce jako o „inflačním slovu dnešní teologie“ (MIETH, 1982, s. 191).

<sup>363</sup> MIETH, 1993, s. 477. Pro další tok textu jsou podstatné i následující stránky odkazu.

<sup>364</sup> Viz MIETH, 1977, s. 24.

<sup>365</sup> Citováno podle MIETH, 1977, s. 24. Vědecká empirie se tak ukazuje jako „multidimenzionální“. Viz MIETH, 1977, s. 26.

<sup>366</sup> MIETH, 1993, s. 477.

<sup>367</sup> Viz PERRY-TRAUTHIG, 1997, s. 193.

společenské reality něco zakusit. Není tu ovšem rozhodně, jak je patrné již ze spojitosti s Adornem,<sup>368</sup> řeč o nějakém jednoduchém přechodu, o společenském deskriptivismu umění, který by tak mohl být dán do protikladu s preskriptivismem etiky. Etika i umění jsou – přesto, že se jedná o naprosto autonomní sféry – provázány v oblasti smyslu,<sup>369</sup> jenž vždy překračuje pouhou realitu (*Realität*) směrem ke skutečnosti (*Wirklichkeit*).<sup>370</sup> V opačném případě, jak Mieth uvádí, by umění bylo pouhým „realismem“ a mravnost mravem. Již v „nepřijetí“ reality je přitom patrné, že člověk je nasměrován někam „ven“, že se nemůže smířit s pouhou fakticitou. Jeho lidská zkušenost se může<sup>371</sup> odvíjet v trojkroku kontrastní zkušenost (*Kontrasterfahrung*) /odpovídá realitě/ → zkušenost smyslu (*Sinnerfahrung*) /odpovídá skutečnosti/ → motivační zkušenost (*Motivationserfahrung*). V kontrastní zkušenosti zjišťuji, že „to nejde“ (*es geht nicht*), v zkušenosti smyslu mi „něco vzchází“ (*es geht mir auf*) a v motivační zkušenosti se mě to „bezprostředně dotýká“ (*es geht mich (unausweichlich) an*).<sup>372</sup> Právě v rámci takto strukturované zkušenosti lze podle Mietha ukázat pevnou souvislost mravnosti a umění. Neboť ačkoli obě oblasti užívají rozdílné jazyky a gramatiky, zároveň platí, že „jazyky mohou být přeloženy, pokud se gramatiky paralelizují“.<sup>373</sup>

Jaké jsou tedy konkrétní možnosti analogií mezi světem umění a mravnosti?<sup>374</sup> Mieth zde začíná úvahami nad filozofickými impulzy T. W. Adorna. Jak jsem již

<sup>368</sup> Adornovo ambivalentní pochopení vztahu umění a společnosti nejlépe vystihuje jeho teze o charakteru umění jako „autonomním a *fait social*“. (Viz např. ADORNO, 1997, s. 229.) V konkrétní podobě pak může jeho pojetí zaznít takto: „... Beethovenově symfonii málo dorostl ten, kdo v ní nerozumí takzvaně čistě hudebním procesům, stejně jako ten, kdo v ní nevnímá echo francouzské revoluce ...“ (ADORNO, 1997, s. 458). Petr V. Zima zde spatřuje „oscilování mezi kantovským a hegelovským pólem“ (ZIMA, 1998, s. 170).

<sup>369</sup> Viz MIETH, 1976b, s. 16.

<sup>370</sup> Teologickým kořenem tohoto rozlišení je eschatologický důraz: „Právě z hlediska křesťansko-eschatologického impulsu (*Ansatz*) bychom měli rozlišovat: mezi světem jako ‚skutečností‘, tj. světem, v němž působí síly, jež mohou být prozkoumány vzhledem k svému smyslu (*auf ihren Sinn hin*), jež jsou tedy směrem k smyslu otevřeny, a světem jako plochou realitou (*platte Realität*), světem faktů ...“ (MIETH, 1982, s. 34). Protože ovšem u Mietha není žádné „pouze“, je třeba ještě upozornit na jeho chápání skutečnosti jako eckhartovské „působnosti“ (*Wirklichkeit*) – v tomto smyslu je celá skutečnost prostoupena praxí.

<sup>371</sup> Mohou zde totiž samozřejmě působit i destruktivní momenty zkušenosti, např. zkušenost distancující (frustrace z pokrytectví), zkušenost absurdní (ztráta smysluplnosti světa) atd. (viz MIETH, 1998, s. 18). Zdá se, že tyto zkušenosti by mohly být částečně vzbuzeny kontrastní zkušeností bez přistoupení smyslu.

<sup>372</sup> Viz např. STACHEL; MIETH, 1978, s. 28.

<sup>373</sup> MIETH, 1993, s. 480.

<sup>374</sup> K dalšímu viz zejména MIETH, 1993, s. 480nn.



uvedl, Adornův přístup se opírá o určitou souvislost umění a společnosti, což – oproti nějakému „naddějinnému“ chápání umění – zaručuje kontakt s dynamikou, jež je důležitá pro lidskou zkušenost. Jakákoli „naddějinnost“ znamená destrukci jednotlivých konkrétních fenoménů a zároveň neumožňuje nové promýšlení norem, jejich reformulaci a hybnost. To je patrné již z výše uvedeného Auerova stanovení *reálného* rozměru mravnosti. Umění v Adornově pojetí vystupuje zejména jako negace společnosti, která se jeví jako soukolí produkce a reprodukce.<sup>375</sup> Odtud je vysvětlitelné Adornovo vyzdvihování hudby, kterou lze jen s obtížemi „produktivně“ (např. ideologicky) zužitkovat.<sup>376</sup> Apel umění tedy spočívá v negaci negativního; a tato negace, protože se stává konkrétní podle stavu negovaného, může vést k vytvoření normy. Jinými slovy: umění se vzpírá proti *hic et nunc* společnosti, která je posedlá směnou a ziskem<sup>377</sup> a vystupuje v tomto smyslu ve své zápornosti; a protože se (umění) nestaví na odpor obecně, ale právě a jenom v negování zmíněného *hic et nunc*, je ve své negaci konkrétní. Pokud umění ztratí svůj kritický potenciál, pozbývá – alespoň podle Adorna – něco ze své podstaty: „Většinou recepce obrušuje to, v čem díla byla určitou negací společnosti. Díla obvykle působí kriticky v době, kdy se objeví; později se v nemalé míře neutralizují i kvůli poměrům. Neutralizace je společenská cena za estetickou autonomii. Jsou-li však jednou umělecká díla pohřbena v panteonu kulturních statků, pak jsou i sama poškozena ve svém pravdivostním obsahu.“<sup>378</sup>

Umění se, chce-li zachovat svůj pravdivostní obsah, posouvá do polohy konkrétní utopie (jinak může zůstat sice esteticky autonomním, ale nikoli *konkrétně* kritickým), která nicméně zůstává – stejně jako etické normy – naprosto určena negací. Jinými slovy: Adorno odmítá stanovit jakýkoli jednoznačně vymežitelný krok směrem k pozitivní formulaci norem či „utopie“. Jeho pozice tedy odpovídá *kontrastní zkušenosti*, v které to již „nejde“, ale v níž se také nic určitého neotevírá. Každá jednotlivá norma je tedy pouze odhalením současného negativního stavu (nebo snad lépe: vzpourou proti němu), ale nikoli krokem dál, nikoli postupem, jenž by danou situaci vyřešil. Mieth se proto obrací k strukturní ontologii (*Strukturontologie*) H. Rombacha, který poukázal na možnost vzniku pozitivního modelu z jednotlivých

<sup>375</sup> Srov. ADORNO, 1997, s. 409.

<sup>376</sup> Viz např. ZIMA, 1998, s. 174 a MIETH, 1977, s. 49.

<sup>377</sup> Srov. ADORNO, 1997, s. 297.

<sup>378</sup> ADORNO, 1997, s. 298.

konkrétních negací. Příkladem tu je kontrastní zkušenost učiněná na patriarchální velkorodině, která (tj. zkušenost) pomáhá k vzniku malé partnerské rodiny, jež je opět spojena s kontrastními privatizujícími zkušenostmi. Teprve při zvážení jednotlivých konkrétních negací dochází k utvoření nového modelu.<sup>379</sup> Možnost jeho konstrukce odpovídá *zkušenosti smyslu* a ta je vázána na lidskou kreativitu. Jak Mieth uvádí: „Tvořivé uchopení smyslu je stejně závazné (*gleichgesetzlich*) pro celou kulturu člověka, a tím také pro umění a mravnost“.<sup>380</sup> Třetím Miethovým krokem (k *motivační zkušenosti*) je poukaz na schopnost člověka tvořit a přijímat symboly. Ve světě symbolů (*Symbolwelt*), v kterém každý nutně žije, představuje umění obohacení, intenzifikaci řeči. I Ježíšova podobenství lépe pochopíme z hlediska symbolů než jako normy. To znamená, že podobenství mají v důsledku funkci evokace, jedná se o *acts of evocation* (T. S. Eliot),<sup>381</sup> nikoli kazuisticky aplikovatelné teze. Beletrie zde může hrát stejnou roli – vyzývat k uskutečnění člověka, podporovat ho ve svobodě.<sup>382</sup> Aby ho však místo toho neponořila do tmy ideologie, je důležité – a zde se vracím na začátek kapitoly – spojení reflexivity a vyprávění, jak to požadoval R. Musil a J. B. Metz.<sup>383</sup> Jen tak může platit: „Symbol by neměl být žádnou propagandou, nýbrž by měl umět pohnout k samopohybu.“<sup>384</sup> A co znamená takový samopohyb? Není ani plným podřízením se normativnosti, ani libertinismem, nýbrž „závazností bez systému“, v níž *praxis* jako tvorba etická a *poiesis* jako tvorba estetická vykazují nápadnou analogii.<sup>385</sup>

<sup>379</sup> Ve výše uvedeném případě by např. konkrétní negací mohlo být (u velkorodiny) odmítnutí patriarchální struktury (vedoucí úlohy otce a muže), nevole k podřízení osobního života velkému rodinnému celku a (u partnerské rodiny) nespokojenost se „sobectvím ve dvou“. Teprve na základě reflexe jednotlivých špatných zkušeností se může zdařit konstrukce nového modelu.

<sup>380</sup> MIETH, 1993, s. 482. Srov. MIETH, 1977, s. 48.

<sup>381</sup> Viz např. MIETH, 1993, s. 485 a MIETH, 1986a, s. 123.

<sup>382</sup> To ovšem neznamená plnou identifikaci *Písma* a beletrie; „totožnost (*Gleichheit*) zde spočívá v etickém způsobu argumentace, nikoli v obsahu výpovědí“ (MIETH, 1976b, s. 105).

<sup>383</sup> Stane-li se z vyprávění surogát argumentace, znamená to většinou dvě skutečnosti: ztrátu estetické kvality (posun k ideologii, ke kýči) a destrukci evokačního charakteru umění (neboť odmítnutá argumentace se musí někam vrátit a svůj *comeback* uskutečňuje často v podobě skryté ideologie), nebo – a sem směřují Metzovy úvahy především – (znamená) vyprávění čehokoli. Estetické a etické posuzování zde tedy často jde ruku v ruce.

<sup>384</sup> MIETH, 1993, s. 486.

<sup>385</sup> Celá Miethova etika má charakter maieutiky (viz MIETH, 1976b, s. 61). Etika se tak dostává do nápadné blízkosti pastýřské péči. Hřích je chápán nejen jako ztroskotání, ale především jako šance zkušenosti (jedná se o další impuls, který Mieth přebírá od H. Rombacha), proto může být vykročením k milosti (a setkáním se s milostí). Tento silný motiv se projevil také v literatuře, kdy se v souvislosti s některými autory (G. Green, F. Mauriac) hovořilo dokonce o „mystice hříchu“ (*Sündenmystik*):

Abych tuto problematiku objasnil a vrhl nové světlo i na dříve řečené, pokusím se nyní vstoupit do další oblasti, která hraje v Miethově teologii centrální úlohu. Na mysli zde mám tzv. etiku modelu, jež úzce souvisí s etikou narativní, ale přesto ji lze oprávněně traktovat i samostatně. Tato etika vychází (podobně jako narativní etika) z nespokojenosti s etikou norem a základna, z které Mieth čerpá, je opět velmi široká. Z teologické sféry odkazuje tento autor na významný článek J. Blanka,<sup>386</sup> jenž si kladl otázku, zda lze hovořit o existenci mravních norem v *Novém zákoně*. Blank soudí, že by bylo v daném případě příhodnější mluvit spíše o modelech. U řady eticky závažných biblických výroků je třeba oddělit intenci od dobově podmíněné výpovědi, a není proto možné žádné kazuistické uplatnění, které by muselo navazovat právě na onu specifickou výpověď. Kázání na hoře např. nelze chápat zákonicky, nýbrž jako něco, co vzbuzuje iniciativu a fantazii, a je tedy v jistém ohledu určující. Protože se však nejedná o plně normativní determinaci jednání, můžeme hovořit o „étosu, který je závazný, aniž by byl legalistický (*gesetzlich*)“.<sup>387</sup> Tomu plně odpovídá Adornova definice modelu, na niž shodně poukazují Blank i Mieth. „Požadavek závaznosti bez systému je [požadavkem] myšlenkových modelů... Model postihuje specifické a víc než specifické, aniž by je nechal rozplynout v nadřazeném pojmu.“<sup>388</sup> Daný nárok je, jak vyplývá z uvedené „definice“, spojen s respektem ke konkrétnímu a obzvláštnímu. Myšlení má být podle Adorna právě a zejména myšlením jedinečného, které se neustále musí bránit totalitě všeobecného (a pod ní se mohou skrývat různé „obsahy“, jež spolu úzce souvisejí, např. společnost a pojmovost). To platí s ohledem na umění i mravnost, v níž se konkrétní svoboda jednotlivce vždy utváří jako odpor proti generálním represivním tlakům. Ovšem, a zde se opět ukazuje – v souvislosti s miethovskou *kontrastní zkušeností* zmíněné – převážně negativní určení celého Adornova projektu: tato svoboda vystupuje pozitivně pouze „Jako by“ (*Als ob*), tj. jedná se o přání, optativ.<sup>389</sup> Právě proto se D. Mieth obrací k H. Rombachovi, který

---

„člověk ponořený v hlubinách viny se jeví jako prorok milosti“ (STACHEL; MIETH, 1978, s. 164, pozn. 31). V dané literatuře podle Mietha ovšem nejde primárně o hřích, ale o hříšníka.

<sup>386</sup> K následujícímu viz zejména BLANK, 1967 s. 360–362.

<sup>387</sup> BLANK, 1967, s. 361.

<sup>388</sup> Citováno podle BLANK, 1967, s. 362, pozn. 9. U Mietha je citát v MIETH, 1977, s. 79. Podle J. Černého se zde Adorno brání rozplynutí v relativismu, který hrozí jeho programově antisystémovému přístupu v rámci negativní dialektiky. K celému problému viz zejména ČERNÝ, 1976, s. 146–151.

<sup>389</sup> Srov. BENDER, 1998, s. 135. To dobře vystihuje věta z konce jednoho Adornova aforismu, na který W. Bender v této souvislosti poukazuje: „A tak nám nějaký hlas říká, když doufáme v záchranu,

staví svou strukturní ontologii nejen na negativní zkušenosti, ale rovněž postupuje dále a ukazuje, že z negativního může zazářit i kladné (pozitivní model), ba dokonce lze přímo zakoušet okamžiky zdaru, na nichž je možné dále budovat. Podobně se táže W. Bender: „A neexistují rovněž zkušenosti vřelosti a něžnosti, náklonnosti a lásky, jež jednotlivého člověka teprve činí životaschopným?“<sup>390</sup>

Rombach si je sice v rámci své strukturní ontologie vědom významu negativity, která je jedním z hybných momentů vývoje struktury,<sup>391</sup> zároveň je však přesvědčen o tom, že existuje potenciálnost „pozitivnem“ určeného rozvoje. Člověku je v jeho projektu ponechán prostor pro možnost zakoušení smyslu, ke kterému vede cesta přes „jde to“ (*es geht*), „daří se“ (*es gelingt*) a „poštěstilo se“ (*es glückt*).<sup>392</sup> Díky zkušenostně přijímanému smyslu se následně může uskutečnit cesta svobody, která je podstatou celé strukturní ontologie.<sup>393</sup> Ovšem podstatný je tu – s ohledem na D. Mietha – zejména *způsob*, jak se tato svoboda realizuje. Nová mravnost, jež má pomáhat k lidské „meliorizaci“ (*Meliorisierung*),<sup>394</sup> musí být budována „zevnitř“ a v odmítnutí norem (které přicházejí vždy „zvnějšku“) vytvořit svou vlastní interní normativitu. Daná mravnost má sice podle Rombacha rovněž své „vůdčí představy“ (*Leitvorstellungen*), ale ty nejsou tvořeny pojmy a ideami, nýbrž modely, které svou konkrétností nenabádají k napodobování (*Nachahmung*), nýbrž k následování (*Nacheiferung*).<sup>395</sup> Jinak řečeno: modely jsou vedením, nikoli cílem.<sup>396</sup> Proto je nelze hledat v učebnicích, ale spíše v literárních dílech, a to jednak konkrétně, např. ve ztvárnění určité postavy,<sup>397</sup> jednak obecně – samotná zdařilost literárního díla jako

---

že je naděje marná, a přece je to pouze ona, bezmocná, jež nám vůbec dovoluje, abychom se nadechli“ (citováno podle BENDER, 1998, s. 136).

<sup>390</sup> BENDER, 1998, s. 136.

<sup>391</sup> Srov. např. ROMBACH, 1998, s. 100.

<sup>392</sup> Viz ROMBACH, 1988, s. 245.

<sup>393</sup> Viz ROMBACH, 1988, s. 252.

<sup>394</sup> Tento překlad jsem zvolil, abych se vyhnul konotaci s vylepšováním půdy, pro které se používá spíše termín „meliorace“.

<sup>395</sup> Viz ROMBACH, 1988, s. 256. Stejnou stranu viz i k dalšímu.

<sup>396</sup> To platí i pro strukturu Rombachovy knihy (viz ROMBACH, 1988, s. 19).

<sup>397</sup> Srov. ROMBACH, 1988, s. 78. Za zcela klíčové lze pro Mietha považovat následující rozvedení Günthera Schiwyho: „Jediná ‚zákonitost‘ (*Gesetzlichkeit*), které se cítí být umění povinováno, je radikální ‚nezákonitost‘ (*Ungesetzlichkeit*) lidského chování, jež se tím ovšem nestává chaotickým, ale dostává se do polohy, v níž si v jednání vytváří vlastní vztahový rámec (*Bezugssystem*). Úlohou morální teologie by bylo učinit to, co se děje v uměleckém díle, analogickým způsobem vzhledem ke konání každého: na určitém jednotlivém chování, především pokud má modelový charakter (Ježíš), ukázat jemu vlastní vztahový rámec, aniž by z něho udělala obsahově závazný ‚zákon‘. Mělo by se spíše jednat o modelovou interpretaci, která vyzývá k pochopení vlastního chování jako kreativní aktivity,

estetického objektu evokuje zdařilost mravní.<sup>398</sup> Kreativita v jedné oblasti je výzvou kreativitě v oblasti druhé,<sup>399</sup> a právě proto je možné podle Mietha hovořit o analogii mezi *praxis* a *poiesis*.

S trochou odvahy a bez „krytí“ Miethem by se dalo říci, že člověk, který se ve svém jednání orientuje pouze na normy, se nemůže plně rozvinout v morálně svobodnou bytost, stejně jako umění, jež se drží pouze „zvnějšku“ předepsaných zákonů, tuhne do ideologie a postrádá originalnosti a živosti. Platí zde tedy totéž, co v českém prostředí zdůraznil Antonín Mokejš – život se buď stupňuje, nebo degeneruje; a chceme-li postoupit k *melius*, na cestě nás provází mravnost a tvorba jako kritika žití v jeho ochablosti.<sup>400</sup> Mokejš zde čerpá především z myšlenkového dědictví F. X. Šaldy, jenž kreativitu rovněž vztahoval na zmíněnou oblast mravnosti a rozdělil z tohoto hlediska typy lidí na „etické“ a „moralistní“. Podle Šaldy je moralista „člověk klidný, nevýbojný a hlavně netvořivý. Vychází od *mravů* jako od něčeho vytvořeného a daného a žádá plnění *mravů* jako povinnosti uložené společností.“<sup>401</sup> Etický typ je opakem tohoto pedanta, rozvrhuje se svobodně a jeho „mravní tvorba probíhá jako osobní objevování mravní perspektivy“.<sup>402</sup> Právě taková tvorba ovšem souvisí s lidskou praxí a té podle Mietha Adorno utnul kořeny, když u něho vystupuje umění jako „teorie“, tj. pouze jako kontemplativní „jinak“ společnosti. „Tento postoj předpokládá pesimismus ohledně možnosti svobodné praxe ve společnosti, měl by být však vyvrácen tím, co má tento pesimismus doložit, totiž uměleckou tvorbou samou.“<sup>403</sup> Svobodná tvorba tak podle Mietha nemusí být pouhým opakem (negací) společenské produkce a reprodukce, která vše přeměňuje na zboží, ale může se stát rovněž konkrétním pozitivním jednáním. Ať už však posuzujeme umění s ohledem na *kontrastní zkušenost* nebo na *zkušenost smyslu*, v obou případech je – říká Mieth – patrné, že se jedná o překročení pouhé fakticity,<sup>404</sup>

---

jež si sama rozvrhuje svůj vlastní „souladný“ (*stimmiges*) systém v co možná největším využití daných možností“ (SCHIWY, 1972a, s. 130).

<sup>398</sup> Srov. MIETH, 1976c, s. 56.

<sup>399</sup> Srov. ROMBACH, 1988, s. 125.

<sup>400</sup> Viz MOKREJŠ, 2002, s. 123.

<sup>401</sup> Citováno podle MOKREJŠ, 2002, s. 116.

<sup>402</sup> MOKREJŠ, 2002, s. 118.

<sup>403</sup> MIETH, 1977, s. 48.

<sup>404</sup> Viz dříve uvedený rozdíl mezi „realitou“ a „skutečností“.

před níž má umění vždy nějaké plus – negativně jako protest (odpovídá *kontrastní zkušenosti*), pozitivně jako naděje (odpovídá *zkušenosti smyslu*).<sup>405</sup>

Vraťme se však ještě jednou k problému kreativity, který je ústřední pro pochopení napětí mezi modelem a normou v Miethově teologii. O několik odstavců výše zaznělo, že etika modelu vyrůstá z nespokojenosti se ztuhlostí předepsaných pravidel jednání. Vztah jednání k normám je vztahem poslušnosti, což často brání rozvinutí vlastní autonomní cesty. A právě proto sahá Mieth spolu s dalšími mysliteli k modelu, který umožňuje lidské tvořivé seberozvinutí, a to díky svému evokativnímu a podpůrnému účinku. Celou problematiku lze osvětlit na jednoduchém příkladu, který tento autor reprodukuje.<sup>406</sup> Jedná se o příběh londýnského obchodníka, jenž se zadlužil u lichváře, a proto mu hrozí vězení. Jedinou možností, jak může kupec zůstat na svobodě, je vyhovět lichvářovu přání a dát mu svou dceru. Otec i dcera jsou z takové nabídky zděšení, ale lichvářova reakce je chytrá – vše má rozhodnout osud. Lichvář do měšce vloží černý a bílý oblázek a dcera si má poté jeden z kamínků vytáhnout. Pokud si dívka vytáhne oblázek černý, stane se jeho ženou a otec bude volný, v opačném případě bude ponechána svoboda nejen otci, ale i dceři. S tímto návrhem již kupec – byť se zdráháním – souhlasí a lichvář se konečně může na cestě sklonit pro oblázky. Bystrý pohled kupcovy dcery však rychle odhaluje, že celá nabídka byla pouze dobře zamaskovanou léčkou – lichvářova ruka bere sice dva kamínky, ale oba mají černou barvu.

V této chvíli Mieth uvažuje, co si dívka mohla počít. Oznámením podvodu by stěžící dosáhla nápravy, situace volby by spíše byla lichvářem navrácena do původního, mnohem méně příznivého stavu. Zůstává tedy pouze dvojí základní možnost – buď dívka nechá svého otce napospas osudu, nebo sama přijme roli obětního beránka. Obě volby jsou přitom podle Mietha morálně sporné. „V jednom případě rozhodnutí by se dalo hovořit o chybějící lásce dítěte, v druhém případě o špatné sebeoběti.“<sup>407</sup> A jak řeší celou situaci hlavní aktérka příběhu? Předstírá nešikovnost a vytažený oblázek upustí na zem, kde se ihned ztratí mezi ostatními kamínky. Dosáhnout „pravdy“ lze nyní pouze „*ex negativo*“ – pohledem do váčku, kde ovšem, jak dcera i lichvář dobře vědí, zůstal oblázek černý.

<sup>405</sup> Viz MIETH, 1986a, s. 55.

<sup>406</sup> Viz STACHEL; MIETH, 1978, s. 106n.

<sup>407</sup> STACHEL; MIETH, 1978, s. 107.

Mieth se domnívá, že k hodnocení dívčina jednání může být přistoupeno dvojím, radikálně odlišným způsobem – buď dojde k odsouzení „faulu, který zůstává faulem“,<sup>408</sup> nebo k schválení konkrétní rozumnosti. První přístup vychází z postoje naprosto zabstraktně etiky norem, druhý klade naopak důraz na rámec „předzjednaných“ možností mravní volby. Ani druhé, pozitivní hodnocení však nemůže učinit z dívčiny volby jednoduše normu ve smyslu „podváděj podvodníka!“ Je schopno pouze poukázat na konkrétní zdar, jenž vyrostl z defektní situace. Tento zdar je přitom aktem tvořivosti, protože norma nebo vzor nám „pouze“ ukazují, jak jednat za zcela všeobecných podmínek. Konkrétní situace si ovšem vyžaduje kreativitu a fantazii a specifický model jednání, jenž je obsažen v literárním díle, může být jedinečnou evokací možnosti „meliorizace“ v defektní situaci. Unikátnost umělecky ztvárněného modelu zde odpovídá unikátnosti lidského jednání a fakt, že postavy jsou v umění ukázány nejčastěji plasticky, tj. z různých perspektiv (se zachováním mnohoznačnosti pohledů, nebo alespoň „sporně“), je jedinečným impulzem pro etické myšlení a konkrétní mravní jednání. Oblíbeným Miethovým literárním příkladem, který „řeší“ stejnou problematiku, je román Siegfrieda Lenze *Vzor*, jehož zápleтка je následující: tři odborníci se sejdou, aby připravili kapitolu do čítanky, určené pro školní využití. Kapitola má nést název *Vzorný život – životní vzor*. Každý z odborníků přitom prochází osobními dilematy a prakticky ukazuje potřebu vzoru i pro sebe, případně se jedná i o osobní selhání, která jsou později postavami chápány jako nekompetence při vybírání vzoru (Rektor Pundt: „Co mi chybí, je právo doporučovat. – Právo na co? zeptá se Heller, a rektor Pundt v zamyšlené hořkosti: Lékaři a pedagogové se nemají zmýlit víc než jednou, a i to může být příliš. Moje omyly však přesáhly přípustnou míru a ještě nevím, jak se s dosavadními následky vyrovnám. Chápete už, proč nemohu riskovat další doporučování?“).<sup>409</sup> Nakonec je vybrán vzor Lucy Beerbaumové, úspěšné vědkyně, která projevila solidaritu s vězněnými vědci během nespecifikovaného puče v Řecku, a umírá na následky své dobrovolné domácí „askeze“ (vyčerpání a zápal plic). Zcela klíčová je ovšem nejednoznačnost tohoto vzoru, díky které je Lucy vybrána („Nadchla vás Lucy? zeptá se Heller náhle. – Ne, a vás? – Mne taky ne, a právě proto mi stále znovu potvrzuje, jak je pro to vhodná. Strhující Lucy, Lucy, která nás ohromí a ze které jsme celí pryč obdivem – to není příklad, který by se dal doporučit. Při všem, co je na ní

<sup>408</sup> STACHEL; MIETH, 1978, s. 109.

<sup>409</sup> LENZ, 1976, s. 190.

příkladného, není bez rozporů – a o to mi vždycky šlo. O vzor, na kterém se dá leccos kritizovat.“<sup>410</sup>)

Tento literární příklad plně odhaluje Miethovo pojetí modelu<sup>411</sup> – musí být zároveň přitažlivý i sporný. Patrné jsou tu přitom dvě autorovy snahy: jednak zabránit tomu, aby byl vzor lehce ideologicky zneužitelný, a jednak podnítit mravní – a tedy i celkové – seberozvinutí člověka.<sup>412</sup> Odtud je vysvětlitelné i Miethovo vidění spojitosti literatury a *Bible* (respektive konkrétních biblických narácí) – obé má mravně (ale i jinak) evokativní úlohu.<sup>413</sup> Mieth se tedy v rámci narativní etiky a etiky modelu nezaměřuje – jako většina (proto)narativních teologů – na to, že je křesťanství tradováno vypravěčsky. Spíše ho zajímá, „jak může vyprávějící literatura otevřít teologicko-etické argumentaci zkušenost skutečnosti, v které křesťanská víra ztratila svou samozřejmost“,<sup>414</sup> a to často nelze oddělit od zmíněné evokace, jež je nutná proto, aby člověk získal „smysl pro možnost“, uměl přemýšlet a dokázal se také sám kreativně vypořádávat s novými situacemi. U Mietha tedy nacházíme podobný důraz, který klade již tzv. situační etika, ovšem jeho kritické myšlení mu nedovolí naprosto bezproblémové navázání na jmenovaný teologický proud. Člověk se totiž nepohybuje a nejedná vždy znovu v „chaosu“ separátních okamžiků, nýbrž vytváří si habity, což situační etika podceňuje. Jednotlivý akt, který v dané situaci nemůže být považován za negativní, se tak při opakování může lehce stát vžitou neřestí.<sup>415</sup> Samozřejmě je podle Mietha pro člověka kreativita nepostradatelná, ale jedná se v ní, jak bylo uvedeno o několik odstavců výše, o samopohyb. Ten se „hýbe“ vždy již určitým

<sup>410</sup> LENZ, 1976, s. 323. Pasáž dále pokračuje: „Byly někdy chvíle, kdy bych byla ráda našemu vzoru přispěchala na pomoc: velká rozhodnutí činí člověka zřejmě bezbranným – nebo někde jinde zranitelným – a ona mi často taková připadala: bezbranná. – A možná omezená, řekne Heller, mám na mysli tu velkolepou omezenost, k níž je možná každý vzor povinován.“

<sup>411</sup> Je zřejmé, že „vzor“ v Lenzově knize odpovídá „modelu“ v Miethově teologii.

<sup>412</sup> Srov. pozn. 385 této práce.

<sup>413</sup> Příběhy, které jsou morálně relevantní, jsou podle Mietha tím zajímavější, čím jsou vnitřně rozpornější, tj. čím více se brání černobílému uchopení v kategoriích dobré – zlé. To ovšem není zavržením „morálních“ příběhů, které jsou určeny jednoznačně. V *Písmu* se setkáváme s obojím – příběhem o milosrdném Samaritánovi, i podobenstvím o nepoctivém správci, které zřetelně ukazuje provokativní a evokativní zaměření Ježíšovy řeči, jež se nenechá systematizovat do pouhých norem (srov. STACHEL; MIETH, 1978, s. 112n). Ještě jednou ovšem musí být zdůrazněno, že Miethovi nejde o naprostou paralelizaci *Bible* a beletrie (viz pozn. 382 této práce). *Písmo* u něho samozřejmě hraje mnohem ústřednější teologickou úlohu. Do žádných systematických pokusů o vymezení vztahu *Bible* a literatury se Mieth nicméně – jak už bývá zvykem – nepouští, je však zřetelné a jasné definované, co ho na této relaci zajímá.

<sup>414</sup> LÜCKING, 1993, s. 135.

<sup>415</sup> Viz MIETH, 2004, s. 96.



směrem, není pendlováním sem a tam, ale bravurou, s kterou aktér zvládá nečekané okamžiky, v nichž se má rozhodovat. Blízkost k etice ctností, které se autor v řadě ze svých děl věnoval, je tu více než zřejmá.<sup>416</sup>

Miethovu představu – stejně jako Mokrejšem zdůrazněné Šaldovy teze – lze snad chápat v jistém smyslu jako aristokratickou. Je zřejmé, že ne každý člověk je schopen mravní kreativity a samopohybu v jím uvedeném smyslu. Ovšem tato námitka padá v případě Mietha na neúrodnou půdu.<sup>417</sup> Snahou tohoto autora totiž není postavení modelu do naprostého kontrastu s normou, nýbrž jeho předvedení jako vyvažujícího momentu normy.<sup>418</sup> Mezi modelem a normou tedy nepanuje „nepřátelský“ vztah, ale dialektická relace napětí. Jednající člověk využívá normy jako gramatiku, která nemůže pokrýt každý jednotlivý řečový akt (tedy akt jednání), ale poskytuje nezbytnou orientaci v systému.<sup>419</sup> Rodilý mluvčí hovoří jakoby automaticky a zdánlivě nereflektuje gramatiku, kterou má ovšem „internalizovanou“. Díky tomu je schopen komunikovat svobodně a ve specifických situacích vyjádřit i to, co se „gramatickému nastavení“ (J.Z.) vymyká, ale přesto působí správně. Trvalá disonance mezi gramatikou a jazykem následně vede, neskrývá-li se za ní neznalost hovořícího, k narušení a proměně gramatiky. Jinými slovy: je třeba dosáhnout nového souladu. Úloha modelů ve vztahu k normě je tedy u Mietha dvojí: „Jednak upozorňují na hranice stanovených (*vorgegebener*) norem; jednak provokují kreativní vývoj norem nových.“<sup>420</sup>

<sup>416</sup> Ke vztahu modelu a ctností u Mietha viz SCHNEIDER, 1997, s. 183.

<sup>417</sup> G. Stachel se v knize, kterou napsal společně s Miethem, zastává vzorů, když říká, že odpor proti jejich „napodobování“ popírá „psychologické reality“ a je „pedagogicky nepraktický“. Zachovat je tedy třeba jak model, tak i vzor (viz STACHEL; MIETH, 1978, s. 102).

<sup>418</sup> Mnohé osvětluje toto Miethovo slovo: „Situace se ovšem stává kritickou tam, kde bývá konstituování etických modelů špatně rozuměno jako založení systematické etiky. Přesně tato náhražková funkce vůči normativní etice by neměla být přijímána. Jinak vzniká na místě normativní etiky stejně normativní „morálka bez norem“, v níž se všechny mravní pokyny zdají být uloženy zvnějšku. Tento druh situační etiky odsuzuje člověka v každé situaci k mravní kreativitě a za [různých] okolností k revoluci jeho dosavadních názorů“ (MIETH, 1976b, s. 81).

<sup>419</sup> Přebírám-li zde Miethovo přirovnání ke gramatice, nečiním si v následných úvahách nárok na lingvistickou přesnost vztahu gramatika – jazyk. Jde tu pouze o snahu osvětlit etický problém v rámci jiné terminologie.

<sup>420</sup> LÜCKING, 1993, s. 139. Otázkou, kterou si někteří autoři kladou, je, zda u Mietha nedochází nakonec k rozpuštění norem v modelech. Je patrné, že normy nemají pro tohoto teologa charakter stálosti ve smyslu nadčasové platnosti, a proto se může zdát problematické hovořit o normách jako o vyvažujícím elementu modelů (viz např. PERRY-TRAUTHIG, 1997, s. 215). Je zajímavé, že ve své poslední knize (*Malá škola etiky*) Mieth zdůrazňuje centrální roli norem, když píše, že „gramatika“ pokrývá takřka celou síť jednání.

Co říci na závěr? Z celého Miethova projektu je patrná snaha o neustálou vyváženost perspektiv, a právě to činí jeho myšlení tolik obtížným. Tento autor je věrný adornovskému zájmu o konkrétní, a to se odráží i v jeho přístupu k teologii a literatuře. Proto se čtenář setkává při jeho interpretacích s využitím různých partikulárních důrazů, které byly popsány v této kapitole a z nichž ty nejdůležitější (z hlediska probíraného tématu) stručně rekapituluji v následujících bodech:

- 1) Umění je zdrojem specifického druhu zkušenosti, která je vyjitím z pouhé fakticity, podobně jako je tomu u mravnosti.
- 2) Toto vyjití z fakticity je patrné jednak jako negace negativního společenského uspořádání („nemorálky“, útisku atd.), jednak jako nabídnutí pozitivního modelu jednání.
- 3) Model konkrétního jednání je podán literaturou tak, že ho není možné jednoduše napodobit, působí do jisté míry sporně, a proto má evokativní úlohu.
- 4) Evokativní úloha člověka zve k mravnímu svobodnému uskutečnění. Na této cestě se mohou člověk i společnost stát lidštějšími.

#### Exkurz – další impulzy D. Mietha

Ačkoli jsem se pokusil osvětlit hlavní důrazy D. Mietha ohledně významu literatury pro teologii a etiku, je nutné podotknout, že se čtenář v jeho díle setkává i s celou řadou roztroušených úvah, které nelze jednoduše ponechat bez povšimnutí. V tomto exkurzu bych rád poukázal na ty nejdůležitější:

1) Ve svém sborníkovém příspěvku *Vyprávět a jednat* se D. Mieth zabývá funkcemi vyprávění z hlediska lidské komunikace a vztahem mezi jeho jednoduchou a komplexní formou. Mezi zmíněné funkce nejprve počítá (a.) *poskytnutí zábavy*. Chce-li dítě vyprávět příběh, mj. očekává, že se bude bavit, a – dodejme – snad to stále platí i pro dospělé. Jak Mieth uvádí, v zábavě se dlouhá chvíle a nuda (*Langweile*) může proměnit v krátký okamžik, stejně jako v ní tkví schopnost roztáhnout a uklidnit čas.<sup>421</sup> Přesto se však vyprávění nerozplývá v této své jediné funkci, neboť „i když je zábava cílem, přece jen rozvíjí zábavný příběh svůj vlastní život, který sice tomuto účelu slouží, avšak není určen jím, ale vlastními zákonitostmi průběhu vyprávění“.<sup>422</sup> Počnu-li něco vyprávět, již předem jsou v určitém smyslu rozvrženy možnosti dalšího vývoje příběhu. Volba fiktivního vyprávění se navíc často ukazuje jakožto vedená společným zájmem vypravěče a posluchače. Narace tedy (b.)

<sup>421</sup> Proto podle Mietha děti rády poslouchají pohádky před usnutím.

<sup>422</sup> MIETH, 1987, s. 62

*předpokládá a vytváří pospolitost.* Skrze vyprávění se sdílíme, vyměňujeme své zkušenosti a jsme schopni poznávat jeden druhého. Za specifickou podobu společenství vyprávění<sup>423</sup> autor považuje „společenství vzpomínky“ (*Erinnerungsgemeinschaft*), v jehož rámci se v komunikaci může odkazovat na tradičně předávané narace a zároveň lze z této sdílené minulosti rozvrhovat budoucnost. Společenství vyprávění je podle Miethova názoru poměrně stabilní a uchovává se dokonce ve věku televize,<sup>424</sup> pokud je ovšem viděný příběh opět nějakým způsobem sdílen. Autor dodává, že pouze tehdy, až bude každý sedět ve svém pokoji a dívat se na svou vlastní televizi, jak to nakreslila jedna dívka, uskuteční se destrukce pospolitosti. Zde je ovšem patrné, že se jedná spíše o symbol rozbití sdíleného komunikačního prostoru, neboť symptomem jeho skutečné anihilace by byla až privatizace takto jednotlivě získaných zážitků a příběhů.<sup>425</sup>

V druhé funkci vyprávění (b.) vlastně již zaznělo mnohé, co Mieth v zesílené podobě zařazuje do funkce další – do (c.) *sdílení*. Autor tu zdůrazňuje zejména fakt, že vyprávění je zcela specifický, ničím nenahraditelný komunikační způsob, v němž k druhému pronikáme. Často právě vyprávění odhalí z člověka to nejdůležitější. Ti, kteří se milují, se nezdílejí právě vyprávěním. Podobně saháme k vyprávění tehdy, když chceme v diskuzi zdůvodnit své mravní postoje: racionální argumentace vede k „patu“ a my poukazujeme na své zkušenosti a na cestu, jak jsme k danému názoru došli. Ve své knize *Malá škola etiky* Mieth rozlišuje mezi dokladem (*Beweisgrund*) a pohnutkou (*Beweggrund*).<sup>426</sup> V rámci diskuze můžeme dojít ke shodě ohledně předložených dokladů a důkazů, avšak teprve při znalosti pohnutky druhého, jež je zprostředkována vyprávěním, poznáváme, proč se rozhodl pro to či ono mravní řešení. „Motivační zkušenost je klíčem k přesvědčení“;<sup>427</sup> tj. vyprávěná zkušenost může mít nakonec rozhodující váhu. Něco analogického Mieth pozoruje i u dětí – ty jsou často strženy spíše prarodiči, kteří s oblibou vyprávějí příběhy zkušeností ze svého života, než direktivně zasahujícími rodiči. Dalo by se tu smysluplně hovořit rovněž o (d.) *motivaci*, kterou vyprávění vzbuzuje. O ní už jsem ovšem hovořil v souvislosti s modely – jejich provokativnost má pohnout k nalezení vlastního

<sup>423</sup> Zde by ovšem bylo třeba odlišit křesťanské společenství vyprávění, které žije z biblického příběhu, a jiná společenství vyprávění, o jejichž žití z určitého příběhu můžeme hovořit pouze v uvozovkách. I když se příběhy beletrie tradují, jejich motivy jsou zdrojem aluzí a prorůstají do dalších textů i do „života“, význam jejich tradování nelze ztotožnit s relevancí předávání biblické „story“. Druhou otázkou jsou různá partikulární společenství vyprávění, v nichž a z nichž žijeme, např. rodiny, národy atd. Pohled na ně nás ubezpečí, že je člověk nutně vpleten do řady tradicí určených narativních komunit, které u jednotlivce zakládají konflikt, v němž musí stanovit vztahy podřízenosti či nadřízenosti, rozporu či souladu, destrukce či obohacení jednotlivých narativních „nároků“.

<sup>424</sup> A já bych dodal: i ve věku počítačových her. Ty stále zůstávají (rozhodně v našem prostředí) stranou zájmu teologie, filozofie i naratologie, přitom poskytují bohatý materiál zkoumání, nejen pro stále vzrůstající význam příběhu a řadu „sakrálních“ elementů, jež dávají vznik doslova celým mytologickým vesmírům, ale rovněž pro takové prvky, jako je zesílená složka vnímatelovy kreativity (aktivní podíl na ději) či pluralita vyvíjení příběhu. Skupiny počítačových hráčů dnes vlastně tvoří nová společenství vyprávění, opět ne ve smyslu žití z „computer stories“, ale z hlediska sdílení a rozvíjení určitého příběhu (v rámci předem definovaného světa).

<sup>425</sup> I knihu dnes čte přece většinou každý sám, a přece to není považováno za něco odporujícího vzniku a vývoji obecnství.

<sup>426</sup> Viz MIETH, 2004, s. 86nn.

<sup>427</sup> MIETH, 2004, s. 87.

stanoviska, nikoli k napodobování. Daná provokace ovšem nemusí být pochopena negativně. Vyprávění pozitivního modelu uskutečnění volá recipienta k možnosti zdaru. To úzce souvisí rovněž s funkcí příběhů působit jako (e.) *řešení problémů*. „Například prorok Nátan vyřeší příběhem problém, jak sdělit vládci – mocipánovi (*Machthaber*) jeho vlastní pochybení a jak ho podrobit vlastnímu soudu.“<sup>428</sup> Podle Mietha lze dokonce celou křesťanskou etiku vnímat jako tradování konkrétních řešení problémů, která jsou pak převáděna na pravidla a pojmy.<sup>429</sup>

Druhým avizovaným okruhem Miethova zájmu je v daném příspěvku vztah mezi jednoduchým a komplexním vyprávěním. Komplexní vyprávění se vyznačuje např. posuny časových rovin, stálými změnami perspektiv postav či vyprávěním reflexí. Je tak mj. výrazem mnohostrannosti reality a motivace jednání. Důležité je, že za příklad takového vyprávění Mieth považuje román *Josef a bratři jeho* Thomase Manna, tedy dílo, kterému věnuje – vedle Gottfriedova eposu – ústřední pozornost. Jednoduše ztvárněný biblický příběh je Mannem podán velmi složitě a „celostně“, přičemž základním románovým napětím jsou „konkurenční tlaky“ mezi rozumem a mýtem. Podobně se v Musilově díle *Muž bez vlastností* neustále setkáváme s tenzí mezi *ratiem* a *citem*. Z dříve řečeného by mělo být jasné, že právě tento druh vyprávění by měl být zvláště odolný proti „ideologickému“ působení. „Že se jeví komplexní vyprávění jako destruktivní, má co do činění s jeho provokativním charakterem. Implicitní čtenář nemá získat žádný uzavřený obraz světa, ale má být stále znovu popoháněn k tomu, aby se vymanil z fixovaného rozumění a hledal nové možnosti zkušenosti, chápání a motivace.“<sup>430</sup> Komplexní vyprávění je tedy autorem chápáno jako zvláště vhodné při rozbíjení zúžených perspektiv a pro odkrytí bohatství světa. Jednoduchá narace naopak dokáže ve svém působení skutečnost zjednodušit. Z hlediska situace adresáta tak lze říci – komplexní vyprávění je na místě tam, kde dotyčný nevidí pro stromy les, jeho jednoduchá forma tam, kde není s to pro les vidět stromy. Mezi jednoduchým a komplexním vyprávěním proto nelze vidět rozpor, stejně jako není možné dát do protikladu vyprávění a učení. „Vyprávění nenastupuje, když je reflexe v koncích, nýbrž když má být otevřena na novém základě.“<sup>431</sup>

2) Dalším důležitým Miethovým příspěvkem, který je ovšem rozveden pouze velmi stručně, je stanovení typologie vztahu morálky k vyprávění. Čtenář tyto úvahy nalezne v autorově významném souboru studií *Morálka a zkušenost* z roku 1977. Mieth se v stati snaží demonstrovat, jak lze prakticky uskutečnit narativní etiku, a uvádí následující možnosti: morálka vyprávěného, morálka vyprávění a morálka k vyprávění. V prvním případě se jedná o „analýzu vyprávěného etického modelu“.<sup>432</sup> Nejde tu tedy o posuzování nějaké mravnosti či nemravnosti příběhu, ale o hodnocení něčeho, co bychom mohli nazvat jako „obsah“ díla, respektive rekonstruované a reflektované jednání osob v rámci fikčního světa. V druhém případě se jedná o „koincidenci etiky a estetiky vyprávění“ a případná

<sup>428</sup> MIETH, 1987, s. 65

<sup>429</sup> Miethovy důrazy by se daly shrnout do jednoduché a notoricky známé horatiovské formulky – umění je *dulce* i *utile* (viz např. WELLEK; WARREN, 1996, s. 39). Odtud se odvíjela také moje dřívější kritika teologa Emila Brunnera, který v jedné ze svých knih zploštil roli umění na pouhou rekreaci (viz ZÁMEČNÍK, 2002, s. 4).

<sup>430</sup> MIETH, 1987, s. 68.

<sup>431</sup> MIETH, 1987, s. 72.

<sup>432</sup> MIETH, 1977, s. 84.

analýza díla tu dbá „na etickou relevanci vypravěčských konstrukčních prostředků stejně jako na estetickou relevanci mravních idejí“.<sup>433</sup> V třetím případě se táži a hledám, jaký příběh mám zvolit k vyprávění např. v rámci homiletiky či katechetiky. Hledám narativní příklad, který „vypráví morálku“, a chci skrze něj oslovit jinak, než je možné skrze řeč diskurzu. Jak Mieth dodává – *exemplatrahunt*.

3) Třetí okruh Miethových úvah, který v souvislosti s probíraným tématem považuji za důležitý, je obsažen v jeho článku *Potřebuje literární věda teologický rozhovor?* V něm autor opět uvádí několik jasně členěných tezí: (a.) existuje relevance autonomní literatury moderny pro teologii, (b.) existují stopy metodické relevance teologie, (c.) teologický rozhovor je obtížný – ale nutný.<sup>434</sup> První bod (a.) může být odůvodněn celou řadou dokladů.<sup>435</sup> Např. je patrné, že se v literatuře objevuje celá řada náboženských motivů, dokonce můžeme při pohledu na její dějiny hovořit o opakujících se „náboženských vlnách“. Tento jev je pro teologii zajímavý přinejmenším sociologicky. Název druhého bodu (b.) je poněkud zavádějící. Mieth v něm poukazuje na několik významných faktů, které působí částečně nespojitě. Např. se táže, do jaké míry dnes ještě počítá literatura s *homo religiosus* jako implicitním čtenářem. Literárněteologicky (*literaturtheologisch*) se pak klade otázka po specifickém teologickém čtení textu. Podle Mietha samozřejmě vždy hrozí nebezpečí, že se teolog při své analýze dopustí prohřešků. Avšak jedním dechem dodává, že toto nebezpečí hrozí všem. Literární věda, která si často hraje na nezájatost a „neutrálnost vůči otázkám smyslu propaguje takřka jako světový názor“,<sup>436</sup> zde rozhodně není v lepší pozici. „Ideologické nebezpečí teologie stojí proti nebezpečí ideologie bezideologičnosti (*Ideologie der Ideologielosigkeit*) v literární vědě.“<sup>437</sup> Mieth si dále všímá „náboženského dědictví“ v literatuře. To se projevuje jednak motivicky (viz výše) a jazykově, jednak v oblasti stylu. I v rámci beletrie se např. hovoří o „apokalyptice“ či „mystice“, děje se tak ovšem často v jiném kontextu – kontextu zesvětštění. U některých básníků a básnířek podle Mietha můžeme nalézt stopy sekularizovaného stylu. Svou tezi tu dokladuje i na příkladu básně Ingeborg Bachmannové,<sup>438</sup> v níž lze sice vystopovat prvky biblické řeči (Ž 88,4–9),<sup>439</sup> ale proces sekularizace se projevuje např. v „inverzi“<sup>440</sup> letničního motivu (mluvení v jazycích – mlčení v jazycích). Zatímco biblický pendant (Ž 88) ještě počítá s Bohem, báseň Bachmannové vyjadřuje situaci bez Boha, a přece žalmista i autorka vyjadřují stejnou základní existenciální situaci člověka. Ve své knize *Manželství jako návrh* uvádí

<sup>433</sup> MIETH, 1977, s. 84.

<sup>434</sup> Mieth uvádí body čtyři, ale ponechává (pokud se nejedná o nedopatření) jeden bez názvu. Ten je ostatně pouhým rozvinutím „teologické relevance“.

<sup>435</sup> Ty by vlastně nebylo ani zapotřebí rozvádět, neboť Mieth se snaží ukázat význam takové literatury ve svém přístupu.

<sup>436</sup> MIETH, 1986b, s. 168.

<sup>437</sup> MIETH, 1986b, s. 168.

<sup>438</sup> Báseň zde uvádím bez překladu: „Ich aber liege allein / im Eisverhau voller Wunden. / Es hat mir der Schnee / noch nicht die Augen verbunden. / Die Toten, an mich gepreßt, schweigen in allen Zungen. / Niemand liebt mich und hat / für mich eine Lampe geschwungen“ (citováno podle MIETH, 1986b, s. 169).

<sup>439</sup> Viz též MIETH, 1984a, s. 56.

<sup>440</sup> Srov. Miethův článek „Převedení“ (*Umsetzung*) biblické řeči v díle Ingeborg Bachmannové.

Mieth v souvislosti s Bachmannovou,<sup>441</sup> že je možné považovat „autonomní báseň za žalm, v němž se – za předpokladu, že dosahuje dimenze poslední otázky smyslu – vyjadřuje religiozita moderního člověka“.<sup>442</sup> Význačným rysem této religiozity přitom je, že vyznání víry se projevuje již „jenom“ jako vyznání naděje.<sup>443</sup>

Mieth pod hlavičkou druhé teze uvádí ještě několik poznámek, ovšem mým cílem zde není deskripce veškerých autorových důrazů, nýbrž upozornění na úvahy, které u něho považují za nejdůležitější. Všechny přirozeně tendují k obhájení třetí teze (c.), tj. nutnosti rozhovoru mezi teologií a literární vědou, která je podle autora dána zejména faktem, že v obou případech se bere zřetel na základní lidskou potřebu smyslu. To je samozřejmě odvážné tvrzení, když sám o několik odstavců výše naznačil, že tu často dochází spíše ke kolizi. Nicméně je třeba mít na mysli, že nakročení ke smyslu je u Mietha dáno i „adornovsky“, tj. jako *kontrastní zkušenost*, které odpovídá „destruktivnost“ literatury. Časté nářky církve nad „negativním“, „rozbitým“ uměním a volání po „konstruktivní literatuře“ proto autor nemůže přijmout.

Mieth se dále obrací proti časté rezignaci literární vědy na otázku vztahu mezi životem a uměním. Není tu asi daleko od pravdy, když naznačuje, že snaha vztahovat se k umění z hlediska teologické etiky, může být doprovázena ze strany literárních vědců nepochopením. Podle jeho názoru je to dáno většinou jejich zkreslenou představou o dané teologické disciplíně, která si přece všimá literatury (a *Bible*) jako nepřímé evokace praxe. Mieth zde klade literární vědě dvě otázky – neměla by být konečně k teologii „férová“ a snažit se s ní obeznámit? A nemá sama často tendenci ke „kastraci literatury“ v tom smyslu, že ji (tj. literaturu) odsekává od života? Tyto otázky mají podle mého názoru plné oprávnění, ovšem na druhé straně je třeba být „férový“ i k literární vědě. Její představitelé jsou s teologií často obeznámenější, než je tomu v opačném případě. Mieth zde do velké míry vychází ze své pozice intelektuála, který vystudoval vedle teologie rovněž germanistiku a má specifické pojetí etiky. U řady teologů se nicméně setkáváme s tím, co TeSelleová nazvala „diskriminační“ linií přístupu k literatuře. Vědec, který po „diskriminační“ knize náhodou sáhne, může zcela pochopitelně cítit nechuť k další teologické produkci, avšak na druhé straně se od něho (právě jako od badatele) očekává, že si nebude utvářet z několika jednotlivých studií představu o celé disciplíně. Vzájemné pozice je tedy třeba neustále objasňovat, neboť teprve poté může dojít k něčemu takovému, jako je – Miethovými slovy – „produktivní kolize“ mezi teologickým a literárněvědným přístupem.

Na závěr chci uvést poslední Miethův důraz, který hraje u řady jeho interpretací velmi podstatnou úlohu<sup>444</sup> – jedná se o následující pravidla: „Bez rekonstrukce formy neexistuje žádná bezprostřednost motivu. ... Bez senzibility pro motivy neexistuje žádná rekonstrukce formy.“<sup>445</sup> Mieth se tak ohrazuje

<sup>441</sup> A se stejnou básní.

<sup>442</sup> MIETH, 1984a, s. 60.

<sup>443</sup> „Vyznání víry nejsou tedy v moderní době ničím jiným než vyznáními naděje. Ovšem naděje, která nevychází ze známého a přímo odhaleného, nýbrž nese se do otevřena, do ještě neodhaleného“ (MIETH, 1984a, s. 61).

<sup>444</sup> Jako příklad je možno uvést autorův rozbor Dürrenmattova *Meteoru*, na který zde pouze odkazuji (viz MIETH, 1986a, s. 123.141) .

<sup>445</sup> MIETH, 1986b, s. 177.

nejen vůči častému teologickému přístupu, který, jak autor uvádí v jednom ze svých článků, nazval Walter Jens příznačně „obsahismem“ (*Inhaltismus*),<sup>446</sup> ale rovněž proti přehnanému „formalismu“.

### 3. Od Tristana k Josefovi

#### *Tristan a Izolda*

Příběh o Tristanovi a Izoldě<sup>447</sup> se dočkal v průběhu dějin celé řady ztvárnění.<sup>448</sup> Dílo středověkého autora Gottfrieda von Strassburg mezi nimi vyniká nejen neobyčejnou uměleckou silou, ale také svérázným zpracováním teologických a etických motivů.

Podle Mietha se v tomto díle klade problém analogie mezi básněním a teologickou etikou obzvláštní měrou. Při teologické recepci *Tristana* totiž nelze využít relativní autonomie, v rámci které může být dvorská klasika zařazena do teologického „řádu“.<sup>449</sup> Dílo naopak vystupuje samostatně, a proto se každá interpretace musí tázat, jak se román<sup>450</sup> vztahuje k středověké interpretaci víry. Navržena byla mj. tato řešení: démonská antiteze (G. Weber), erotická emancipace (W. Betz) a umělecký nárok na absolutnost (W. Mohr). Např. Weberova teze o *analogia antithetica daemonica*<sup>451</sup> vychází z toho, že umění tu slouží jako vehikulum metafyzických názorů. Vztah mezi tristanovskou láskou (*Tristanminne*) a náboženstvím je následně vnímán jako dualismus. Zcela opačný názor zastává Fourquet, jenž konstatuje, že problémy literatury je třeba řešit pouze v jejím vlastním

<sup>446</sup> Viz MIETH, 1988, s. 61.

<sup>447</sup> K četbě jsem využil překladu ze středověké němčiny (do němčiny současné) od Güntera Kramera. Citáty z knihy ponechávám bez překladu.

<sup>448</sup> I když se tedy nejedná o plně originální Gottfriedův výkon, autor není v žádném případě imitátorem (srov. KRAMER, 1970, s. 605). Gottfried bohužel zemřel dříve, než stačil epos dokončit. Samostatných pokračování se ujali dva následovníci – Ulrich von Türheim a Heinrich von Freiberg.

<sup>449</sup> Viz MIETH, 1976b, s. 120.

<sup>450</sup> O knize se často hovoří i jako o „románu“. Toto označení má, jak se domnívám, v tomto konkrétním případě plné oprávnění a rozbíjí všeobecnou tezi J. Trávníčka: „... Román povstává až s novověkem a vzniká jako výraz individuální zkušenosti, která už nepotřebuje být opřena o normy. Občas se mluví o ‚románu helénistickém‘ či ‚románu barokním‘, ale zde je ještě jednání postav ‚určováno skrze normy‘, přičemž vypravěč ‚mluví ve studené anonymitě pouhého vědění a hodnocení‘ (Wolfgang Kayser)“ (TRÁVNÍČEK, 2003, s. 38). Neplatnost Trávníčkovy generalizace ukazuje právě Miethova analýza *Tristana*.

<sup>451</sup> Viz (i k dalšímu) MIETH, 1976b, s. 128.

rámci. Jeho postoj je ovšem podle Mietha platný pouze v rámci kritiky Webera, a nelze ho v žádném případě generalizovat; to by ostatně sám Mieth mohl rezignovat na svůj projekt. I ze samotné analýzy tristanovské látky vyplývá, že Fourquetův pohled na vztah mezi *Tristanem* a vědomím víry jako na pouhý „*modus vivendi*“ je více než sporný. Myšlenka pouhé „náboženské aury“, kterou Gottfried přiděluje své „propagandě lásky“,<sup>452</sup> naráží na zeď zjevně rušivého vztahu díla k problémům víry. Jinak řečeno, v Gottfriedově vizi je taková řada sakrálních elementů, že o nějaké nezúčastněné paralelitě mezi tímto dílem a náboženstvím nemůže být řeči.

Fourquetova kritika Webera na druhé straně poskytuje celou řadu cenných impulzů pro teologickou interpretaci Tristana. Jedním z nich je právě varování před lehkými nedějinnými skoky z oblasti teologie do oblasti umění. Východiskem výkladu např. nemůže být to, že Gottfried chtěl svým románem vyjádřit „poslední pravdu“; takové pojetí, jak uvádí Mieth, lze doložit až v 18. století.<sup>453</sup> Rovněž tak není možné předpokládat, a to zde bylo zdůrazněno již několikrát, že z beletrie lze přímo extrahovat „filozoficko-teologicky diskutovatelnou otázku“;<sup>454</sup> dovoleno je pouze „vzdvihnutí paradigmatu ze syntagmatické souvislosti“, tj. upření pozornosti na model konkrétně utvářeného typu života v rámci díla. Mostem mezi literaturou a vírou tedy není ortodoxie, nýbrž ortopraxe, zájem na lidském jednání.

V centru Miethovy pozornosti přitom stojí konflikt mezi láskou Tristana a Izoldy a dvorskou morálkou. Láska (*minne*) vystupuje v románu přímo jako osudová moc, což ostatně vyjadřuje i kouzelný nápoj, který je spojen se zrodem „zakázaného“ vztahu mezi Tristanem a Izoldou. Na druhou stranu je nutné říci, že zde *fatum* nepřevládá, neboť svoboda milujících se znovu konstituuje „v aktu přiznání se k nutnosti“.<sup>455</sup> V cestě plnému uskutečnění ideálu vzájemné lásky ovšem stojí manželský svazek Izoldy a krále Markeho, který (tj. svazek) spoluzakládá bazální rozpor mezi závazkem cti (*ere*)<sup>456</sup> a láskou, a konsekventně vytváří přímo „jádro étosu“.<sup>457</sup> Marke,

<sup>452</sup> MIETH, 1976b, s. 122, pozn. 6.

<sup>453</sup> Viz MIETH, 1976b, s. 132. Navíc je zřejmé, že autorova intence není v žádném případě rozhodující směrnici pro interpretaci díla.

<sup>454</sup> MIETH, 1976b, s. 123. Viz i k dalšímu.

<sup>455</sup> MIETH, 1976b, s. 175. Toto zhodnocení souvisí s obecným Miethovým chápáním svobody. Člověk se nepohybuje mimo determinanty, ale může je reflektovat, následně pak zesilovat či zeslabovat. „Svoboda není bez determinace (*determinationslos*), ale determinaci určuje (*determinationsbestimmend*)“ (MIETH, 1998, s. 17). Srov. prohlášení sociologa P. Bergera v NELSON, 1987, s. 36.

<sup>456</sup> Ten je ještě zesílen faktem, že Tristan je synovcem Markeho.



přestože zůstává pro recipienta morálně ambivalentní postavou,<sup>458</sup> hraje v románu částečně roli „zástupce“ společenského řádu a norem, a to se odráží i na jeho vztahu k Izoldě. Ta žije nejprve v područí svého otce, poté manžela,<sup>459</sup> jehož majetnický vztah ovládaný rozkoší je symbolicky vyjádřen nerozpoznáním jiné ženy (Brangäne) během svatební noci.<sup>460</sup> Když je vzbuzena Markeho nedůvěra ohledně vztahu Tristana a Izoldy, projevuje se jeho aktivita snahou odhalit pravdu úskoky, případně restriktivními opatřeními, které Gottfried kritizuje jako zničující morálku zákazu.<sup>461</sup> Markeho střežení (*huote*) Izoldy je následně Gottfriedem prodlouženo do teologicko-etických souvislostí a morálka zákazu se jeví přímo jako příčina přestoupení, přičemž historie tohoto problému sahá až k Evině hříchu. Vina je tedy spojována spíše se samotnou normou, než s tím, kdo se dopouští prohřešku,<sup>462</sup> což ovšem neznamená, že by postavy v románu nebojovaly s vinou, spíše naopak.<sup>463</sup> Tristanův otec Riwalin se projevuje jako nesmiřitelný, Brangäne nedokáže uhlídat nápoj lásky, který byl určen pro Izoldu a krále Markeho, jenž se zase provinuje majetnickým a chtivým vztahem k Izoldě.<sup>464</sup> Také Tristan a Izolda samozřejmě nesou svou vlastní vinu. Kromě toho, že je Tristan ovládaný afektem pomsty a Izolda se pokusí o úkladnou vraždu Brangäne, trvá jejich ústřední prohřešení vůči společensko-nábožensky ustaveným vazbám. Jejich láska si vytváří svůj vlastní étos, který není – na rozdíl od Markeho postoje – určován pouze sexuální rozkoší; *erós* je naopak „sublimován a zušlechtěn“ vzájemnou věrností a přátelstvím (*triuwe* zde podle Mietha odpovídá novozákonnímu

<sup>457</sup> MIETH, 1976b, s. 163. Étosu lze podle Mietha rozumět jako „prakticky žitému přesvědčení“. MIETH, 1976b, s. 117, pozn. 4.

<sup>458</sup> Srov. MIETH, 1976b, s. 186, pozn. 4.

<sup>459</sup> Viz MIETH, 1992a, s. 58.

<sup>460</sup> Ke lsti se tu, jak známo, uchyluje samotná Izolda, která pozbyla svého panenství a bojí se prozrazení.

<sup>461</sup> „Wo es Überwachung gibt, / dort schafft und bringt sie nur / Dornen und Gestrüpp hervor: / den trotzigem Zorn, / der guten Ruf und Ehre zerstört / und manche Frau verunhert, die ihr Ansehen behalten hätte, wenn ihr Recht geschehen wäre. ... Auch ist, wo man es tut, / alle Mühe vergebens, / weil kein Mann es fertigbringt, / ein böses Wein zu hüten. / Ein gutes braucht man nich zu bewachen, / sie hütet sich selbst, wie man sagt“ (STRASSBURG, 1970, s. 448). Tyto výpovědi je možno považovat – např. z hlediska fikčních světů – za autorské výpovědi vztahující se přímo k aktuálnímu světu. „Sémantika zobrazujících odboček je určena tím, že tyto výroky si činí nárok na platnost v aktuálním světě, a podléhají tudíž pravdivostním podmínkám Z-textů [Doležel tak nazývá texty, jež svět zobrazují, a odlišuje je od textů, jež svět konstruují /K-textů/]. Čtenáři nebo vykladači, kteří obvykle cítí, že tyto odbočky vyjadřují názory samotného autora, mají právo se ptát, zda jsou pravdivé nebo nepravdivé v aktuálním světě“ (DOLEŽEL, 2003, s. 40).

<sup>462</sup> Viz MIETH, 1976b, s. 168.

<sup>463</sup> K následujícímu viz MIETH, 1976b, s. 199nn.

<sup>464</sup> Z tohoto kruhu viny jsou vyjmuti pouze pěstouni Tristana, Rual a Floraete.

termínu *filia*). Podstatné ovšem je, že jsou milujícími uznávány oba závazky, tj. pouto společenské i pouto intimního vztahu,<sup>465</sup> jak ukazuje jejich pobyt v „jeskyňce lásky“ (*Minnegrotte*), kam se uchylují, když byli vyhnáni Markem. Tato epizoda je „vizí ‚*status gloriae*‘ lásky“,<sup>466</sup> snem o jednotě těch, kteří se milují. Absolutnost lásky se projevuje např. tím, že Tristan a Izolda nepotřebují přijímat potravu, ale živí se pohledem na sebe (svou láskou).<sup>467</sup> Avšak přes tento ráj štěstí se – poté, co Marke opět upouští od svého podezření<sup>468</sup> – na vyzvání navracejí zpět do společenské reality.

Napětí mezi spočinutím a návratem symbolizuje trvajícím konflikt mezi sociální normou trvalého a z lásky nezvoleného manželství a osobně prožívanou *minne*, který jeví známky zvláštní ambivalence. Společenská morálka vykazuje totiž rysy nemorálního, zatímco nemorálka Tristana a Izoldy poukazuje na morální. „Vládnoucí morálka se v Gottfriedově kritice stává ‚nemorální‘ ve dvojím smyslu: svým nátlakovým charakterem (*Zwangscharakter*) a svou legitimizací ‚*amor mercenarius*‘ v manželství ze strany muže. Tato specifická nemorálka (*Unmoral*) ze sebe vynáší specifickou morálku nemorálky.“<sup>469</sup>

Tristan a Izolda nejsou schopni žít pouze touto morálkou nemorálky. Jejich svět je, jak bylo řečeno, nutně začleněn do společenského a náboženského kosmu, a volá po usmíření a spasení.<sup>470</sup> Střet mezi konkrétní zkušeností (*Erfahrungsgestalt*) milujících a řádem (*Ordnungsgestalt*)<sup>471</sup> se jeví ve světě románu, který je „seismografem“ světa aktuálního,<sup>472</sup> jako *neřešitelný* a je vysloven jako naděje v milosrdného Krista a

<sup>465</sup> Izolda se chce ovšem – na rozdíl od Tristana – plně oddat étosu lásky, a tím z napětí uniknout. Viz MIETH, 1976b, s. 174.

<sup>466</sup> MIETH, 1976b, s. 177.

<sup>467</sup> „Viele sind neugierig und staunen, / und es bedrängt sie die Frage sehr, / wie sich die beiden Gefährten / in dieser Wildnis wohl ernährten. / Darüber will ich sie belehren / und ihre Neugier stillen: / sie sahen sich beide an, / davon ernährten sie sich. / Das, was das Auge erntete, / war für sie beide Speise. / Sie assen dort nichts / als Liebe nur und holden Mut“ (STRASSBURG, 1970, s. 421).

<sup>468</sup> Tristan se totiž opět uchyluje ke lsti. Když tuší, že se Marke blíží, dá v jeskyňce lásky mezi sebe a Izoldu meč, což si Marke vyloží jako potvrzení věrnosti.

<sup>469</sup> MIETH, 1976b, s. 193.

<sup>470</sup> Srov. MIETH, 1976b, s. 187.

<sup>471</sup> Je třeba mít na paměti oba tyto německé termíny, z nichž je zřejmé, že se jedná o konkrétní podobu zkušenosti a konkrétní podobu řádu.

<sup>472</sup> Ve své knize *Manželství jako návrh* Mieth hovoří při interpretaci motivů u některých současných spisovatelů (např. Martina Walsera) o dvou svých předpokladech: (1.) jeho záměrem není provádět „kritiku literatury jako kritiku doby“, neboť se domnívá, že „literatura netvoří, nýbrž vyjadřuje (kurzíva J.Z.) svou dobu“; (2.) nechce užívat literaturu jako ilustraci etických a teologických

„vyšší spravedlnost“.<sup>473</sup> Leč obraz Boha se tím u Gottfrieda nevyčerpává a je zachována sémantická pluralita. Bůh není pouze někým, u koho zůstává naděje a kdo se staví *nad* normativní řád, ale také tím, kdo stojí zapovězením pojedení ze stromu poznání u zrodu morálky zákazu, jež má svůj konkrétní výraz v Markeho *huote*. Podle Mietha je ambivalence zmíněného obrazu dobře zachycena v románové scéně ordálu,<sup>474</sup> kterou můžeme chápat jako manipulaci Boha, jež splývá se společenským normováním, i jako výraz jeho svobodného vztahu ke stejné společenské morálce. Tento druhý obraz Boha však není v rámci fikčního světa přetažen tak, že by bylo možné ho vnímat jako mechanické překrytí prohřešků milosrdenstvím. Není ani odmítnutím norem a společenského uspořádání jako takového. Např. smysl manželského svazku pozitivně vysvítá ze vztahu Tristanových pěstounů Ruala a Floraete. Celá řada ztroskotání vede nicméně rovněž k otázce teodiceje. To je patrné zejména v nářku Brangäne po neuhlídání kouzelného nápoje lásky,<sup>475</sup> který zakládá celou historii neštěstí, jehož konečným výrazem je smrt Tristana a Izoldy.<sup>476</sup>

Jejich smrt je také symbolem a konsekvencí neslučitelnosti řádu a zkušenosti lásky, nemožnosti plně žít pouze v jednom, nebo v druhém.<sup>477</sup> Dílo však neevokuje apriorní nemožnost takové koherence. To ukazuje nejen vztah Ruala a Floraete, ale také rodičů Tristana – Riwalina a Blanschenflur, jejichž románový osud je vzhledem k ústřední dvojici zajímavý právě skutečností, že – kromě předznamenání tragického konce vztahu Tristana a Izoldy – se odehrává v rámci nedovoleného (Riwalin pobývá jako host na Markeho dvoře a Blanschenflur s ním – ač není vdaná – čeká dítě), avšak zároveň se otevírá prostor pozdější legitimizaci. Ovšem příběh Riwalina a Blanschenflur zůstává přece jen odlišný od tristanovské lásky, která jednoduše nemá v rámci „předzjednaných“ možností šanci žít svou zkušenost v řádu. Zároveň však nemůže ani *nechce* řád destruovat. Tuto hranici, kterou si hrdinové určují, podle

---

„úmyslů“, nýbrž v setkání s literaturou hledá (jakožto teolog) „otevřený učební proces“ (viz MIETH, 1984a, s. 48).

<sup>473</sup> Viz (i k dalšímu) MIETH, 1976b, s. 194.

<sup>474</sup> Boží soud je další epizodou, v níž je Marke obelstěn. Tristan se převleče za žebráka a padne Izoldě do náručí, ona potom přísahá, že nikdy neležela v jiném náručí než svého manžela a žebráka. Právě v této lsti tkví dále zmíněná manipulace Boha.

<sup>475</sup> Viz MIETH, 1976b, s. 205.

<sup>476</sup> Toto je ovšem již vybočením z textu samotného Gottfrieda, který končí epizodou o běloruké Izoldě (*Isolde Weißhand*). Fragment tím získává tragické vyznění. G. Kramer v doslovu k románu píše o manželství mezi Izoldou a Markem a bělorukou Izoldou a Tristanem: „... Tato manželství mají charakter rušivého omezení, ano zrady lásky“ (KRAMER, 1970, s. 596).

<sup>477</sup> Viz MIETH, 1976b, s. 210.

Mietha přijímá za svou i Gottfried, jenž „rebeluje, ale nerevolucionuje“.<sup>478</sup> Gottfried ještě nemohl mít, jak Mieth dále uvádí, plné vědomí proměnlivosti norem, a tak nedokázal plně rozlišit mezi příkázáním (*Gebot*) o sobě a jeho konkrétní interpretací v rámci etiky. Právě proto se objevují v díle prvky „zpochybnění“ a „přeformulování“ (J.Z.) Boha. „Změna, v kterou [Gottfried] doufá, se omezuje na malý kruh.“<sup>479</sup> Utopie řádu smířeného se zkušeností, nové „*maze*“<sup>480</sup> mezi láskou a ctí, je vizí utlačeného, který nevidí žádné reálné znamení pro to, jak by mohla vzniknout z jeho světa.<sup>481</sup> Avšak přece jen tato utopie vystupuje jako možnost, která se v pozdějším toku historie ukázala být skutečností.

Robert Musil, který je důležitým výchozím bodem celé řady Miethových úvah, ve svém románu *Muž bez vlastností* napsal: „Existuje-li však smysl pro skutečnost, a nikdo snad nepochybuje o tom, že má své existenční oprávnění, musí také existovat smysl pro možnost.“<sup>482</sup> Možnost přitom není u Musila pouze „snem nervově slabých osob“, ale „vědomým utopismem“, jenž má v sobě něco z „neprocitlých záměrů božích“. Podle Mietha se u možnosti nejedná ani o realitu, ani o nic zcela mimo realitu, nýbrž o „skutečnosti inherentní (*innewohnende*) napětí překonat samu sebe“.<sup>483</sup> Možné se tedy může stát předzvěstí „daného“, jak na to poukazuje i J. Trávníček,<sup>484</sup> který jedním dechem dodává, že bez „daného“ bychom plně nerozpoznali, co všechno v sobě možné obsahuje. „Dané“ u Trávníčka souvisí zejména s historickou zkušeností člověka. Kafkovy knihy *Zámek* a *Proces* sice něco předznamenal, něco otevřely, ale jejich fikční svět se v čtenářově mysli hluboce rozezněl až mnohem později, v době, kdy tu již byla temná zkušenost s totalitními režimy. Podobně se zamýšlí nad vztahem historické zkušenosti a fikce D. Mieth, a to jednak teoreticky v rámci širšího projektu zprostředkování historického rozumu k rozumu normativnímu (a s tím související narativistickou teorií dějin),<sup>485</sup> jednak

<sup>478</sup> MIETH, 1976b, s. 216.

<sup>479</sup> Změna je pochopitelná pouze pro „vznešená srdce“, jak Gottfried naznačuje v prologu svého díla (srov. KRAMER, 1970, s. 595).

<sup>480</sup> Tento termín označuje ctnost uměřenosti (*Mäßigkeit*), tj. schopnosti udržovat rovnováhu mezi „extrémý“.

<sup>481</sup> MIETH, 1976b, s. 216.

<sup>482</sup> MUSIL, 1980, s. 17.

<sup>483</sup> JONAS; MIETH, s. 43.

<sup>484</sup> Viz (i k dalšímu) TRÁVNÍČEK, 2003, s. 43n.

<sup>485</sup> Viz MIETH, 1977, s. 91–134. Ústřední je tu z hlediska probíraného tématu mj. Miethova polemika s analytickým filozofem A. C. Dantem. V protikladu k němu Mieth tvrdí, že lze vyprávět budoucnost ve smyslu anticipace (nikoli popisu událostí). Z tohoto úhlu pohledu narativní teologie „není ani

zcela konkrétně, když ve své knize *Skleněné štěstí lásky* poukazuje na překvapivé vzájemné přelévání se obého (fikce a historické zkušenosti).<sup>486</sup> V Danteho *Božské komedii* se setkáváme s postavami Paola a Francescy, kteří spolu četli příběh o králi Artušovi a Ginevře, tedy vyprávění svým obsahem zjevně paralelní k *Tristanovi a Izoldě*. Oba dva byli strženi „kuplířskou knihou“ natolik, že mezi nimi samotnými vzplanula láska. „Jedná se o literární iniciaci lásky, o metaforiku, která tvoří vlastní svět, v němž lidé prožívají skutečnost tak, jak to metafora chce.“<sup>487</sup>

Podobně vzniká vztah mezi Abelardem a Héloisou. Také u nich je totiž jeho geneze spojena se společnou četbou antické literatury, která dokáže otevřít nové „prostory“. Další osudy této dvojice jsou notoricky známé a není třeba se zde o nich rozepisovat. Mieth ostatně věnuje podrobnější pozornost až Abelardem vydané vzájemné korespondenci. Na možnost jejího čtení jako střetu „katolické legendy“ vytvořené mužem a „humanistické legendy“ vytvořené ženou upozornil Irving Singer a Mieth s jeho interpretací v podstatě souhlasí (pouze se brání implicitnímu naznačení, že katolictví je neslučitelné s humanismem).<sup>488</sup> V dopisech se skutečně setkáváme se střetem dvou pohledů na dřívější vášnivý vztah. Zatímco Abelard se uchyluje k dualistickým interpretacím, odmítá všechny tělesné Héloisiny sny a „duševně kastruje“ lásku, Héloisa svými city – alespoň zpočátku, kdy se nepoddává Abelardově argumentaci<sup>489</sup> – takové rozštěpení odmítá. Její touha žít pouze étosem lásky proti tlakům normativního uspořádání je patrná již z toho, že se vyslovuje – jsouc těhotná – proti manželství a je připravena „snášet osud neprovdané běhny“.<sup>490</sup> „Podle Héloisiny ‚ženské lásky‘ (*Frauenliebe*) má vztah k muži smysl v sobě samém. Tento smysl nevchází teprve skrze vnější účely, jak je vynalezli muži, účely, jež jsou pak chráněny v pevných řádech. Potud je Héloise předchůdkyní (*Vorbotin*) myšlenky ‚láska místo manželství‘, stejně jako prorokyní proti rozštěpení tělesné a duchovní lásky. Izolda je její dvorskou příbuznou, prodchnutá stejným duchem, avšak světštěji

---

pravdivá, ani lživá – jako apokalyptika. Je však pravdivá jako eschatologie, tj. jako anticipace událostně ještě neuzavřené, nýbrž právě ještě otevřené budoucnosti ...“ (MIETH, 1977, s. 71). K tezí A. C. Danta srov. též RICOEUR, 2000, s. 206–214.

<sup>486</sup> K následujícímu viz MIETH, 1992a, s. 72nn.

<sup>487</sup> MIETH, 1992a, s. 73.

<sup>488</sup> Rozlišování mezi humanismem a křesťanstvím se ostatně vzpírá celá Miethova teologie.

<sup>489</sup> Mieth zde dodává: „Je opravdu dramatické a dojemné, když člověk vidí, jak Héloise nakonec ustupuje muži. A sice, jak se zdá, ne z vlastního úsudku. Svou humanistickou verzi však vzdává přinejmenším literárně“ (MIETH, 1992a, s. 78n).

<sup>490</sup> MIETH, 1992a, s. 80.

orientovaná. U obou se zdá, že doufají ve vyšší, milosrdnější Boží lásku, v níž je skryto (*geborgen*) to, co se před normou světa jeví jako falešné.<sup>491</sup>

Když se nyní navrátím zpět k Trávníčkovu důrazu na dialektický vztah mezi možnostmi a „daností“, je patrné, že tato balance je zachována rovněž u Mietha. V rámci *Tristana* se spojnice mezi světem aktuálním a fikčním (a také světem mravnosti a umění) projevuje zejména jako *kontrastní zkušenost*. Na tu ostatně vsází i Trávníček, který vedle *Procesu* a *Zámku* upozorňuje na taková díla, jako je Leviho *Je-li toto člověk* či Wieselovu *Noc*. Přesto je třeba říci, že je v *Tristanovi* nakročeno ke smyslu, byť pouze v *hic et nunc* nemožné možnosti, která je protestem, jenž není dán „prorocky, ale objevuje se jako utrpení“.<sup>492</sup> Konkrétní model jednání je v díle svázán s oběma protagonisty a není a nemá být, jak odpovídá i charakteru literárního díla, nějakým přímým návodem k následování. Tomu brání polysémie knihy, v které se střídají různé obrazy Boha, v které je člověk jakoby vláčen osudem, a přece sám vinný, a kde jsou i lásce samotné přisouzeny pozitivní i negativní atributy.<sup>493</sup> Přesto Tristanův příběh obsahuje „nadčasové“ ve střetu zkušenosti a řádu, přičemž je důležité, že románové postavy se nevzdávají ani jednoho, ani druhého.<sup>494</sup> Dílo tak má z hlediska etiky funkci evokace zmíněné kolize, a tím požadavku na její překonání.

Dnes se konkrétní podoba srážky, tak jak je představena ve vykládaném eposu, jeví být věcí minulosti. Forma a uspořádání již nehledají lásku, nýbrž láska formu.<sup>495</sup> Přesto se stále setkáváme s podobným bolestným hledáním, např., jak uvádí Mieth, s kněžími, kteří milují ženu, a přece by dále chtěli vykonávat svá povolání.<sup>496</sup> Tyto situace jsou velkým apelem na etiku, která by měla mít na paměti lidskou touhu po sjednocení zkušenosti a řádu, výzvou k uvědomění si proměnlivosti norem, jež je třeba neustále poměřovat kritérii „prakticky žitých přesvědčení“, stejně jako jsou přesvědčení opět dialekticky vyrovnávána normami. Pouze tímto způsobem lze dojít

<sup>491</sup> MIETH, 1992a, s. 81.

<sup>492</sup> MIETH, 1992b, s. 68.

<sup>493</sup> Srov. MIETH, 1976b, s. 214. Cesta lásky je cestou oxymóronu, „hořké sladkosti“ (viz MIETH, 1992a, s. 68).

<sup>494</sup> To odpovídá nedělitelnosti (avšak rozlišitelnosti!) individuální a sociální sféry. Paradoxní propojenost obojího je námětem tristanovské mutace Georga Kaisera. Markeho slepota je v jeho díle přímo propojena se společenským neuznáním „zakázané“ lásky. „Tím, že nechce vidět, tím, že vytrvá v neuvěřitelné zaslepenosti paroháče, odpírá vlastně milencům, aby byli jako milenci uznání pohledem druhého, a dohání je k tomu, že se nakonec cítí o svou lásku oloupeni, že se objevují vzájemně před sebou prázdní a zbaveni osudového pouta“ (GREBENÍČKOVÁ, 1967, s. 308).

<sup>495</sup> Viz MIETH, 1992a, s. 10.

<sup>496</sup> Viz MIETH, 1976b, s. 242.

k nové, dynamické morálce, která bude pomáhat člověku k „meliorizaci“, nikoli k posílení jeho ztroskotání.

Exkurz – křehkost a „křesťanská tragédie“

Přestože epos o Tristanovi a Izoldě končí ztroskotáním a smrtí, pozorný Miethův čtenář si může povšimnout, že zde interpret odmítá plnost tragického vyznění příběhu.<sup>497</sup> Může být sice namítnuto, že autor této otázky nevěnuje větší pozornost, ale to podle mého soudu neříká nic o závažnosti problému, který v podobě možnosti existence „křesťanské tragédie“<sup>498</sup> zajímal celou řadu teologů, zabývajících se vztahem náboženství a literatury.<sup>499</sup> Kritika Birgit Schneiderové, která se pozastavuje nad tím, že Mieth neukazuje žádnou systematickou možnost přeměny zkušenosti (*Erfahrungsgestalt*) v řád (*Ordnungsgestalt*),<sup>500</sup> je v této souvislosti možná závažnější, než se zdá z knihy samotné autorky. Není člověk často vydán dvěma trvale protikladným a oprávněným nárokům v takové míře, že je nelze smířit a při jakémkoli jednání se aktér nevyhne tragickému konfliktu? Známa filozofka Martha C. Nussbaumová, která se rovněž zabývala literaturou, se ve své knize *Křehkost dobra* domnívá, že tomu tak je,<sup>501</sup> ačkoli sama přiznává, že existuje řada kolizí, jež se v daném okamžiku jeví jako nutné, ale později jejich osudovost mizí.<sup>502</sup> Podle této autorky – a stejný názor zastává i Mieth – je předností literárního díla jakožto zdroje etické reflexe<sup>503</sup> jeho konkrétnost, která umožňuje zobrazit člověka a jeho jednání v neobvyklé komplexnosti. Tím se také odlišuje od filozofické abstrakce, která často „přehledně“ lidskou zapletenost ve světě. Jinými slovy: podle názoru Nussbaumové má filozofie často tendenci přeskočit vydanost člověka osudu, na niž upozornilo tragické básnictví.<sup>504</sup> Řecká tragédie, která ukázala tlak okolností, jež nutí jednat dobrého člověka špatně, a nemožnost splnění dvou platných etických požadavků, bývá za svůj postoj dokonce „opakovaně napadána jako morálně

<sup>497</sup> „Středověký autor není žádným tragikem, ale hledá balanci mezi křehkostí života a možností dobrého a krásného ...“ (MIETH, 1992a, s. 57).

<sup>498</sup> Přebírám toto terminologické spojení, ačkoli jsem si vědom, že je stejně problematické jako „křesťanská literatura“.

<sup>499</sup> Za všechny lze jmenovat např. Nathana A. Scotta. Viz také zmíněný důraz Stanleyho Hauerwase, že příběh má mít „smysl pro tragické“. Podobné kritérium stanovuje i A. MacIntyre (viz NELSON, 1987, s. 46).

<sup>500</sup> Viz SCHNEIDER, 1997, s. 183n.

<sup>501</sup> „Některé sféry hodnot nebude nikdy možno uspořádat tak, aby se navždy předešlo všem konfliktům“ (NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 40).

<sup>502</sup> Jako příklady uvádí tragickou volbu rodičů mezi poskytnutím vzdělání dětem a jejich zařazením do pracovního procesu (ačkoli zde zapomíná, že v řadě zemí tento konflikt trvá!), nebo kolizi mezi kariérou ženy a její starostí o rodinu (viz NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 41). Srov. MIETH, 1984b, s. 70.

<sup>503</sup> Nussbaumová konstatuje, že tragédie byla před Platónem legitimním zdrojem etického poznání. Proto může např. Hérakleitos „oprávněně“ obviňovat Homéra z „nesprávných kosmologických a etických názorů“ (NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 272).

<sup>504</sup> Viz NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 78. Zde musí být samozřejmě řečeno, že se jedná o určitý typ filozofie. Zajímavé je, že styl psaní řady filozofů, kteří se snažili o nenásilný přístup ke konkrétnímu, má velmi blízko k beletrii, nebo se od ní dokonce nedá odlišit (Bergson, Kierkegaard, Sartre, Camus, Adorno atd.).

primitivní“.<sup>505</sup> Již Sókratés a Platón jsou vedeni snahou – domnívá se autorka – vymanit se z tragického vidění skutečnosti tím, že nabádají člověka k oproštění od náklonností. Tato snaha souvisí s úsilím učinit nesouměřitelné souměřitelným, tj. ovládnout *tyché* pomocí *techné*. „Kontrast spočívá mezi životem vydaným na milost a nemilost *tyché* a životem, který se stal díky (nějaké) *techné* bezpečnějším a ovladatelnějším. ... Být vydán na milost a nemilost *tyché* tam, kde je k dispozici *techné*, znamená být neschopný (např. Démokritos, zl. B 197); Démokritos zachází ve skutečnosti až k tvrzení, že celá představa o moci *tyché* je pouze výmluvou, již si vymysleli lidé, aby zakryli svůj vlastní nedostatek.“<sup>506</sup>

*Techné* zde úzce souvisí s řeckým termínem *epistémé*,<sup>507</sup> jedná se tedy o vědění a poznání, které umožňuje člověku, aby nebyl ovládnán *tyché*. A podstatou zvládnutí osudovosti, tj. – mimo jiné – nevymanitelnosti z nutnosti tragicky volit mezi závaznými povinnostmi, je právě výše zmíněná snaha stanovit měřítko pro odlišná dobra. Díky *techné* lze zříditi jedny váhy (např. v dialogu *Prótagoras* se váhami stává slast),<sup>508</sup> na které můžeme dát jakoukoli hodnotu, a volba je pak vybíráním onoho „více“. Lapidárně řečeno: kvalitativní je převedeno na kvantitativní, které již nepředstavuje při etické volbě žádné dilema – z etické úvahy se stalo počtářství. To souvisí s častou distancí od nerozumových složek v člověku, která vysvítá z textu Platónových dialogů. Avšak ani to neplatí obecně. Snahou Nussbaumové je prokázat, že Platón nakonec kritizuje sám sebe, když ve *Faidru* obhajuje básnictví a *erós*. Někdejší rozdíl mezi *sófrasyné*, která byla spojována s „měřící“ filozofií, a *mania*, jež provázela sexuální vášně a uměleckou tvorbu, je zrušen. Nerozumovým složkám je dokonce přiznána poznávací úloha, kterou rozumová „nezasaženost“ nemůže nahradit.<sup>509</sup> Filozof a básník tak nakonec stojí bok po boku, neboť jejich počínání se nevyhýbá vášni. Oba uznávají křehkost lidského bytí, která spočívá v uznání konkrétních vazeb, jež jsou jedinečné právě svou nesouměřitelností.<sup>510</sup> To ve svém díle zdůraznil Aristotelés, který požadoval návrat k *fainomena*, tj. k jednotlivým jevům.<sup>511</sup> Podle jeho názoru není možné v úsilí o konzistenci znásilňovat mnohoznačnost reality. Když v etice klademe, vedení snahou vyhnout se konfliktu, jednotlivé „veličiny“ na stejnou váhu, vnímáme svět ochuzeně, protože daným „veličinám“ nepřiznáváme samostatnost. Aristotelova filozofie je přiznáním se ke křehkosti lidského bytí, přitakáním k možnosti volby, v níž se „závazky vůči jednomu *filos* mohou

<sup>505</sup> NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 94.

<sup>506</sup> NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 218n.

<sup>507</sup> Viz NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 217.

<sup>508</sup> Viz NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 247nn.

<sup>509</sup> Nussbaumová píše: „Platón zde patrně připouští, že asketický záměr *Ústavy*, která připravuje cit a smysl o potravu plynoucí z úzkých trvalých vazeb, z rodiny a dramatického básnictví, může vést ke zmrzačení osobnosti, a to navzdory tomu, že tuto osobnost očišťuje. Vyhladovělý filozof si ve své snaze stát se rozumem, který nebude ničím vyveden z klidu, může znemožnit vlastní hledání dobra“ (NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 428).

<sup>510</sup> Nussbaumová se domnívá, že v dialogu *Faidros* vlastně Platón utvořil Sókrata, jakého si představoval. Z dřívějších dialogů není známo, že by tento Platónův učitel někdy šlel láskou. Na obdiv svých žáků naopak často reagoval ironií. *Faidros* tedy odráží touhu po tom, aby „byl Sókratés při nabývání a předávání vhledu do Éróta trochu více šleň“ (NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 459).

<sup>511</sup> Viz NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 481.



sřetnout s legitimními závazky vůči jinému *filos*, takže se nedají splnit oba.<sup>512</sup> Je jasné, že měřičské umění by se snažilo takovému konfliktu nějakým způsobem vyhnout, např. stanovením žebříčku velikosti přátelství, který by byl následným kritériem správného rozhodnutí. Ovšem to není při respektu k *fainomena* a specifičnosti jednotlivých vazeb možné – v daném případě zde vystupuje každá volba jako „nesprávná“ ve smyslu viny, jež nutně zůstane lpět na aktérovi, ať už se zachová jakkoli.

Mělo by být zřejmé, že podobný konflikt řeší v rámci fikčního světa Tristan, který, jak bylo uvedeno v rozboru Miethovy interpretace, nutně volí mezi závazkem lásky a cti. Volba jednoho ovšem není popřením druhého, stejně jako není intimní vztah mezi Tristanem a Izoldou vzpourou proti řádu manželství jako takovému. Rozhodnutí pouze pro lásku by znamenalo odseknutí všech ostatních vazeb, a to Tristan, jak ukazuje epizoda o návratu z „jeskyňky lásky“ do sociální reality, odmítá. Přesto však není schopen plně žít respektem k ustavené normě manželství a závazkem cti, který ho pojí s Markem. Absolutní nárok lásky je tedy neustále relativizován absolutním nárokem jiných společenských vazeb a naopak. Pokud by se Tristan rozhodl pouze pro jeden ze závazků, musel by nutně vše ostatní subsumovat či potlačit a jeho jednání by nemělo daleko k rozhodování hlavních postav řeckých tragédií, jak je interpretuje právě Nussbaumová. Aischylův Agamemnón např. stojí pod dvojím božským příkazem – Zeus nařizuje válečnou výpravu proti Tróji a Artemis požaduje oběť Agamemnónovy vlastní dcery. „Jestli Agamemnón nesplní Artemidinu podmínku, všichni, včetně Ifigénie, zemřou. Zmaří také výpravu, a nesplní tak Diův příkaz.“<sup>513</sup> Hlavní aktér tedy stojí před dilematem, které znamená, ať už se rozhodne jakkoli, nutné nesení viny. Charakter jeho volby podle Nussbaumové připomíná biblický příběh o obětování Izáka, přičemž analogie je zesílena ještě tím, že Abraham i Agamemnón se rozhodují pro obětování vlastního dítěte. Podstatný rozdíl tkví ovšem v Abrahamově trvajícím lásce k synovi, kterou v biblickém podání cítíme, a Agamemnónovým vytěsňením jakýchkoli závazků k Ifigénii. „Agamemnón zřejmě předpokládá, že za prvé, pokud se rozhodl správně, zvolené jednání musí být správné; a za druhé, pokud je jednání správné, je na místě je chtít, ba dokonce být jím nadšen. Od slov: ‚Co z toho je prosto zla?‘, přechází ke slovům: ‚Kéž je to k dobrému‘.“<sup>514</sup> Agamemnónovo jednání se sice, jak bylo řečeno, nemůže vyhnout za žádných okolností vině, avšak za hlavní prohřešek je sborem považována vášeň, s kterou přistupuje k potlačení jednoho závazku ve prospěch druhého, k zavraždění Ifigénie. Absolutizace Diova příkazu, kterým Agamemnón začal vše *poměřovat*, se ukazuje jako znásilnění mnohostranné reality.

Dobrý příklad naprostého potlačení jedné hodnoty druhou nalezneme podle Nussbaumové rovněž v Sofoklově *Antigoně*. „Tato hra totiž zkoumá dva odlišné pokusy, jak lze zjednodušením struktury závazků jednajícího i toho, co jednající miluje, omezit vyhlídky na konflikt a napětí.“<sup>515</sup> Kreontovým měřítkem, kterým se snaží vymanit z mravního dilematu, je blahobyť obce. Občanské hodnoty převažují vše a vše je jim podřízeno. Haimónův vztah k Antigoně je odsouzen právě proto, že Antigona není loajální k *polis*. Dokonce i obraz bohů je v Kreontově mysli určován touto představou o

<sup>512</sup> NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 628.

<sup>513</sup> NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 113.

<sup>514</sup> NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 117.

<sup>515</sup> NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 143.

nejvyšším dobru. Myšlenka, že by se bohové mohli starat o Polyneika, je pro něho přímo nesnesitelná. Až smrt vlastního syna vzbuzuje ve vládci zoufalství a odvolání dřívějšího názoru, který, jak se ukázalo, byl ve svém potlačení samostatnosti různých nároků naprosto zničitelný. Destruktivní je rovněž druhý pokus vyhnout se konfliktu, snaha Antigony vše podřídit rodinným vazbám, jejichž konkrétním výrazem je touha po splnění povinnosti vůči mrtvému. Podobně jako si Kreón dělá specifický obraz božstva, i Antígona vtěšňuje svou „teologii“ do úzkého rámce svého vidění. „Povyšuje se na arbitra v tom, co Zeus mohl či nemohl nařídít, stejně jako si Kreón osobuje říci, koho by bohové mohli a koho nemohli chránit. Žádná jiná postava nesouhlasí s jejím názorem, že Zeus jednostranně hájí práva mrtvých.“<sup>516</sup> Podle interpretace M. Nussbaumové je rubem úcty k mrtvým Antigonina neschopnost milovat živé, tak jak to dokáže např. Haimón či opěvuje Isméné. Kreón i Antígona zůstávají podivuhodně chladní vůči konkrétní lásce. „Dosahují tak harmonie – ale za jakou cenu! Podle sboru je *eros* stejně významnou a zavazující silou jako dávné *thesmoi* neboli zákonná ustanovení, je silou, jíž vzdorovat je jednak pošestilé, a jednak zjevně zavrženíhodné.“<sup>517</sup>

„Názor“ autora řecké tragédie lze tedy shrnout následovně: člověk se ocitá v situacích, v nichž se do střetu dostávají oprávněné nároky, hodnoty či – chceme-li – ctnosti. V takovém okamžiku je každé jednání zatíženo vinou, o které by měl aktér vědět. Potlačení „alternativy“ totiž nakonec nevede k vymanění z konfliktu, ale naopak k zesílení provinění a nevyhnutelnému ztroskotání. V uznání jednotlivých závazků se naopak ukazuje, že člověk rozpoznal jejich kvalitu, která nemůže být ničím redukována, ničím *vyvážena*. Tragický konflikt, který je jednajícím přijat, tak ukazuje lidskou mravní vyspělost v rozpoznávání hodnot. „Kdybychom byli takoví, že bychom se v krizi distancovali od jednoho závazku, protože se dostal do střetu s jiným, byli bychom méně dobří. Dobro samo tedy vyžaduje, aby neexistovalo žádné jiné ani upravené řešení.“<sup>518</sup>

Nyní vyvstává otázka, zda je takový náhled možný i z křesťanské perspektivy. Z několika málo poznámek, které je zapotřebí rozvést a „spojit“,<sup>519</sup> se zdá, že Nussbaumová je k této potencialitě skeptická. Především je patrné, že židovsko-křesťanský *kosmos* je chápán zcela jinak než řecký. Nestojí za ním antropomorfně chápaní bohové, ale jeden Bůh, který zůstává – přes řadu biblických polidšťujících příměrů – radikálně odlišný od člověka. Monoteismus rovněž zaručuje jednotný „mravní požadavek“, zatímco polyteismus je výrazem různých a často neslučitelných nároků, jež se týkají člověka, a proto „zakládá“ tragédii. Jeho antropomorfní charakter vysvětluje nejen to, proč se jeví některé božské příkazy jako „barbarské“, ale rovněž umožňuje racionální nahlédnutelnost důvodů jednání jednotlivých bohů, případně jejich kritizovatelnost. V židovsko-křesťanském světě často naopak nezbyvá jedinci nic jiného než podřízení nevyzpytatelné autoritě, která nemůže být člověkem napadena či mravně zpochybněna.<sup>520</sup> Případné dilema, které se jeví jako nutné, a v němž tedy osudově dochází k porušení jednoho z Božích přikázání, nemůže být připsáno „struktuře světa“ (vyjádřené

<sup>516</sup> NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 172.

<sup>517</sup> NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 173.

<sup>518</sup> NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 140n.

<sup>519</sup> Jedná se tedy převážně o mou vlastní interpretaci pohledu autorky, která se ovšem nutně opírá o zmíněné drobné noticky k danému tématu, jež v knize M. Nussbaumové čtenář nalezne.

<sup>520</sup> Srov. NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 95, pozn. 3.

polyteistickým vějířem požadavků), ale buď tajemným záměrům Božím, nebo ďáblovým intrikám, jak to činí např. Řehoř Veliký.<sup>521</sup>

Jsou ovšem tyto vývody Marthy Nussbaumové správné? Polemicky by zde mohla zaznít teologická úvaha, ovšem v rámci probíraného tématu lze rovněž poukázat na Miethovu interpretaci Gottfriedova eposu, která podle mého názoru vyjevuje, že pohled Nussbaumové je poněkud jednostranný. Konflikt nároků, kterým je přiznána samostatná hodnota, totiž není Gottfriedem řešen odvoláním se na ďábelské pokušení, ale je zpochybněním společenského obrazu Boha, splývajícího s normami, a ukazuje se jako naděje v odpuštění a smíření. Lidská zkušenost se tu stává do jisté míry kritériem poměrování Boha, ale přece je mu v polysémii díla „ponechána“ svoboda. Z hlediska Miethovy analýzy má však Nussbaumová pravdu v tom, že disharmonie závazků je zde chápána jako defektní, jako něco, co by do křesťanského monoteistického světa vlastně nemělo patřit a co by mělo být sloučeno – opět v Miethově chápání – do jednoty řádu a zkušenosti.

Na celý problém je samozřejmě možné podívat se z jiné perspektivy. Čtenář těchto řádků si může jednoduše říci, že z křesťanského hlediska je srovnávání Gottfriedova *Tristana* a např. Aischylova *Agamemnóna* od počátku odsouzeno k nezdaru. Neboť o jaký mravní konflikt se zde vlastně jedná? O rozhodování mezi válečnou pomstou a zavražděním vlastního dítěte? Křesťan zde necítí závazky dva, nýbrž jeden – zachovat život.<sup>522</sup> A navíc může být dodáno, že Tristan ve svém jednání není ani analogií Agamemnóna, ani Kreonta a Antigony. Neabsolutizuje totiž jednu hodnotu (lásku) tak, že by zničila hodnoty jiné. Ovšem na druhou stranu si nelze nepovšimnout, že Tristanův příběh je strukturován jako tragédie, která podle Aristotela pojednává o lidech, kteří se dostávají do neštěstí pro *hamartii*, nikoli kvůli svému špatnému charakteru. *Hamartia* přitom není chápána jako pouhá náhoda, ale přesto v ní *tyché* hraje podstatnou úlohu.<sup>523</sup> Proto se zdá, že kouzelný nápoj, který Tristan a Izolda požijí, představuje právě takovou *hamartii*, neboť je zároveň výrazem osudovosti (*tyché*) lásky i svobodným přiznáním se k ní, jak na to poukazuje Mieth. Vina a nevina se zde nerozpojitelně propletla.

Ovšem i takový úhel pohledu na *Tristana* by zřejmě Nussbaumovou nepřesvědčil o možnosti „křesťanské tragédie“. Jak známo, podle Aristotela má tragédie katarzní účinek, jenž je spojen se soucitem a strachem. Z pozorného čtení *Křehkosti dobra* však vyplývá, že těchto dvou emocí není podle Nussbaumové křesťanský recipient schopný. Strach, který je vzbuzen představou, že by se člověku mohlo přihodit něco podobného, je – tvrdí autorka – např. v Platónově *Ústavě* eliminován odmítnutím básnických děl, jež tento strach mohou vyvolat. Děje se tak proto, že Platón v této fázi nepovažoval dobrý charakter za ohrožitelný vnější ztrátou a přírodní událostí, tedy náhodou (a ta spoluvytváří *hamartii*). Důležité ovšem je, že linii dané etické tradice Nussbaumová neprodlužuje pouze ke Kantovi,<sup>524</sup> ale naznačuje, že vede až ke křesťanství.<sup>525</sup> Ještě zřejmější jej její náhled na

<sup>521</sup> Viz NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 138, pozn. 68.

<sup>522</sup> Takové jednoduché dějové hodnocení ovšem nemusí být právo etickému smyslu příběhu, kterým je modelově ukázat „platné“ dilema.

<sup>523</sup> Viz NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 705n.

<sup>524</sup> Autorka píše: „Když budeme v duchu těchto filosofů pozorovat pád tragického hrdiny, nebudeme se o sebe vůbec bát. Neboť buď je náš charakter i charakter tohoto hrdiny dobrý, a v tom případě nám jeho nesnáze skutečně neposkytují žádný důvod ke strachu, nebo oba charaktery vyžadují více práce, a v tom případě bychom se raději měli pustit do zdokonalování sebe samých, nebo se hrdinův charakter

možnost soucitu s tragickým hrdinou, jímž by byl jat křesťanský vnímatel. Vysvítá to z následujícího komentáře: „Aristotelés tvrdí, (a myslím, že správně), že v případech, kde usuzujeme, že trápení je způsobeno špatnou vlastní volbou jednajícího, nepociťujeme (logicky) lítost: struktura oné emoce vyžaduje opačné mínění. V *Rétorice* učiní zajímavý postřeh, že člověk, který smýšlí příliš pesimisticky o lidské povaze, nebude vůbec cítit soucit – bude totiž přesvědčen, že každý si zaslouží ty špatné věci, které se mu dějí (což je poznámka, jež má dalekosáhlé důsledky pro křesťanskou tragédii).“<sup>526</sup>

Jak se zdá, Nussbaumová usuzuje, že z křesťanské antropologie, kterou zjevně považuje za pesimistickou, vyplývá i jakýsi sadismus vůči „hřešícím“. Věřící čtenář *Tristana* by si tak vlastně měl (spolu s autorem díla) v duchu říci, že hlavní postavy po právu pykají za spáchané cizoložství. Celý fikční svět eposu, který vzniká v rámci středověkého křesťanského světa, se však takové interpretaci brání. Jeden z Gottfriedových nástupců, Ulrich von TÜRHEIM,<sup>527</sup> který dokončení díla začíná vyjádřením bolu nad skolem „velkého umělce“ a „mistra“, popisuje, jak Marke lituje svého konání, když se dovídá o tom, že byl příběh lásky (a rovněž cizoložství!) iniciován kouzelným nápojem, a nechává Tristana a Izoldu pohřbít do jednoho hrobu. A TÜRHEIMovo zakončení příběhu, které je oslavou trvalosti lásky, překonávající smrt,<sup>528</sup> je plně v intencích mistra, k němuž se přiznává, v tom smyslu, že nemoralizuje a neodsuzuje jednání hlavního aktéra. A stejně jako je v eposu Marke jat lítostí, vzbuzuje příběh, vyjádřím-li se poněkud odvážně a obecně, soucit i u čtenáře – křesťana. Jinými slovy: není jediného důvodu, proč by recepce křesťanského vnímatele měla být odlišná od jakéhokoli jiného recipienta.

Může být sice namítnuto, že hovořit o *Tristanovi* jako o tragickém příběhu, se tu opírá pouze o slabou základnu, poukaz na *hamartii*, a úvahy se pak rozbíhají v polemice s Nussbaumovou přece jen příliš jednostranně směrem ke čtenářskému pólu. Avšak k tragičnu tenduje sama struktura díla, která se sice nepohybuje jednoduše od radostného začátku k bolestivému konci, jak pro tragédii stanovil Dante,<sup>529</sup> ale opisuje tvar „ $\cap$ “,<sup>530</sup> tj. přesouvá se od smrti Tristanových rodičů a jeho únosu, přes hrdinův společenský vzestup až k jeho smrti. Zdá se tedy, že nic nebrání tomu, aby byl daný epos nazván tragickým, respektive „křesťanskou tragédií“. Ovšem přece jen tu zůstává otázka, na kterou dosud nebylo zodpovězeno, ačkoli byla výchozím bodem celého exkurzu – proč Mieth odmítá tragické vyznění příběhu?

Myslím, že daný problém může být rozřešen, když se ještě jednou podíváme na celou věc z jiného úhlu. Jako zásadní vodítko tu může podle mého názoru posloužit Miethova poznámka z jeho knihy *Malá škola etiky*: „Avšak tragika má jiný význam, odvíjející se od toho, zda člověk – jako v antice –

---

nakonec vůbec nepodobá našemu, a v tomto případě nás jeho pád nijak hluboce nedojme“ (NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 711).

<sup>525</sup> Srov. NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 80, pozn. 29.

<sup>526</sup> NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 708.

<sup>527</sup> Viz pozn. 448 této práce.

<sup>528</sup> „Man sah die Rose und die Rebe / über dem Grab verflochten. / Sie konnten nicht inniger / miteinander verwoben sein. / Seit der Entstehung der Welt / hatte man es nicht erlebt, / dass zwei nach ihrem Tode / sich so liebten wie sie“ (STRASSBURG, 1970, s. 585).

<sup>529</sup> Viz VEITH, 1990, s. 102.

<sup>530</sup> Komédie je naopak často utvářena ve znamení formy „U“ (viz RYKEN, 1984, s. 83).

věří na finální osud, kterému podléhají i bohové, nebo zda má člověk praduřevu (*Urvertrauen*) v Boží milosrdenství, nebo zda nechce nechat poslední slovo fixaci ve stavu viny (*im schuldigen Sosein*).<sup>531</sup>

Z některých řeckých tragédií na nás opravdu padá tíživá osudovost, která je zároveň rozříštěním *kosmu*; tam, kde vládne pouhá *tyché* a není možno se opřít o cokoli jiného, nastupuje vláda chaosu. To nejlépe demonstuje Euripidova *Hekabé*, která byla pro svou krutou vizi destrukce řádu a ctnostného lidského života v průběhu 19. a 20. století dokonce napadána jako špatná tragédie.<sup>532</sup> Z toho je patrné, že pro výhrady nebyly nejpodstatnější estetické důvody, ale odmítnutí světa, který je dílem nabídnut. Tragično bylo pochopeno ve své metafyzické souvislosti, které si povšimli rovněž filozofové a literární vědci. Např. Emil Staiger hovoří o tragice nejen jako o pojmu dramaturgickém, ale především jako o pojmu metafyzickém,<sup>533</sup> a chápe ji právě jako rozbití světa. „Není tedy tragické kterékoliv neštěstí, nýbrž takové, které člověka olupuje o jeho oporu, o poslední cíl, na kterém záleží ...“<sup>534</sup> Zdá se tedy, že v křesťanském světě je tragédie možná jedině bez Boha, tj. bez poslední naděje, jež tu přes veškeré ztroskotání ještě zbývá.<sup>535</sup> Ne nadarmo cituje Georg Lukács zálibně větu Paula Ernsta: „Teprve až se staneme zcela bezbožnými, budeme mít tragédii.“<sup>536</sup>

Avšak na tomto místě je třeba podotknout, že někteří teologové mají své „ale“, neboť počítají s možností existence „prostoru“, který je sice pevnou součástí křesťanského *kosmu*, ale zároveň je místem bez naděje a Boží přítomnosti. Zdá se, že v jejich optice se analogií nejzazšího ztroskotání v antické tragédii stává peklo. Je samozřejmé, že v takovém případě je z *hamartie* vyloučen prvek náhody a veškerá vina je přisouzena jednajícimu. Gerard Loughlin se odvolává na článek George Steinera, v kterém autor poukazuje na destruktivní vliv romantismu na „křesťanskou tragédii“. Podle Steinerova názoru v této době lítost nahrazuje zatracení – tedy zmíněnou podmínku možnosti „křesťanské tragédie“ – a strach z pekla je impulzem k myšlence nutnosti nebe, tj. spásy.<sup>537</sup> „Romantický optimismus“ tak vede k tomu, že se vždycky najde nějaký způsob, jak se může hříšníkovi dostat vysvobození. Čtenář má pocit, že si Steiner stýská nad tím, co v zcela jiné souvislosti ironicky vyjádřil Josef Šafařík – u Goetha se nakonec Faust sveze nebeským výtahem. Goethovo zpracování faustovské látky však není jedině, a pokud by se autoři, kteří mají zálibu v zdůrazňování

<sup>531</sup> MIETH, 2004, s. 174. Ve *Skleněném štěstí lásky* Mieth zase konstatuje: „Vidím velký rozdíl mezi křesťanským a řeckým světem, z nichž oba stojí na počátku naší kultury. ... Křesťanství nerozumí utrpení a ztroskotání vposled jako hrdinské tragice existence (*Dasein*). Proti tragice existence existuje jen jeden správný postoj: tím je zármutek, zpracování zármutku (*Trauerarbeit*)“ (MIETH, 1992a, s. 148).

<sup>532</sup> Viz NUSSBAUMOVÁ, 2003, s. 732n.

<sup>533</sup> Viz STAIGER, 1969, s. 131.

<sup>534</sup> STAIGER, 1969, s. 132.

<sup>535</sup> Z podobného důvodu by Staiger některé antické tragédie nenazval tragickými. Nekončí totiž zásadní nedůvěrou ve vše, včetně bohů, nýbrž restitucí vztahů. Staiger píše: „Nelze si ovšem zastírat, že mnohá jevištní díla těchto básníků, která se vesměs nazývají tragédiemi, tragiku ve výše popsaném smyslu postrádají. Aischylova ‚Oresteia‘, Sofoklův ‚Filoktétos‘, Euripidova ‚Ífigenia na Tauridě‘ nekončí tragicky. Na konci těchto her se naopak rozhodným způsobem upevňuje poměr mezi lidmi a bohy, ohrožovaný často v průběhu děje, takže nezůstávají žádné pochybnosti a každý ví, na čem je“ (STAIGER, 1969, s. 130n).

<sup>536</sup> LUKÁCS, 1967, s. 11.

<sup>537</sup> Viz LOUGHLIN, 1999, s. 173.

pekla, shodli na příkladu „křesťanské tragédie“, obrátili by nejspíše pozornost k dílu jinému, k *Tragické historii o doktoru Faustusovi* Christophera Marlowa.<sup>538</sup> Ale nakonec je vlastně lhostejné, jaké literární *opus* bude zvoleno za příklad, protože pro tragédii je podle těchto teologů nejdůležitější víra v možnost zatracení člověka, tj. naprosté destrukce jeho „já“. Např. podle Loughlina je třeba, aby se církev bránila romantickým tendencím ve výše uvedeném smyslu a aby v obraně vůči liberalismu znovu zdůraznila vzkříšení (nebe) a tělesnou smrt (peklo) jako „radikální možnosti pro odpovědného a náležitě autonomního ducha“,<sup>539</sup> jen tak je totiž možno uchovat „tragický charakter“ církve.

Já zde zůstanu raději liberálem, který bude spolu s Helmutem Thielickem a dalšími doufat ve spásu všech. Ale i kdyby tomu tak nebylo, Loughlinovy a Steinerovy argumenty se mi zdají nepřesvědčivé pro „metafyzické“ odůvodnění „křesťanské tragédie“, neboť ta by se (zdánlivě!) mohla uskutečnit pouze tehdy, když by Bůh splýnul s chaosem a *tyché* (nebo jim byl podřízen). Možnost vzkříšení a pekla je naopak vsazena do stabilního řádu, v němž člověk jednoduše pyká za to, co spáchal, ale rovněž může spoléhat na Boží milost. Zdánlivost uskutečnění potom tkví v tom, že bůh, který by byl podřízen *tyché*, by přestal být křesťanským Bohem, a v tomto smyslu se křesťanství a tragédie skutečně vylučuje. Nebo, a to je druhá možnost, je „křesťanská tragédie“ něčím zcela odlišným od tragédie řecké. Není definitivním rozbitím *kosmu* a konečným *ztroskotáním*, ale „pouze“ *troskotáním*, které postavy během svého života zakoušejí.<sup>540</sup>

Při pohledu na Tristana je patrný právě tento aspekt. Hlavní postava získává, jak bylo už několikrát uvedeno, zkušenost neslučitelnosti závazků, a přitom nedokáže plně žít ani jedním z nich (neboť oba uznává za platné), a spolu s Izoldou umírá. Jako obzvláště problematická se v eposu jeví norma manželství, která se zde objevuje v defektní podobě, tj. jako nemorální. Již zaznělo, že tato nemorálka spočívá mj. v tom, že Marke má k lásce „kupecký“ vztah. Izolda je chápána jako jeho majetek (to on si ji vybírá) a sexuálně zaměnitelné tělo (první noc s Brangäne). Gottfried tedy řeší jednak sociálně a nábožensky ustavenou normu, která se jeví jako nemorálka, jednak nemorálku (cizoložný vztah Tristana a Izoldy), která se zdá být svým zaměřením morální (vztah, který odmítá „*amor mercenarius*“). Protože však, jak píše Mieth, nemohl mít Gottfried ještě vědomí proměnlivosti norem, celá situace se jeví nejen jako bezvýchodná, ale rovněž jako krize Boha, který přece stojí za nemorální morálkou, jež si vynucuje morálku nemorálky – a ta by opět podle norem měla být odsouzena. Avšak Gottfried nehrozí peklem, ani jeho dílo není revolucí proti Bohu, ale spíše nadějí v „jiného“ Boha, který stojí nad normami ve svém milosrdenství. A právě to činí tuto tragédii tak neřeckou. Zatímco zoufalá Hekabé již nemá kam se svým utrpením utéct a v rozbitém světě se stává sama rozbitou a nelidskou, v Gottfriedově eposu zůstává jako poslední naděje a doufání.<sup>541</sup>

<sup>538</sup> Srov. VEITH, 1990, s. 105.

<sup>539</sup> LOUGHLIN, 1999, s. 175.

<sup>540</sup> Nebo – podle Loughlina a Steinera – zatracením.

<sup>541</sup> Veith konstatuje: „Aristotelův moralismus, stejně jako náboženský systém starověkých Řeků, k nám mluví o zákonu, avšak nenabízí naději pro někoho, kdo byl po právu odsouzen takovým zákonem. Nepolevující, beznadějně břemeno viny tkví v podstatě tragické trýzně. Křesťanství uznává morální zákon a souhlasí tak s tragickou vizí, avšak jde dále v nabídce Kristova smíření“ (VEITH, 1990, s. 109).

Zdá se tedy, že důvod Miethova odmítnutí konečné tragiky příběhu – který ovšem vyplývá i z vlastního Gottfriedova podání – je právě „metafyzický“, což ovšem neznamena, že by byl daný teolog nevíšimavý k možnosti lidského utrpení a křehkosti svazků, jak je patrné i z jeho interpretace *Tristana*. Mieth dobře ví o tom, že štěstí lásky je pouze skleněné a ze skla „se dělají perly i slzy“.<sup>542</sup> Proto je mu cizí jakýkoli falešný triumfalismus, který v teologii často bývá odvozován z události vzkříšení.<sup>543</sup> Autor však doufá v možnost sjednocení zkušenosti a řádu, v uskutečnění pozitivní možnosti, kterou – třeba i ve formě „pouhé“ naděje, jak je tomu v Gottfriedově eposu – naznačují některá umělecká díla. Zde je však třeba dodat: Ačkoli se Gottfriedova vize v průběhu dějin uskutečnila, přece jen se klade otázka, zda neexistují také kladné možnosti, které se nikdy nestanou a nemohou stát skutečností. Z tohoto hlediska se zdá, že skeptické důrazy kritické teorie mají větší oprávnění, než Mieth ve své teologii připouští.<sup>544</sup> Ale i její představitelé odhalují v umění touhu po – byť i pozitivně nevyomezitelném – konečném smíření, které je protestem proti častokrát temné realitě. Adorno ve své *Estetické teorii* napsal: „Mladý Brahms, jehož génius se až dodnes sotva dost oceňuje, má v sobě místa s tak uchvacující něžností, jakou snad mohl vyjádřit pouze ten, komu byla odepřena.“<sup>545</sup>

### *Josef a bratři jeho*

Tak jako lze považovat Miethovu ukázkou interpretace *Tristana* za znázornění toho, jak lze chápat *kontrastní zkušenost* – neboť v rámci díla není představen žádný konkrétní pozitivní model a ze zoufalství roste „jen“ možnost –, je autorova analýza Mannova rozsáhlého románu *Josef a bratři jeho* snahou poukázat na Josefa jako na model zdařilého života. Tato Miethova interpretace tedy souvisí především se

<sup>542</sup> MIETH, 1992a, s. 7.

<sup>543</sup> Ta podle některých činí z evangelia komedii, neboť se jedná o jednoznačně šťastný závěr. K takovému pojetí však Loughlin správně poznamenává: „Jeho [tj. Ježíšovo] utrpení není zrušeno jeho vzkříšením; zůstává, jako všechno utrpení, provždy“ (LOUGHLIN, 1999, s. 163). A jak zdůraznil Nathan A. Scott, člověk na zemi stále žije ve znamení eschatologického napětí, konečné vykoupení všeho ještě nepřišlo, a proto můžeme být i jako křesťané zapleteni v tragickém, respektive: existuje tu něco, co můžeme i v křesťanském světě nazvat tragickým viděním. Scott tu vychází z Kriegerova rozdělení na „tragédii“ (*tragedy*) a „tragickou vizi“ (*the tragic vision*) (viz SCOTT, 1966, s. 133). Tragická vize je součástí tragédie, která je separovatelná od tragédie jako formy, jež znamená vždy smíření. Tj. estetický tvar tragédie znamená, že i přes ztroskotání hrdiny tu existuje „síla pro afirmaci“, vyplývající z formální stránky. Proto má také Scott za to, že křesťanská tragédie je možná a zaměřuje se na zkoumání, zda je stejně možné hovořit v souvislosti s křesťanstvím o zmíněné vizi či vidění. Jak jsem již prozradil, na danou otázku nakonec odpovídá kladně, neboť ještě nedošlo k eschatologickým událostem. Ovšem je patrné, že jeho pohled neřeší problematiku rozpadu *kosmu*, kterou jsem se snažil objasnit výše.

<sup>544</sup> Srov. LÜCKING, 1993, s. 147.

<sup>545</sup> ADORNO, 1997, s. 363.

*zkušeností smyslu*, která vyplývá z Josefova hledání vlastní identity. Tímto tématem sice není vyčerpána celá škála autorova zájmu – jeho kniha je opět vrstvením různých perspektiv<sup>546</sup> – avšak je možné ho považovat za klíčový. Proto se ve velmi stručném souhrnu Miethova výtěžku soustředím právě na něj.

Josef se podle autora od začátku jeví jako „*homo contemplativus*“ extatického typu“.<sup>547</sup> V rozhovorech s Elíezerem se ukazuje jeho zájem o „vědy“ a spekulaci. Vše má však podobu zvláštní hry a lehkosti, „nezávaznosti“. Starost o Boha (*Gottessorge*) má v této lehkosti dokonce jakýsi nádech blasfemie.<sup>548</sup> Mladý Josef zároveň do vyprávěných událostí zrcadlí své ego, když se s narcismem ztotožňuje s mytologickými postavami. K takové možnosti přispívá nejen jeho krása a nadání, ale zejména to, že rád sní, nebo jak píše Mann, „nechává si zdát“. Tím je vyjádřen volní prvek, Josefovo úsilí se snům aktivně poddávat. Sny mají samozřejmě, tak jak je to v biblickém podání, i funkci anticipace budoucích dějů, v nichž se snící stane živitelem Egypta a svých bratří. Ale vždy v nich přetrvává odkaz na něco defektního v Josefovi – na jeho přehánění a zalíbení v sobě samém. To dokumentuje následující ukázka: „O tom se Josefovi zdálo, ale byl to tak zmatený sen, že se mu do něho vloudila dětinská záměna, kterou byla jeho vlastní snící osoba na roveň postavena eschatologickému božskému hrdinovi, a on sám, hoch Josef, se skutečně viděl nebo spíše vnímal jako pán a velitel celého světového oběhu ...“<sup>549</sup>

Josef svou zasněnost dědí po otci,<sup>550</sup> avšak chybí mu jeho pokora a „smysl pro skutečnost“ (*Wirklichkeitssinn*). Právě proto se může neustále vznášet ve svých fantaziích, které nejsou zakotveny v realitě. Vše se ukazuje být lákavou možností bez jakéhokoli zajištění. Josef se utápí v mytickém, v identifikaci se vzory, kterým se nelze vyhnout, ale jež je třeba zároveň reálně naplnit (což zatím nečiní).<sup>551</sup> Brzy vychází najevo, že Josefovo počínání je nebezpečnou *hrou*, jež bude mít s konsekvencí sobě vlastní *dohru*, setím, po kterém bude následovat nepříjemná žeň.

<sup>546</sup> Což odpovídá charakteru Mannova díla. Jak jsem uvedl dříve, Mieth považuje román *Josef a bratří jeho* za typ komplexního vyprávění. Stejně jako je perspektivismus u *Tristana* obranou proti ideologickému zneužití a jednoduchému následování, není imitace možná ani zde. „Perspektivismus vyprávění v románech o Josefovi vede k tomu, že všechny výpovědi zůstávají nezakotveny (*in der Schwebe*), protože se navzájem relativizují“ (MIETH, 1976c, s. 24).

<sup>547</sup> MIETH, 1976c, s. 63.

<sup>548</sup> Viz MIETH, 1976c, s. 64.

<sup>549</sup> MANN, 1959(I.), s. 449.

<sup>550</sup> Viz MIETH, 1976c, s. 157 a MANN, 1959 (I.), s. 70.

<sup>551</sup> K tomu píše Mieth: „Rozdíl mezi mytickou fikcí a ‚rozumnou‘ vírou ve vyvolení spočívá v tom, že víra dbá na znamení času a nic nepředjímá ...“ (MIETH, 1976c, s. 159).



Svým počínáním – např. chlubením se sny – neustále provokuje své bratry; byť i zde má čtenář pocit neúmyslnosti dráždění, která vyplývá z Josefovy ztráty citu pro společenskou sféru. Avšak tato Josefova nevšímavost k společenskému se mu vrátí, jak konstatuje Mieth, právě ve vzpouře „sociální skutečnosti“, tj. pod ranami jeho rozrušených bratrů. Když je poté Josef uvržen do jámy, dochází k prvnímu zlomu, jenž je důležitý pro růst jeho identity, pro jeho uskutečnění. Čtenář si totiž může povšimnout dvou významných prvků – zbitý a vysílený Jákobův syn se navrací do „reality“ strachem o svého otce<sup>552</sup> – již se tedy nesoustřeďuje egoisticky na sebe – a vinu za celou nešťastnou událost přikládá vlastní osobě. Josef hovoří dokonce o tom, že bratry do situace zavlkl, tj. vlastně přinutil je jednat tak, jak jednali.<sup>553</sup> I uvržení do jámy je sice potvrzením Josefovy výjimečné role, neboť podobně umírají mytická božstva, aby znovu povstala, ale zároveň – a to je podstatné – je spojeno s vědomím vlastního provinění, s hříchem. „Jáma byla hluboká, a návrat k životu, jakým žil před pádem do této hlubiny, byl nemyslitelný ...“<sup>554</sup>

Hřích je v Mannově románu kategorií estetickou i etickou, nikoli však moralistickou. Zdůrazněna je zejména jeho úloha na cestě dějin spásy, která se protkla s Josefovým životem. Když Jákobův syn po vysvobození z jámy přemýšlí o tom, že by se navrátil ke svému otci, velmi brzy tuto myšlenku zavrhuje, neboť „by bylo hlupáckou chybou, chtít útekem rušit boží plány.“<sup>555</sup> Vidí tedy, že pro něho příběh vyvolení nekončí, avšak je zřejmé, že se neuskuteční „sám“ jako odpověď na sladké snění. Hřích se v tomto smyslu jeví jako *felix culpa*, jako vina, která umožňuje pokračování a „meliorizaci“. To není v Mannově románu po chuti moralistickým andělům, kterým se zdá, že takové praktiky „jistě Instance“ nevrhají dobré světlo na vyšší sféry.<sup>556</sup> Zdá se jim, že Bůh má k člověku povážlivě blízko. Mannovo pojetí je tu jistě provokativní i pro řadu teologů, zvláště když autor na mnoha místech hřích estetizuje. Bůh vlastně rezignuje kvůli svému výtvoru (člověku) na svět strohé

<sup>552</sup> „„Bratři,“ volal, „nedělejte to s tím zvířetem a s šatem, neubližujte otci, neboť on to nepřežije! Ach, neprosím vás za sebe, vždyť jsem na duši i na těle zničen a ležím v hrobě. Šetřte však otce a nepřinášejte mu zakrvácené roucho, on je blízek smrti!““ (MANN, 1959 (I.), s. 497).

<sup>553</sup> „„Neboť Josef pochopil, že je tak daleko zavlkl: mnohými a velkými chybami, kterých se dopustil v přesvědčení, že ho každý miluje více než sebe – v tomto přesvědčení, v které věřil, a přece zase v ně nevěřil docela, ale podle kterého v každé případnosti žil a které ho, jak nyní jasně a zřejmě poznával, uvrhlo do jámy““ (MANN, 1959 (I.), s. 449).

<sup>554</sup> MANN, 1959 (I.), s. 508.

<sup>555</sup> MANN, 1959 (II.), s. 37.

<sup>556</sup> Viz MANN, 1958 (III.), s. 14.

morálky, stejně jako člověk „zanedbává“ takovou morálku v tvorbě své (tj. v umění). „Proto se Bůh a člověk setkávají ‚nad‘ morálním světem ve světě umění, v němž je hřích pouze vehiklem k novým formám, v němž z omylu může ještě vzniknout dobré, protože podněcuje k novým formám.“<sup>557</sup>

Avšak nejde tu o vymazání mravní viny, nýbrž o vzájemné prolínání mezi estetickou a etickou sférou.<sup>558</sup> Josef ví, co to znamená mít výčitky svědomí a cítit vinu, jak je patrné nejen z jeho nedobrovolného pobytu v jámě, ale rovněž z doby, kdy umírá jeho přítel Mont-kav. Jeho smrt zajistí Josefovi lepší postavení na egyptském dvoře, ovšem přece jen se jedná o odchod blízkého člověka, za který Jákobův syn pocituje osobní zodpovědnost, ačkoli jej připisuje především Božím úmyslům. Josefovi se zdá, že nese vinu za Boha, a bylo by tedy zcela pochopitelné, kdyby jednou nesl Bůh vinu za člověka.<sup>559</sup>

Mont-kavova smrt pro Josefa neznamena pouze povýšení, novou pozici, v níž se dostává k Potífarovi, ale rovněž další možnost ztroskotání, která se také uskuteční. Je znovu zapříčiněna zálibou v sobě samém, která už jednou vzbudila nenávist bratrů. Tentokrát se však jedná o neopatrné zacházení s láskou Potífarovy ženy.<sup>560</sup> Mieth tedy tuto událost interpretuje (s dobrou oporou v textu) jako výsledek Josefovy chyby, která, jak se zdá, opět spočívá ve špatném pochopení vlastního vyvolení. Josefova víra je podle Mietha „anticipací důvěry ve vlastní osobu“,<sup>561</sup> a souvisí tak s vědomím sebe sama jako výjimečného, obzvláštního člověka. V tom ovšem netkví vlastní prohřešek. Provinění spočívá spíše v Josefově přesvědčení, že získání důvěry padá člověku jednoduše do klína, že vyvolení neznamena rovněž akci ze strany toho, koho se má týkat. Josef se příliš spoléhá na své okolí, místo aby odkryl „sociální

<sup>557</sup> MIETH, 1976c, s. 166.

<sup>558</sup> Viz MIETH, 1976c, s. 166, pozn. 16.

<sup>559</sup> „[Josef] si pro jeho utrpení a umírání dělal výčitky; neboť byly zřejmě opatřením ve prospěch jeho a jeho vzrůstu a ubohý Mont-kav byl obětí božích úmyslů: byl odklizován s cesty a Josefovi se chtělo mluvit k Pánu záměru: ‚Co činiš, Pane, děje se výhradně z vůle Tvé, a nikoli mojí. Musím prohlásit výslovně: nechci s tím nic mít, a že se to děje pro mne, doufám, neznamena, že jsem tím vinen já – to bych si při vši pokoře vyprosil.‘ – Ale nepomáhalo to, měl pro obětní smrt přítelovu výčitky svědomí přec a dobře věděl, kdyby se zde vůbec dalo mluvit o vině, že by padla na něho, kořistníka, protože u Boha žádné viny býti nemůže. To je to právě, myslil si, že vše činí Bůh, ale nám dal svědomí, takže jsme před ním vinni, protože bereme vinu na sebe. Člověk nese břímě z boží viny a bylo by jen zcela v pořádku, kdyby se Bůh jednoho dne rozhodl nésti vinu naši“ (MANN, 1959 (II.), s. 290).

<sup>560</sup> Srov. MANN, 1959 (III.), s. 14.

<sup>561</sup> MIETH, 1976c, s. 98.

relevanci své obzvláštnosti“.<sup>562</sup> Snad by se to dalo vyjádřit též takto: Jákobův syn přece jen příliš doufá v „sebenaplnění“ mytického vzoru a nesnaží se jím aktivně být. Do ruky mu hraje fakt, že láska Potífarovy ženy se rozdmýchává sama, a stačí jen šikovně, byť jakoby nevědomky, přikládat. Výsledkem je další Josefův pád, druhá jáma – faraónovo vězení.

V něm ovšem, jak je známo, Josef nezůstává, nýbrž jedná se o další odrazový můstek k ještě vyšší pozici. Odhalení pravého smyslu snů vládce Egypta mu později vynese vysoké místo v hierarchii panovníkova dvora. Důležité je, že ve faraónovi podle Mietha potkává Josef své mladší „já“, které nicméně není schopné dynamického vývoje.<sup>563</sup> Také faraón totiž představuje kontemplativní typ člověka, který je naprosto vzdálen praxi. Je to patrné i z toho, že sice dokáže určit význam snů *ex negativo*, tj. odhalit, že interpretace věštců nejsou správné, ale sám nedokáže specifikovat jejich pozitivní význam.<sup>564</sup> To se daří právě až Josefovi, který už nevystupuje pouze jako „*homo contemplativus*“, ale jako vyzrálá osobnost, jež se orientuje zároveň na sociální sféru. Rozdíl mezi faraónem a Josefem se ukazuje rovněž v jejich odlišných teologiích. Tam, kde má vládce Egypta představu purifikovaného Boha, kterého znečišťuje vše světské, si Josef dovoluje méně opatrnosti, jež je ovšem přesvědčivější. Mieth konstatuje: „Zatímco Josefova víra musí integrovat celou dějinnou skutečnost, i s nebezpečím, že bude podle okolností méně ‚čistá‘, musí faraón zachránit čistotu víry, i když ji při tom zcela zbaví dějinné skutečnosti.“<sup>565</sup> Esoterizující představy faraóna tíhnou k doxologii, která je odříznutá od politické praxe, kdežto Josefův zájem o sociální v sobě prvky oslavy Boha nepostrádá, což je dáno souvislostí teologie a humanismu. Už pro Jákoba je starost o Boha vlastně starostí o člověka na jeho dějinné cestě. Čím více se stává člověk člověkem, tím více dochází k očištění jeho „obrazu Boha od předlidských rysů (*von vormenschlichen Zügen*)“.<sup>566</sup> Ve světě Mannova románu se jedná o rozvinutí abrahamovské smlouvy, v níž je člověk zodpovědný za Boha a Bůh za člověka. „Bůh a člověk poznávají ve smlouvě své bytí ve stávání se. (*Gott und Mensch erkennen im Bund ihr Sein im Werden.*) Proto je jejich společná historie zároveň stáváním se

---

<sup>562</sup> MIETH, 1976c, s. 99.

<sup>563</sup> Viz MIETH, 1976c, s. 63.

<sup>564</sup> Viz MIETH, 1976c, s. 108.

<sup>565</sup> MIETH, 1976c, s. 123.

<sup>566</sup> MIETH, 1976c, s. 95.

Bohem (*Gottwerdung*) a stáváním se člověkem (*Menschwerdung*).<sup>567</sup> Josefova činnost v Egyptě, která je zároveň oslavou Boha a pomocí člověku, je zakotvena právě v takovém pojetí smlouvy. Jákobův syn je vzorem dynamického člověka, jenž je na cestě a dokáže projít změnou od narcistního sebezalíbení k zájmu o druhé, kteří teprve odtud mohou rozpoznat, že daná postava je „vyvolený“. A vizi dynamického člověka odpovídá vize dynamického Boha. Jsme tak svědky dvojího – Josefovy kreativity, jež nakonec prolamuje předem připravené mytické vzorce,<sup>568</sup> na které zpočátku spoléhal, a Boha, který je spojen s budoucností, jak je to popsáno v příběhu *Jak Abrahám objevil Boha*.<sup>569</sup> Tato budoucnost je spojena s rozrušením mytického, stejně jako tomu je u Josefa. O Bohu lze vyprávět pouze budoucí, není o něm teogonických příběhů, a proto jsme podle Mietha ve světě románu svědky „zrození eschatologie z odmítnutí mytologie“.<sup>570</sup>

Bůh a člověk krácejí ruku v ruce v otevřenosti pro budoucí. Právě proto se Josef nerozplyne v sterilní identifikaci s mýtem, ale jeho cesta je dobrodružstvím sebezpoznání a naplnění vlastní identity, která je vybudována na ztroskotáních, jež ovšem hlavní postava dokáže pochopit jako „šance zkušenosti“, vyrůstá na schopnosti překonání slabin druhých a vrcholí v sociální angažovanosti. Vše lze znázornit přehledným grafem, který nabízí D. Mieth:<sup>571</sup>

---

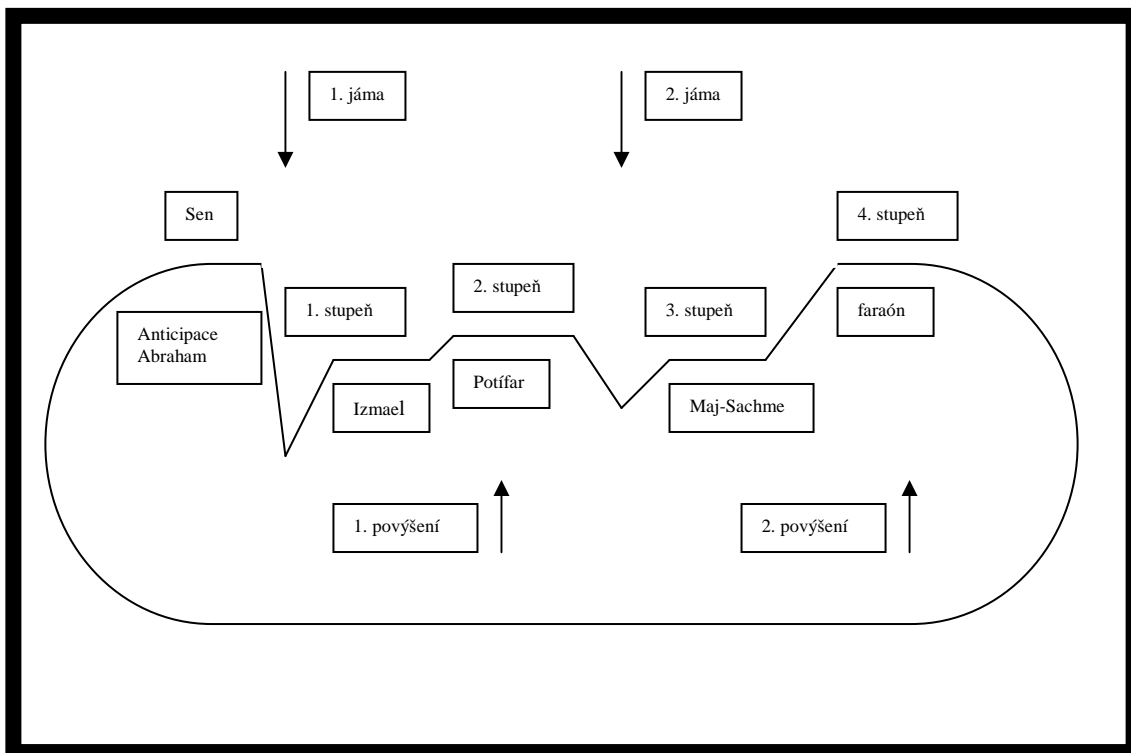
<sup>567</sup> MIETH, 1976c, s. 94.

<sup>568</sup> Viz MIETH, 1976c, s. 88 a 161. Jedná se zhruba o toto: zatímco nejdříve Josef pasivně očekával na naplnění mytických vzorců, nyní se vztah obrací. Mytické vzory jsou pasivní, služební pro Josefovu aktivní realizaci. To zcela odpovídá Mannovu pojetí, v němž jde o humanizaci mýtu, která se mj. stává obranou proti jeho zneužití fašismem. „Smysl podniku humanizovat mýtus právě netkví v jeho vypuzení ze skutečnosti člověka, nýbrž v jeho svedení do humánních kanálů a obráceně: v oživení humanity“ (MIETH, 1976c, s. 149).

<sup>569</sup> Za důležité z hlediska Miethovy interpretace považuji především následující pasáže z Mannova románu: „Ještě mnohemu dovedl praotec o Bohu učiti, ale nedovedl o Bohu *vypravovati*, – alespoň ne v onom smyslu, jako jiní lidé dovedli o svých bozích vypravovati. O Bohu nebylo příběhů. A co bylo dokonce snad nejpozoruhodnější, byla odvaha, s jakou Abrám hned od počátku, bez okolků a bez příběhů, Boha vytvořil a vyslovil, říkáje ‚Bůh‘. ... [Bůh] neměl příběhů a ... nebylo o něm co vypravovati. A přece právě tomu zase musíme rozuměti jen s výhradou a je to správné jen z hlediska minulosti, ne však také budoucnosti – předpokládajíce, že slovo ‚vypravovati‘ se na budoucí události hodí a že vůbec o budoucnosti můžeme vypravovati, byť i jen ve formě minulosti. Bůh měl přece a dojísta svůj příběh, ale ten se týkal budoucnosti ...“ (MANN, 1959 (I.), s. 376n).

<sup>570</sup> MIETH, 1992b, s. 70.

<sup>571</sup> MIETH, 1976c, s. 114.



V grafu jsou zaznamenána jména osob, které hrají významnou úlohu v Josefově putování. Tyto postavy jsou zároveň vylíčeny ve své slabosti (viz výše), tj. částečnosti vlastní racionality, proti níž je postaven ideál zralé osobnosti Jákobova syna.<sup>572</sup> Obchodník Izmael, jenž zachrání Josefa ze studny, je představen jako skeptik, který sice věří, že se za lidským povídáním může skrývat tajemství, ale toto vědomí považuje za více než dostatečné. Jeho pragmatismus je zábranou přijetí – např. morálních – konsekvencí náboženství, které by bylo eventuálně hlouběji poznáno a pochopeno.<sup>573</sup> Částečnost jeho zaměření se projevuje jako přehnaná starost o budoucnost (*Vorsorge*) bez starosti o Boha (*Gottessorge*).<sup>574</sup> V tomto smyslu je opakem nepragmatického faraóna, který se utápí v extázi náboženské spekulace. Jiné – avšak ve své defektnosti analogické – parciální vlastnosti lze rovněž stanovit u Potífara a Maj-Sachmeho. Avšak kupení fakt by zde nemělo smysl, neboť cílem bylo pouze poukázat na výše řečené – Josef na své cestě zkušenosti dokáže, že jeho racionalita je holistická, tj. taková, která nezůstává lpět na partikulárnostech. A obliba tohoto Jákobova syna spočívá mj. v tom, že ostatním pomáhá nahlédnout za jejich omezený prostor – alespoň tak, že je umí rozveselit. Protože humor souvisí

<sup>572</sup> Srov. MIETH, 1976c, s. 113.

<sup>573</sup> Viz MIETH, 1976c, s. 90.

<sup>574</sup> Viz MIETH, 1976c, s. 115.

s oproštěností od ztuhlého vidění skutečnosti, s nadhledem, není něčím, co ubližuje, nýbrž pomocí.

Josefův příběh se tedy uzavírá jeho zralostí. Na začátku se s ním setkáváme jako se snílkem, který je zahleděný do sebe a domnívá se, že cesta vyvolení je jednoduchým skokem do mytické formy. Na konci čtenář potkává skutečně dospělého muže, který získává svou identitu, „své vyvolení“ právě sociálním působením. Z egoisty se zálibou v patření na vlastní podobu se stává bratr a živitel.

Kruh se uzavírá a vyvstává otázka, jaké impulzy si Mieth z celého příběhu bere. Jak bylo poznamenáno na začátku tohoto oddílu, lze spojovat román *Josef a bratří jeho* nejvíce s miethovskou *zkušeností smyslu*. Přispívá k tomu konečné pozitivní vyznění příběhu, naplnění Josefovy identity. Kladný výtěžek přitom Mieth předpokládá již na začátku své analýzy, když píše: „Teologicko-etická pozice bez ‚pradůvěry‘ (*Urvetrauen*) v ‚pozitivitu‘ ‚skutečnosti‘ ... není možná. Odtud získává ‚pozitivně-etický‘ básnický obraz, jak se s ním setkáváme v románech o Josefovi, svou obzvláštní teologicko-etickou relevancí. ... Od interpretace románů o Josefovi lze očekávat, že bude moci sloužit jako strukturní opodstatnění mravního, opodstatnění, jež nevede pouze k etickým modelům jako ‚konkrétním negacím‘, nýbrž k etickým modelům s konkrétní ‚pozitivitou‘.“<sup>575</sup>

Za první model lze považovat již dříve zmíněný vztah *praxis* a *poiesis*, etiky a estetiky. Mieth zdůrazňuje, že Thomas Mann přisuzuje Josefovi „umělecké ‚já““, které je tvůrčí již v tom smyslu, že dokáže kreativně zacházet s předem připravenými mytickými vzorci. Josefova cesta je tu analogická umělecké tvorbě, např. i tvoření samotného románu *Josef a bratří jeho*,<sup>576</sup> v etice i estetice si je termín „zdar“ strukturně podobný. Druhým modelem je obrácení vztahu náboženství – humanismus, tj. náboženství není v románu kritériem humanismu, nýbrž naopak. Tento rys je patrný z toho, že Josefovy religiózní představy jsou „hodnoceny“ právě jeho úspěšnou praxí, a to jak vzhledem k druhým (bratr, živitel), tak i k sobě samému (nabytí identity), zatímco např. faraónova purifikace teologie se ukazuje jako chybná kvůli svému sociálnímu deficitu. Třetím modelem, který úzce souvisí s druhým, je vlastní ‚teologie‘ díla *Josef a bratří jeho*. V jejím centru stojí podle Miethova přesvědčení smlouva, jejímž smyslem je praxe, v které je vytvářen „Bůh“, stejně jako

<sup>575</sup> MIETH, 1976c, s. 16.

<sup>576</sup> Viz MIETH, 1976c, s. 194.

Bůh vytváří v praxi člověka.<sup>577</sup> Thomas Mann se ptá na pravdu nikoli jako na nějaký „předmět“, ale ve formě: „Co mám činit?“<sup>578</sup> A to je otázka, která spojuje umělce i etika.<sup>579</sup> V rámci díla se ukazuje, že spása nemůže být jen trpně očekávána, ale musí být rovněž vydobývána, získávána. Poslední model představuje pojetí osoby jako průsečíku relací. Individuum se utváří a je pochopitelné ze vztahu k Bohu (smlouva) a bližnímu (bratrství), jak ukazuje právě příklad Josefův.

Miethovi ovšem nestačí pouze stanovení těchto evokativních modelů, ale zároveň se pokouší o stanovení abstraktních etických tezí, které získává z interpretace díla *Josef a bratři jeho*. Je třeba upozornit, že se tu nejedná o snahu dílo nějak ideologicky redukovat, nýbrž o získání etického výtěžku, který nechce nahradit mýtopoetiku příběhu. Mieth tedy uvádí následující teze:<sup>580</sup>

- a) Mravní tkví v bytí, nikoli v jednání člověka.
- b) V etice jde o umožnění morální osoby jako nositele svých jednání.
- c) Morální osoba se znovu ustavuje v trvalém obrácení a změně, když se identifikuje se vzorovými modely různých oblastí skutečnosti (následování v bytí).
- d) Následování v bytí se děje v napjaté jednotě *vita passiva* a *vita activa* (pozornost a poslušnost).

Jednotlivé body se Mieth následně snaží ilustrovat z děje Mannova románu. První bod (a.) je odůvodněn tezí, že za defektním jednáním mladého Josefa (vztah k bratrům) je třeba hledat jeho „já“ (bytí), stejně jako se zralý Josef stává bratrem díky tomu, že získává sociální *self* (*soziales Selbst*). Druhý bod (b.) je tu vlastně logickým navázáním. Teprve člověk, který získá své „já“, může jednat. V tomto smyslu lze dílo *Josef a bratři jeho* považovat vlastně za jakýsi *Bildungsroman* (J. Z.), který ukazuje, jak se utvořila zralá morální osobnost. Třetí bod (c.) je zakotven v Mannově pojetí Josefovy cesty jako neustálé identifikace s mytickými vzory (např. v jámě – umírající božstvo), které jsou ovšem zároveň takovým ztotožněním rozrušeny, neboť každá identifikace je zároveň posunutím paradigmatu jinam. Josefovi nakonec mytické vzory slouží, tj. nejsou determinací, jež by ničila svobodu. A poslední bod (d.) vyplývá z Josefovy neoddělitelné starosti o Boha (*Gottessorge*) a člověka (*Vorsorge*).

<sup>577</sup> Viz MIETH, 1976c, s. 202.

<sup>578</sup> To souvisí s Miethovým přesvědčením, že se dnes dogma již nejeví jako ortodoxie, nýbrž jako doxologie, a teologie se „legitimizuje ,ortopraxí““ (MIETH, 1986, s. 13).

<sup>579</sup> Viz MIETH, 1976c, s. 203.

<sup>580</sup> Teze překládám z MIETH, 1976c, s. 222.

Jednání se tak ukazuje jako trvalé spojení kontemplanace a akce, poslušnosti a pozornosti upřené ke světu.

#### 4. Závěr

Úvahy Dietmara Mietha nad vztahem teologie a literatury se nesou ve znamení komplikovanosti, která podle mého soudu brání širší čtenářské recepci, a to dokonce i mezi teology. Jeden z nejzajímavějších a nejpropracovanějších pokusů o vytýčení relace náboženství (etika) – beletrie tak stále zůstává na okraji zájmu a v českém prostředí je takřka neznámý. Podle mého soudu však v tomto případě nelze hovořit pouze o chybě recipienta, ale také o autorově nedostatečném vysvětlování řady termínů a pasáží, o jeho temném stylu psaní. Čtenáři se zdá, že v jeho teologii doslova vše souvisí se vším a každá snaha o osvětlení problému nastoluje pouze další otázky. Vše je navíc ztíženo neobvyklými zdroji, z kterých autor čerpá (např. filozofie H. Rombacha).

Zmíněné obtíže vysvětlují, proč není kritická reflexe Miethova projektu příliš rozsáhlá a ze závěrů autorů, kteří se pustí do dosti dobrodružného podniku, na nás občas dýchne jakási rozpačitost. Např. Wolfgang Bender konstatuje, že nebezpečí etiky modelu tkví v tom, že se může proměnit v etiku vzoru.<sup>581</sup> Interpret tedy vyslovuje obavu z faktu, že volné následování provokativního obrazu by se mohlo zvrátit v pouhou imitaci „idolu“. Avšak taková kritika je vnitřně obsažena již u Mietha samotného a není tedy ničím, co by na problematiku vrhlo nějaké nové světlo. Howard F. Perry-Trauthig zase vyslovuje celkové zklamání z Miethovy narativní etiky, když konstatuje: „Miethovu narativní etiku považuji vposled za rozčarování, neboť pod narativní etikou rozumí interpretaci literatury a kritéria pravdivosti pro tuto literární interpretaci přijímá z autonomní etiky, která směřuje k všeobecné platnosti.“<sup>582</sup> Tato teze nás spíše zpravuje o Trauthigově nechuti chápat narativní teologii v miethovských souřadnicích, což možná souvisí s proklamovanou sympatií k S. Hauerwasovi, teologu, který se více snaží zachovat specifičnost křesťanství,<sup>583</sup> než aby byla konstruktivní kritikou. Navíc není zcela jasné, proč se Trauthig domnívá, že Miethovy analýzy beletrie jsou podřízeny kritériím pravdivosti

---

<sup>581</sup> Viz BENDER, 1998, s. 172.

<sup>582</sup> PERRY-TRAUTHIG, 1997, s. 285.

<sup>583</sup> Ovšem o to jde v jiné podobě i D. Miethovi.



převzatým z autonomní etiky. Snad jediná možná interpretace daného výroku, která by ho mohla ospravedlnit jako správný, je tato: tübingenský teolog se snaží o zachování *autonomie* umění a plauzibilitu své analýzy i z hlediska literární vědy. Jakékoli hodnocení se děje až v přesazení výtěžku do oblasti etiky, kde se již neposuzuje (!) estetická kvalita díla, ale etická relevance získaného modelu. Pro čtenáře – teologa je možná znepokojivé právě to, že Miethova analýza děl je často velmi komplexní a etik, který netrpělivě hledá „praktické“ využití konkrétního rozboru, odchází od knihy zklamán. Např. interpretace *Tristana a Izoldy* je uvedena úvahami, které se záhy rozbíhají do mikroskopických analýz jednotlivých problémů a perspektiv, jež jsem se pokusil zachovat i v této práci. Mieth je tu plně práv věci literární analýzy, ale „etický“ výsledek – přemítání nad napětím mezi „zkušeností“ a „řádem“ – se zdá být po čtenářově vynaložené námaze trochu hubenou odměnou. Na druhou stranu je třeba říci nejen to, že mezi vkusem čtenářů panují značné rozdíly (a platí to samozřejmě i v případě odborné literatury), ale především konstatovat, že bez komplexní interpretace děl by Miethovy knihy byly sice čtivější a snad i přístupnější pro teology (*horribile dictu!*),<sup>584</sup> ale na druhé straně by opadl potenciální zájem germanistů. Rezignace na rozsáhle vypracovanou reflexi literárního díla by dala rovněž vyvstat otázce, zda si autor jednoduše nevybírám, co se mu hodí, a tak nerozsbíjí mnohostrannost konkrétního fenoménu. Avšak tento otazník visí, jak se domnívám, přece jen i nad Miethovou koncepcí, a to ve dvojí podobě: Jaká jsou kritéria výběru toho či onoho vyprávění? Nevnáší autor teze, které chce dokázat, do literárního díla, namísto toho, aby je z nich čerpal? Obě otázky spolu nepochybně souvisejí: Není např. román *Josef a bratři jeho* zvolen kvůli tomu, aby Mieth demonstroval, co mu leželo na srdci již mnohem dříve? Pochybnosti zde vzbuzují zejména teze, které jsem uvedl na s. 107 této práce. Zejména body a) a d) zřetelně (a dokonce záměrně!) připomínají důrazy německého mystika Eckharta, o kterém Mieth napsal svou dizertaci. Ústředním problémem, který zde řešil a k němuž se v průběhu života často vracel, je právě vztah *vita activa* a *vita contemplativa* /viz bod d/).

K těmto námitkám nicméně může být poznamenáno, že je lhostejné, zda některé kategorie Mieth získal před četbou Mannova románu. Důležité je, zda jsou korektní v rámci interpretace díla, a to může rozhodnout spíše germanista než teolog, což ovšem neulamuje hrot námitce, že Mieth tenduje k výběru určitých děl, která

<sup>584</sup> Je příznačné, že žádný z teologů (pokud je mi známo) nevěnoval hlubší pozornost Miethovým rozborům Gottfriedova a Mannova díla.

považuje za vhodná pro sdělení impulzů, jež od něho čtenář mohl znát již z *dřívější doby*.<sup>585</sup> Jeho projekt se tedy jeví jako problematický z hlediska vztahu teologie a literatury *obecně*, protože je pravděpodobné, že řada děl by nám neposkytla vhodný materiál k rozborům s etickým záměrem. Ostatně sám Mieth si rozuměl v 70. letech jako průkopník, který otevírá zcela novou problematiku, když prohlásil: „Člověk tu stojí na začátku podniku, který by musel být provozován jako badatelský směr a ke kterému jednotlivec může předložit pouze stimulující příspěvek.“<sup>586</sup> Tím zdůvodňuje nejen komplikovanost pojmového aparátu, který užívá (v této oblasti totiž dosud chybí terminologie, jež by byla obecněji přijatá), ale také fragmentárnost své interpretace v tom smyslu, že se věnuje pouze určitému žánrovému výseku, a je patrné, že např. přístup k lyrické básni by musel být modifikovaný.<sup>587</sup>

Miethův projekt vztahu teologie a literatury tedy zůstává záměrně zlomkem, ke kterému tento teolog v dalších letech nepřidal nic, co by svým významem přesáhlo jeho knihy ze 70. let. Čtenář si nicméně v pozdější autorově etapě může povšimnout jiné věci. Pokud nyní Mieth odkazuje na literaturu, převažuje zejména dokladování negativity, např. ochladnutí vztahů lásky mezi lidmi.<sup>588</sup> Stále více si uvědomuje, že se do konstrukce pozitivního modelu současní autoři pouštějí stále méně (pomine-li se fakt, že samo dílo jako výtvor *kreativity* je kladným stimulem). V této souvislosti je příznačné, že se tübingský etik velice zřídka navrácí ke své interpretaci *Josefa a bratří jeho*, zatímco *Tristan a Izolda* u něho figuruje poměrně často. Může to být sice vysvětleno skutečností, že se autor později zabýval manželstvím a sexuální etikou, ovšem rovněž tím, že i pro něho se nakonec stala silnějším „navazovacím bodem“ *kontrastní zkušenost*. Lze tedy kriticky poznamenat: i Mieth se stále více – byť nevyssloveně – navrácí k Adornovi, ke kterému se stavěl kriticky. Je však patrné, že

<sup>585</sup> Naprosto zřetelné je to zejména u jeho poukazů na moderní literaturu. Mieth se zde již nepouští do rozsáhlejších interpretací, ale spíše se jedná o doklady stavu současného světa. Značné subjektivitu výběru si tu povšimla i Birgit Schneiderová: „Miethova diagnóza současné, individualisticky zkrácené nekulturnosti lidských vztahů žije v obzvláštní míře z literárních a filmových skic, které teolog uvádí jako příklady. Právě v těchto obrazech lze přesvědčivě cítit také vyjádření citů jako strachu, opuštěnosti nebo smutku, které pro svou hlubokou opravdovost člověka zasáhnou, autenticky ozřejmí negativní zkušenosti a z této zasaženosti podněcují a motivují k novým možnostem a projektům. Přesto zůstává ... otázka, do jaké míry je volba literárních příkladů reprezentativní a může si tak nárokovat všeobecnou platnost. ... Dozajista je Miethův výběr *subjektivním* průřezem dnešní skutečnosti zkušenosti, který je silně určen dobově-kritickou, pesimistickou negativitou, která je typická pro životní pocit dnešních intelektuálů“ (SCHNEIDER, 1997, s. 210).

<sup>586</sup> MIETH, 1976b, s. 107.

<sup>587</sup> Viz MIETH, 1976b, s. 105n.

<sup>588</sup> Viz pozn. 585 této práce.

nespokojenost s pouhou negací u Mietha trvá, i když už není dokladována literárně (jako v případě Mannova díla), což s velkou pravděpodobností plyne z jeho důrazu na význam eschatologie pro teologii.

Bylo by zde možné uvést ještě celou řadu drobných výhrad, které byly adresovány Miethovu myšlení, ale jsou příliš partikulární, než aby zásadně hnuly jeho teologickou stavbou. Je sice pravda, že autor mohl podrobněji řešit některé problémy, např. vztah beletrie a *Bible*, ovšem nedomnívám se, že se zde jedná o natolik závažný prohřešek, aby se stal zdrojem podstatné kritiky Mietha. Stejně klidným mě nechává výtky Perry-Trauthiga, že Mieth nikde nedefinuje, co je to vlastně „vyprávění“. V dnešní badatelské situaci je tomu totiž tak, že vědec musí předpokládat u recipienta jisté předporozumění, jež si pak čtenář v konfrontaci s předkládaným textem potvrzuje či vyvrací. Jinak by se jeho práce rozplynula v nekonečném řešení dílčí problematiky. To se ostatně ukázalo i v mé studii – některé otázky musely zůstat otázkami.

Celkově Miethovu koncepci považuji za přínosnou a inspirující, a to nejen pro teology, ale i pro filozofy a literární vědce. Je příznačné, že se pod jeho vedením v Tübingen rozmnožily vědecké práce, které se věnují interpretacím literárních děl. Životnost se zde ukazuje i jako pokračování tradice.

## IV. Závěr

### *Typologie*

První část závěrečného oddílu této práce věnuji typologii teologických přístupů k umění, kterým zde rozumím zejména krásnou literaturu,<sup>589</sup> jak odpovídá zaměření práce. Používám ovšem obecnější termín z toho důvodu, že řada autorů hovoří souhrnně o umění (tyto výroky se tedy zcela samozřejmě vztahují i k literatuře), uměleckých směrech, někdy dokonce o kultuře jako takové. Dále je třeba mít na mysli určitou „prostupnost“ umění, která jakékoli přílišné systematizování relativizuje (hudební texty, filmový scénář, „obrazové“ uspořádání básně atd.). Z teologického hlediska pak nelze podceňovat roli přikázání „Nezobrazíš“ v celkové reflexi umění a jednotlivých uměleckých sfér.<sup>590</sup>

---

<sup>589</sup> Vedle beletrie se dotknu oblasti výtvarného umění, zatímco hudbu ponechám stranou, ačkoli se její reflexi řada teologů a teologizujících autorů věnovala (Karl Barth, Hans Küng, Kurt von Fischer atd.).

<sup>590</sup> Této problematice se věnoval např. Kurt Lüthi, který zdůrazňuje, že se v daném zákazu jednalo o omezení uctívání zobrazení a manipulaci božským, nikoli o odsouzení zobrazení jako takového. Je třeba se tedy bránit jakékoli extremizaci, jejímž příkladem může být – sáhnu-li spolu s Lüthim k mimokřesťanskému fenoménu – nekompromisní zákaz zobrazování postav v islámu. Lüthi dokonce uvádí tradici, jež přisuzuje Mohammedovi výrok o zaručeném pobytu v pekle pro všechny malíře (viz MARTI; LÜTHI; VON FISCHER, 1963, s. 248). Radikalizaci přikázání v křesťanství zabraňovala zejména celá řada biblických zpráv, které jsou oslavou uměleckého utváření. S velkou pečlivostí je např. popisována výzdoba Šalamounova chrámu, čímž ovšem není řečeno, že v průběhu doby a církevních dějin nebyly zastávány tvrdé postoje, které se soustředily povýtce právě na oblast výtvarného umění. Ještě ve 20. století se můžeme setkat s důrazným oddělováním slova a obrazu, a to např. u Karla Bartha (viz MARTI; LÜTHI; VON FISCHER, 1963, s. 249). Tvrzení, že církev měla vůči literatuře větší porozumění, by ovšem bylo více než odvážné. Ralph P. Crimmann se domnívá, že zatímco – i přes nepřátelství k obrazům – došlo v průběhu dějin církve k vzniku řady výtvarných děl a staveb, literatura vedla „strastiplnou existenci“ (CRIMMANN, 1978, s. 73), což je pro něho o to překvapivější, že biblické spisy jsou poeticky vysoce působivé. (Český překladatel *Starého zákona* Josef Heger píše: „Celá staletí budila bible zájem výhradně teologický. Zapomínalo se až do minulého století [tj. 19. století], že bible není jen Slovo Boží, nýbrž že je také slovo lidské. Pro lidské slovo nebylo smyslu. Probouzel-li se jaký, byl zakřiknut obavou, aby zdůraznění lidského faktoru biblického nebylo na škodu božskému prvku. Nedbalo se při tom na to, že náležité ocenění posvátných knih, pokud jde o uměleckou jejich formu, může jen zvýšiti náboženskou jejich působivost. Krása a svatost jsou na konec totéž. Druhá příčina nedostatečného estetického ocenění bible byla v tom, že původní biblický text hebrejský nebyl po řadu století přístupný“ /HEGER, 1935, s. 17/.) Crimmann podle mého soudu ovšem trochu nadsazuje, když se táže, zda církev nemá strach před konkurencí literatury, jež má vyplývat z faktu, že literatura nahrazuje náboženství na místech, kde církev selhává – zasazuje se např. o utiskované a diskriminované (viz CRIMMANN, 1978, s. 74). Stručně se dotýkají počátků křesťanského náhledu na umění a jeho zásadního názorového předělu rovněž M. Jůzl a D. Prokop:

Zařazení tohoto typologického přehledu na závěr práce má svůj důvod – umožňuje totiž vřazení přístupu D. Sölleové a D. Mietha do širšího kontextu teologického myšlení o literatuře (umění). Vycházím tu z předpokladu, že kontext je vždy objasněním, vrhnutím nového světla na „text“. Mým cílem však není pouze výše uvedené, ale také seznámení čtenáře se širším vějířem teologických pohledů. A vzhledem k zaměření práce se chci rovněž pokusit zobrazit etické důrazy některých autorů. Zde si ovšem nedělám nárok na pokrytí celého pole problematiky, ale jde mi o zdůraznění obecných přístupů.

Východiskem mé typologie je již zmíněná práce Sallie McFagueové TeSelleové *Literatura a křesťanský život*. Autorka se v této studii pokusila o systematizaci přístupů pod třemi hlavičkami: **náboženská přívětivost** (*religious amiability*), **křesťanská diskriminace** (*Christian discrimination*) a křesťanská estetika (*Christian aesthetics*), již rozumí pomoc, které se umění může dostat od křesťanství, přičemž odmítá představu, že by se k onomu umění vztahovala direktivně.<sup>591</sup> Příspěvkem křesťanské estetiky mohou však podle autorky být rady (*hints*) – zde se jedná zejména o to, aby spisovatel našel odvahu otevřít se skutečně každodenní, světské realitě, tak jak to vyplývá z důsledků inkarnace. Křesťan ve svých radách musí vycházet právě z rozumění současnému člověku a světu a zdůrazňovat auerbachovský „realismus“, o kterém tu byla řeč již dříve.

Tento důraz TeSelleové chápu jako poněkud vágní a konkrétně těžko představitelný. Pro typologii přístupů pak není vhodnou kategorií pro další rozpracování. Proto se chci přidržit dvou zbývajících pojmů, které autorka pro systematizaci uvádí, a rozšířit je ještě o termín **křesťanská ambivalence**, jenž by měl pokrýt mezistupeň mezi přívětivostí a diskriminací.<sup>592</sup>

---

„První církevní Otcové, pokud se zmiňovali o umění, měli k němu záporný postoj; navazovali tak v podstatě na Platóna, byť pomocí jiné argumentace. Zdůrazňovali světský ráz umění, jeho nemravnost a tendenci odvádět mysl věřících od Boha. Také stoupenci ikonoklasmu (ničení obrazů) se odvolávali na Platóna (umění je svou nápodobou bezcenné); ve skutečnosti se tím obnovoval princip z hebrejského náboženství (které nezobrazuje) proti zobrazující antice. Klam umělecké iluze, zvláště divadla, byl opět odsuzován morálně a nábožensky jako lež a podvod, tudíž jako nástroj ďábla. I z tohoto důvodu tedy bylo umění odmítáno. Teprve Augustin (353–430) obhájil umělecký klam, a tím i umění“ (JŮZL; PROKOP, 1989, s. 87).

<sup>591</sup> Souhlasí tak s Amosem N. Wilderem, že termín „křesťanská estetika“ se může používat nanejvýš neformálně (viz TESELLE, 1966, s. 33).

<sup>592</sup> Změněná typologie je jedním důvodů nekompatibilitosti kategorizace jednotlivých autorů u mně a u TeSelleové – např. Paula Tillicha autorka zařazuje pod „přívětivost“, zatímco já jsem se ho rozhodl subsumovat pod „ambivalenci“.

## 1. Křesťanská diskriminace

Slovní spojení „křesťanská diskriminace“ má zřetelné negativní zabarvení. Je ovšem třeba upozornit, že autoři, které jsem se rozhodl uvést pod touto hlavičkou, se sice provinili generalizujícím teologickým přístupem k literatuře, ale zároveň jsou jejich knihy velmi často zdrojem zajímavých impulzů, postřehů a interpretací, a proto by jejich naprosté zavrnutí bylo kontraproduktivní. Některé studie jsou samozřejmě předpojaté natolik, že jejich četba zanechává v čtenáři pouhý pocit bizarnosti. Jedná se většinou o publikace, jež vyjadřují výlučnou jistotu, že křesťanství jako držitel plné pravdy buď umění nepotřebuje, nebo umění snese, ale pouze jakožto zdroj ilustrací a dokladování dogmatických a morálních tezí.

Např. T. E. Hulm klade do centra svého posuzování umění dědičný hřích, což odráží centrální pozici tohoto teologumena v jeho očích. Autor má radost ze všeho „anorganického“ a oslavuje kubismus, ve kterém patrně vidí popření jakékoli vitality.<sup>593</sup> Roli dědičného hříchu ve svém posuzování literatury přecenil rovněž R. Stewart, který podle TeSelleové rozčlenil autory na dobré a špatné podle toho, zda představují člověka jako „omylného a limitovaného ... či vznešeného a zdokonalitelného“.<sup>594</sup> Podobně působí pokus H. Vogela, autora vycházejícího z dialektické teologie, který se sice nekochá rozkladem, ale na umění se dívá s obrovským podezřením: Chválí Boha, nebo satana? V tvorbě hrozí – tak se Vogel domnívá – velké nebezpečí, že nás svede k modlářství, neboť ji budeme chápat jako zjevení. Je třeba si uvědomit, že stojí s celou naší existencí pod Božím soudem. Bizarní je tu autorova argumentace, opírající se o Iz 53, kde se v německém překladu praví, že Ježíš neměl „žádnou podobu ani krásu“. Pro „podobu“ je přitom použito termínu *Gestalt*, tedy pojmu, který je běžně používán v estetice a uměnovědě. Autor následně dané slovo přenáší z oblasti teologické do oblasti estetické a chápe jej jako výraz krize utváření, tvorby.<sup>595</sup> Nakonec je však umění v dialektickém kroku díky Kristu omilostněno. Má být (pokud je to vskutku umění křesťanské) nicméně prosté a

<sup>593</sup> Viz TESELLE 1966, s. 20n.

<sup>594</sup> TESELLE, 1966, s. 23.

<sup>595</sup> Z Iz 53 odvozuje dalekosáhlé závěry i malíř Willy Fries, který „postuluje jako estetické kritérium mystérium trpícího Božího služebníka v jeho neokázalosti. Umělec je tím konfrontován s novou skutečností Boha a člověka, jíž musí čelit. Neokázalá chudoba Božího služebníka vede umělce na cestu k ubohému bližnímu“ (MARTI; LÜTHI; VON FISCHER, 1963, s. 262). Kurt Lüthi zde však správně upozorňuje, že z exegetického hlediska je třeba konstatovat, že ve *Starém zákoně* nacházíme rovněž celou řadu výroků o kráse.

chválit Boha. Je tedy nejprve naprosto generálně odsouzeno a následně zcela instrumentalizováno doxologickou funkcí.<sup>596</sup>

Vogelovo dialektické vidění (soud i ospravedlnění) se může částečně opřít o Karla Bartha, který na jedné straně poukazoval na propast mezi uměním (a kulturou vůbec) a křesťanstvím, na straně druhé však vyhradil ve svém ohromném díle prostor úvahám nad Mozartem<sup>597</sup> či Dostojevským. Přesto, jak uvádí K. Lüthi,<sup>598</sup> nám Barth neposkytuje žádný základ pro teologický přístup k umění a estetice a jeho úvahy o Mozartovi jsou ryze subjektivního charakteru. I přes tuto výtku je však u něho dialektika postoje zachována. Ilustrací výše zmíněné propasti mezi kulturou a vírou je odmítnutí harnackovského postoje – výrazu kulturprotestantismu –, který mezi náboženstvím a uměním nestanovil žádnou pevnou hranici.<sup>599</sup> Na druhé straně Barth v 1. vydání svého *Listu Římanům*<sup>600</sup> uvedl a interpretoval řadu básní, přičemž je „s podivem, že poezie není stavěna pouze do služeb negace (kulturprotestantismu a historismu), ale může také pozitivně objasnit Boží slovo“.<sup>601</sup> Při posuzování Barthova přístupu však nemusíme zůstat pouze u explicitních vyjádření a interpretací. Je třeba si povšimnout i toho, na co upozornila celá řada autorů – Barthovy spisy vykazují zřetelnou literární kvalitu, což vedlo některé až k odvážnému vyjádření, že se jedná přímo o beletrii. Pokud bychom tento fakt přijali, bylo by možno konstatovat, že Barth ve svém ambivalentním přístupu navazuje na S. Kierkegaarda, jenž byl zároveň umělcem a „špiónem v Božích službách“, ale zároveň kriticky shlížel na oblast estetického, kterou považoval za nebezpečnou a víře nepřátelskou. V dialektické teologii pohříchu nezůstalo u této ambivalence (která se ovšem sama již povážlivě překlápěla k negativnímu náhledu), ale docházelo spíše – i přes snahu o zachování napětí – k diskriminaci, jež je patrná nejen z uvedeného přístupu H. Vogela, ale rovněž z názorů Emila Brunnera, který se díval na oblast umění spíše s podezřením. Tvorba je podle jeho názoru rozvrhem nových, alternativních světů. Ty

<sup>596</sup> Tím ovšem nechci popřít, že by umění nemohlo být oslavou Boha. Bráním se nicméně doxologii jako jedinému kritériu posuzování umění.

<sup>597</sup> Stručně se lze se vztahem Bartha k Mozartově hudbě seznámit v knize Hanse Künga *Mozart : stopy transcendence* (viz seznam použité literatury).

<sup>598</sup> Viz MARTI; LÜTHI; VON FISCHER, 1963, s. 272. Přebírá zde postřeh H. E. Bahra.

<sup>599</sup> Viz CRIMMANN, 1978, s. 30.

<sup>600</sup> Již v 2. vydání, jak Crimmann postřehl, Barth očesal pasáže o poezii, nicméně se dále objevuje např. vliv Dostojevského „antropologie“.

<sup>601</sup> Viz CRIMMANN, 1978, s. 32. Crimmann pokračuje: „Zásadně ovšem musí Barth – dle svého programu – odmítnout básnictví jakýkoli charakter zjevení.“

ovšem hříšnému člověku mohou sloužit k úniku ze světa reálného, což prakticky znamená vyhnout se odpovědnosti, která je na jedince kladena. Dále může dojít k zbožštění této oblasti, tj. modlářství.<sup>602</sup> I tam, kde Brunner hodnotí umění jako jeden z největších Božích darů, neočekává od něho žádnou proměnu skutečnosti a redukuje ho na pouhý prostředek rekreace. Jak jsem uvedl již v jiné práci, Brunner „dostatečně nezhodnotil, že valence umění spočívá také v obrovské možnosti rozšířit naše poznání, prohloubit vztahy, a tím podstatně transformovat skutečnost“.<sup>603</sup>

Zatímco H. Vogel a E. Brunner se vztahují k umění obecně, český katolický teolog Tomáš J. Bahounek se snaží o diferencovanější postup, který nicméně nese zřetelné stopy teologického normování. Tento autor vychází z předpokladu, že je třeba evangelizovat kulturu. Jeho názor je podmíněn přesvědčením, že došlo k „rozmachu kultury odcizené víře“.<sup>604</sup> Esteticky je Bahounek ostře vymezen – krásno definuje celistvostí, harmonií a jasností. Jinými slovy – krásné je zároveň „řádné“, tj. souvisí s řádem, jak ho vtiskl do stvoření Bůh. Protože se autor domnívá, že estetické objekty jsou buď v souladu s řádem, nebo nejsou (potom se jedná o defektní objekty), lze odtud odvozovat soudy o jejich duchovní kvalitě. Bahounek bizarně aplikuje dané schéma na člověka a např. z tvaru rtů vyvozuje, jaký má konkrétní jedinec charakter. Čtenář se pak může nadít tezí typu: „Jsou-li rty příliš tenké, svědčí to o nečinně přijímající povahové orientaci člověka. Ústa tohoto křečkovsky přijímajícího jedince jsou pevně sevřená.“<sup>605</sup> Nebo: „Jak je patrné z uměleckých znázornění Buddhy, linie obou rtů úst má tvar dvou luků obrácených k sobě tětivami: přes dílčí tvarový soulad (linie každého rtu naznačuje rytmus, řád) však celkově vyniká disharmonie a disproporce: oba rty se na témže místě úží a na stejném místě se zase rozšiřují. Linie rtů vcelku vyjadřuje marné, nesmyslné napětí, samoučelnou bolest a utrpení, podobně jako „...tvář d'áblova, která je nekonečně trpící...“.<sup>606</sup>

Zde se ovšem nejedná o reflexi uměnovědnou, ale estetickou (estetickým objektem je člověk) a „charakterologickou“, tedy širší. V samotných úvahách nad uměním je Bahounek rozštěpený. Na jedné straně správně konstatuje, že umění není hlásnou troubou náboženských a mravních hodnot a názor implicitní je v umění účinnější,

<sup>602</sup> Viz MARTI; LÜTHI; VON FISCHER, 1963, s. 275.

<sup>603</sup> ZÁMEČNÍK, 2002, s. 4.

<sup>604</sup> BAHOUNEK, 1992, s. 3.

<sup>605</sup> BAHOUNEK, 1992, s. 30.

<sup>606</sup> BAHOUNEK, 1992, s. 31.



protože mu je přiměřenější,<sup>607</sup> na straně druhé uvádí příklady autorů (např. S. Dalího), kteří vysloveně překračují mravní zákon.<sup>608</sup> Jinde se setkáváme s Bahounkovou snahou ideologicky normovat dílo. Např. v poznámce o dramatu kritizuje bezvýchodnost, do které ústí řada jeho moderních ztvárnění. Člověk je zde podle jeho názoru zobrazen jako kolečko v obrovské mašinérii, jako někdo, kdo marně bojuje proti neosobním společenským tlakům. Tento pohled může být, jak autor uvádí, správný jen tehdy, když je „dost jasně ukázáno, že každá umělá totalita oklešťující člověka je neblahým důsledkem jeho pýchy a vůbec minulých hříchů“.<sup>609</sup> Bahounkův postulat sice může být v teologii široce akceptován, ale jen velmi těžko si ho lze představit jako měřítko posuzování konkrétního díla.<sup>610</sup> Naprostá autorova radikálnost se pak ukáže v kapitole *Umění, společnost a církev*, kde dojde k zavržení celých uměleckých směrů, dadaismu, futurismu, surrealismu a pop-artu.<sup>611</sup> Těmto směrům autor vytýká např. netvůrčí a nekritický přístup. Dále hovoří o „okultismu v umění“ a o neochotě oddat se barvám v pokoře, čehož výrazem je vyzdvižení vlastního sobeckého „já“ v estetickém objektu.<sup>612</sup> Jakkoli jsou výtky směřovány k všem zmíněným uměleckým proudům, nejvíce je dozajista pranýřován surrealismus, jež Bahounek chápe jako estetický i metafyzický negativismus, popírající smysluplnost světa.<sup>613</sup> Ohledně všech „ocejchovaných“ proudů pak podle autora platí varování: „Samoučelné obírání se těmito směry je pro umělce i diváka vysloveně nebezpečné.“<sup>614</sup>

Bahounek se zamýšlí i nad skutečností, že existuje řada umělců, kteří následují své svědomí, a přesto se umělecky prohřešují. Defektnost potom přičítá třem omylům, které označuje následovně: „předpoklad absolutní autonomie umění“, „Rousseauovský naturalismus“ a „umění pro umění či estetický exhibicionismus“.<sup>615</sup> První bod chápe jednak jako tendenci považovat umění za nejvyšší hodnotu v lidském životě, jednak jako požadavek jeho samostatnosti, která se nepodřizuje žádnému

<sup>607</sup> BAHOUNEK, 1992, s. 157.

<sup>608</sup> Viz BAHOUNEK, 1992, s. 73.

<sup>609</sup> BAHOUNEK, 1992, s. 65. O několik řádků dál na s. 66 Bahounek pokračuje: „Čím dříve umělci přijmou fakt, že jejich tvůrčí snažení může být požehnané pouze v pokorné modlitbě, v níž se při své tvorbě otevírají vyšší pomoci, tím spíše jim bude dáno najít cestu ze slepé uličky moderního dramatu.“

<sup>610</sup> Jak by asi dopadl při takovém posuzování Franz Kafka?

<sup>611</sup> Viz pozn. 112 této práce o „bastardizované mase konzumentů“.

<sup>612</sup> BAHOUNEK, 1992, s. 163.

<sup>613</sup> Viz BAHOUNEK, 1992, s. 164.

<sup>614</sup> BAHOUNEK, 1992, s. 164.

<sup>615</sup> BAHOUNEK, 1992, s. 165. K následujícímu viz další strany.

mravnímu řádu. Bahounek je naopak přesvědčen – a o spornosti jeho názoru není pochyb<sup>616</sup> – že autor nese odpovědnost za působení svého díla. Druhý bod je kritikou zobrazování všeho jako přirozeného, tedy bez ohledu na stud, „který je přirozená vnitřní hradba, již dal Bůh člověku proti zlu úchylnosti od řádu“.<sup>617</sup> Podle Bahounka nelze ukazovat zlo, aniž by – a zde je vidět, kde má kořeny jeho výtky modernímu dramatu – bylo jasné, že jde o hřích či následek hříchu. Právě dědičný hřích je – říká opět autor – v rozporu s naturalismem, protože ukazuje, že samotná přirozenost je porušena, a její zobrazování v naprosté obnaženosti je proto chybné. I tento Bahounekův soud je extrémní, protože konkrétní posouzení, kdy je dílo reakcí na negativitu a kdy se jí poddává a oslavuje ji, je často otázkou subjektivních soudů. Je třeba však ještě upozornit na třetí bod – umělecký exhibicionismus. Ten Bahounek shrnuje jako „umění pro umění“, jako snahu pojímat umění jako cíl, který není ničemu podřízen – opakuje tak vlastně jinými slovy to, co řekl již v bodu prvním.

K závěru své práce ještě Bahounek poukazuje na „zásady křesťanské mravnosti vzhledem k umění“, <sup>618</sup> v nichž mj. postuluje, že pravé umění (tj. umění mravné, které je v souladu s Božím řádem) člověka zušlechťuje (v opačném případě je nemravné) a vede k Bohu. Je však třeba si dát pozor na to, abychom nepředkládali jistá umělecká díla nezralým recipientům – ani kvalitní artefakt není pro každého.<sup>619</sup>

Právě Bahounekův závěr poukazuje na skutečnost, která je charakteristická i pro jiné (zdaleka však ne všechny) katolické přístupy k umění. Jedná se o tendenci, o níž pojednává H. E. Bahr v příznačně nazvané podkapitole *Ars naturaliter christiana*.<sup>620</sup> snahu označit veškeré *pravé* umění jako křesťanské (katolické) a ostatní zavrhnout jako „neumění“. Bahr v této souvislosti cituje vyhrcožený výrok G. Nebelse o tomistických teozích, „kteří musí buď každému pokřesťanskému básníkovi přiřknout katolictví, nebo popřít [jeho] básnictví“.<sup>621</sup> Tento moment je u Bahounka dán jeho výše zmíněným úsilím prokázat, že „řádné“ umění směřuje k Bohu, tedy ke Kráse, jíž je samo odrazem. Na druhé straně se u něho – stejně jako u řady ostatních autorů – projevuje určitý antimodernismus (přes pozitivní recepci např. Picassa) a

<sup>616</sup> V tomto případě by totiž, použijí-li poněkud vyhrcožený příklad, i autoři evangelií byli zodpovědní za křížácké války a inkviziční praktiky.

<sup>617</sup> BAHOUNEK, 1992, s. 166.

<sup>618</sup> BAHOUNEK, 1992, s. 169.

<sup>619</sup> Zde Bahounek sám relativizuje umělcovu odpovědnost za působení díla.

<sup>620</sup> Viz BAHR, 1965, s. 66–70.

<sup>621</sup> Citováno podle BAHR, 1965, s. 66.

snaha ideologicky normovat. Bahr si opět velmi správně povšiml, že základem tohoto antimodernismu je specifické rozumění skutečnosti, jež se opírá o „principy zobrazování klasické a středověké metafyziky a estetiky a v neposlední řadě o renesanční pochopení obrazu. Především se jedná o zákon centrální kompozice, jenž je zde vůdčí. U centrální kompozice struktura obrazu, jak je patrné na gotickém deskovém malířství, jednoznačně a nápadně směřuje k středobodu“.<sup>622</sup>

Bahr má při své analýze na mysli zejména známou knihu kulturního historika Hanse Sedlmayra *Ztráta středu*, která vyjadřuje přesvědčení, že moderní umění je znamením úpadku. Tento úpadek ovšem podle Sedlmayrovy studie nezačal teprve s moderními uměleckými směry, ale již emancipací estetického, které se nechce dát do služeb žádného cíle.<sup>623</sup> Umělecké proudy, které vznikly ve dvacátém století, nicméně krizi ještě zesílily, protože se tematicky vztahují k destruktivním elementům, např. ničení a smrti. Tyto prvky byly sice ztvárňovány uměním již dříve, ale funkčně, nikoli, jak je tomu podle Sedlmayra v tomto případě, jako oslava a kochání se rozkladem.<sup>624</sup> Jedná se tedy o umění dehumanizované, jemuž ovšem – na rozdíl od Bahounka – Sedlmayr neupírá estetické kvality, ale „nedostatek lidského obsahu“.<sup>625</sup> Autor ironicky a jízlivě konstatuje: „Moderní umění je právě ve své nelidské zvrácenosti mazlíčkem oněch nejistých humanistů, kteří si rádi hrají s monstrem, ale zděšeně volají o pomoc, když jde do tuhého.“<sup>626</sup>

Příklad Hanse Sedlmayra není jenom novou ilustrací, jak obecně se lze vztahovat k modernímu umění, ale také dokladem toho, že takřka totožné názory lze najít na půdě teologické i neteologické, byť Liessmann hovoří v souvislosti s autorem o „katolickém světonázoru“.<sup>627</sup> Katolictví však není vysvětlením kritiky moderny, jež se objevuje u filozofů (A. Gehlen),<sup>628</sup> myslitelů se zakotvením v pravoslaví (N. Berďajev)<sup>629</sup> a protestantismu.

Příkladem posledního je nizozemský historik umění H. R. Rookmaaker. Autor na začátku své knihy poukazuje na to, že křesťanství ve své evangelikální podobě

<sup>622</sup> Bahr, 1965, s. 22.

<sup>623</sup> Viz Liessmann, 2000, s. 161.

<sup>624</sup> Viz Liessmann, 2000, s. 162nn.

<sup>625</sup> Citováno podle Liessmann, 2000, s. 166.

<sup>626</sup> Citováno podle Liessmann, 2000, s. 166.

<sup>627</sup> Liessmann, 2000, s. 167.

<sup>628</sup> Viz Liessmann, 2000, s. 167–171.

<sup>629</sup> „Neviděl v rozpadu tradovaného světa výrazu ani tak odvalu experimentu kvůli budoucnosti, ale pouze ‚patos odplaty, patos zlé nenávisti vůči minulosti‘“ (Bahr, 1965, s. 21).

zastává vůči umění a kultuře velmi často indiferentní postoj. To vede, jak s politováním konstatuje, k odrazení řady lidí od náboženství, neboť těžce pociťují, že je tak významná oblast, takřka splývající s lidskou tvořivostí, ponechána ladem, mimo víru samotnou.<sup>630</sup> Sám se se zdarem pokouší o poutavý a zasvěcený výklad, týkající se vývoje výtvarného umění (s občasnými exkurzy do jiných oblastí), ovšem celá interpretace je nesena názorem, že i poctivá a esteticky výsostná umělecká snaha může člověka přivést na scestí. Proto někdy dochází k tomu, že výtvarník nepostupuje dále, protože další tvorbou by ztratil kontakt s „realitou“ (uvádí A. Renoira).<sup>631</sup>

Vcelku je patrné, že přes veškeré úsilí o poctivý výklad, přistupuje Rookmaaker k modernímu umění s negativním předporozuměním, protože ho označuje za „plod osvícenství“,<sup>632</sup> které chápe víceméně destruktivně.<sup>633</sup> Každopádně je věkem racionalismu, který vytlačuje Boha a „uzavírá“ oblohu, jak autor demonstruje na Goyově obraze *Poprava 3. května 1808*.<sup>634</sup> Člověk je podle Rookmaakera rovněž postaven na stejnou rovinu se zvířetem a věcí. Tento závěr si učiní z četby Diderotovy *Encyklopedie*, a jak vyplyne z dalších stran jeho studie, aplikuje ho na kubismus. Autor je zde jakoby roztržštěn. Je si vědom, že moderním směřům jde o proniknutí pod povrch skutečnosti, a přece sám ulpívá na tomto povrchu, když právě o kubismu konstatuje: „Rysy osobnosti člověka se vytratily, takže už tu nebyl ani osobnost mající Bůh. Lidé, zvířata, rostliny, věci – to vše je ve své podstatě stejné. Takže by tu neměl být ani žádný podstatný rozdíl ve způsobu zobrazování.“<sup>635</sup>

Nejvíce vyhocené jsou však Rookmaakerovy teze o dadaismu, jenž se podle jeho soudu „snažil vysmát všemu, co má v našem světě nějakou cenu; bylo to nihilistické, destruktivní hnutí, bylo antiumělecké, antifilosofické, avšak s mystickým podtextem blízkým zen-buddhismu.“<sup>636</sup>

Zdá se být naprosto paradoxním, když o několik stránek dále autor uvádí, že modernímu umění jde o vyjádření reality, které se mu daří – neboť svět, v němž mizí Bůh, je i kosmem mrtvého člověka.<sup>637</sup> Avšak tento paradox je ihned překonán, když Rookmaaker jedním dechem prohlašuje, že, i když je umění v zobrazování

<sup>630</sup> Viz ROOKMAAKER, 1996, s. 25.

<sup>631</sup> Viz ROOKMAAKER, 1996, s. 76.

<sup>632</sup> ROOKMAAKER, 1996, s. 53.

<sup>633</sup> Viz např. ROOKMAAKER, 1996, s. 37n.

<sup>634</sup> Viz ROOKMAAKER, 1996, s. 44.

<sup>635</sup> ROOKMAAKER, 1996, s. 100.

<sup>636</sup> ROOKMAAKER, 1996, s. 115.

<sup>637</sup> Viz ROOKMAAKER, 1996, s. 118.

skutečnosti pravdivé, je zároveň lží, protože se nejedná o realitu *pravou*. Autor vlastně nabádá umělce, aby se neoddával své době a jejím tendencím, ale aby hledal skutečnost „hlubší“, jež je ovšem předem ideologicky nadekretována. Tím vlastně popírá svůj závěrečný důraz, že „umění nesmí nikdy dokazovat oprávněnost křesťanství“.<sup>638</sup> Konkrétně se autorova rozpolcenost ukazuje opět tam, kde hovoří o mnohvrstevnatosti uměleckého díla, která je obranou vůči jednoduché aplikaci etických měřítek,<sup>639</sup> ale zároveň bez jakékoli analýzy prohlašuje řadu Picassových zobrazení ukřižování za kletby.<sup>640</sup> Ostatně v závěru knihy se do problematického stanovení měřítek umění pouští a stanovuje za ně pravdivost (nejedná se o kopírování, ale zejména uměleckou poctivost), čest (soulad umění s účelem, k němuž je určeno), spravedlnost (rovnováha a harmonie), čistota (oddanost kráse, dobru a odpor ke svádění) a dobrá pověst a znamenitost (vztahuje se ke kvalitě díla).<sup>641</sup>

Další typ diskriminující pozice představuje jedna ze studií Ludwiga W. Kahna. Také tento autor se nechává vést specifickým rozuměním skutečnosti a době, které se nese ve znamení, jež je vyjádřeno samotným titulem knihy – *Literatura a krize víry*. Beletrie je tedy v publikaci pochopena jako zrcadlo krize víry, podoby literatury a jejich obsah odrážejí postupné sekularizování náboženské tradice, kterému odpovídá sakralizace světského.<sup>642</sup> Daná teze je samozřejmě velmi obecná, nicméně pečlivě a konkrétně dokumentovaná, což sice publikaci neubírá nic na předpojatosti,<sup>643</sup> ale v každém případě jí to přidává na zajímavosti. Východisko autorova generálního postoje je třeba hledat u Maxe Webera, totiž v jeho konstatování, že kapitalismus je vlastně přesunem náboženského postoje do ekonomické sféry (tedy do sféry „sekulární“). Tento názor je pak Kahnem aplikován na oblast beletrie.<sup>644</sup> Ostatně právě v ní se podle jeho názoru mj. projevuje, že Weberova myšlenka má své

<sup>638</sup> ROOKMAAKER, 1996, s. 208.

<sup>639</sup> Viz ROOKMAAKER, 1996, s. 213.

<sup>640</sup> Viz ROOKMAAKER, 1996, s. 208.

<sup>641</sup> Viz ROOKMAAKER, 1996, s. 215–222. Podobně se autor zamýšlí nad křesťanským umělcem, který „musí tvořit s otevřeným a pozitivním vztahem ke struktuře tohoto světa, do kterého byl Bohem stvořen“ (ROOKMAAKER, 1996, s. 223).

<sup>642</sup> Klíčové je toto prohlášení: „Pokud se člověk vzdálí od tradované křesťanské víry, stávají se náboženské prvky volnými; prosté a každodenní je zjasněno; cit, vroucnost a odevzdání, jež dříve platily pro náboženskou oblast, propůjčují světským předmětům tón a barvu. Zkrátka, místo o sekularizaci bychom chtěli hovořit o sakralizaci světského v literatuře“ (KAHN, 1996, s. 16).

<sup>643</sup> Ta samozřejmě nespočívá v jednotlivých postřezích, které mohou být správné, ale v názoru, že literatura určitého období *jako taková* je obrazem krize víry.

<sup>644</sup> Viz KAHN, 1964, s. 8.

oprávnění. Nový asketický ideál práce je zpodobněn známým románem *Robinson Crusoe*. Hlavní postava tu představuje, jak autor říká, „nového Adama ve světsko-měšťanském ráji ...“,<sup>645</sup> což odpovídá celkové transpozici „zásvětního“ do imanence, která je patrná z nejrůznějších ideologií typu komunismu či fašismu. Obecně víří vše kolem jednoho středu, kterým je *humanum*. Jmenovaný střed je také měřítkem, jímž je vše souzeno, tedy i náboženství, jak se Kahn snaží dokladovat na Lessingově *Moudrém Nathanovi*.<sup>646</sup> Podle autora se nicméně humanistický optimismus brzy překlápí v strach. Člověk zbavený transcendentní opory hledá ztracené centrum, ale nachází je pouze v různých partikulárních stránkách, jež souvisejí jen s lidským. Kahnovým dalším cílem je vystopování těchto „středů“ a jejich zrcadlení v literárních dílech.<sup>647</sup>

Jedním z nich je, domnívá se autor, introspekce, jež se objevuje v psychologických románech a autobiografiích 18. století. V jejich případě se samozřejmě jedná rovněž o profanizaci původně sakrálního, tj. vyznání a náboženského zpytování, jež konali v zesílené podobě puritáni a kalvinisté.<sup>648</sup>

Velmi zajímavá, i když vcelku očekávaná teze, kterou chce Kahn doložit svůj názor, je rovněž přelití *agapé* (Boží lásky, sklánějící se člověku) a *érótu* (lidského usilování o božské) do *cupiditas* (lásky muže a ženy, obecněji lidské lásky ke stvoření).<sup>649</sup> Autor si samozřejmě všímá faktu spojitosti „světské“ a „sakrální“ řeči lásky. Vždyť i *Píseň písní*, která byla později alegorizována, např. jako vztah Krista a církve či Krista a jednotlivé duše, je zároveň výrazem vzájemného příklonu muže a ženy. Přesto – a to Kahn kritizuje – dochází k postupnému „ponáboženštění“ lásky ve smyslu: láska je ono pravé náboženství. Z hlediska této práce je zajímavé, že první stopy tohoto pojetí pisatel odkrývá již ve středověku, a sice v *Tristanovi a Izoldě* Gottfrieda von Strassburg. Podle Kahnova názoru nalezneme v díle sakramentalizaci

<sup>645</sup> KAHN, 1964, s. 12. V podobném duchu interpretuje Kahn Goethova *Fausta*. Důvodem záchrany hlavní postavy podle jeho soudu není žena, ale činný život (viz KAHN, 1964, s. 131nn).

<sup>646</sup> Viz KAHN, 1964, s. 21nn.

<sup>647</sup> Viz KAHN, 1964, s. 45.

<sup>648</sup> Cílem tu podle Kahna bylo nalezení alespoň nepatrných stop svého vyvolení a ospravedlnění (viz KAHN, 1964, s. 46).

<sup>649</sup> Jako klíčovou ilustraci autor uvádí fragment románu Heinricha von Ofterdingen, kde se praví: „Ó milovaná, zbožňují Tě. Ty jsi svatá, která nese má přání k Bohu, skrze něž se mi zjevuje, skrze něž mi oznamuje plnost své lásky. Co je náboženství jiného než nekonečné srozumění, věčné sjednocení lidských duší? Kde jsou dva shromáždění, On je mezi nimi. Věčně na Tebe budu dýchat; má hrud' Tě nikdy nepřestane vtahovat v sebe. Jsi božskou krásou, věčným životem v nejpůvabnější schránce“ (citováno podle KAHN, 1964, s. 86).

vztahu obou protagonistů, která je vyjádřena narážkami na eucharistii. Gottfried „hlásá nové náboženství lásky“.<sup>650</sup> Nakonec však Kahn své prohlášení sám relativizuje, když poukazuje na středověké chápání řádu, v němž měla láska své přesně určené místo (což Mieth problematizuje!): „O graduálním podřazení lásky náboženství nemohlo být pochyb, a proto nemohlo být náboženství lásky (*Minnereligion*) posledním vážným rozhodnutím spásy středověkého člověka.“<sup>651</sup>

To se ovšem podle Kahna brzy změní. Postupně dochází k takovému příklonu k člověku, že je zastíněna láska k Bohu. Autorův radikální názor je veden předpokladem, že *caritas* směřovaná k bližnímu může být jen prodloužením Boží *agapé*, jakékoli rozpojení je nebezpečné pro spásu. To ho vede až k následujícímu výroku: „Láska k člověku není pouze zbožštěním stvoření a omezením Božích práv, ale vášnivá láska je rovněž podezřelá a nebezpečná naší spásě, protože je vždy vpádem nevázanosti do světa řádu a povinnosti.“<sup>652</sup> Na těchto místech se ukazuje zřetelný protiklad mezi přístupem Miethovým a Kahnovým. Zatímco pro Kahna jsou řád a povinnost nezpochybnitelnými instancemi, Mieth se snaží doložit, že zkušenost člověka může odhalit stávající řád jako defektní. Kahn sice rovněž ví o konfliktu mezi láskou a povinností, ale tento střet je již předem eticky zhodnocen.<sup>653</sup> Autor by byl zřejmě nakonec rád, kdyby byl falešný střed lásky odstraněn či zpochybněn, aby člověk, jenž si staví vzdušné zámky, konečně poznal mrazivý svět ateismu.<sup>654</sup>

Určení dalšího místa, na němž hledá podle Kahna člověk spočinutí, zní dosti překvapivě. Jedná se, jak prozrazuje již název jedné z kapitol, o „metafyziku utrpení“, tj. povýšení trýzně na jakýsi lakmusový papírek opravdového žití. Jinými slovy: „Člověk zakouší život v utrpení a jen v utrpení.“<sup>655</sup> Podobně jako byl minulý příklad velmi zajímavý z hlediska srovnání s D. Miethem, má tento „střed“ význam v komparaci s D. Sölleovou. Fakt, že se v literatuře objevují skryté či zjevnější postavy – figurace Ježíše Krista, totiž autor interpretuje právě jako doklad snahy sakralizovat lidskou bolest. Kahn přímo zmiňuje – vedle jiných knih – díla W.

<sup>650</sup> KAHN, 1964, s. 56.

<sup>651</sup> KAHN, 1964, s. 57. Miethova interpretace je tu zřetelně odlišná.

<sup>652</sup> KAHN, 1964, s. 58. Kahn zde myslí především na ženu, protože pokračuje: „V jistém smyslu je žena, která vzbuzuje bezuzdné vášně, převlečeným d'áblem ...“

<sup>653</sup> Viz KAHN, 1964, s. 58.

<sup>654</sup> K tomu směřuje následující citát z J. W. Krutche: „Důvěrně známe ... svět bez Boha, ale ještě jsme si nezvykli na svět bez lásky; teprve tehdy pochopíme, co skutečně znamená ateismus“ (citováno podle KAHN, 1964, s. 88). Viz též KAHN, 1964, s. 90.

<sup>655</sup> KAHN, 1964, s. 148.

Faulknera a mj. rovněž *Báj*. Tento román mohl, tvrdí autor *Literatury a krize víry*, vzniknout jedině ve věku, který již nelze nazvat náboženským. Ježíš je zde postavou desátníka spíše vytlačen než znázorněn a jeho postoj je postojem camusovské revolty, odporu, byť i nenásilného. V každém případě se zde jedná o pojetí utrpení, za kterým již nic a nikdo nestojí, není tu žádný garant ani spasitel. Tento postřeh je jakoby namířen proti interpretaci samotné Sölleové<sup>656</sup> a, jak se domnívám, vystihuje – i přes spornost – dokonce určitou tendenci její teologie: „Ve Faulknerově světě není utrpení a oběť žádnou cestou, ale cílem; v tomto světě není již žádného spasitele (neboť desátníkova smrt se zdá být bez účinku) či ještě žádného spasitele a jediným cílem odbožštěného je revolta a pra-utrpení (*Ur-leiden*).“<sup>657</sup>

Posledním útočištěm člověka v transcendentním bezdomoví již může být jenom nicota a smrt, ale i zde se ještě podle Kahna jedná o „střed“.<sup>658</sup>

Zařazení knihy *Literatura a krize víry* do diskriminační linie teologického přístupu k literatuře je odůvodněno zcela obecnou aplikací zřetelně hodnoceného schématu sekularizace (respektive sakralizace) na literární díla. Takový postup je třeba zřetelně odlišit od jiných pokusů, které se snaží vysledovat v beletrii pouze jistou stopu, tj. jde jim o vyhledání určité tematiky, nikoli o generální hodnocení. Jako příklad zde může posloužit sborník vydaný Josefem Blankem, který je nazván *Člověk na konci morálky*. Tento název prozrazuje, že autoři se chtějí zaměřit na krizi morálky a hledání nových cest, po kterých může jít. Přitom výslovně zdůrazňují, že se koncentrují na problematiku, jež je dílům imanentní, a ne na zvnějšku kladené otázky.<sup>659</sup> Příspěvatelé jsou si zároveň vědomi, že „básnictví samo nemoralizuje, představuje, ukazuje, co vidí a zakouší autor; jeho morální kvalita tkví v síle, s kterou dokáže představit lidské problémy a konflikty.“<sup>660</sup>

Celá studie se konkrétně zaměřuje zejména na téma viny, jež se objevuje u řady moderních německých autorů. Např. Josef Kopperschmidt přesvědčivě ukazuje, že se ve svých dílech pokoušejí ztvárnit člověka, který se chce vymanit z osobní odpovědnosti. Vina tu zůstává již jen jako něco, co si lze – v odporu proti všeobecné tendenci – přisvojit, jako „osobní výkon“<sup>661</sup> (Dürrenmatt). Zlo se ukazuje jako cosi

<sup>656</sup> Kniha však byla napsána dříve než *Realizace* a autorka ji znala.

<sup>657</sup> KAHN, 1964, s. 171.

<sup>658</sup> Viz KAHN, 1964, s. 172.

<sup>659</sup> Viz BLANK, 1971, s. 7.

<sup>660</sup> BLANK, 1971, s. 7.

<sup>661</sup> BLANK, 1971, s. 37.



banálního, ne snad proto, že by nebylo hrůzné, ale proto, že pozbývá antické tragické síly. Podle Friedricha Dürrenmatta již v dnešní době nenarážíme na Kreonty, ale pouze na jejich sekretáře. Podobně ukazuje Elisabeth Meierová ve své analýze německé poválečné literatury zesílený důraz na vinu všech, celé společnosti. Tato emfáze se přitom nese ve znamení odmítnutí demonizace hlavních symbolů zla (např. Osvětami), které slouží k pouhému zakrytí celospolečenského rámce, jenž toleroval a nesl zřůdné činy fašistické diktatury.

Je patrné, že tyto interpretace v sobě skrývají pro etiku provokativní potenciál a volají po zkoumání konkrétní situace v době, v níž „nemohou být dány jednoznačné morální recepty“.<sup>662</sup>

Navrátím-li se po tomto krátkém exkurzu zpět ke knihám, které jsem zařadil do „diskriminace“, musím upozornit ještě na jednu skutečnost. Ze všech děl je patrný převážně negativní či podezřívavý postoj k literatuře (umění), respektive k jistým uměleckým proudům a moderně. Ačkoli se k tomuto stanovisku stavím víceméně odmítavě, zároveň jsem si vědom, že se jedná o zcela konkrétní výzvu bezproblémovému esteticismu, totiž o upozornění: existuje možnost rozporu estetického a etického soudu při recepci díla u jednoho vnímatele. Tento problém např. Mieth téměř nereflektuje, zatímco Sölleová by tu, pokud by dílo neodpovídalo jistým kritériím (řekněme kritériím osvobozujícího účinku), nejspíše hovořila o povrchnosti, a tedy o „neumění“.<sup>663</sup>

Tento problém však ponechávám stranou, abych uvedl další příklad diskriminační linie. Tentokrát ovšem nepůjde o přístup, který chce přistupovat k literatuře (umění) v nějakém ohledu negativně, neboť by šlo o pouhé kupení dalších a dalších příkladů. Mým cílem je naopak ukázat stanovisko opačné – chápání literatury nábožensky (sakraálně).

Sem patří nejrůznější pokusy přiřknout uměleckým dílům charakter zjevení, vnímat je jako prorocství či náhražku mizejícího náboženství, a tím si je vlastně „sekundárně“ religiózně přivlastnit. Toto pojetí se může opřít o kulturně hluboké

---

<sup>662</sup> BLANK, 1971, s. 91.

<sup>663</sup> I Liessmann, který je ke konzervativní kritice moderny zdrženlivý, zcela nezavrhuje Sedlmayrovy důrazy, když píše: „Naopak nelze Sedlmayrovu zášť úplně podceňovat. Jestliže je dehumanizace správně chápána jako tendence moderního umění, pak je každý souhlas s ním, ať již ve jménu jakéhokoliv pokroku, přinejmenším problematický. I zde se Sedlmayr setkává s Güntherem Andersem, duchem zcela jinak utvářeným, který striktně odmítá jakékoliv estetické zobrazování hrůz a barbarství – Osvětím a Hirošima –, protože to vždy působí oslavně ...“ (LIESSMANN, 2000, s. 167).

kořeny a často souvisí s představou mimořádné role, kterou hraje tvůrce. Poukazuje na to i Johan Huizinga, když píše: „Básník je *vates*, posedlý, boha plný, šílící. Je vědoucí, *schá'ir*, jak ho nazývali staří Arabové. V mytologii Eddy se říká, že medovina, která se musí vypít, aby se člověk stal básníkem, je připravena z krve Kvasira, nejmoudřejšího z tvorů, jemuž nikdo nemůže položit otázku, kterou by on nezodpověděl. Z básníka – *věštce* se poznenáhlu odštěpily podoby proroka, mystagoga, básníka – umělce a rovněž podoby filosofa, zákonodárce, řečníka, demagoga, sofisty a rétora.“<sup>664</sup>

Názor, který odpovídá předchozímu citátu, se později znovu objevuje v období romantismu. Představa básníka jako proroka (respektive vizionáře) se dále formuje právě zde. Umělec je rovněž chápán jako génius, podobně jako je v dané periodě za náboženského génia pokládán i starozákonní prorok. Idealistický *Nejstarší program německého idealismu*, jehož autorství je třeba přisoudit zřejmě Schellingovi,<sup>665</sup> je nesen přesvědčením, že umění může sloužit jako „učitelka lidstva“, jako zdroj překlenutí napětí mezi „rozumem a skutečností“ a „morálkou a životní praxí“.<sup>666</sup> Umění je přisouzen až náboženský charakter, neboť ono jediné může poskytnout svobodu. Podobně vyzdvihují umění Schlegel a Novalis. I Schleiermacher hovoří o tom, že „náboženství a umění patří dohromady jako tělo a duše“.<sup>667</sup>

Dosah načrtnutých přesvědčení je patrný i ve 20. století. Znamý religionista Gerard van der Leeuw uvádí, že náboženství a umění mohou být v harmonii, protože obé nějakým způsobem (umění skrze staré, vznešené, světelné, mlčení, masivní, prázdno, nekonečné atd.<sup>668</sup>) *vyjevuje posvátné*. Umění a náboženství tedy představují,

<sup>664</sup> HUIZINGA, 2000, s. 167n.

<sup>665</sup> O autorství se vedly spory (Liessmann, z kterého zde vycházím, text připisuje Hegelovi). Břetislav Horyna k tomu píše: „Text je znám od r. 1917, kdy ho objevil a tímto jménem označil F. Rosenzweig. Je psán Hegelovým rukopisem, není však zřejmé, zda Hegelovi náleží jeho autorství nebo spoluautorství, či zda si ho pouze přepsal a autorem byl někdo jiný z raně romantických autorů z okruhu tübingského ústavu. Tak se vedle Hegela usuzovalo rovněž na Hölderlina; jazykově srovnávací výzkumy posledních dvou desetiletí 20. století však prokázaly s téměř definitivní jistotou, že autorství textu náleží Schellingovi, jak se ostatně domníval již Rosenzweig“ (HORYNA, 2005, s. 105, pozn. 25). Horyna rovněž text *Nejstaršího programu* znovu přeložil v HORYNA, 2005, s. 326n.

<sup>666</sup> LIESSMANN, 2000, s. 38.

<sup>667</sup> Citováno podle LINHART, 1925, s. 91.

<sup>668</sup> Viz LEEUW, 1957, s. 68, 146nn, 210n a 241.

jak vyjadřuje Leeuw v závěru své podrobné studie, dvě „paralelní linie“, které směřují k nekonečnu a tam se také protínají.<sup>669</sup>

Zatímco Leeuw uvažuje o blízkosti umění a náboženství dosti obecně, Herbert Biesel je příkladem autora, který chápe literaturu jako proroctví. Tento názor naráží však na překážky již od začátku, protože při takto generálním konstatování je třeba přijmout, že je proroctvím opravdu jakékoli dílo (např. i humoristické romány),<sup>670</sup> nebo záměrně selektovat s pevně stanovenými kritérii, co je vskutku profétickým (a tedy opravdu uměleckým) a co nikoli; respektive by se mohlo jednat o definování určitého kánonu se středem a okraji. I zde by ovšem mohlo jít vždy jen o sporný pokus, což lze doložit i na analogických snahách některých literárních historiků podobný kánon – samozřejmě bez ohledu na kritérium proroctví – vymezit. Takový kánon je ihned, např. ze strany feministek či badatelů, kteří se zabývají postkoloniální literaturou, ostře kritizován. A je třeba rovněž poznamenat, že řada děl, která byla v minulosti považována za důležitá, upadla do zapomenutí, a v tomto smyslu dochází rovněž k posouvání hranic (ať již jakkoli stanoveného) kánonu světové literatury.

Biesel pro sebe ponechává platný implicitní předpoklad, že literatura jako taková je proroctvím, ale zároveň svou tezi demonstruje pouze na vybraném vzorku čtyř děl – Johannu Wolfgangu Goethovi, Thomasi Mannovi, Rainer Maria Rilkemu a Franzi Kafkovi. Od prvního jmenovaného autor přejímá rovněž základní impulz, který ho vede k pochopení literatury jako proroctví. Biesel píše: „Podle Goetha je prorokování (*Weissagen*) uměním, a to takovým, které poznává ‚ze zjevného skryté, z přítomného budoucí, z mrtvého živé a smysl nesmýšlného‘. V tomto pojmu se setkává s biblickým, náboženským proroctvím, přičemž toto si rozumí jako dané od Boha a prorok se na Boha, jenž mu dává promlouvat, odvolává. Bůh však chce člověka, jak je a jak má být, a tak mu záleží především na tom, aby se lidé naučili poznat se a

---

<sup>669</sup> Viz LEEUW, 1957, s. 338. Leeuw se rovněž dotýká vztahu umění a morálky. Konstatuje, že mezi těmito dvěma oblastmi vládne blízkost, ale nikoli identita (viz LEEUW, 1957, s. 142). Umění nevyrůstá z morálky, ale z „prazákladu věcí“ (*der Urgrund der Dinge*). Přesto není krásno krásné s odhlédnutím od dobrého, pravdivého atd., ale jedná se o nový svět, který „kromě krásna v užším významu zahrnuje i dobrotu a pravdivost“. Intelektuální, etické a náboženské hodnoty sice nejsou uměním, ale „forma umění uděluje hodnotám ‚nový způsob danosti, a tím novou hodnotovou pozici““ (LEEUW, 1957, s. 282n). Jinde se Leeuw zabývá z etického hlediska postavou umělce, o němž se má podle jeho soudu často za to, že veškerou svou energii spotřebovává na tvůrčí činnost, na život samotný pak již kreativní síla nezbyvá. Autor tu požaduje integritu díla a umělce a poukazuje na fakt, že se taková syntéza řadě umělců podařila (Goethe, Beethoven).

<sup>670</sup> Tím nechci popřít, že humoristické romány nemohou otevírat něco důležitého (viz pozn. 776 této práce).

pochopit se ve svém vlastním času. Proto má proroctví být: pomoc k porozumění pro stávající existenci.“<sup>671</sup>

Pomáhá umění v tomto smyslu odkrývat, ukazovat z reality něco více? Biesel se domnívá, že tomu tak je. Vyrovnává se ovšem ještě s potenciální námitkou – není vztah proroků k jejich vizi převážně etický, zatímco postoj umělce estetický? Toto rozlišení autor nechce podcenit, ale na druhé straně je přesvědčen, že jeho význam leží spíše v zdůraznění toho, že básník a prorok jsou postavy komplementární. V současné době ovšem zní podle Biesela slovo „prorok“ spíše komicky, a proto obracíme svou pozornost k umělci, básníkovi. A i když se přijme, že jeho vize je víceméně estetická, není to v žádném případě něčím negativním. Estetický přístup je naopak zdrojem radosti a lehkosti, která je protikladem příliš vážných a strnulých teologických konstrukcí. Z tohoto hlediska autor konstatuje: „Snad musí čas od času ustoupit převážně morální stanovení cíle za úlohu duchovně-estetického utváření a hodnocení. Holé, hrozící ‚je třeba‘ je zjasněno a překryto více uklidňujícím mít a být – ‚proroctví spásy‘ nového druhu.“<sup>672</sup>

Čtenářský dojem z Bieselovy knihy je však zcela jiný. Jeho opatrné slovo „čas od času...“ se mění v naprosto nekritickou a obecnou oslavu básnických vizí, které povstávají vždy znovu a znovu proti jakýmkoli dogmatismům. Při interpretaci Franze Kafky se dokonce z umělce stává až jakýsi obětní beránek. Básník na sebe bere „naše rány, naše provinění“, vidí a nalézá za nás zástupně. V tomto smyslu musí umělec sestoupit až na dno; ve své analýze koná sociální akt. S použitím příjmu ze skandinávské mytologie by se dalo říci, že umělec obětuje pro moudrost své oko jako Ódin. Moudrost však nechce získat pro sebe, nýbrž pro ostatní. Opět tu můžeme pozorovat strukturální analogii mezi prorokem a básníkem: legendy o tristním konci některých starozákonních proroků odpovídají představě umělce jako obětního beránka či geniálního společenského vyvržence.

Ačkoli Bieselovo pojetí je rozhodně vstřícnější než např. přístup Bahounekův, na mysli nutně vytane otázka, zda se tu dílům nepodsouvá něco, co jim není úplně vlastní, a není tu sakralizována oblast, která je dnešním člověkem chápána světsky (nebo – pokud chápe umění jako „spásu“ – není ve svém názoru ještě utvrzen). Tím ovšem nechci popřít zajímavý impulz, který Bieselova kniha poskytuje a jenž sám pokládám za platný, a sice: i v literatuře mohou být stopy prorockého, tedy ta

<sup>671</sup> BIESEL, 1972, s. 9.

<sup>672</sup> BIESEL, 1972, s. 12.

otevřející se možnost, o níž hovoří Mieth. Rovněž tak může být umění výzvou a provokací ztuhlé morálky.

## 2. Křesťanská ambivalence

Pozice Herberta Biesela byla záměrně uvedena jako poslední zástupce diskriminační linie. Jedná se totiž o pozici na přechodu k ambivalenci, pro níž je typická otevřenost, která se však nenápadně zmocňuje svého předmětu a subsumuje ho pod teologický postulát. Hranice mezi diskriminací a ambivalencí je tedy *plynulá*, jak ukáže i následující příklad přístupu k umění, který je spojen se jménem jednoho z nejvýznamnějších teologů 20. století. Na mysli tu mám Paula Tillicha, jehož význam pro další chápání vztahu teologie a kultury je vskutku enormní. Jedná se o myslitele, který je znám svou velkou otevřeností k světu se všemi jeho oblastmi, tj. i sférou umění. Zároveň je jeho přístup velmi komplexní a zahrnuje celou řadu dílčích perspektiv.

Nejprve je třeba si povšimnout skutečnosti, že Tillich chápe moderní umění jako jakési „znamení času“, jako něco, co odhaluje otázky soudobého člověka. „Moderní umění není propaganda, ale zjevení. Ukazuje, že skutečnost naší existence je taková, jaká je. Nezakrývá skutečnost, v níž žijeme.“<sup>673</sup> Zvláště existencialistická literatura (Camus, Sartre atd.) poukazuje na situaci ztracenosti, nezakotvenosti člověka, ale zároveň vyzývá k odvaze zoufalství. Toto umění sice „nemůže dát odpověď, ale může určit formu odpovědi, jaká je pro existenciálního umělce nebo filosofa přijatelná a jaká se pro něho může stát pramenem zjevení“.<sup>674</sup> Nastupuje tu princip korelace – člověk klade otázku, která vychází z konkrétní dějinné situace, a teologie odpovídá. Tillichova otevřenost se ukazuje právě v tom, že kultuře a lidskému tazání přiznává autonomii a oprávněnost. Zadními vrátky se však navrací pokus nábožensky „vzít“ sekulárnímu člověku všechno, co je významné.<sup>675</sup> Tillich totiž vychází z faktu latence sakrálního v profánním, z faktu, který platí nejen pro uměleckou tvorbu, ale i pro – tillichovsky řečeno – všechny funkce lidského ducha. Autor používá k vyjádření sakrálního metafory hlubiny, která znamená, že „náboženský aspekt

---

<sup>673</sup> TILLICH, 2004, s. 98.

<sup>674</sup> NOBLE, 2004, s. 190.

<sup>675</sup> Následující pasáž s tabulkou je převzata ze ZÁMEČNÍK, 2002, s. 4n. Zde jsou i jednotlivé odkazy k citacím.

ukazuje k tomu, co je v lidském duchovním životě poslední, nekonečné a nepodmíněné. Náboženství v nejširším a nejzákladnějším smyslu slova je poslední a nejzazší zaujetí (*ultimate concern*)“.

Je-li však hlubina výrazem religiozity a sakrálna, za nutný opak je třeba považovat povrchnost. Přesně v těchto intencích pak lze odlišit umění autentické (náboženské, sakrální), které znamená umělecké setkání se skutečností (a tím vyjevuje hlubinu), a umění neautentické (nenáboženské, profánní), které buď odráží jen povrch skutečnosti nebo pouhou subjektivitu umělce. Tillich se následně snaží ukázat, jak je nepodmíněné ukazováno v rámci různých stylových elementů (*Stilemente*). Jeho závěry přehledně zobrazuje tato tabulka:

<b>náboženský typ</b>	<b>stylový element</b>	<b>jak je ukazováno nepodmíněně-skutečné</b>	<b>nebezpečí</b>	<b>příklad umění</b>
sakramentální	magický realismus	jako posvátné přítomné v osobách, předmětech aj.	modloslužba	primitivní, kubismus
mystický	partikularita v jednotě	symbolicky skrze hlavní elementy struktury světa (barvy, linie aj.)	vyjádření prázdnoty	nepředmětné, impresionismus
prorocko-kritický	(kritický) realismus	jako neobvyklost v každodennosti nebo (v případě kritického realismu) soud nad skutečností	pseudokriticismus, negativita	realismus, naturalismus
náboženský humanismus	idealismus	jako neporušená dokonalost	idealizace, sentiment	
extatický	expresionismus	jako to, co proráží povrch našeho světa a naší existence	exaltovanost, subjektivita	expresionismus, katakomby

Jak tento přehled ukazuje, Tillich se pokouší o velmi diferencovaný přístup k různým – byť poněkud svérázně určeným – uměleckým směrům. Náboženský typ, ke kterému má sám nejbližší, a to právě kvůli tomu, že podle jeho názoru plně přichází ke slovu v křesťanství, se projevuje v expresionistickém stylovém elementu, který podle jmenovaného překračuje hranice a omezení realismu i idealismu.

Avšak přes snahu o diferencovaný pohled na oblast umění, zůstává v platnosti základní Tillichův postulát (stojící v pozadí veškerých úvah) o hloubce, jejímž protikladem může být jen povrchnost, přičemž se zdá, že opravdové umění je latentně

křesťanské, zatímco ostatní je „neumění“, kýč. Lze si tedy klást otázku, zda vůbec může dojít k nějakému konfliktu mezi uměním a vírou,<sup>676</sup> respektive do jaké míry může být umění vůbec pro víru provokativní. Proto zcela oprávněně konstatuje R. P. Crimmann: „Nehledě na to, že se moderní literatura zpěčuje, aby byla nábožensky oprýmkována, diskvalifikuje se teologie se svou nadějí, že by mohla z každého uměleckého díla vyčíst náboženskou otázku, sama.“<sup>677</sup> Také TeSelleová hovoří v souvislosti s Tillichem o „náboženském imperialismu“,<sup>678</sup> který paradoxně sekularitě světskost nepřiznává. Odcizení je chápáno již jako skrytě náboženský fenomén.<sup>679</sup> TeSelleová je navíc znepokojena tím, že Tillichův přístup (*ultimate concern*) je spíše obecně náboženského – nikoli specificky křesťanského – rázu.

P. Tillich nemá v této závěrečné typologii pouze význam jednoho příkladu mezi jinými, ale figuruje tu také jako předchůdce pojetí D. Sölleové. Je třeba si povšimnout, že rovněž tato teoložka přichází s velkým porozuměním pro sekulární svět a sekulárního člověka, aby nakonec danou sekularitu interpretačně popřela tím, že vše hluboké (opravdu umělecké) je *eo ipso* anonymně křesťanské. Ostatní je pak možno, jak jsem ukázal již dříve, označit za banální.<sup>680</sup>

Sölleová ovšem Tillichův koncept pouze nepřebírá, ale i rozvíjí. Protestantský princip, který má *prorocko-kritické* rysy, je v jejím chápání umění stanoven jako princip primárně *sociálně kritický* a člověka osvobozující. Přístup k literární interpretaci je vnější v tom smyslu, že autorka vychází z rozboru konkrétní situace, jíž je stav útlaku, a tato analýza je určující pro volbu interpretačních prostředků. To odpovídá, jak jsem již obecně upozornil výše, důrazům teologie osvobození.<sup>681</sup> Hermeneutický přístup teologie osvobození se s přístupem D. Sölleové dále stýká svým důrazem na selekci textů;<sup>682</sup> tj. diferencovaný vztah teologů osvobození k biblickému kánonu odpovídá vyhledávání specifických a externími kritérii

<sup>676</sup> Srov. BAHR, 1965, s. s. 39.

<sup>677</sup> CRIMMANN, 1978, s. 62.

<sup>678</sup> TESELLE, 1966, s. 14.

<sup>679</sup> Jako následovnice Tillicheho v tomto ohledu chápe TeSelleová Nathana A. Scotta a Amose N. Wildera.

<sup>680</sup> Viz SÖLLE, 1973a, s. 91.

<sup>681</sup> Viz HALAMA, 1992, s. 15.

<sup>682</sup> „V samotné vykladačské práci se teologové osvobození soustředí na určitá témata a okruhy biblické zvěsti, které pro ně představují kerygmatická centra“ (HALAMA, 1992, s. 45).

určených děl u Sölleové.<sup>683</sup> Autorka tedy navazuje na Tillicha, ale blíže určuje, co je oním „hlubokým“. Literatura má náboženskou, osvobozující funkci, a proto se pojetí D. Sölleové blíží chápání Bieselovu. Interpretačně blízký proud však nemusíme hledat pouze na teologickém poli. I v okruhu literární vědy se setkáváme velmi často s podobným přístupem, který reflektuje literární díla z ideologicko-kritické pozice. Dnes tolik populární *culture studies* jsou „často vedena existenciálními a morálními úvahami“.<sup>684</sup> Zabývají se tím, zda některá díla neupadla neprávem (tj. společenskými selektivními tlaky) v zapomenutí, zkoumají problém postkoloniální literatury, multikulturalismu, feminismu atd. *Culture studies* jsou tedy vědomě sociálně kritická a „podvratná“. Je ovšem nepochybné, že – podobně jako u Sölleové – je rubem ideologické bdělosti v jedné oblasti paradoxně ideologický postoj v oblasti jiné. I v *culture studies* je často výběr děl pečlivě selektován, vládne zde tendence nadřazovat obsah formě a někdy je dokonce vybíráno dílo umělecky slabší, jen aby dokladovalo předem stanovené teze. Pro Sölleovou nicméně neplatí výtka, směřovaná na adresu „kulturních studií“, že se pohříchu soustřeďují pouze na kritiku a nenabízejí žádný pozitivní model. Jak konstatuje William W. Roche, „tento negativní sklon ignoruje skutečnost, že kultura je ve vysoké míře rovněž pramenem kolektivní identity, jež si nezasluhuje pouze pohrdání“.<sup>685</sup> Jak by mělo být patrné z pasáží věnovaných D. Sölleové, výběr jejích textů svědčí nejen o snaze kritizovat společenské tlaky, ale rovněž o úsilí nabídnout model konkrétního uskutečnění a osvobození.

---

<sup>683</sup> Spojnic s teologií osvobození je tu však mnohem více. Např. pokračování Ježíšova kříže v dějinách je ústředním motivem zmíněného teologického proudu i D. Sölleové. J. Halama k tomu píše: „V různých formách utrpení v dějinách, především v sociální oblasti, v utrpení skupin a národů, vidí teologie osvobození pokračování Ježíšova kříže. V latinskoamerické situaci se prosadil termín ‚ukřížovaný lid‘, který je souhrnným označením pro všechny sociální skupiny, ale i národy a skupiny národů, žijící v chudobě, nedostatku, nesvobodě“ (HALAMA, 1992, s. 64).

<sup>684</sup> ROCHE, 2002, s. 62.

<sup>685</sup> ROCHE, 2002, s. 64. Za důležitou výtku na adresu *culture studies* považují rovněž následující komentář: „*Culture studies* se vidí jako protivníci dominantní kultury, jako nutný korektiv k mainstreamové tendenci ... Pak ovšem dochází k ironii, když se *culture studies* stanou sama dominantní. V jakém ohledu může zůstat tento přístup ještě v opozici?“ (ROCHE, 2002, s. 66).



### 3. Náboženská přívětivost<sup>686</sup>

Podobně jako jsem konstatoval, že knihy zahrnuté do diskriminační linie mohou být zdrojem zajímavých impulzů, je třeba upozornit, že v linii přívětivé tu a tam narážíme na věci bizarní a stopy diskriminace. Pro tento směr je nicméně příznačná celková otevřenost k uměleckým objektům, snaha o nepředpojatost a zdůraznění autonomie děl. Vládne tu většinou nevole hovořit o křesťanském umění, které by bylo určováno tematicky či formálně. Německá spisovatelka Elisabeth Langgässerová se v knize *Křesťanské v křesťanském básnictví* ostře ohrazuje proti uplatňování moralistních kritérií na umělecká díla a tvrdí, že „proces tvorby o sobě předpokládá nejvyšší míru mravní námahy ...“<sup>687</sup> Autorka tedy trvá výhradně na požadavku umělecké pravdivosti, jež má za výsledek esteticky zdařilé dílo. V její vyhocené argumentaci je tento nárok vyjádřen preferováním „dobře namalované zelné hlávky“ před „špatně namalovanou madonou“.<sup>688</sup> Nicméně i když je obé namalováno zdařile, nemá se dávat přednost jednomu před druhým. Je tu sice nepopiratelná tematická rozdílnost, ale úsilí malíře a pokora před stvořením je srovnatelná.

Vraťme se však na pole primárně teologické, kde jako zástupce náboženské přívětivosti chápu autorku, o níž se moje typologie opírá a jejíž přístup byl naznačen již dříve, Sallie McFagueovou TeSelleovou. Tato teoložka má za to, že oblast umění a náboženství jsou sférami se svou vlastní autonomií a integritou. Obé tedy musí být v této své samostatnosti nejprve prozkoumáno, aby mohlo dojít k následnému určení vzájemného vztahu. TeSelleová si je velmi dobře vědoma, že každý přístup je již nějak ovlivněn, nějak (ideologicky) strukturován, a právě proto se snaží nejprve vydat počet ze svého chápání křesťanské víry. Tato snaha se ostatně dobře uplatnila i při zkoumání přístupu D. Sölleové a D. Mietha, kde by bez znalosti teologického pozadí byla jakákoli hlubší analýza nemyslitelná.<sup>689</sup>

Protože je autorka přesvědčena, že si teolog v dnešní době, která se nese ve znamení stovek vysoce specializovaných disciplín, jen s velkou námahou vedle svého

<sup>686</sup> Je pravděpodobné, že termín „náboženská“ místo „křesťanská“ TeSelleová původně zvolila kvůli svému názoru, že Tillichovo zkoumání kultury a umění má spíše obecně náboženský charakter. Přesto se tu – snad trochu terminologicky nedůsledně – přidržuji jejího rozčlenění.

<sup>687</sup> LANGGÄSSER, 1961, s. 85.

<sup>688</sup> LANGGÄSSER, 1961, s. 86.

<sup>689</sup> U nich je ovšem stanovení teologického pozadí otázkou zkoumání a interpretace, o níž jsem se v této práci pokusil, TeSelleová čtenáři podobnou práci ušetří.

oboru osvojí ještě hluboké znalosti literární teorie, považuje za nejlepší volbu uchýlit se k nějakému zavedenému směru. Ona sama volí „novou kritiku“. To jí umožňuje koncentrovat se zejména na vnitřní uspořádání textu. Obecněji je TeSelleová vedena předpokladem, že literatura „odráží základní strukturu lidské zkušenosti“.<sup>690</sup> Román, jímž se TeSelleová převážně zabývá, tedy nemusí být v nějakém smyslu „náboženský“, ale musí trvat na realitě lidské zkušenosti. Tím samozřejmě autorka nemyslí, že by se v dílech jednalo o pouhý odraz zkušenosti, ale právě o jmenované bazální struktury. Jejich zobrazení nám, křesťanským čtenářům, pro něž autorka píše, umožňuje lepší pochopení bližních i okolního světa. Význam pro etiku, která musí vždy klást podstatný důraz na analýzu konkrétní situace, je tedy eminentní. Jediné, co při recepci estetického objektu hrozí, je podle TeSelleové ustrnutí v kontemplativní fázi, jejímž výrazem je zástupná morální existence. Zde se odvolává na Jamese Gustafsona, jenž napsal: „Člověk si může myslet, že ví, co je to morální utrpení, studiem tisků Käthe Kollwitzové, a dokonce věřit, že trpěl.“<sup>691</sup> Ideální – ale nijak nevynutitelnou – reakcí na dílo je naopak přechod z kontempace do akce. O této tematice u TeSelleové jsem se však zmiňoval již v souvislosti s D. Sölleovou, a proto zde svůj výklad ukončím a zaměřím se na jiného známého teologa a básníka, Kurta Martiho.

Marti je autorem velmi otevřeným modernímu světu a kultuře. V umění vidí spolu s Kurtem Lüthim a Kurtem von Fischer „reprezentaci současné skutečnosti“,<sup>692</sup> které by víra měla být otevřena. Zaměřuje se na avantgardní směry v literatuře (dadaismus, surrealismus atd.) a jeho postoj lze označit jako antitetický k pozici Bahounekové, respektive všem konzervativním kritikám moderny.

Když se Marti zamýšlí nad podstatou literárních textů, dochází k závěru, že jejich nejvlastnějším rysem je koncentrace na jazyk samotný, nikoli na „obsahy“. Důležitý je tedy výraz, nikoli sdělení. Daný postřeh tento teolog odvozuje, jak sám říká, z „hraničních případů“ literatury, jež jsou většinou plodem avantgardy, nicméně právě ony mají ukázat, co je pro podstatu beletrie podstatné.<sup>693</sup> Z jmenovaného postulátu pak Marti vyvozuje řadu důsledků – jsou jimi např. všechny důrazy (o nichž jsem

<sup>690</sup> TESELLE, 1966, s. 93. TeSelleová pokračuje: „Základní strukturou lidské zkušenosti rozumím strukturu omezení a možnosti, možnosti dosažené pouze proděláním tenzí, konfliktů, spletitostí a váhání v rámci omezení času a konkrétního rozhodnutí.“

<sup>691</sup> Citováno podle TESELLE, 1966, s. 197.

<sup>692</sup> MARTI; LÜTHI; VON FISCHER, 1963, s. 9.

<sup>693</sup> Viz MARTI; LÜTHI; VON FISCHER, 1963, s. 26.

psal již v souvislosti s D. Sölleovou) na roli beletrie v rozšiřování jazyka a obraně proti jeho ideologickému zneužívání. Spisovateli tedy připadá úloha strážce a ochránce slov. Tento úkol je o to důležitější, že slova jsou neustále obušována a ztrácejí svůj význam. Marti, který psal svůj příspěvek v 60. letech, si je navíc vědom nebezpečí vypuknutí atomové války, jejíž Damoklův meč staví člověka neustále před situaci možného ticha beze slov. Zde je třeba konstatovat, že se předmět lidského strachu změnil a je svázán spíše s ekologickými katastrofami, teroristickými útoky atd. To ovšem nemění nic na závažnosti autorova prohlášení, že „moderní literatura ... se stala řečí před horizontem němoty (*vor dem Horizont der Sprachlosigkeit*)“.<sup>694</sup> Nēmota se ovšem podle Martiho odráží i v samotné literatuře, např. svými častými odkazy na mlčení.<sup>695</sup> Nastupuje tu, jak se domnívá, ideologicko-kritická funkce textů, jež se vymezuje vůči řvavým totalitním mechanismům. „V době rozsáhlého ‚zspolečensnění‘ tvoří mlčení poslední refugium privátního.“<sup>696</sup> Umělec odchází do „vnitřní emigrace“ (*innere Emigration*).<sup>697</sup>

Marti v souvislosti s napětím mezi literaturou a společností ukazuje, jak zkreslené jsou Bahouckovy všeobecné teze, jež se vztahují např. k dadaismu jako k umění dehumanizovanému a odnáboženštěnému. Vždyť Hugo Ball, jeden z hlavních protagonistů daného uměleckého směru, ukazuje dadaistickou tvorbu právě jako odpor proti veškerému pompéznímu rachotu války.<sup>698</sup> Umění se stává zábleskem svobody uprostřed společenské mašinérie, uprostřed hluku a povelů. A přesto ho nelze, jak správně Marti poznamenává, povýšit na nějakou prvoplánovou politickou veličinu, na přímé politikum. Literární a umělecké dílo zůstává vždy konkrétní a brání se převedení v abstraktní terminologii. I u některých katolických spisovatelů,

<sup>694</sup> MARTI; LÜTHI; VON FISCHER, 1963, s. 49.

<sup>695</sup> Jako příklad uvádí tuto báseň Eugena Gomringera:

„mlčet mlčet mlčet  
mlčet mlčet mlčet  
mlčet mlčet  
mlčet mlčet mlčet  
mlčet mlčet mlčet“

(Citováno dle MARTI; LÜTHI; VON FISCHER, 1963, s. 63.)

<sup>696</sup> MARTI, LÜTHI; VON FISCHER, 1963, s. 64.

<sup>697</sup> MARTI; LÜTHI; VON FISCHER, 1963, s. 65 (viz též s. 66n).

<sup>698</sup> „Náš kabaret je gesto. Každé slovo, jež je zde vysloveno a zazpíváno, přinejmenším znamená, že se této ponížené době nepodařilo, aby si na nás vynutila respekt. Co by také na ní bylo hodné respektu a imponující? Její kanóny? Náš velký buben je přehluší. Její idealismus? Ten je již dlouho k smíchu ve svém populárním i akademickém vydání. Grandiózní oslavy bitev a kanibalistické hrdinské činy? Naše dobrovolná pošetilost, naše nadšení pro iluzi je zmaří“ (citováno podle MARTI; LÜTHI; VON FISCHER, 1963, s. 81).

v jejichž tvorbě se setkáváme s pozitivními obrazy dezerce a nelояálnosti,<sup>699</sup> nelze hovořit o stanovení nějakého nového obecného principu, ale pouze o konkrétním narušení stávajícího rozumění, o snaze probořit ideologická schémata. Jinými slovy, tito autoři nechtějí dopustit, aby se z církevního zvěstování stal pendant obecného řečnění.

Je zřejmé, že nevýhodou Martiho tezí je přílišná generálnost, která by mohla být kritizována z hlediska specifických jevů. Nasnadě je otázka, zda není výše načrtnutý přístup až příliš vstřícný k moderně a zda si ponechává prostor také pro kritiku. Marti na tuto otázku odpovídá šalamounsky. Uznává sice, že jeho pohled je do jisté míry jednodimenzionální, ale na druhé straně uvádí, že jeho cílem bylo pouze podat návod pro četbu moderní literatury křesťanskému recipientovi.<sup>700</sup> Proto se soustředí zejména na pozitivní body navázání. Výjimkou v textu je zřejmě pouze poznámka o surrealismu, v níž je uvedeno, že se ve jmenovaném směru dostala radikální revolta blízko totalitárním praktikám.<sup>701</sup> Zde se však jedná spíše o odsouzení jednání jednotlivých umělců (snad A. Bretona), nikoli umění samotného.

Marti také nepřehlíží teologickou dvojznačnost svobody, o níž (tj. o svobodě) texty podle jeho názoru vydávají svědectví.<sup>702</sup> Svoje pozitivní stanovisko tedy sám problematizuje. Jeho základní postoj otevřenosti zůstává nicméně platný a vybízí k dialogu – stejně jako přístup dalšího významného teologa Helmuta Thielickeho, o němž pojednám v krátkosti nyní.

Thielicke se nevěnuje – jako Marti – modernímu umění, nýbrž umění obecně. Jeho analýzy odrážejí charakter jeho teologie vůbec, a tu lze charakterizovat obrovskou snahou o zprostředkování mezi jednotlivými antagonistickými směry a celkovou smířlivostí.

Ve svém pojednání o umění Thielicke velmi zřetelně vychází ze známé knihy Johana Huizingy *Homo ludens*, která se snaží o prokázání teze, že veškerá kultura se tvoří ve hře (nikoli geneticky ze hry!). Podle Huizingy se tedy i „básnictví ve své původní funkci jako činitel rané kultury zrodilo ve hře a jako hra“.<sup>703</sup> Hra zde ovšem

<sup>699</sup> Viz MARTI; LÜTHI; VON FISCHER, 1963, s. 112.

<sup>700</sup> Viz MARTI; LÜTHI; VON FISCHER, 1963, s. 127. Analogicky řeší podobnou problematiku v rámci výtvarného umění Kurt Lüthi, který uznává existenci defektních (nehumánních) děl, ale posouzení nechává na uměleckém kritikovi.

<sup>701</sup> Viz MARTI; LÜTHI; VON FISCHER, 1963, s. 97.

<sup>702</sup> Viz MARTI; LÜTHI; VON FISCHER, 1963, s. 142.

<sup>703</sup> HUIZINGA, 2000, s. 169.

neznamená nějaké „hračkářství“, ale může být i krvavá,<sup>704</sup> což je jen odrazem obecnějšího autorova přesvědčení, že hra nevylučuje vážnost.<sup>705</sup> Tento názor Thielicke přejímá a hovoří o hře na „pozadí vážného“.<sup>706</sup> Dané tvrzení je později důvodem autorova odmítnutí „umění pro umění“ (chybí zde ono vážné); ovšem je otázkou, zda s takovým hodnocením souhlasit. Vždyť právě radikální svoboda nezajištěné hry může být implicitní polemikou se společenskými tlaky. O takové funkci Thielicke přitom ví a zdůrazňuje svůj odpor proti diktátu obchodníka, proti „ekonomizaci umění“ (J.Z.). Zmíněný teolog si je ostatně zcela obecně vědom, a to je také důvodem jeho zařazení do tohoto oddílu, nebezpečí jakéhokoli podřizování díla vnějším účelům. Tvrdí sice, že i umění a hra mají svůj cíl. To lze však podle jeho názoru tvrdit pouze indikativně, nikoli imperativně (umění a hra mají mít...), a i jmenovaná indikativnost je řečena „za zády“ umělce a hrajícího si“.<sup>707</sup> Jakýkoli posun od indikativu k imperativu ve svém důsledku znamená jediné, „ideologickou tyranii“.<sup>708</sup>

Thielickeho plédování pro svobodu umění však neznamená, že by byl zcela nekritický k nebezpečím, které mohou vyplynout z recepce jednotlivých děl. Estetický objekt nás nejprve potkává jako cizí a zcizující. Ponoření do něho bývá tak silné, že zapomínáme na sebe, subjekt již nemá objekt, ale naopak. V recepci díla se tedy podle autora setkávám s neznámým druhým, tento protějšek ovšem může mít božské i démonské rysy. Takovou podvojnost – neustálé pendlování mezi pozitivními a negativními vymezeními – ostatně čtenář nalezne v celém přístupu H. Thielickeho. Rozlišuje např. mezi umělcem a virtuózem, a tím vlastně mezi uměním a kýčem. „Pouze-virtuóz (*der Nur-Virtuose*) si hraje suverénně s formou, ale kouzlí přitom prázdné krásy, které již neobsahují žádnou výpověď. Naproti tomu umělec *vypovídá* a virtuozita umu je pouhým prostředkem k tomuto účelu výpovědi.“<sup>709</sup>

Z hlediska mé studie chápu jako nejpodstatnější autorovy myšlenky o vztahu umění, náboženství a etiky. Všechny tři oblasti mají k sobě podle Thielickeho nesmírně blízko. Již jsem zmínil převrácení relace subjekt – objekt v souvislosti s uměleckým dílem. Tato reverze ovšem platí i pro kérygma (individuální já je

<sup>704</sup> Viz HUIZINGA, 2000, s. 89.

<sup>705</sup> Viz HUIZINGA, 2000, s. 68.

<sup>706</sup> THIELICKE, 1986a, s. 832 (3023).

<sup>707</sup> THIELICKE, 1986a, s. 817 (2972).

<sup>708</sup> THIELICKE, 1986a, s. 817 (2972).

<sup>709</sup> THIELICKE, 1986a, s. 848 (3077).

*vyvoleno a povoláno, samo nevolá a nepovolává*).<sup>710</sup> A dále: zvěst i umění jsou chápány jako trvale platné, stále oslovující a nadčasové; v rámci umění se v tomto smyslu hovoří o nesmrtelnosti díla. Thielicke se domnívá, že biblické přikázání „Nezobrazíš“ tu postřehlo něco z uvedené afinity a zvedlo varovný prst. Dílo však nemusí suplovat pouze náboženský vzmach, nevyčerpává se extází toho, kdo jej přijímá. Fáze extáze či kontemplanace je sice dána obratem subjekt-objektového vztahu (Thielicke dané stádium terminologicky označuje jako „sebezapomnění“ /*Selbstvergessenheit*/), ale nezůstává u něho, respektive by u něho zůstat nemělo. Člověk od díla rovněž přichází k sobě samému a stává se sám sebou (*Selbstwerdung*), neupadá tedy čistě do „to“. Právě zde se dostáváme podle autora do vlastního středu etického významu umění, neboť tím, že se člověk znovu stává subjektem, může se s dílem plně setkat a posuzovat ho. Zvláště patrné je to na beletrii, kde protějšek recipienta vystupuje v médiu slova. Ke krizi estetického, tj. přivrácení vnímatele k etickému soudu, dochází např. tehdy, když se „přistoupí“ k existenciální participaci na osudu tragického hrdiny. Postavy čtenáři nikdy nejsou cizí, naopak se s nimi v různé míře identifikuje a implicitně či explicitně je posuzuje. „Tragický portrét je možný jen tehdy, když se „mám“ k hrdinovi (*wenn ich mich zum Helden ‚verhalte‘*), když k němu zaujímám etickou afinitu, s Jaspersem by se mohlo říci: Když s ním udržuji existenciální komunikaci.“<sup>711</sup> Dílo tak na člověka klade nárok a táže se ho. Právě tím přispívá k seberozvíjení jedince, pokud tento na otevřený dialog přistoupí.

Přes zřejmou podnětnost přístupu H. Thielickeho se podle mého soudu vkrádají do jeho textu i stopy neporozumění, které mohou mít svůj zdroj v protestantismu. Již výše uvedený citát o rozdílu mezi umělcem a virtuózem lze chápat do jisté míry jako podcenění formy a její podřazení obsahu. S plnou silou se pak tento názor projeví v oddílu nazvaném *Pravda umění*, kde Thielicke dokonce tvrdí, že forma „asketicky slouží“ výpovědi.<sup>712</sup> Výpověď (*Aussage*) je přitom zcela ztotožněna s obsahovou stránkou díla. Vzniká tedy zcela oprávněná otázka, zda tu Thielicke nakonec „nezeslužebňuje“ prostředky umění ve prospěch jakési prvoplánové *obsahové* výpovědi.

Přikročme nyní k poslednímu autoru, jehož jsem se rozhodl zařadit do přívětivé linie. Nebude asi překvapením, že jím je Dietmar Mieth, který, jak zaznělo

<sup>710</sup> Viz THIELICKE, 1986a, s. 854 (3098).

<sup>711</sup> THIELICKE, 1986a, s. 865 (3148).

<sup>712</sup> THIELICKE, 1986a, s. 883 (3219).

v pasážích, jež jsem mu věnoval výše, klade velký důraz na autonomii. Jedná se o myslitele, který snad ze všech zde zmíněných teologů věnuje nejpodrobnější, vskutku literárněvědnou pozornost uměleckým dílům. Nemá ovšem smysl znovu otevírat, co bylo již podrobně uvedeno v předchozím textu, a přece zbývá učinit zmínku o jeho obecném vymezení vlastní pozice vůči ostatním přístupům.

Mieth zcela jasně odmítá hovořit o „křesťanské literatuře“ (*christliche Dichtung*) a konstatuje její konec, kterým má nicméně na mysli pouze nemožnost této literatury jako instituce, jako obhajoby církve. Užití přívlastka „křesťanská“ nemusíme podle jeho soudu úplně zavrhnout, pokud ho používáme v jiném významu, tak jako hovoříme např. o literatuře existencialistické či marxistické. Podle Mietha přitom bude i v budoucnu vznikat umění, jež bude neseno předpokladem neoddělitelnosti zkušenosti „věřící“ (*gläubiger*) a světské.<sup>713</sup> Autor se sice dále přibližuje tillichovské pozici, když hovoří o křesťanském jako „hlubinné dimenzi světské zkušenosti“,<sup>714</sup> ale z jeho přístupu je patrné, že mu jde spíše o rozšíření této zkušenosti, o nový horizont.

Mieth polemice s dosavadními přístupy k umění věnuje několik stran, kriticky se obrací např. proti idealistickým pokusům chápat umění jako výron absolutna; jeho konkrétní výtky se pak obrací proti takovým teologům, jako byl Hans Urs von Balthasar aj. Zde se však chci zaměřit především na jeho výhrady vůči dvěma tendencím, o nichž jsem se zmiňoval výše: snaze chápat literaturu jako prorocství a jako realizaci. Nejprve je třeba říci, že Mieth je se Sölleovou zcela zajedno v tom, že sekularizace je čistě deskriptivním termínem,<sup>715</sup> a jeho zásadní využití při interpretaci literatury se tudíž nenabízí. Volba pojmu „realizace“ a celá koncepce s tím související, nejsou v Miethových očích ovšem šťastné. Nepřehlíží sice výhodu daného pojmenování, jež spočívá zejména v otevřenosti pro světskou skutečnost *hic et nunc*, nicméně jeho celkový postoj je – zcela oprávněně – povýtce negativní. Miethova otázka, co se vlastně realizuje, když sama víra se rozpouští ve světských textech, je zcela na místě. Lze říci, že Mieth implicitně odkrývá nárok D. Sölleové, jenž spočívá v paradoxním požadavku uskutečnění teologie v jejím rozpuštění

<sup>713</sup> Viz MIETH, 1976b, s. 18.

<sup>714</sup> MIETH, 1976b, s. 20.

<sup>715</sup> Celý argument D. Sölleové zní: „1. Pojem [sekularizace] se stal prostým hodnoty (*wertfrei*), a proto nepotřebným pro literární kritiku. 2. Je odločen od svého duchovně-dějinného původu, odhistorizován a nivelizován jako vždy možný proces. 3. Co je geneticky nazýváno sekularizací, muselo by být funkcionálně popsáno jako sakralizace“ (SÖLLE, 1973a, s. 85, Mieth cituje v MIETH, 1976b, s. 85).

v beletrii. Její interpretace tak není finálně práva ani oblasti křesťanské víry, ani sféře umění.<sup>716</sup>

Podobně vidí Mieth i Bieselův pokus, totiž jako „teologické vyzdvižení básnictví, jež odpovídá literární nivelizaci teologie“.<sup>717</sup> Biesel se tu podle Miethova názoru nechal svést faktem, že literární dílo dokáže otevírat možné a má schopnost dotýkat se zkušenosti smyslu. Proti tomuto přístupu a pojetí D. Sölleové se následně vymezuje těmito slovy: „Teologicky viděno vstupuje jako kritérium na místo ‚realizace‘ kategorie ‚možnost‘ a na místo ‚proroctví‘ kategorie ‚dílčí zkušenost‘. Kategorie ‚možnost‘ je práva specificky teologickému totalitnímu nároku, protože nezaměňuje literárně-fikční skutečnost s realitou božské oblasti, jak se to děje v pojmu ‚realizace‘.“<sup>718</sup>

Z tohoto konstatování je patrné, že se tübingský etik brání rozpuštění teologie v literatuře, jak to činí Sölleová či Biesel. Avšak jeho výhrady nemění podle mého soudu nic na tom, že se v literatuře mohou objevit prvky prorockého. Domnívám se, že k nim směřuje právě miethovský termín „dílčí zkušenost“: „Literatura je zároveň dílčí zkušeností smyslu a nesmyslu, možnosti a nemožnosti bytí člověkem ..., protože spoluotevívá pozitivní a negativní možnosti, jež jsou imanentní dějinné a společenské skutečnosti. Víra si musí být vědoma, že k této otevírající funkci beletrie patří rovněž kritika konkrétních nehumánních útvarů víry.“<sup>719</sup>

Je to tedy prvek znepokojivého a kritického, ale také pozitivně možného, jenž spojuje literaturu s prorockým. Odvaha tuto kritiku a výzvu přijmout, tj. tolerovat tvůrčí duchy souvisí, jak tvrdí Northrop Frye,<sup>720</sup> s mírou otevřenosti společnosti. Je tomu podobně jako v biblických dobách – když král přijímá prorokovu výtku, jako by zavanul duch Boží, zatímco falešné „afirmativní“ proroctví je vlastně strukturální obdobou literárního kýče, tj. potvrzením stávajícího uspořádání. „Afirmativní“ zde neznamená „pozitivní“ a nelze tedy říci, že pozitivní proroctví lže, a proto je proroctvím falešným. Proroctví může ukázat pozitivní i negativní možnost, ale

<sup>716</sup> Redukovanému chápání obsahů víry u Sölleové jsou dále adresována tato slova: „Pokud křesťanství přineslo do světa pouze několik antropologických vysvětlení a nových myšlenkových kategorií, potom ovšem nemá co říci“ (MIETH, 1976b, s. 89).

<sup>717</sup> MIETH, 1976b, s. 90.

<sup>718</sup> MIETH, 1976b, s. 93.

<sup>719</sup> MIETH, 1976b, s. 94.

<sup>720</sup> FRYE, 2000, s. 157.



v každém případě musí překročit „*mýtus toho, co pouze je*“ (*Mythos dessen, was der Fall ist*) (Adorno a Horkheimer). Pozitivita i negativita – obé je stejným apelem: Je čas vyrazit!

### Výtěžek

Po deskripci a interpretaci pozic D. Sölleové a D. Mietha a jejich vřazení do typologie teologických a teologizujících přístupů k literatuře (umění) zbývá učinit ještě poslední krok. Je jím odpověď na otázku, v čem mohou být jejich myšlenky, jež se týkají oblasti beletrie, přínosné pro současnou teologickou etiku a etiku vůbec. Není pochyb o tom, že řada skutečností v tomto směru vyplynula z předchozího textu. Již jen upozornění D. Sölleové, jak silné mohou být obrazy – metafory a rozvedení této problematiky zřetelně ukázalo, že etika nemůže stát stranou umění, nemůže tuto oblast nechat pouze literárním vědcům, tj. musí vedle literárněvědně relevantního přístupu klást ještě specificky teologické otázky. Předchozí typologická pasáž ostatně prokázala, že se toto tázání vždy nutně objevuje, jen je odpověď na ně místy ideologická a brání vzájemnému dialogu. V každém případě je nezpochybnitelné, že etika hraje v teologickém přístupu k literatuře eminentní roli – Bahounkovy snahy jsou vedeny pastoračním zájmem o dobrý život člověka, přispěvatelé do Blankova sborníku se zamýšlejí na základě literatury nad krizí morálky, Thielicke v oblasti umění spatřuje mravní nárok atd.

Nechci zde rekapitulovat již řečené, ale upozornit na dva důrazy, které jsem vybral právě proto, že je nalezneme u D. Sölleové i D. Mietha. Fakt, že se zde jedná o emfázi společnou autorům s jinou církevní proveniencí a odlišným teologickým přístupem, není jen dalším dokladem „ekumenizace“ teologie, ale také naléhavým voláním po paradigmatu, které stále není plně nastoleno, po etice, jež není *legalistická*<sup>721</sup> a má smysl pro *utopické*.

V pasážích věnovaných D. Sölleové jsem se snažil mj. zdůraznit, že autorka není spokojena se současnou podobou teologie, protože je příliš „zvědečtělá“. Tato teoložka tím vyjadřuje svůj zřetelný odpor proti dogmatismu. Za jeho etický pendant je přitom možné považovat moralismus, jenž velmi úzce souvisí právě se

<sup>721</sup> Jedná se tedy o odmítnutí norem jako *jediného* etického „principu“.

zdůrazňováním norem a požadavkem poslušnosti. Jedním z důvodů, proč Sölleová volá po poezii (a teopoezii), je, jak se domnívám, právě snaha ukázat jinou závaznost, než která se otevírá pouze etice norem a dogmatismu. Tvorba je svobodnější, a proto i svobodu evokující, zaměřuje se na specifické a polyfonní. Literatura a umění vůbec v sobě má herní prvek, element experimentálnosti a fantazie; to vše „umožňuje modelovat skutečnost, její podoby a možnosti a zejména ‚přehrávat‘ různé varianty a možnosti našich vztahů ke skutečnosti, k minulosti, současnosti i budoucnosti, k přírodě, ke společnosti i k sobě samým“.<sup>722</sup> Větší svoboda umění se ostatně projevuje i v jiném vývoji norem etických a estetických; normy estetické se mění rychleji,<sup>723</sup> v některých obdobích se dokonce nabourávání starého stává až samoúčelným uměleckým programem.

Stejně jako se člověk vždy rozhoduje v situaci, jež nastává *hic et nunc*, je neopakovatelná a jen stěží ji lze podříditi čistě obecným měřítkům, zaměřuje se literární a umělecké dílo na konkrétní.<sup>724</sup> Je nepochybné, že právě křesťanství by mělo mít pro konkrétní smysl, neboť sama teologie se obrací k ústřední události inkarnace, jež proběhla v jedinečném časovém okamžiku a na specifickém místě. Zcela právem proto Susan V. Gallagherová a R. Lundin konstatují, že vtělení představuje důležitý motiv v rámci teologického přístupu k literatuře.<sup>725</sup>

Konkrétnost však nelze redukovat na nějaký generální protiklad abstrakce; jednak může být abstraktní skrze konkrétní zobrazeno, jednak je třeba polemizovat s naprostým zavrnutím norem a obecného. Nicméně je třeba se mít na pozoru všude tam, kde normy a obecné znásilňují a terorizují člověka a kde si podřizují veškerou pestrost skutečnosti. Konkrétnost, jak ji zastupuje literární a umělecké dílo vůbec, zde stojí na stráž, je výzvou a *znepokojením* stereotypu, který je v oblasti estetické kýčem, v oblasti etické moralismem. „Náročnější literatura zneklidňuje, nutí čtenáře k řešení mravních dilemat a razí nezvyklé pohledy na skutečnost“, píše Viktor Šlajchrt. „Oddychové čtivo však tímto způsobem neobtěžuje. Je jisté, že bude příjemné. Poskytuje proto i pohodlí mravní jistoty, zřetelně ukazuje, kdo je zlosyn a kdo je anděl.“<sup>726</sup>

<sup>722</sup> JÚZL; PROKOP, 1989, s. 308.

<sup>723</sup> Viz JÚZL; PROKOP, 1989, s. 335nn.

<sup>724</sup> Srov. GRAHAM, 2000, s. 82n.

<sup>725</sup> Viz GALLAGHER; LUNDIN, 1989, s. xxiv.

<sup>726</sup> KULKA, 2000, s. 129.

Opakem spoléhání na zaběhané a stereotypní je kreativita, která se má projevit v oblasti tvorby i jednání. Toho si byla zcela jistě vědoma právě D. Sölleová, která se na pole teologické etiky vydala svou známou knihou *Fantazie a poslušnost*. Název studie zároveň uvádí oba obsahově ústřední antagonické termíny. Poslušnost zde může být podle mého soudu chápána jako zástupce etiky norem, jež se zajímá pouze o splnění formálního požadavku bez ohledu na situaci.<sup>727</sup> Je již dokonce jedno, kdo či co rozkazuje, jednání člověka se totiž redukuje na uposlechnutí abstraktního imperativu. Zhoubné důsledky tohoto „návyku“ přitom mohou být snadno demonstrovány na jednání řady německých občanů (a křesťanů) během nacistické éry, jehož reflexe ostatně stojí v pozadí knihy D. Sölleové. Proti pasivní recepci předepsaného, která utlumuje člověka v jeho individualitě, stojí fantazie. Ta patří k svobodnému člověku, tj. člověku osvobozenému Ježíšem, který je sám příkladem odvážné spontánnosti, jež se obrací proti zkosnatělému přístupu: „Rybáři jsou rybáři a patří k síti – kdo tento řád ruší a z nevzdělaných rybářů činí potulné kazatele, je nerealistický“.<sup>728</sup>

Ježíš tedy zahlédá v člověku více, má smysl pro možnost,<sup>729</sup> jenž překračuje plochou fakticitu daného. A právě proto, že člověk nemusí být „zvířecy“ instinktivně vázán na toto dané a je svobodný pro kreativní hru,<sup>730</sup> může být i v situaci „tmy“ šťastným, může usilovat o zdar. Štěstí totiž souvisí velmi úzce právě se svobodou, jak ukazuje Sölleová na povídce B. Brechta *Nedůstojná stařena*, kde se hlavní postava poté, co vychová děti (sama se přitom asketicky omezuje na opravdové nezbytnosti), vrhne v posledních dvou letech svého života do „víru zábavy“. Navštěvuje biografy, pije víno, chodí na procházky atd. Povyražení jsou jejím nejbližším okolím – přes to, že sama zachovává dobré vztahy – posuzována jako nanejvýš nepřístojná. Brecht svůj příběh ovšem končí: „Užila si dlouhá léta otroctví a krátká léta svobody a vychutnala chléb života do poslední skývy.“<sup>731</sup> Sölleová pak samozřejmě interpretuje život stařeny v naprostém souladu s intencí závěrečné Brechtovy věty, která poukazuje na prolomení poslušnosti svobodou. I zde lze říci, že jde o ukázkou *realizace*, ta se však neuskutečňuje na kříži, ale v konkrétním

<sup>727</sup> Srov. SÖLLE, 1983, s. 25.

<sup>728</sup> SÖLLE, 1983, s. 58.

<sup>729</sup> Srov. SÖLLE, 1983, s. 58.

<sup>730</sup> Zde ovšem není mým záměrem postulovat naprostý kvalitativní protiklad mezi člověkem a zvířetem. I zvíře nemusí být zcela vázáno instinktem a umí si hrát.

<sup>731</sup> BRECHT, 1989, s. 101.

lidském štěstí. Ovšem i v daném případě se jedná o následování Ježíše Krista, a to v zmíněném vítězství spontánního nad stereotypním. V tomto smyslu jde tedy o hledání nové etiky, která má člověku pomáhat k uskutečnění sebe i druhých, nikoli viset nad ním jako pověstný Damoklův meč, etiky, kterou vyhledává Sölleová nejen u Ježíše, ale také – a jistě ne náhodou – v beletrii. Autorka je přesvědčena, že „je myslitelný etický systém, v němž se všechny ctnosti, jež nepotřebují naši fantazii, stanou přebytečnými“.<sup>732</sup>

Je zajímavé, že podobné důrazy klade i D. Mieth. Ani on není spokojený s čistou etikou norem a hovoří o modelech, jež vyhledává v literárních dílech. Mieth je ovlivněn Adornem a jeho smyslem pro konkrétní a fragmentární; odvolává se na Rombacha a jeho impulzy k strukturní etice. Jedná se přitom o náčrt, který se vymezuje vůči ideologickému strukturalismu, jenž byl právem předmětem kritiky některých křesťanů a marxistů.<sup>733</sup> V strukturní etice se tak jedná o „nový“ strukturalismus, totiž strukturalismus, který prošel kritickou reflexí a je dynamický (tj. není pouze synchronní). Günther Schiwy,<sup>734</sup> na kterého se Mieth nejednou odvolává, upozorňuje, že Barthes zdůrazňoval převahu označujícího nad označovaným v literárním díle, jež se tak stává výzvou světu ideologií, i když samo může odpovědět pouze na málo otázek.

Etické myšlení, které je poučené takovým typem strukturalismu, se stává kritikou systémů a má blízko k fragmentaritě (zde lze znovu vzpomenout na Adornovy etické aforismy); vývoj jedince není zaručen podřízením se normám, ale závazkem, který si člověk sám ukládá (*Selbstverpflichtung*). Ten potom klade mnohem větší a komplikovanější požadavek než pouhá poslušnost. Nebude daleko od pravdy konstatování, že obtížnost nároku je dána zejména jeho kreativním charakterem, jemuž nemůže být člověk bez aktivní fantazie práv. Bez této fantazie jedinec automaticky upadá do nesvobody, nemůže uskutečnit své lidství a realizovat to, oč jde Miethovi v postulátu, který rovněž přijímám: *praxis* jako *poiesis*.

Mieth se ovšem v hledání nové morálky neopírá pouze o Adorna a Rombacha, ale také o impulzy, jejichž zdroj našel v díle Roberta Musila *Muž bez vlastností*. Jedná se přitom o důrazy analogické postřehům Maximiliana Fischera v příspěvku „Živý étos“

<sup>732</sup> SÖLLE, 1983, s. 68.

<sup>733</sup> Velmi dobře uvádí do problematiky ideologického aspektu strukturalismu G. Schiwy ve své knize *Francouzský strukturalismus : móda, metoda, ideologie*.

<sup>734</sup> V následujícím se přidržuji Schiwyho článku *Etické normování v strukturalismu*.

*Roberta Musila*, který nalezneme v již zmíněném Blankově sborníku.<sup>735</sup> Zatímco ostatní studie se povýtce soustředí na otázku krize morálky, Fischer se snaží poukázat na Musilovo úsilí nalézt byť jen stopy morálky nové. *Muž bez vlastností* je knihou, která se pozastavuje nad rozštěpením na objektivní a subjektivní svět, na kosmos přesnosti a „duše“, a snaží se ho do jisté míry překonat (zejména vyprávěním reflexí). Jakýmsi mottem dané snahy je „zvládnutí polopevného“ (*Beherrschung des Halbfesten*). „Jde o zprostředkování mezi objektivitou, jež zakládá pouze věčný, nikoli lidský řád, věcně-přírodovědným postojem k skutečnosti a z něho vyloučenou, odcizenou skutečností ‚duše‘, čistě subjektivní existencí.“<sup>736</sup>

Dnes vládnoucí morálka se podle Musila nese právě ve znamení pevného, tj. ztuhlého, odcizeného. Jednotlivé normy jsou zároveň „rozřezány“, např. příkázání „Nezabíješ“ je relativizováno popravami, válkou atd. Nakonec lze považovat, píše Musil, morálku za síto, kde jsou díry stejně důležité jako vlastní pletivo.<sup>737</sup> Spisovatel však hledá morálku živoucí a strhující. Dietmar Mieth si všímá v *Muži bez vlastností* pasáže, která líčí pocity Arnheima, jedné z hlavních postav románu, když se dívá na barokní a gotické sochy, jež se nacházejí v jeho domě. Jejich zvláštní, extaticky pokroucené postoje Arnheima hluboce znepokojují. „Cítil, jak v morálce původně žhnul nevýslovný oheň, že ani duch, jakým byl on, nemohl při pohledu na něj dělat mnohem víc než hledět do vyhaslého popela. Nejasné zjevení toho, co všechna náboženství a všechny mýty vyjadřují vyprávěním, že v prvopočátku byly zákony člověku darovány bohy, tedy tušení prvotního stavu duše, jenž jistě byl poněkud strašidelný, a přece se bohům jevil hodným lásky, vytvářelo pak kolem jeho jinak tak samolibě rozprostřeného myšlení jakýsi podivný lem neklidu.“<sup>738</sup>

<sup>735</sup> Viz BLANK, 1971, s. 93–115.

<sup>736</sup> BLANK, 1971, s. 96.

<sup>737</sup> Viz BLANK, 1971, s. 109.

<sup>738</sup> MUSIL, 1980, s. 172. O několik desítek stran dále píše Musil o Arnheimovi: „Všeobecná platnost, kterou se jako člověk žijící na očích celé Evropy vždycky snažil dát svému jednání, připadala mu najednou jako něco neniterného. Snad je to jen přirozené, když něco má platit pro všechny; zarážející však bylo obrácení tohoto závěru, jež se Arnheimovi rovněž vnucovalo, neboť je-li všeobecná platnost neniterná, pak je obráceně niterný člověk neplatný, a tak teď Arnheima nepronásledovala na každém kroku toliko nutkavá touha udělat něco nesprávně břeškného, nerozumně nezákonného, nýbrž ještě i dotěrná myšlenka, že by to bylo ve smyslu nějakého nadrozumu správné. Od chvíle, kdy znovu poznal oheň, který mu vysušoval jazyk, zachvátil ho pocit, že zapomněl cestu, kterou původně šel, a že veškerá ideologie velkého muže, která ho naplňovala, je jenom nouzovou náhražkou čehosi, co se mu ztratilo“ (MUSIL, 1980, s. 348).

Citovaný oddíl vyjadřuje zasažení žhavou morálkou, která je integrovaná a vychází „z člověka“, ale její přesvědčivost je taková, že zakotvení této morálky je hledáno mimo něj. Strhující potenciál, který během času vyhasl jako uhlíky, bývá paradoxně nacházen u zločinců, kteří jsou ve svém jednání „posedlí“. Miethovou snahou je znovu ukázat na možnosti, jak oheň v těchto uhlících rozdmýchat a žít morálně pozitivní, tvůrčí život. Nejde mu o naprosté odmítnutí norem, ale o jejich vyvážení a oživení „suchých kostí“.

Ukazuje se tedy, že teologický zájem o literaturu, který můžeme pozorovat u D. Sölleové i D. Mietha, se inspiroje v totožném bodě, v kreativité, jež představuje výzvu pro lidské jednání a zároveň zpochybnění a provokaci stávajícího (normativního). Společný důraz obou teologů je nesen nespokojeností s dosavadním stavem teologické etiky a snaží se ukázat novou cestu.

Nyní však chci pokročit o krok dále a rozvést další, již několikrát zmíněný totožný rys v díle probíraných autorů: Mieth i Sölleová svorně zdůrazňují význam konkrétního. Zdá se mi, že za touto teologickou emfází stojí implicitní předpoklad – lidské rozhodování a život nelze pojmout důsledně abstraktně, avšak můžeme je *vyprávět*.

Josef Mautner ve své knize *Vyprávět křehký život* zdůrazňuje, že lidské zkušenosti nemohou být subsumovány pod myšlenkové systémy. Snaha evolučně-logicky či historicko-dialekticky<sup>739</sup> uchopit konkrétní fenomény se setkává s neúspěchem, protože znásilňuje specifické. Život je podle Mautnera, jak naznačuje již titul jeho knihy, rozbitný a křehký, a když se mu chceme přiblížit, začínáme vyprávět. Na tomto místě je třeba si povšimnout rysu, který opět nacházíme shodně u Sölleové i Mietha: oba dva si jsou vědomi, že lidský zdar se vynořuje na pozadí možného ztroskotání, a proto v jejich teologiích nenalezneme stopy naddějinného triumfalismu, který by se snažil přeskakovat konkrétní lidský život.

Mautner správně poukazuje na fakt, že již *Bible* je studnicí vyprávění lidské zkušenosti „ne-identity“.<sup>740</sup> Je dokonce pravděpodobné, že právě takový typ zkušenosti je vlastním impulzem vyprávění. Mautner později odkazuje na termín Uty Quasthoffové „porušení plánu“ (*Planbruch*), který označuje právě destrukci anticipovaného jednání.<sup>741</sup> Příkladem zde může být nejen lidská zkušenost vlastního

<sup>739</sup> Viz MAUTNER, 1994, s. 29.

<sup>740</sup> Viz MAUTNER, 1994, s. 30.

<sup>741</sup> Viz MAUTNER, 1994, s. 35n.

utrpení v rámci očekávaného šťastného života, ale rovněž setkání se s bolestmi cizími, celková „zraněnost“ světem.<sup>742</sup> Literatura umožňuje přístup k těmto zlomům, a proto jí připadá specifická poznávací úloha. Je zároveň varováním před tendencí teologie přistupovat ke konkrétnímu člověku s obecnými předpoklady. „Teologie vyprávění nepotřebuje relativizovat konkrétní zkušenosti utrpení, ztroskotání a nedokonalosti ve prospěch budoucí či transcendentní celistvosti. Může nechat vyprávění mluvit za sebe. Neboť ten, kdo vypráví, hovoří o utrpení a štěstí, o ztroskotání a zdaru, o kusém a dokončeném, neboť pouze všechno dohromady vytváří celost života, kterou si nedokážeme představit.“<sup>743</sup>

Mautner má zároveň za to, že vyprávět utrpení neznamena rezignaci. Již tím, že o něm píšeme a hovoříme, vyjadřujeme nespokojenost, z které vysvítá evokace jiného stavu, jež se odvažují nazvat stavem utopickým. Je to totiž právě utopie, která dokáže silně motivovat uprostřed situace ztroskotání a samoty. Křesťanství a židovství mělo přitom k utopickému myšlení vždy blízko, jak zdůraznila zejména teologie osvobození. „Izrael zná zemědělskou utopii, politickou utopii i náboženskou utopii. V Novém zákoně najdeme sociální utopii, která stála jako vzor utopiím komunistickým, utopii o sdílení duchovních statků i apokalyptickou utopii.“<sup>744</sup> Zde se jedná samozřejmě o přesazení pozdějšího termínu do biblické doby. Samotný pojem „utopie“ nejspíše pochází od Thomase Mora, tedy ze 16. století.<sup>745</sup> Zároveň je ovšem třeba konstatovat, že daný výraz je příliš široký a široce – bez předchozí snahy o objasnění – je také používán. Utopii může být rozuměno jako něčemu, co „nemá místo“, co je pouze fantastické, případně svůdné a nebezpečné, ale rovněž jako něčemu, co představuje naději a probouzí motivaci. Než se pokusím stanovit, jak chápu důraz na utopii v myšlení D. Sölleové a D. Mietha, pokusím se v návaznosti na knihu Corinny Miethové (dcery Dietmara Mietha) *Utopické v literatuře a filozofii* o rozčlenění jednotlivých typů utopie, jak se zobrazují zejména v literárních dílech.

Začátky „kriteriologicky-normativní“ utopie jsou spatřovány u jednoho z otců filozofie, Platóna. V jeho proslulém díle *Ústava* je popisován ideální stav společnosti, který ovšem nese zřetelné rysy totalitárních praktik (společné vlastnictví žen, cenzura

<sup>742</sup> „Porušením plánu“ ve zraněném životě může být naopak radostná zkušenost.

<sup>743</sup> MAUTNER, 1994, s. 167.

<sup>744</sup> NOBLE, 2004, s. 205n.

<sup>745</sup> Viz NOBLE, 2004, s. 205.

básnictví atd.), jež kritizoval již K. R. Popper.<sup>746</sup> „Kriteriologicko-normativní“ zde označuje právě filozofické (a literární) stanovení zmíněného ideálního stavu, který se stává měřítkem dané situace. Corinna Miethová ovšem velmi správně zpochybňuje mechanickou představu, která se k takové normativitě váže, a tím kritizuje i Poppera. Je totiž dosti odvážným tvrzením, že Platón by chtěl v *Ústavě* popisované uspořádání opravdu uskutečnit. A to samé platí pro jeho „následovníky“, Mora, Campanellu a Bacona. I u Mora se sice setkáváme s linií, která ho vidí jako předchůdce socialismu (Kautsky, Bloch), ale jiná „recepční linie upozorňuje zejména na ironii ...“,<sup>747</sup> jež je zde obsažena. Je zřetelné, že Miethová se zřetelně přiklání právě na stranu „ironického“ pojetí, Morovu *Utopii* považuje za dílo satirické, které tedy *eo ipso* kritizuje současný stav společnosti (ironie tak není v rozporu s kritikou).<sup>748</sup> Dílo nechce realizovat nějaký program, ale přece jen vypovídá o naději na lepší státní uspořádání. V tomto smyslu se jedná o utopii pozitivní, která vzniká na pozadí lineárního obrazu dějin. Ten se brzy u Francise Bacona překlápí ve vizi pokroku a ze státní utopie se stává utopie vědecká. Staré je zavrženo ve prospěch nového pod symbolickým praporem kolumbovského překročení hranic. Lidské dílo postupně vytlačuje Boží prozřetelnost, vše začíná být antropocentricky podřízeno člověku. Bacon se tímto pojetím, jež je zřetelně teleologické, stává předchůdcem marxismu.<sup>749</sup>

U Marxe ovšem můžeme sledovat spíše destrukci utopie, protože dává do protikladu socialismus vědecký a utopický. To, co bylo dříve protikladem stávajícího, je odsunuto, protože má příděch pouhého snu, a je nahrazeno *anticipací* budoucího. Zde již recipient nenalezne stopy ironie a satiry, pouze touhu po uskutečnění. „Mód anticipace je v protikladu k módu fikce zaměřen na reálnou budoucnost, zatímco fikce si může vše představovat, aniž by to musela uskutečnit.“<sup>750</sup> Utopické je tedy destruováno, protože je degradováno na předjímku toho, co jistě nastane. Ricoeur zde správně kriticky postřehl, že význam utopie spočívá právě v kontrafaktickém a fantazijním.<sup>751</sup>

Marx je jedním z paradoxních dovršitelů pozitivní utopické linie, kterou je třeba odlišit od utopií varujících či dystopií, které se postupně objevují od začátku 20.

<sup>746</sup> Viz MIETH, 2003, s. 23.

<sup>747</sup> MIETH, 2003, s. 26.

<sup>748</sup> Srov. MIETH, 2003, s. 30.

<sup>749</sup> Viz MIETH, 2003, s. 40.

<sup>750</sup> MIETH, 2003, s. 49.

<sup>751</sup> Viz MIETH, 2003, s. 62.



století v dílech H. G. Wellse, G. Orwella a jiných. Prvky, s kterými si v pozitivním smyslu hrál Platón, Morus a Bacon (cenzura, kolektivita, věda atd.), jsou nyní podrobovány radikální kritice.<sup>752</sup>

Kromě pozitivních společenských utopií a dystopií se však můžeme setkat ještě s dvěma dalšími typy utopie. První z nich je utopie estetického (nikoli estetická utopie, tj. např. utopie literární), která se podle Corinny Miethové objevuje zejména v romantismu. Příkladem tu může být dílo Heinricha Heineho *Bimini*.<sup>753</sup> To nepředstavuje podle autorky rozloučení s utopií, ale naopak utopickou vírou v moc básnictví, které sice není s to překonat stáří a smrt, ale přesto umožňuje překračovat realitu.

Z hlediska D. Sölleové a D. Mietha je ovšem mnohem důležitější typ utopie postteleologické, tj. té, jež je poučená krizí původních pokrokových představ naděje, jak je známe např. od Bacona. Za představitele postteleologické utopie lze považovat v této práci již několikrát zmíněného T. W. Adorna. Pro tohoto představitele frankfurtské školy jsou dějiny spíše prostorem katastrof než pozitivně chápané evoluce. Přesto u něho můžeme hovořit o utopii právě proto, že tvrdí: z umění může *ex negativo* vysvítat pravda. Estetické poukazuje na smíření, které je protikladem stávajícího světa s napětím mezi jednotlivým a obecným, společností a přírodou atd. U Adorna se sice nenadějeme žádné explicitní víry v konečné, eschatologické spasení, ale přesto u něho přetrvává nespokojenost se *status quo*, kterou zahlédá rovněž v umění.<sup>754</sup>

Je nepochybné, že právě takový typ utopie nacházíme u D. Sölleové. Ani ona nevěří ve finální proměnu světa, ale zároveň je se situací *hic et nunc* nesmířená. Literatura je pro ni dokladem této nesmířenosti a posilou v boji za lepší „budoucnost“. Mieth a Sölleová se však od Adorna liší nejen v tom, že zdůrazňují vedle formálního aspektu i tematickou stránku děl krásné literatury, ale rovněž ve vyzdvižení pozitivního modelu, který je více práv motivační funkcí utopie, kterou zanedbávají autoři k utopickému myšlení kritičtí. To postřehl i Jindřich Halama, který komentuje antiutopický důraz Hanse Jonase („Okouzlení nějakou utopií je to

<sup>752</sup> „Richard Saage jmenuje pro tuto skepsi ohledně společenské utopie po 1. světové válce tři důvody: ‚Krizi všeobecné víry v pokrok‘, zkušenost se ‚socialistickým experimentem bolševiků po ruské Říjnové revoluci‘ a obecné přetížení člověka vzhledem k stále komplexnějšímu světu“ (MIETH, 2003, s. 64).

<sup>753</sup> Viz MIETH, 2003, s. 52–61.

<sup>754</sup> Viz MIETH, 2003, s. 77.

poslední, co potřebujeme.“<sup>755</sup>) následovně: „To zní velmi střízlivě, rozumně a přesvědčivě, vůbec však ne přitažlivě. Jonas ostatně ví o obtíži s motivací pro skromnost a sebeomezení a nachází jediný dost silný podnět, který by tu mohl posloužit, totiž strach.“<sup>756</sup> Právě na strach je Jonasem redukován i možný potenciál literatury,<sup>757</sup> jež se může stát zdrojem obrazů nejhorsších scénářů a slouží tedy povýtče jako zdroj dystopií. Mark William Roche zde opět správně poukazuje na to, že zdůrazňování špatného není dostatečně motivující a přítomnost, kterou Jonas zdůrazňuje (oproti utopickému „snění“), nelze plně pochopit bez spojení s vizí. Proto je správné, když Karl-Otto Apel trvá na regulativním ideálu<sup>758</sup> a Vittorio Hösle zdůrazňuje potřebu pozitivní motivace.<sup>759</sup>

Sölleová i Mieth o této pozitivitě vědí, jejich přístup k literatuře se orientuje na *utopii zdařilého života*<sup>760</sup> *na pozadí ztroskotání*. Pozitivní vysvítá i z termínu, který si Sölleová zvolila pro svůj interpretační přístup – realizace. Realizací je štěstí, kterého se dožívá na stará kolena Brechtova stařena, pochopení sociálního rozměru existence Döblinova Franze Biberkopfa, ale také oběť Faulknerova desátníka. Podobně se Mieth zaměřuje na osud Tristana a Izoldy, který je poznamenán tlakem, jenž brání uskutečnění lásky a sjednocení individuálního a sociálního. Z negativní, kontrastní zkušenosti ovšem volá touha po smíření, na které v jiném ohledu dosáhl Mannův Josef. Literatura tedy Sölleovou i Mietha vede nejen ke kritice čisté etiky norem, ale rovněž k zpochybnění etiky bez motivační síly a utopického potenciálu. Zde je otázkou, zda jejich volání bylo vyslyšeno, a došlo ke změně paradigmatu, nebo zda se v křesťanství stále daří zákonictví a snaze zabydlovat se v defektních strukturách a zmračeném „já“.

Oba teologové svým specifickým pojetím utopie rovněž odpovídají na jednu důležitou otázku, totiž otázku, jak se pohybovat „mezi těmito úskalími – vypjaté motivace s netrpělivostí a sklonem k absolutizaci na jedné straně, a určité skepse se

---

<sup>755</sup> HALAMA, 2003, s. 33.

<sup>756</sup> HALAMA, 2003, s. 33.

<sup>757</sup> Viz ROCHE, 2002, s. 191nn.

<sup>758</sup> Jeho etiku diskurzu ovšem Roche kritizuje proto, že vylučuje z dialogu přírodu i některé členy lidského společenství.

<sup>759</sup> Vittorio Hösle konečně poukázal na to, že přírodu máme milovat pro ni samou, nikoli pro stále nějaká „kvůli něčemu“. Etika se zde opírá o zdůvodnění estetické; láska k přírodě může být posílána četbou přírodní lyriky.

<sup>760</sup> Život je zde chápán v osobním i společenském rozměru.

sklonem k rezignaci a snad i relativismu na straně druhé ...“<sup>761</sup> Sölleová i Mieth jsou si totiž vědomi – to budiž znovu zdůrazněno –, že zdar se odehrává v rámci lidského troskotání, ale přesto se ho nelze vzdát. Autoři se tak brání triumfalismu i skepsi. Sölleová ovšem postteleologickou koncepci dotahuje až do jakési cykličnosti, imanentizuje eschatologii a neodpovídá na utrpení skutečně zapomenutých. Nevšímá si řady uměleckých děl, která vyjadřují touhu po konečném shledání a pozdvižení světa, a její redukcionismus se tak obrací proti trvalé naději řady lidí. Přesto u ní trvá pocit nesmířenosti a touhy, která je živena mj. krásnou literaturou.

Je možno namítnout, že k etice, která není legalistická a má smysl pro utopické, lze dospět i jinými cestami než analýzou beletrie. To však není a nemůže být argumentem proti umění, které se zde ukazuje jako podnětné a inspirující – mimo jiné nám pomáhá dojít k tomu, co Sölleová i Mieth chtěli: zastavit se před jednotlivým člověkem a jeho příběhem (prostor pro konkrétní a zkušenostní) a dát tomuto člověku a světu, v němž žije, širší prostor než pouhé „jest“ (prostor pro fantazii a utopii).

Podívejme se ještě jednou na význam obou důrazů (konkrétnost a fantazie/utopie) pro etiku. Jak již jsem uvedl, literární dílo zobrazuje lidské jednání v *konkrétní situaci*. Rozhodování hrdinů bývá nezřídka bolestné, protože jsou ve hře různé motivy, sociální tlaky, které jedince (de)formují a jimž se nelze vyhnout. Protože struktura zkušenosti fikčních a reálných postav je tu podle mého soudu analogická, může být četba literárních děl dobrou obranou proti etickému legalismu. Podobný impulz etice poskytuje rovněž vyprávění dilemat, před která je člověk ve svém životě nezřídka stavěn. O ně se pokouší Joseph Fletcher ve své *Situační etice*, avšak jeho doklady nedokážou vystihnout skutečnou komplikovanost lidské situace – např. o životním příběhu toho, kdo se rozhoduje, se čtenář zpravidla nedozví nic.<sup>762</sup> Literární díla jsou v tomto směru přesvědčivější a tím, že jsou s to čtenáře vtáhnout do děje, umožňují „reálnou simulaci“ řešení mravního dilematu, který nelze odstranit pouhou aplikací mravní normy, ani „rozmělněním“ takové normy do kazuistické sítě. Beletrie může být navíc čtenářsky strhující a recipient, který vstupuje do fikčního světa, se učí soucítit s postavami, jež vystupují ve své křehkosti a porušenosti. Nesmíme však chápat soucit jako jakýsi sentimentalismus. To by bylo značným zjednodušením problematiky, protože i když samozřejmě vždy hrozí, že recipient literárního díla nahradí skutečné sociální jednání „kontemplativní“ lítostí, otevírá se tu také možnost

<sup>761</sup> HALAMA, 2003, s. 35.

<sup>762</sup> Viz např. FLETCHER, 1966, s. 163–168.

obratu od nahlížení utrpení ke snaze ho omezit ve skutečném světě. Tento problém souvisí s výše uvedeným voláním po etice s motivační silou. Je totiž nepochybné, že (sou)cit dokáže být energií, která nás k jednání *pohne*. Na to ostatně upozorňuje v *Principu odpovědnosti* i Hans Jonas: „Kdybychom přinejmenším svou dispozicí nebyli *vnímaví* pro volání povinnosti skrze odpovídající cit, byl by i ten nejnaléhavější důkaz jeho oprávněnosti, s nímž musí rozum souhlasit, přece bezmocný, aby to, co bylo prokázáno, učinil motivující silou. Opačně by bez *prověření* její oprávněnosti byla naše faktická citlivost vůči výzvám tohoto druhu cosi jako míčem na hraní, s nímž by si pohrávaly náhodné záliby (samy různým způsobem podmíněné) a jimi uskutečněné volbě by se nedostávalo ospravedlnění.“<sup>763</sup>

Motivační síla literatury (a umění vůbec) se ukazuje i v tom, že může, jak jsem uvedl již dříve, svou estetickou zdařilostí evokovat zdařilost mravní.<sup>764</sup> Jinak řečeno: recipient je vyzván ke kreativnímu uchopení vlastního života. V tomto ohledu chápu etiku jako druh pastýřské péče, která člověku ukazuje, kde zaostal za svými možnostmi a jak má zpracovat svá ztroskotání. Proti pouhé etice norem, která má svou pomocnou funkci základní orientace v mravní problematice, ale má tendenci zvrhnout se do tyranie zákazů a příkazů, tedy stavím „etiku vábení“, kdy je uskutečněné „já“ žádoucím cílem lidského jednání. Tak jako je ruka umělce vábena k dalšímu tahu štětcem, napsání další věty či noty, jen aby se dílo zdařilo, je jednajícím pozván k ztvárnění vlastního života. Motivace je tu tedy oproti „etice zákazu“ veskrze pozitivní.

Uskutečněný či zdařilý život je právě onou „konkrétní utopí“, již se dotýká řada uměleckých děl, a jak taková utopie vypadá bylo v této práci možné spatřit na postavách Josefa a desátníka. Zde jsou pro mě podstatné zejména dvě skutečnosti: koncentrace na jednotlivce a význam troskotání. K prvnímu je třeba říci, že zdůraznění „individuální“ utopie je polemikou s masivními utopickými představami, např. ideou beztřídní společnosti. Takové „megautopie“ podléhají oprávněné kritice, protože mají tendenci zapomínat na přítomnost a nezřídka pohlcují konkrétního člověka kvůli cílové představě. Na druhé straně není pochyb, že nelze žádné individuuum oddělit od sociální sféry (dokladem je tu opět postava desátníka i Josefa), a není tedy možné uskutečnění „já“ při rezignaci na sociální sféru. Literatura a etika

---

<sup>763</sup> JONAS, 1997, s. 138.

<sup>764</sup> Viz s. 72n této práce.

zde ukazují podstatnou souvislost ve své kontrafaktičnosti.<sup>765</sup> Rezignace na ni by znamenala u etiky čirý deskriptivismus, u literatury afirmativnost, která již nikoho nevzrušuje a neprovokuje. Tím, že nám literární dílo (případně umění vůbec) dokáže zcizit zaběhaný svět, umožňuje často odhalit defektní struktury skutečnosti. Je-li umění (stejně jako neuróza) podle klasické psychoanalytické teorie „výrazem selhání jedince vůči určité společenské realitě“,<sup>766</sup> jde pouze o ideologické zastření porušenosti světa, která pokřivuje člověka.<sup>767</sup> Tato porušenost spočívá v řadě skutečností (utrpení, zvěcnění vztahů, orientace na výkon atd.), jejichž rozbor nemůže být předmětem předkládané studie, ale je třeba poukázat, že nebezpečí této defektnosti spočívá v tom, že se člověku předkládá jako danost. Např. zdařilý život je dnešní společností nezdědka prezentován jako vyžití v konzumu, případně jako *pouhý* ideál rodinného štěstí. Zrcadlem tohoto stavu je velká část reklamy a populární kultury, která zastírá křehkost života.<sup>768</sup> Mnoho uměleckých děl na svých hrdinech naopak ukazuje, že uskutečnění člověka se odehrává na pozadí ztroskotání a tím, že jednotlivce dokáže konkrétní „negace“ integrovat do životního celku a zpracovat je jako zkušenost.

Specifickou inspirací pro etickou reflexi toho, co znamená konzumně chápaný uskutečněný život, jenž vytěsňuje vše záporné a od něhož chci odlišit svůj projekt zdařilého života, je podle mého názoru žánr negativní utopie.<sup>769</sup> Orientace na slast je v proslulém románu Aldouse Huxleyho *Konec civilizace* zobrazena jako sexuální zaměnitelnost partnerů a partnerek a potlačení všeho nepříjemného „somou“, drogou, která člověka naplňuje extatickým štěstím. Zároveň je však v rámci románu odhalena jako nástroj zvěcnění jednotlivce a potlačení kritiky stávajícího řádu. Je přitom příznačné, že je princip slasti spojen s odvrhnutím všeho křehkého a hluboce

---

<sup>765</sup> „Odstup uměleckého výrazu od popisně vnímané skutečnosti, tato ‚estetická distance‘, vyrůstá z úsilí změnit svět a může se stát přímou součástí pragmatiky textu“ (POKORNÝ, 2005, s. 126). Ke kontrafaktičnosti viz též SOKOL; PINC, 2003, s. 110.

<sup>766</sup> VIEWEGH, 1999, s. 169.

<sup>767</sup> Člověk, který se s takovým světem snadno vyrovná („neselže“), je lhostejný a slepý k realitě, jež ho obklopuje. Lhostejnost může být přitom považována za protiklad křesťanské lásky. „Nenávist, jakkoli je špatná, alespoň jedná s bližním jako s *ty*, zatímco lhostejnost mění bližního v *to*, ve věc. Proto můžeme říci, že je tu skutečně jedna horší věc než zlo samotné, a tou je lhostejnost ke zlu“ (FLETCHER, 1966, s. 63).

<sup>768</sup> Pokud se zde tato křehkost nějakým způsobem ukazuje, jedná se zejména o (často sentimentální) nárek nad neuskutečněným erotickým vztahem.

<sup>769</sup> Terminologie pro označení negativní utopie je dosti široká: antiutopie, dystopie, kontrautopie, případně varovná utopie (viz např. HRTÁNEK, 2004, s. 7, pozn. 1).

lidského. „Kola se musí vytrvale točit, ale k tomu musí být obsluhována. Obsluhována lidmi, kteří stojí v životě tak pevně, jako sedí kola na svých osách; lidmi s jasnými hlavami, poslušnými, utvrzenými ve spokojenosti. Pokud kňourají ‚Mé děťátko, má mamičko, mé všechno‘, pokud sténají ‚Já bídný hříšník, můj strašný Bože!‘, pokud řvou bolestí, blouzní v horečce, pláčou nad svou starobou a chudobou – jak mohou obsluhovat kola?“<sup>770</sup> Pro fikční svět řady negativně-utopických děl je dokonce příznačné odstranění toho, co smysl pro křehké a tragické vzbuzuje – umění. „Protože náš svět již není světem Othellovým. Nemůžete vyrábět vozy bez oceli – a nemůžete psát tragédie bez sociálních otřesů. Svět je teď stabilní. Lidé jsou šťastni. Dostanou, co chtějí, a chtějí jen to, co mohou dostat. Daří se jim dobře, jsou bezpečni; nikdy nejsou nemocní, nemají strach ze smrti; netrápí je matka ani otec, nemají ženy ani děti, nemají lásku, kterou by silně prožívali; jsou predestinováni tak, že se prakticky nemohou chovat jinak, než jak se chovat mají. A když se něco nedaří, je tu soma.“<sup>771</sup> Symboličnost takového postoje vyjadřuje okamžik, kdy si hlavní postava proslulého románu Jevgenije Zamjatina *My*, nechá vyoperovat část mozku, jež mu umožňuje používat fantazii.<sup>772</sup> Chirurgický zákrok následně zbaví (anti)hrdinu možnosti přesáhnout danou realitu; bez jakéhokoli záchvěvu svědomí vydává mučení tu, která v něm smysl pro křehké vzbudila – ženu, do níž se zamiloval.

Antiutopii může být rovněž rozuměno jako „negativnímu“ volání po naději, které ostatně někdy vyjadřují samotné postavy fikčního světa, jak lze dokladovat např. na úvaze hlavního hrdiny románu *1984*: „‚Setkáme se na místě, kde není temnoty,‘ řekl mu kdysi O’Brien. Věděl, co to znamená, anebo si aspoň myslel, že to ví. Místo, kde není temnota, byla představa budoucnosti, kterou sice člověk nikdy nespattí, ale kterou může v jakési tajemné předtuše sdílet.“<sup>773</sup> Není důležité, že se toto očekávání nenaplnilo, a vyhlížené světlo se stalo tmou. Uslyšet z negativního pozitivní hlas naděje je nakonec možností, k níž je volán čtenář.

Z etického hlediska je pak antiutopie významná jednak jako varování, případně i určitý druh anticipace sociálního uspořádání, které je pro člověka zničující, jednak

<sup>770</sup> HUXLEY, 1970, s. 37.

<sup>771</sup> HUXLEY, 1970, s. 158.

<sup>772</sup> Jinými slovy: zbaví se své choroby – duše (viz ZAMJATIN, 2006, s. 156).

<sup>773</sup> ORWELL, 2003, s. 92. Srov. výrok z románu Ladislava Fuchse *Pan Theodor Mundstock*: „Co cennějšího může mít zoufalec v hořkosti a tmě než předtuchu naděje a spásy? Vždyť to nejhorší, co na světě je, je ztratit naději a tušit konec“ (FUCHS, 2005, s. 55).

právě jako symbol toho, že situace útisku je zároveň voláním po osvobození.<sup>774</sup> Odtud také vychází moje pojetí zdařilého života, jež vyrůstá právě ze zahlédnutí možnosti takového konkrétního osvobození. Daný koncept se opírá o několikrát zmíněný význam troskotání pro uskutečnění, což neznamená v žádném případě nějakou „sakralizaci“ negativního, ale přiznání se ke křehkosti, která brání triumfalismu (ať už falešnému triumfalismu víry, který by přeskakoval vše pozemsky jedinečné, nebo „triumfalismu“ konzumu, pro nějž je ztroskotání přímo opačným principem, a proto ho vytěšňuje). Pozitivum lidského selhání, které je samozřejmě vždy *zejména* bolestnou záležitostí, se přitom ústředně týká etické oblasti: vedle nahlédnutí do komplikovanosti lidského rozhodování, o němž jsem hovořil v souvislosti s literaturou, je právě vědomí osobní nedostatečnosti obranou proti legalismu a moralistickému posuzování druhých. To, že máme na paměti svá selhání, ovšem nesmí bránit neustálé snaze o pozitivní uskutečnění vlastní osoby, o zdařilý život, který lze formulovat jako neustálý pokus o eliminaci „předosobní sféry jednotlivce, vybudované předchozí vinou a chybnými rozhodnutími“.<sup>775</sup> Bezpochyby je třeba

---

<sup>774</sup> Přínos negativní utopie pro etickou reflexi je však mnohem širší. Např. Hans Jonas v *Principiu odpovědnosti* odkazuje jakoby mimochodem na již zmíněnou Huxleyho knihu *Konec civilizace* (v anglickém originálu *Brave New World*), ale v některých pasážích se zdá, že části z této negativní utopie jsou Jonasem takřka převedeny do diskurzivní řeči, nebo sloužily alespoň jako silný zdroj jeho úvah. Jonasova kritika Blochovy utopické naděje v práci jako zálibu, která vychází z Marxe (k celé problematice viz JONAS, 1997, s. 278–299), má například svůj literární pendant v pasáži: „Technicky by bylo zcela jednoduché zkrátit pracovní dobu u nižších kast na tři až čtyři hodiny denně. Ale byli by pak šťastnější? Ne, nebyli. Před více než sto padesáti lety se takový pokus udělal. Celé Irsko přešlo na čtyřhodinový pracovní týden. A jaký byl výsledek? Neklid a prudký vzestup spotřeby somy. To bylo vše“ (HUXLEY, 1970, s. 160). Uvedený oddíl má svou (poněkud posunutou) analogii i v Zamjatinově románu: „Připomněli mi tragické postavy Tří propuštěnců, jejichž příběh zná u nás každý školák. Je to příběh o experimentu s třemi čísly, která na měsíc zprostití práce – ti tři si mohli dělat, co chtěli, jít kam chtěli. Nešťastníci bloumali kolem svého obvyklého pracoviště a lačnými očima nahlíželi dovnitř, zastavovali se na náměstích – a celé hodiny prováděli pohyby, jež už byly v určité denní době potřebou jejich organismu: řezali a hoblovali vzduch, neviditelnými kladivy bušili a tloukli do neviditelných ingotů. A desátého dne už to nevydrželi – vzali se za ruce, vstoupili do vody a za zvuků Pochodu se hroužili stále hloub, až voda ukončila jejich muka...“ (ZAMJATIN, 2006, s. 133). Dalším zdrojem pro etické zkoumání může být otázka negativně utopického „newspeaku“, tedy zamyšlení nad souvislostí nově utvářeného jazyka a společností. Na tuto problematiku upozorňuje i Petr Hrtánek, když konstatuje: „Častým distinktivním znakem negativních utopií v rovině jazykových a zároveň tematických prostředků je tematizace narušení mezilidské komunikace, záměrná a účelové deformace jazykového kódu a vzniku zruďné ideologizované ‚novoreči‘, která je užívána v médiích, ve veřejných politických projevech, dezinformačních kampaních, reklamách jako nástroj propagandistické manipulace s vědomím a myšlením člověka, jako prostředek potlačování individuálních názorů, masového vymývání mozku“ (HRTÁNEK, 2004, s. 103n). Je nepochybné, že dané téma úzce souvisí s „oněměním“, o němž jsem hovořil v souvislosti s teologií D. Sölleové.

<sup>775</sup> RAHNER; VORGRIMLER, 1996, heslo „očistec“.

právě tuto snahu motivačně podpořit a k tomu mohou sloužit jednak modely „realizovaných“ postav literatury, jednak umění vůbec jako impulz fantazie a rezervoár musilovského „smyslu pro možnost“.<sup>776</sup> Tak jako stojí lidé fascinováni před uměleckým dílem a sami by chtěli být tvůrci (a v recepci díla jistě kreativní jsou), je třeba poukázat na vůdčí motivační model „krásné duše“ (F. Schiller), který by stál lidem za jednání. Zde je třeba vyjít z realistického předpokladu, že motivace strachem (která ovšem sama předpokládá smysl pro možnost), jak ji zdůrazňuje např. Jonas, může v dlouhodobé perspektivě vést spíše k prohloubení skepse, ne-li přímo k rezignaci a celkovému ochromení jednání. Pozitivní však alespoň je, že Jonas problematiku motivace vůbec tematizuje. Jiné etické projekty, jak se zdá, na tento velmi podstatný aspekt, který jediný může uspokojivě – tj. kladně – rozvíjet jednání, jednoduše rezignují. Např. Weischedelova *Skeptická etika* vposledu vše zakládá na rozhodnutí, které je ohroženo nejistotou a pokusem,<sup>777</sup> a ačkoli se snaží o formulaci základních etických postojů na základě skeptického rozvrhu, je z jiných pozic, které se taktéž hlásí ke skepsi, napadána jako moralistní.<sup>778</sup> Ozývá se tedy volání po etice, která je k sobě ještě více podezřívavá a podrývá sebe samu. Vzniká tak otázka, zda se tím veškeré lidské úsilí nakonec nespoteřebuje na neustálý subverzivní akt, který se ulekne každé pozitivní vize. Tuto problematiku zde však nechci nadále rozvádět,

---

<sup>776</sup> Fantazie je základem odstupe od světa, který umožňuje zhlédnout, že to jde také jinak. V tomto smyslu je rovněž úzce svázána s kreativitou. „Kreativní, fantazií ovlivněné ‚vidění‘ nám umožňuje vytvořit si nový obraz objektu – fantazijní obraz. Lze říci, že jsme v tomto případě fantazijně zpochybnili původní – reálný – obraz tím, že jsme se fantazijně emancipovali od objektu, abychom byli schopni vytvořit si obraz nový. Cílem tvůrčí fantazie je tedy vytvoření alternativního objektu jako něčeho, co více vyhovuje hominizáčním tendencím člověka“ (VIEWEGH, 1999, s. 266). Abych trochu vyvážil důraz na negativní utopie, upozorňuji i na význam humoru (humoristické literatury) pro fantazijní odstup od světa (patrně je to i na postavě Josefa v Mannově fikčním světě). Konkrétním příkladem rozboru literárního díla se silnou humoristickou složkou (Haškova *Švejka*) z pozice teologa je studie Karla Vrány s příznačným názvem *Smysl pro humor* (VRÁNA, 1995, s. 190–229). Zajímavé na Vránově analýze je, že odkrývá subverzivní povahu (švejkovského) humoru, která spočívá v poukázání na defektnost reality, ale zároveň už není s to zastavit se před pozitivními hodnotami. „Švejkův pohled na rub světa je pronikající a oslňující. To je právě to, co nás na něm přitahuje a svádí, co ho činí oblíbeným a sympatickým. Vidíme v něm svého spojence. Je to však spojenec rozkladný a nebezpečný. Jeho oslňující pohled dovede rozpoznat lež tak radikálně, že nakonec sám k pravdě a k hodnotám oslepne“ (VRÁNA, 1995, s. 209). To není, jak nás autor upozorňuje, kritikou Haškova díla, ale odmítnutím „Švejkovy metody a jeho pohledu na svět“ (VRÁNA, 1995, s. 213).

<sup>777</sup> Viz WEISCHEDEL, 1999, s. 138n.

<sup>778</sup> Radim Brázda, který tuto kritiku ve své *Srovnávací etice* heslovitě vyhlašuje (viz BRÁZDA, 2002, s. 33) a dále rozvádí ve svém sborníkovém příspěvku *Skepse v etice : Marquard, Mackie a Weischedel*, rovněž žádnou přesvědčivou motivaci nenabízí (a ze své pozice ani nabídnout nemůže).



protože mým cílem byl pouze základní náčrtek jakéhosi temného filtru, z kterého vysvitne potřeba pozitivní motivace lidského jednání.

Jeden podstatný fakt nelze i při zdůraznění orientace na zdařilý život zastříť. Troskotání, které neustále ohrožuje (ale jako zpracovaná zkušenost dokáže i obohatit) lidský život, někdy nabývá rozměrů, které zničí samotné motivační jádro etiky. Nakupené selhání může vést ke konečné rezignaci. A jediné, co může tuto temnou oponu roztrhnout, je eschatologicky orientovaná naděje. Posledním nutným krokem, který je třeba udělat, je tedy rozlišení konkrétní utopie zdařilého života a naděje na eschatologické (konečné) naplnění. Potřebu tohoto rozdělení osvětlují závažná slova A. Richa: „Humanita z víry, naděje a lásky tím, že je vázána na eschatologické očekávání, získává jistotu – nadějnou jistotu, nikoliv záruku – že úsilí o dobro a spravedlnost má smysl a zalíbení, i když realita zla ve světě je zdánlivě odhaluje jako iluzorní.“<sup>779</sup>

Kladem „realizace“ v pojetí D. Sölleové je to, že ukázala na možnost zdařilého života i na místě, na kterém se čistě vnějšmu pohledu jeví jako pouhé ztroskotání. Moje kritika imanentizace eschatologie, která její dílo prostupuje, se však dotýká právě skutečnosti, že mimo konkrétní – čistě vnitrosvětskou – utopii u dané autorky už nelze doufat v cokoli dalšího. Uvedené hodnocení se opírá o nespokojenost s tím, že koncept D. Sölleové nedokáže dát ani paprsek naděje, že triumf nebude slavit „nic“,<sup>780</sup> z perspektivy jednotlivcova osudu to lze pojmout i jako zapomenutost na ty skutečně poslední. Neboť právě lidé, kteří se nedokáží v životě realizovat a zdar je pro ně – ať již kvůli defektní sociální struktuře, vlastnímu pochybení nebo obojímu – snem, který se nikdy nenaplní, jsou ponecháni ve svém selhání a nemohou už doufat v nic, co překračuje vnitrosvětskou danost. To, že Sölleová skrytě chápe, že s takovou perspektivou je etické jednání ohrožené naprostou demotivovaností, se ukazuje na jejím zdůraznění „bez proč“.<sup>781</sup> Ale takové poznání (a ještě spíše: motivace takovým „důvodem“), je zase omezeno pouze na hrstku jedinců, kteří se nakonec přibližují humanistickému a etickému heroismu existencialistů.

Může být namítnuto, že oddělení eschatologie od konkrétní utopie znovu relativizuje orientaci etiky na zdařilý život, protože se nakonec se ztroskotáním počítá

<sup>779</sup> RICH, 1994, s. 120.

<sup>780</sup> Podobně nejistými nás nechává projekt E. Blocha, který byl D. Sölleové blízký (viz SKALICKÝ, 1995, s. 50n).

<sup>781</sup> Viz pozn. 220 této práce.

natolik, že se musí rozprostřít ještě záchranná „metafyzická“ síť. Podle mého názoru jsou však spolu oba důrazy – i přes nutnost jejich rozlišování – pevně spojeny a oslabení jednoho z nich znamená podlomení druhého. Převládne-li čirá orientace na budoucí konečné vykoupení, nezřídka to vede k chápání tohoto světa jako temného místa, kam snad okamžiky štěstí ani nepatří; v extrémní podobě pak má taková omezená perspektiva stejné důsledky jako masivní utopie, jež obětuje jednotlivce ve prospěch anticipované budoucnosti. Na druhé straně je vnitrosvětský zdařilý život bez dalšího „krytí“ nejen nahlodáván představou konečného ztroskotání – smrti, ale dokonce ze širšího sociálního hlediska mizí jako „projekt“, neboť spokojenost s tím, že se mi daří, ačkoli pro řadu ostatních není již žádná naděje, může existovat pouze tam, kde se uzavřu do „sobectví ve dvou“ nebo jeho ekvivalentu; dějiny jsou pak jen obrazem, jenž ukazuje, že ti nejslabší a nejvíce zranění, jsou definitivně zapomenuti. Sölleová se podle mého soudu bála, že zdůraznění „zásvětí“ jde ruku v ruce s potlačením konkrétně světského. Z řady literárních děl však vyzařuje vědomí spojitosti křehce pozemského s touhou po zachování – jako by pravé porozumění eschatologické perspektivě vyrůstalo z *hic et nunc*. Žádný jiný význam než básnickou vizi této spojitosti nemá „dvojí domov“ Jana Čepa; podobný záchvěv touhy však najde čtenář i v dílech zcela jinak orientovaných a utvářených. Ve fikčním světě *Paní Dallowayové* Virginie Woolfové je souvislost mezi impresionisticky vnímanou křehkostí jedinečného a zoufáním nad jeho možnou ztrátou ve smrti vyjádřena s neobyčejnou silou. Na jedné straně je nám tedy dovoleno vidět ono zázračně neopakovatelné: „A když otevřela oči – růže byly čerstvé jako nažehlené prádlo v proutěném košíku, zrovna přivezené z prádelny, a červené karafiáty, temné a křehké, zvedaly vzhůru hlavy, a všechny hrachory, rozložené ve vázách, nafialovělé, sněhobílé, bledorůžové – zrovna jako by byl večer a dívky v mušelínových šatech vyšly do zahrady natrhat hrachorů a růží a končil nádherný letní den se sytě modrou oblohou, stračkami, karafiáty, liliemi, a byla to právě chvíle mezi šestou a sedmou hodinou, kdy každý květ – růže, karafiátky, kosatce, šeřík – svítí bíle, fialově, rudě, oranžově; každý květ jako by se rozplápolal; a jak hezké jsou šedobílé mušky vířící sem a tam nad heliotropem, nad večerními petrklíči!“<sup>782</sup> Na straně druhé je vyjádřena touha, aby to nebylo vydáno zmaru: „Ale už to, že jeden den následuje druhý: středa, čtvrtek, pátek, sobota, že se ráno vzbudíte a vidíte oblohu, že jdete parkem, potkáte

---

<sup>782</sup> WOOLFOVÁ, 1975, s. 20

Huga Whitbreada, pak najednou přijde Peter, pak tyhle růže – už to stačí. Jak neuvěřitelná je pak smrt – že tohle všecko skončí a nikdo na celém světě nebude vědět, jak to všecko milovala; jak každý okamžik...“<sup>783</sup>

D. Sölleová musela, aby se jí podařilo pochopit literaturu jako vnitrosvětskou „realizaci“, ponechat stranou celou řadu uměleckých děl, což podle mého názoru souvisí s nevlí nechat se oslovit „cizím“; „cizí“ je naopak postaveno pod normu připraveného názoru. Je-li podle Isera „nejpůsobivější literární dílo to, které čtenáře nutí kriticky přehodnotit jeho navyklé kódy a očekávání“,<sup>784</sup> Sölleová se danému nároku brání výběrem toho, co může podpořit její interpretaci. Důsledkem je, že eschatologickou perspektivu už nevidí ani jako možnost. Zde mi samozřejmě nejde o požadavek, aby čtenář neustále měnil svoje vidění světa kvůli ideálu naprosté receptivní otevřenosti,<sup>785</sup> ale o důraz na větší úctu před šíří zkušenosti, jejíž zdrojem je literatura (umění). Hovořil-li jsem o „teologické uzurpaci“ umění, měl jsem na mysli mj. také to, že je třeba přistupovat k dílům jako ke konkrétním fenoménům, tj. nesnažit se je zařadit pod nějaká obecná schémata. V tomto ohledu mohou být některá díla proctívím, modelem zdařilého vztahu, kritikou sociálního řádu atd. Jakékoli jejich plošné omezení pod jednu z těchto hlaviček však znamená násilný přístup. Samozřejmě není pochyb, že existují i jiné „uzurpace“ než teologické. Např. Karen Armstrongová se pokouší z víceméně religionistické pozice vymezit literaturu jako náhradu ztraceného mýtu.<sup>786</sup> Podezřelá je i absolutizace některých literárně-teoretických přístupů. Etiku zde přitom bude zajímat především (vůči literární teorii) sociálně-kriticky orientovaný proud, jehož představitelem je např. Terry Eagleton. Některé jeho postoje mohou být ovšem opět úspěšně odhaleny jako ideologické.<sup>787</sup>

<sup>783</sup> WOOLFOVÁ, 1975, s. 163.

<sup>784</sup> EAGLETON, 2005, s. 110. Terry Eagleton dále pokračuje v osvětlování Iserovy pozice: „Dílo prověřuje a proměňuje implicitní domněnky, které do něj vnášíme, ‚znejistí‘ naše zaběhlé způsoby vnímání, a nutí nás tak uvědomit si je poprvé takové, jaké opravdu jsou.“

<sup>785</sup> To ze své levicové pozice kritizuje právě Eagleton: „Iser totiž tvrdí, že ideologicky silně angažovaný čtenář většinou nedostojí nárokům literárního díla, neboť je méně pravděpodobné, že by se otevřel jeho transformativní síle. Z toho implicitně vyplývá, že své názory – chceme-li v objetí textu projít transformací – musíme od počátku zastávat jaksi provizorně. Dobrý čtenář musí být už předem liberál: akt čtení produkuje takový lidský subjekt, jež zároveň předpokládá“ (EAGLETON, 2005, s. 111).

<sup>786</sup> Viz ARMSTRONGOVÁ, 2006, s. 134–146. K podrobnostem viz ZÁMEČNÍK 2006.

<sup>787</sup> Viz ŠIDÁK, 2006. Jako platný se proto ukazuje požadavek vzájemného dialogu Petra V. Zimy: „V literární vědě a v jiných sociálních vědách se stále častěji ukazuje, že poznatky už nelze získávat monologicky vytvářením nového hermetického sociolektu, ale pouze dialogicky zprostředkováním mezi heterogenními diskursy, jejichž názorová rozdílnost je neméně důležitá jako konsensus. Oponuje

Složitost celé problematiky ukazuje, že teologická a etická reflexe umění dokáže jen stěží vypracovat nějaký obecný koncept přístupu ke krásné literatuře a umění. Může však navázat na linie, jež byly naznačeny v této studii (model, kreativita, utopie atd.). Konstatuji-li nemožnost pevně stanoveného pohledu na to, jak se teologicky vztahovat k umění, nechápu to jako rezignaci, ale naopak jako plnost očekávání neznámých horizontů, které nám jednotlivá díla ještě mohou poskytnout.<sup>788</sup> „V této situaci [tj. v situaci rozbití *logu*] se na přelomu miléníí rodí nový utopický pohled na skutečnost i sebe sama, který nemůže být dosažen zkoumáním, ale spíše imaginací: schopností chápat druhé lidi spíše jako ‚jedny z nás‘, než nějaké cizí ‚je‘. Tento úkol není úkolem pro teorii, ale spíše pro žánry jako jsou etnografie, novinová zpráva, film, drama a především román. To jsou v přítomné chvíli režimy řeči, které stále více nahrazují kázání a vědecké pojednání jako hlavní nástroje mravní změny a pokroku v minulém století.“<sup>789</sup>

---

totiž monologu a rozbývá předsudky nebo doxy, jež si jednotlivé jazykové skupiny neustále vytvářejí. Dialog žije z názorové rozdílnosti a jí podmíněné sebereflexe – a ze sebeironie partnera v rozhovoru“ (ZIMA, 1998, s. 406n).

<sup>788</sup> Otázka, zda nám může umění i něco „vzít“, případně zda existuje kolize mezi estetickým a etickým, by vydala na další studii. V práci jsem se proto převážně soustředil na možnosti pozitivního provázání jednotlivých oblastí.

<sup>789</sup> SOKOL; PINC, 2003, s. 96.

Literatura

- ADORNO, Theodor W.  
1997 *Estetická teorie*. Praha. Panglos.
- ALTIZER, Thomas J. J.; HAMILTON William.  
1966 *Radical Theology and The Death of God*. Indianapolis; New York; Kansas City. The Bobbs – Merill Company.
- ANZENBACHER, Arno.  
1991 *Úvod do filozofie*. 2. vyd. Praha. Státní pedagogické nakladatelství.
- ARMSTRONGOVÁ, Karen.  
2006 *Krátká historie mýtu*. Praha. Argo.
- AUER, Alfons.  
1971 *Autonome Moral und christlicher Glaube*. 1. vyd. Düsseldorf. Patmos.
- AUERBACH, Erich.  
1998 *Mimesis : zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. 2. vyd. Praha. Mladá fronta.
- BAHOUNEK, Tomáš J.  
1992 *Krása a umění Božího lidu*. 1. vyd. Olomouc. Matice Cyrilometodějská.
- BAHR, Hans-Eckehard.  
1965 *Theologische Untersuchung der Kunst : Poiesis*. München; Hamburg. Siebenstern Taschenbuch.
- BENDER, Wolfgang.  
1998 *Ethische Urteilsbildung*. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz. Kohlhammer.
- BERGHAHN, Wilfried.  
1996 *Robert Musil*. Olomouc. Votobia.
- BERGMAN, Ingmar.  
1991 *Laterna magica*. Praha. Odeon.
- BETTELHEIM, Bruno.  
2000 *Za tajemstvím pohádek : proč a jak je číst v dnešní době*. Praha. Lidové noviny.
- BIELER, Andrea.  
2003 The Language of Prayer between Truth Telling and Mysticism. In PINNOCK, Sarah K. (vyd.). *The theology of Dorothee Sölle*. Harrisburg; London; New York. Trinity Press International. S. 55–70.
- BIESEL, Herbert.  
1972 *Dichtung und Prophetie*. 1. vyd. Düsseldorf. Patmos.
- BÍLEK, Petr A.  
2003 *Hledání jazyka interpretace : k modernímu prozaickému textu*. 1. vyd. Brno. Host.
- BLANK, Josef (vyd.).  
1971 *Der Mensch am Ende der Moral : Analysen an Beispielen neuerer Literatur*. 1. vyd. Düsseldorf. Patmos.
- BLANK, Josef.  
1967 Zum Problem „Ethischer Normen“ im NT. In *Concilium*, č. 5. S. 356–362.

BONAVENTURA.

1978 *Noční vigilie*. 1. vyd. Praha. Odeon.

BOSCHKI, Reinhold; SCHUSTER, Ekkehard.

1999 *Zur Umkehr fähig : mit Dorothee Sölle im Gespräch*. Mainz. Grünewald.

BOVET, Theodor.

1951 *Die Ordnung der Freiheit : eine anthropologische Betrachtung über Kunst und Technik in der Gemeinschaft*. Tübingen. Katzmann.

BRÁZDA, Radim.

2000 Skepse v etice : Marquard, Mackie a Weischedel. In *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*. 1. vyd. Brno. Masarykova univerzita. S. 63–74.

2002 *Srovnávací etika*. 1. vyd. Praha. Koniasch Latin Press.

BRECHT, Bertolt.

1989 *Kalendářové a jiné historky*. 1. vyd. Praha. Odeon.

BROŽ, Luděk.

1974 *Evangelium dnes*. 1. vyd. Praha. Kalich.

CAMPBELL, Charles L.

1997 *Preaching Jesus : New Directions for Homiletics in Hans Frei's Postliberal Theology*. Grand Rapids. William B. Eerdmans.

CRIMMANN, Ralph P.

1978 *Literaturtheologie : Studien zum Vermittlungsproblem zwischen Germanistik und Theologie, Dichtung und Glaube, Literaturdidaktik und Religionspädagogik*. Frankfurt am Main; Bern; Las Vegas. Peter Lang.

ČERNÝ, Jiří.

1976 Negativní dialektika ve frankfurtské škole. In JAVŮREK, Zdeněk; ČERNÝ, Jiří; HAVELKA, Miloš; HORÁK, Petr (vyd.). *Filosofie a ideologie frankfurtské školy*. 1. vyd. Praha. Academia. S. 129–172.

ČULÍK, Jan.

1993 Ortodoxie a dnešek. In CHESTERTON, Gilbert Keith. *Ortodoxie*. Brno. Nakladatelství Tomáše Janečka. S. 141–143.

DÖBLIN, Alfred.

1968 *Berlín – Alexandrovo náměstí*. 1. vyd. Praha. Odeon.

DOLEŽEL, Lubomír.

2003 *Heterocosmica : fikce a možné světy*. 1. české vyd. Praha. Karolinum.

DREWERMANN, Eugen.

1996 *Co je důležité, je očím neviditelné : hlubinně psychologický výklad Malého prince*. 1. vyd. Brno. CDK.

EAGLETON, Terry.

2005 *Úvod do literární teorie*. 1. vyd. Praha. Triáda.

FAULKNER, William.

1961 *Báj*. 1. vyd. Praha. Státní nakladatelství krásné literatury a umění.

FLETCHER, Joseph.

1966 *Situation Ethics : The New Morality*. Philadelphia. The Westminster Press.

FRANZ, Marie-Luise von.

1998 *Psychologický výklad pohádek : smysl pohádkových vyprávění podle jungovské archetypové psychologie*. 1. vyd. Praha. Portál.

FREI, Hans W.

1974 *The Eclipse of Biblical Narrative : A Study in Eighteenth and Nineteenth Century Hermeneutics*. New Haven; London. Yale University Press.

1993 *Theology & Narrative : Selected Essays*. New York; Oxford. Oxford University Press.

1997 *The Identity of Jesus Christ : The Hermeneutical Bases of Dogmatic Theology*. Eugene (Oregon). Wipf and Stock.

FRYE, Northrop.

2000 *Velký kód : Bible a literatura*. 1. vyd. Brno. Host.

FUCHS, Ladislav.

2005 *Pan Theodor Mundstock*. 4. vyd. Praha. Odeon.

GALLAGHER, Susan V.; LUNDIN, Roger.

1989 *Literature through the eyes of faith*. San Francisco. Harper.

GIBELLINI, Rosino.

1999 *Teológia XX. storočia*. Prešov. Vydavateľstvo Michala Vaška.

GLANC, Tomáš.

1998 Všežravý text o bezpředmětné svobodě. In DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Zápisky z podzemí*. 5. vyd. Praha. Sloart. S. 5–9.

GLICKSBERG, Charles I.

1966 *Modern Literature and the Death of God*. The Hague. Martinus Nijhoff.

GOLLWITZER, Helmut.

1967 *Von der Stellvertretung Gottes : christlicher Glaube in der Erfahrung der Verborgenheit Gottes*. München. Chr. Kaiser.

GRAHAM, Gordon.

2000 *Filosofie umění*. 1. vyd. Brno. Barrister & Principal.

GREBENÍČKOVÁ, Růžena.

1967 Od Stillera ke Gantenbeinovi. In FRISCH, Max. *Mé jméno budiž Gantenbein*. 1. vyd. Praha. Mladá fronta. S. 293–314.

GRONDIN, Jean.

1997 *Úvod do hermeneutiky*. 1. vyd. Praha. Oikúmené.

HALAMA, Jindřich.

1992 *At' není u tebe potřebného : výzva latinskoamerické teologie osvobození*. Praha. (rukopis)

2003 Křesťanská etika, eschatologie a utopické myšlení. In *Teologická reflexe*, č. 1. S. 27–35.

HALDER, Alois; WELSCH, Wolfgang.

1981 Kunst und Religion. In BÖCKLE, Franz; KAUFMANN, Franz-Xaver; RAHNER Karl; WELTE, Bernhard (vyd.). *Christlicher Glaube in moderner Gesellschaft*. Freiburg im Breisgau. Herder. Sv. 2. S. 43–70.

HAUERWAS, Stanley. BURRELL, David.

1989 From System to Story: An Alternative Pattern for Rationality in Ethics. In: HAUERWAS, Stanley; JONES, L. Gregory (vyd.). *Why Narrative? : Readings in Narrative Theology*. Grand Rapids. Eerdmans. S. 158–190.

HAUERWAS, Stanley.

1986 *The Peaceable Kingdom : A Primer in Christian Ethics*. 3. vyd. Notre Dame; London. University of Notre Dame Press.

HAUERWAS, Stanley; BONDI, Richard; BURRELL, David B.

1977 *Truthfulness and Tragedy : Further Investigations in Christian Ethics*. Notre Dame. University of Notre Dame Press.

HAUG, Martin.

1970 *Das Glaubensbekenntnis von Dorothee Sölle und das Credo der Kirche*. 3. vyd. Stuttgart. Calwer.

HAWKINS, Nancy.

2003 Conversations with Meister Eckhart and Dorothee Sölle. In PINNOCK, Sarah K. (vyd.). *The theology of Dorothee Sölle*. Harrisburg; London; New York. Trinity Press International. S. 169–187.

HEGER, Josef.

1935 Starozákonní poesie. In HUMLOVÁ, Hana (vyd.). *Bible a český národ*. Brno. Pokorný. S. 17–26.

HEIDEGGER, Martin.

1993 „...Básnický bydlí člověk...“. In HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*. Praha. Oikúmené. S. 77–103.

Hebel – domácí přítel. In HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*. Praha. Oikúmené. S. 135–161.

Řeč. In HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*. Praha. Oikúmené. S. 43–75.

HILSKÝ, Martin.

1976 *Angloamerická „nová kritika“*. 1. vyd. Praha. Univerzita Karlova.

1996 Řád, tvar a význam : Eliotova Pustá země. In ELIOT, Thomas Stearns. *Pustá země*. 1. vyd. v tomto uspořádání. Praha. Protis. S. 7–28.

HORYNA, Břetislav.

2005 *Dějiny rané romantiky : Fichte, Schlegel, Novalis*. 1. vyd. Praha. Vyšehrad.

HOŠEK, Pavel.

2004 *C. S. Lewis : mýtus, imaginace a pravda*. 1. vyd. Praha. Návrat domů.

HRTÁNEK, Petr.

2004 *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století : pokus o znakovou identifikaci žánru*. 1. vyd. Ostrava. Ostravská univerzita.

HÜBNER, Martin.

1973 *Politische Theologie und existentielle Interpretation : zur Auseinandersetzung DOROTHEE SÖLLES mit RUDOLF BULTMANN*. Witten. Luther.

HUIZINGA, Johan.

2000 *Homo ludens : o původu kultury ve hře*. Praha. Dauphin.



- HUNSINGER, George.  
2003 Postliberal theology. In VANHOOZER, Kevin J. (vyd.) *The Cambridge Companion to Postmodern Theology*. Cambridge. Cambridge University Press. S. 42–57.
- HUXLEY, Aldous.  
1970 *Konec civilizace*. 1. vyd. Praha. Horizont.
- CHESTERTON, Gilbert Keith.  
1993 *Ortodoxie*. Brno. Nakladatelství Tomáše Janečka.
- JONAS, Hans.  
1997 *Princip odpovědnosti : pokus o etiku pro technologickou civilizaci*. 1. vyd. Praha. Oikúmené.
- JONAS, Hans; MIETH, Dietmar.  
1987 *Was für morgen lebenswichtig ist : unentdeckte Perspektiven*. 2. vyd. Freiburg; Basel; Wien. Herder.
- JŮZL, Miloš; PROKOP, Dušan.  
1989 *Úvod do estetiky : předmět a metody, dějiny, systém estetických kategorií a pojmů*. 1. vyd. Praha. Panorama.
- KAHN, Ludwig W.  
1964 *Literatur und Glaubenskrise*. 1. vyd. Stuttgart. W. Kohlhammer.
- KASPER, Walter.  
1994 Autonomie a theonomie : ke stanovení pozice křesťanství v moderním světě. In KASPER, Walter. *Theologie – součást naší doby*. 1. vyd. Praha. Česká křesťanská akademie. S. 36–60.
- KAUTMAN, František.  
1992 *F. M. Dostojevskij – věčný problém člověka*. Praha. Rozmluvy.
- KELLER, Jan.  
1998 *Nedomyšlená společnost*. 3. vyd. Brno. Doplněk.
- KESHGEGIAN, Flora K.  
2003 Witnessing Trauma : Dorothee Soelle's Theology of Suffering in a World of Victimization. In PINNOCK, Sarah K. (vyd.) *The theology of Dorothee Sölle*. Harrisburg; London; New York. Trinity Press International. S. 93–108.
- KRAMER, Günter.  
1970 Nachwort. In STRASSBURG, Gottfried von. *Tristan und Isolde*. 2. vyd. Berlin. Verlag der Nation. S. 589–608.
- KROLOP, Kurt.  
1978 Anonymně vyslovený ortel. In BONAVENTURA. *Noční vigilie*. 1. vyd. Praha. Odeon. S. 7–20.
- KULKA, Tomáš.  
2000 *Umění a kýč*. 2. rozšířené vyd. Praha. Torst.
- KÜNG, Hans.  
2002 *Mozart : stopy transcendence*. 1. vyd. Brno. CDK.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark.  
2002 *Metafory, kterými žijeme*. 1. vyd. Brno. Host.
- LANGGÄSSER, Elisabeth.  
1961 *Das Christliche der christlichen Dichtung*. Olten; Freiburg im Breisgau. Walter.

- LEEUEW, Gerard van der.  
1957 *Vom Heiligen in der Kunst*. 1. vyd. Gütersloh. Carl Bertelsmann.
- LENZ, Siegfried.  
1976 *Vzor*. 1. vyd. Praha. Svoboda.
- LIESSMANN, Konrad Paul.  
2000 *Filozofie moderního umění*. Olomouc. Votobia.
- LINDBECK, George A.  
1984 *The Nature of Doctrine : Religion and Theology in a Postliberal Age*. Philadelphia. The Westminster Press.
- LINHART, František.  
1925 *Náboženství a kultura*. Praha. Kalich.
- LOUGHLIN, Gerard.  
1999 *Telling God's story : Bible, Church and narrative theology*. Cambridge. Cambridge University Press.
- LÜCKING, Stefan.  
1993 *Verbindlichkeit ohne System : Dietmar Mieths Entwurf einer Modellethik*. In HENGSBACH, F. (vyd.). *Jenseits Katholischer Soziallehre : neue Entwürfe christlicher Gesellschaftsethik*. Düsseldorf. Patmos. S. 129–148.
- LUKÁCS, Georg.  
1967 *Metafyzika tragédie*. 1. vyd. Praha. Československý spisovatel.
- LÜTHI, Kurt.  
1968 *Die neue Welt der Schriftsteller : theologische Argumente für die Literatur der Gegenwart*. 1. vyd. Stuttgart. Kreuz.
- MANN, Thomas.  
1959 *Josef a bratři jeho*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Sv. I-III.
- MARTI, Kurt; LÜTHI, Kurt; VON FISCHER, Kurt.  
1963 *Moderne Literatur, Malerei und Musik : drei Entwürfe zu einer Begegnung zwischen Glaube und Kunst*. Zürich; Stuttgart. Flamberg.
- MAUTNER, Josef.  
1994 *Das zerbrechliche Leben erzählen... : erzählende Theologie und Theologie des Erzählens*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien. Peter Lang,.
- MCCLENDON, James W., Jr.  
1974 *Biography as Theology : How Life Stories Can Remake Today's Theology*. Nashville; New York. Abingdon Press.
- 1986 *Ethics : Systematic Theology*. Nashville. Abingdon Press. Sv. 1.
- MCGRATH, Alister E. (vyd.).  
2001 *Blackwellova encyklopedie moderního křesťanského myšlení*. 1. vyd. Praha. Návrat domů.
- METZ, Johann Baptist.  
1973 *Kleine Apologie des Erzählens*. In *Concilium*, č. 9. S. 334–341.
- MIETH, Corinna.  
2003 *Das Utopische in Literatur und Philosophie : zur Ästhetik Heiner Müllers und Alexander Kluges*. Tübingen; Basel. A. Francke.

MIETH, Dietmar.

- 1976a *Autonome Moral im christlichen Kontext : zu einem Grundlagenstreit in der Theologischen Ethik.* In *Orientierung*, č. 40. S. 31–34.
- 1976b *Dichtung, Glaube und Moral : Studien zur Begründung einer narrativen Ethik mit einer Interpretation zum Tristanroman Gottfrieds von Strassburg.* Mainz. Grünewald.
- 1976c *Epik und Ethik : eine theologisch-ethische Interpretation der Josephromane Thomas Manns.* Tübingen . Max Niemeyer.
- 1977 *Moral und Erfahrung : Beiträge zur theologisch-ethischen Hermeneutik.* Freiburg; Wien. Herder.
- 1982 *Gotteserfahrung und Weltverantwortung : über die christliche Spiritualität des Handelns.* München. Kösel.
- 1984a *Ehe als Entwurf : zur Lebensform der Liebe.* Mainz. Grünewald.
- 1984b *Die neuen Tugenden : ein ethischer Entwurf.* 1. vyd. Düsseldorf . Patmos.
- 1986a *Die Spannungseinheit von Theorie und Praxis : theologische Profile.* Freiburg. Herder.
- 1986b Braucht die Literatur(wissenschaft) das theologische Gespräch? In JENS, Walter; KÜNG, Hans; KUSCHEL, Karl-Josef (vyd.). *Theologie und Literatur : zum Stand des Dialogs.* München. Kindler. S. 164–177.
- 1993 Ansätze einer Ethik der Kunst. In HERTZ, Anselm; KORFF, Wilhelm (vyd.). *Handbuch der christlichen Ethik.* Aktualizované vyd. Freiburg; Basel; Wien. Herder. Sv. 2.
- 1987 Erzählen und Handeln : ein Dialog mit Günter Stachel. In STOCK, Paul und Alex (vyd.). *Glauben ermöglichen : Festschrift für Günter Stachel.* Mainz. Grünewald. S. 60–76.
- 1988 Die „Umsetzung“ biblischer Sprache im Werk Ingeborg Bachmanns. In HOLZNER, Johann; ZEILINGER, Udo (vyd.). *Die Bibel im Verständnis der Gegenwartsliteratur.* St. Pölten; Wien. Niederösterreichisches Pressehaus. S. 61–70.
- 1992a *Das gläserne Glück der Liebe.* 1. vyd. Freiburg im Breisgau. Herder.
- 1992b Literarische Bildungsarbeit als Herausforderung für die Theologie. In HOLZNER, Johann; SCHUSTER, Erika (vyd.). *Moderne Literatur : Herausforderung für Theologie und Kirche.* Innsbruck; Wien. Tyrolia. S. 54–74.
- 1998 *Moral und Erfahrung II. : Entfaltung einer theologisch-ethischen Hermeneutik.* Freiburg. Universitätsverlag; Wien. Herder.
- 2004 *Kleine Ethikschule.* 1. vyd. Freiburg im Breisgau. Herder.

MOKREJŠ, Antonín.

- 2002 *Umění : a k čemu?* Praha. TRITON.

MUNZAR, Jiří.

- 2003 In memoriam Dorothee Sölle (1929–2003). In *Teologie & společnost*, roč. I. (IX.), č. 4. S. 27–28.

MUSIL, Robert.

- 1980 *Muž bez vlastností.* 1. vyd. v Odeonu. Praha. Odeon.

- NELSON, Paul.  
1987 *Narrative and Morality : A Theological Inquiry*. University park; London. The Pennsylvania State University Press.
- NETHÖFEL, Wolfgang.  
1987 *Moraltheologie nach dem Konzil : Personen, Programme, Positionen*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.
- NOBLE, Ivana.  
2004 *Po Božích stopách : teologie jako interpretace náboženské zkušenosti*. 1. vyd. Brno. CDK.
- NUSSBAUMOVÁ, Martha C.  
2003 *Křehkost dobra : náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*. 1. vyd. Praha. Oikúmené.
- OEMING, Manfred.  
2001 *Úvod do biblické hermeneutiky : cesty k pochopení textu*. 1. vyd. Praha. Vyšehrad.
- OPOČENSKÁ, Jana.  
1995 *Zpovzdálí se dívaly také ženy : výzva feministické teologie*. 1. vyd. Praha. Kalich.
- ORWELL, George.  
2003 *1984*. Brno. KMa.
- PAUL, Jean.  
1998 Řeč mrtvého Krista se střechy světa, že Bůh není. In *Communio : mezinárodní katolická revue*, sv. 2, č. 4. S. 375–378.
- PERRY-TRAUTHIG, Howard F.  
1997 *Story und Ethik : eine Untersuchung aus christlich-theologischer Perspektive*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien. Peter Lang.
- PLACHER, William C.  
1998 Postliberal Theology. In FORD, David D (vyd.). *The modern theologians : an introduction to christian theology in the twentieth century*. Oxford. Blackwell. S. 343–356.
- PÖHLMANN, Horst Georg.  
2002 *Kompendium evangelické dogmatiky*. 1. vyd. Jihlava. Mlýn.
- POKORNÝ, Petr.  
2005 *Hermeneutika jako teorie porozumění : od základních otázek jazyka k výkladu bible*. 1. vyd. Praha. Vyšehrad.
- RAHNER, Karl; VORGRIMLER, Herbert.  
1996 *Teologický slovník*. 1. vyd. Praha. Zvon.
- RICOEUR, Paul.  
2000 *Čas a vyprávění I. : zápletka a historické vyprávění*. Praha. Oikúmené.
- RICH, Arthur.  
1994 *Etika hospodářství I : theologická perspektiva*. 1. vyd. Praha. Oikúmené.
- ROCHE, Mark William.  
2002 *Die Moral der Kunst : über Literatur und Ethik*. München. C. H. Beck.
- ROMBACH, Heinrich.  
1988 *Strukturontologie : eine Phänomenologie der Freiheit*. 2. vyd. Freiburg im Breisgau; München. Karl Alber.

- ROOKMAAKER, H. R.  
1996 *Moderní umění a smrt kultury*. 1. vyd. Praha. Návrat domů.
- RYKEN, Leland.  
1984 *How to Read the Bible as Literature....and get more out of it*. Grand Rapids. Zondervan.
- SCOTT, Nathan A., Jr.  
1966 *The Broken Center : Studies in the Theological Horizon of Modern Literature*. New Haven; London. Yale University Press.
- SECKLER, Max; PETUCHOWSKI, Jakob J.; RICOEUR, Paul; BRINKMANN, Richard.  
1981 Literarische und religiöse Sprache. In BÖCKLE, Franz; KAUFMANN, Franz-Xaver; RAHNER Karl; WELTE, Bernhard (vyd.). *Christlicher Glaube in moderner Gesellschaft*. Freiburg im Breisgau. Herder. Sv. 2. S. 71–122.
- SCHILLEBEECKX, Edward.  
2004 O Boží bezbrannosti. In *Teologie & společnost*, roč. II. (X.), č. 5. S. 23–27.
- SCHIWY, Günther.  
1969 *Der französische Strukturalismus : Mode, Methode, Ideologie*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt.
- SCHIWY, Günther.  
1972a Moraltheologische Aspekte zur Erotik in der Kunst. In GRABNER-HAIDER, Anton; LÜTHI, Kurt (vyd.). *Der befreite Eros : ein Dialog zwischen Künstlern, Kritikern und Theologen*. Mainz. Grünewald. S. 126–133.  
1972b Sittliche Normierungen im Strukturalismus. In HERTZ Anselm (vyd.). *Moral*. Mainz. Grünewald. S. 152–167.
- SCHNEIDER, Birgit.  
1997 „Wer Gott dient, wird nicht krumm“ : *feministische Ethik im Dialog mit Karol Wojtyła und Dietmar Mieth*. Mainz. Grünewald.
- SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert.  
2002 *Povaha vyprávění*. 1. vyd. Brno. Host.
- SCHULZ, Gerhard.  
1999 *Romantika*. 1. vyd. Praha; Litomyšl. Paseka.
- SKALICKÝ, Karel.  
1995 *Blochova filosofie naděje*. 1. vyd. Praha. Ježek.
- SMOLÍK, Josef.  
1993 *Současné pokusy o interpretaci evangelia*. 2. opravené vyd. Praha. Oikúmené.
- SOKOL, Jan; PINC, Zdeněk.  
2003 *Antropologie a etika*. 1. vyd. Praha. TRITON.
- SÖLLE, Dorothee.  
1967 *Stellvertretung : ein Kapitel Theologie nach dem „Tode Gottes“*. 4. vyd. Stuttgart. Kreuz.  
1971a *Politische Theologie : Auseinandersetzung mit Rudolf Bultmann*. 1. vyd. Stuttgart; Berlin. Kreuz.  
1971b *Das Recht ein anderer zu werden : theologische Texte*. Neuwied; Berlin. Luchterhand.  
1973a *Realisation : Studien zum Verhältnis von Theologie und Dichtung nach der Aufklärung*. 1. vyd. Darmstadt; Neuwied. Luchterhand.

- 1973b *Leiden*. 1. vyd. Stuttgart. Kreuz.
- 1974 *die revolutionäre geduld : gedichte*. Berlin. Wolfgang Fietkau.
- 1977 *Hinreise : zur religiösen Erfahrung – Texte und Überlegungen*. 4. vyd. Stuttgart. Kreuz.
- 1979 *Sympathie : theologisch- politische Traktate*. 2. vyd. Stuttgart. Kreuz.
- 1980 *Wählt das Leben*. 1. vyd. Stuttgart; Berlin. Kreuz.
- 1983 *Phantasie und Gehorsam : Überlegungen zu einer künftigen christlichen Ethik*. 10. vyd. Stuttgart. Kreuz.
- 1987 *Das Fenster der Verwundbarkeit : theologisch – politische Texte*. 1. vyd. Stuttgart. Kreuz.
- 1992 *Gott denken : Einführung in die Theologie*. 4. vyd. Stuttgart. Kreuz.
- 1993 *Mutanfälle : Texte zum Umdenken*. 2. vyd. Hamburg. Hofmann und Campe.
- 1996 *Das Eis der Seele spalten : Theologie und Literatur in sprachloser Zeit*. Mainz. Grünewald.
- 2003a *Mystik und Widerstand : „Du stilles Geschrei“*. 6. vyd. München. Piper.
- 2003b *Mystik des Todes : ein Fragment*. Stuttgart. Kreuz.
- 2004 *Gegenwind : Erinnerungen*. 6. vyd. München; Zürich. Piper.
- SÖLLE, Dorothee; METZ, Johann Baptist; KUSCHEL, Karl-Josef.  
1990 *Welches Christentum hat Zukunft? : Dorothee Sölle und Johann Baptist Metz im Gespräch mit Karl-Josef Kuschel*. 1. vyd. Stuttgart. Kreuz.
- SÖLLE, Dorothee; SCHOTTROFF, Luise.  
1995 *Die Erde gehört Gott : ein Kapitel feministischer Befreiungstheologie*. Rozšířené a přepracované vyd. Wuppertal. Peter Hammer.
- SÖLLE-NIPPERDEY, Dorothee.  
1959 *Untersuchungen zur Struktur der Nachtwachen von Bonaventura*. Göttingen. Vandenhoeck & Ruprecht.
- SOUČEK, Josef Bohumil.  
1982 Slovo Boží a tvořící člověk. In SOUČEK, Josef Bohumil. *Slovo – člověk – svět*. 1. souborné vyd. Praha. Kalich. S. 121–137.
- STACHEL, Günter; MIETH, Dietmar.  
1978 *Ethisch handeln lernen : zu Konzeption und Inhalt ethischer Erziehung*. Zürich. Benzinger.
- STAIGER, Emil.  
1969 *Základní pojmy poetiky*. 1. vyd. Praha. Československý spisovatel.
- STEKEL, W.  
1923 *Onanie und Homosexualität*. Berlin. Urban & Schwarzenberg.
- STRELKA, Joseph P.  
2001 *Literatura a politika : pohledy z literárněvědné perspektivy*. 1. vyd. Brno. CDK.
- ŠIDÁK, Pavel.  
2006 „Pohodlné buržoazní přesvědčení ... utrpělo těžký zásah“. In *Svět literatury : časopis pro novodobé literatury*, roč. XVI, č. 33. S. 203–209.

ŠMAHELOVÁ, Hana.

2002 *Prolamování struktur*. 1. vyd. Praha. Karolinum.

TESELLE, McFague Sallie.

1966 *Literature and the Christian Life*. New Haven; London. Yale University Press.

THIELICKE, Helmut.

1968a *Theologische Ethik : Ethik der Gesellschaft, des Rechtes, der Sexualität und der Kunst*. 2. vyd. Tübingen. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). Sv. III.

1968b *Der evangelische Glaube : Grundzüge der Dogmatik*. Tübingen. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). Sv. I. Prolegomena. Die Beziehung der Theologie zu den Denkformen der Neuzeit.

TILLICH, Paul.

2004 *Odvaha být*. 1. vyd. Brno. CDK.

TOLKIEN, John Ronald Reuel.

1992 O pohádkách. In TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Pohádky*. Praha. Winston Smith. S. 113–188.

TRÁVNÍČEK, Jiří.

2003 *Příběh je mrtev? : schizmata a dilemata moderní prózy*. 1. vyd. Brno. Host.

UNAMUNO, Miguel de.

1927 *Tragický pocit života v lidech a národech*. Praha. Symposion.

VEITH, Gene Edward, Jr.

1990 *Reading between the lines : a Christian guide to literature*. Crossway books. Illinois.

VIEWEGH, Josef.

1999 *Psychologie umělecké literatury*. 1. vyd. Brno. Psychologický ústav AV.

VLAŠÍN, Štěpán (vyd.).

1977 *Slovník literární teorie*. 1. vyd. Praha. Československý spisovatel.

VOGEL, Heinrich.

1955 *Der Christ und das Schöne*. 1. vyd. Berlin. Lettner.

VRÁNA, KAREL.

1995 *Experiment křesťanství*. 1. vyd. Praha. Zvon.

WEINRICH, Harald.

1973 Narrative Theologie. In *Concilium*, č. 9. S. 329–334.

WEISCHEDEL, Wilhelm.

1999 *Skeptická etika*. 1. vyd. Praha : Oikúmené.

WELLEK, René; WARREN, Austin.

1996 *Teorie literatury*. Olomouc. Votobia.

WOOLFOVÁ, Virginia.

1975 *Paní Dallowayová*. 1. vyd. Praha. Odeon.

ZAMJATIN, Jevgenij.

2006 *My*. 6. vyd. Praha. Euromedia Group.

ZÁMEČNÍK, Jan.

2002 Smrt v díle Jana Čepa a Josefa Šafaříka. Praha : Příloha obtýdeníku Tvar. Edice TVARy, řada A. Sv. 10–11.

2006 Smrt mytologie – návrat literatury. In *Svět literatury : časopis pro novodobé literatury*, roč. XVI, č. 34. S. 253–256.

ZIMA, Petr V.

1998 *Literární estetika*. Olomouc. Votobia.