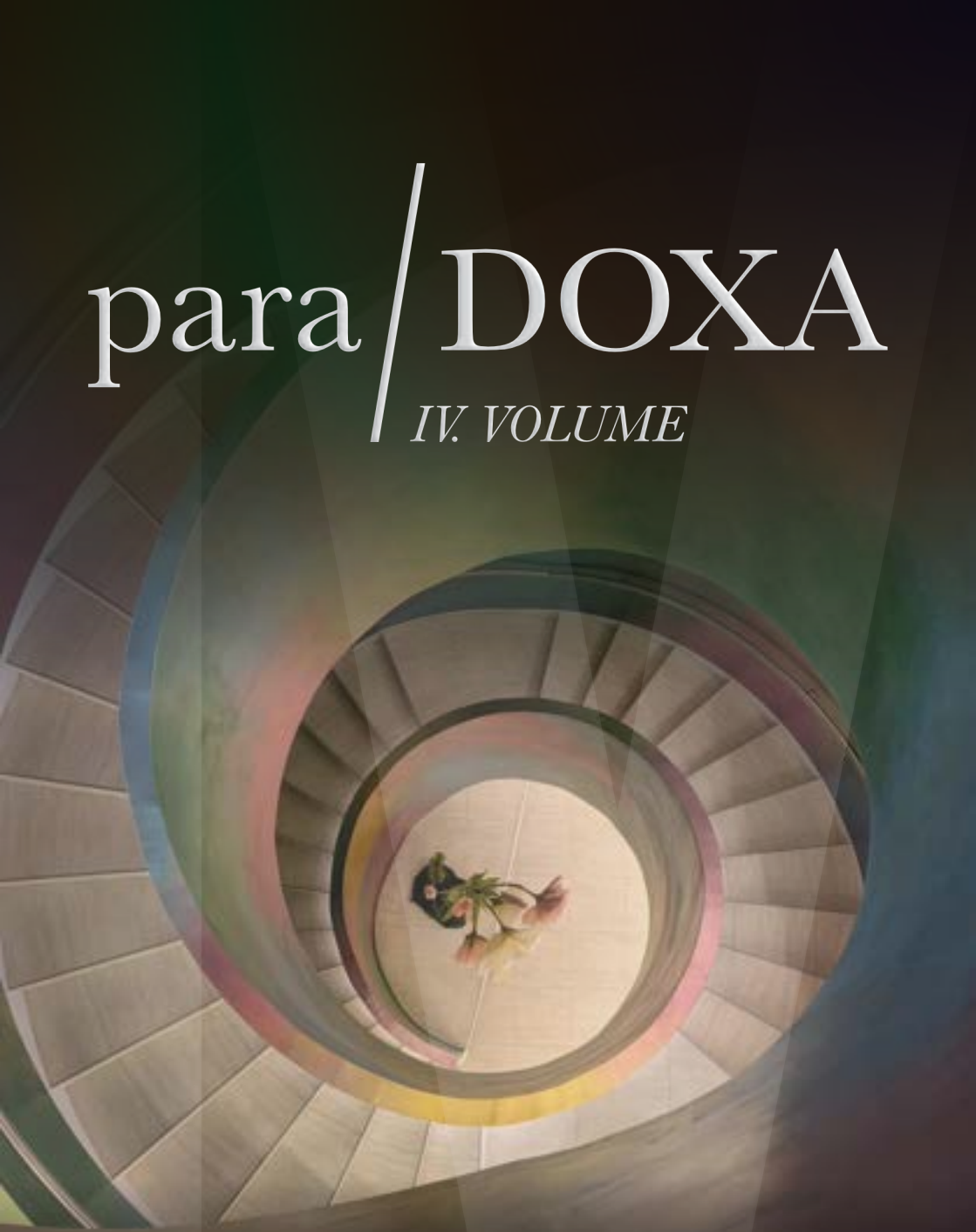
para/DOXA

IV. VOLUME



Alexandra Csoltiová, Nikol Pálešová, Roman Pikulík,
L'ubica Pinková, Marek Rattay (eds.)


para
DOXA

para/DOXA IV

Zborník študentských príspevkov

Alexandra Csoltiová, Nikol Pálešová,
Roman Pikulik, Ľubica Pinková,
Marek Rattay (eds.)

Trnava 2026

Recenzenti
PhDr. Tomáš Károly, PhD.
doc. Mgr. Jana Tomašovičová, PhD.

© Filozofická fakulta TU v Trnave, 2026

Trnava 2026
Filozofická fakulta, Trnavská Univerzita v Trnave

ISBN 978-80-568-0870-2

OBSAH

Roman Pikulik
Pozvanie ku skoku **7**

Philosophy in Words // Filozofia v slovách **13**

Diana-Felicia Colceriu
The Metamorphosis of the Self Through Creation: The Transformative Power of Art and Literature Behind Bars **14**

Ondrej Apalovič
Strawsonian Possibilities of Fictional Relief **24**

Marcel Rumbolt
The Value of Indirect Clarity: Poetry as Survival on the Borders of Reason **48**

Roman Pikulik
Bledý oheň replikantov akademickej kultúry: Teóri-fikcia v pocte BLDRN2049 **64**

Martin Smutný
Prebudenie histórie: Post-historický "posledný človek" v románe Môj rok pokoja a odpočinku **75**

Sára Jeleňová
Ako hovorí umenie: o možnosti jazyka **91**

Matej Miklian
Filozofická reflexia národa v literárnom diele Pavla Vilikovského: Pes na ceste **105**

Ema Žugecová
Medzi skúškou a zradou: Komparatívna analýza rozprávok Traja bratia (UA), Matej veľký kráľ a Uliana veľká kráľovná (SK) a Norka, divá šelma (RU) v perspektíve Greimasovej štrukturálnej sématiky **121**

Michal Chudý
Sartre, tí druhí a Hnus **147**

Mgr. et Mgr. Františka Orságová
Dotýkat se čtení: Autorská kniha jako prostor mediální události **166**

Lukáš Šprto
Medzi literatúrou a epistemológiou: dva normatívne metafilozofické modely **189**

Matt Colquhoun
Anomálne svety: O akceleracionizme a patchwork **207**

Philosophy Beyond Words // Filozofia mimo slov **222**

Samuel Neurath **223**

Lucia Tužinská **228**

Pozvanie ku skoku

Roman Pikulik

Prináleží nám milá povinnosť otvoriť zborník štvrtého ročníka študentskej filozofickej konferencie Katedry filozofie Trnavskej univerzity, para/DOXA. Táto konferencia prebehla v priateľskej a podnetnej atmosfére v kultúrnom centre Malý Berlín dvadsiateho piateho apríla dvetisícdvadsaťšesť. Týmto sa chceme osobitne poďakovať zúčastneným za podnetné prednášky, organizátorom a študentom katedry filozofie TRUNI za logistiku konferencie a v neposlednom rade aj našim pedagógom za podporu študentských aktivít.

Študentské filozofické konferencie v Trnave prešli dlhým vývojom, pričom sa úspešne pretransformovali z viac menej lokálnych fór študentov filozofie, smerom k verejnosti, na fóra študentov filozofie s medzinárodnou účasťou. Ariadninou niťou posledných ročníkov býval záujem o stretnutia filozofie s umením a inak tomu nebude ani tentokrát. Samotnú štruktúru zborníka tvoria dve strany jednej mince: filozofia v slovách a filozofia mimo slov. Slovo ako "tradičná materialita" filozofického myslenia prevažuje, v zborníku však nájdeme aj vizuálne diela, čím sa bránime voči Borgesovej výčitke estetike, že sa stáva astronómiou, ktorá svojich adeptov robí slepými voči žiarivému majestátu hviezd.

Pozoruhodným momentom je samotný zámer a motto konferencie, ktorým sa prepájajú filozofia s literatúrou. Toto prepojenie sa deje na Bielej knihe Han Kangovej, v ktorej sa autorka snaží vykresliť biele veci a objekty. Dúfa, že sa do viet o týchto objektoch zabalí ako do bielej gázy a unikne tak bolestiam a úzkostiam.

Úzkosť je však implicitne prítomná v samotnom plynutí, keďže každý okamih je pre nás preskočením zo sotva stabilne vyformovaného neviditeľného útesu ostrých hrán času do neznáma, ktoré vždy ešte len nastáva (Kang 2017, s. 10–13). Práve tu je zaujímavý moment bežného strachu autorov z prázdnej stránky, bloku či straty "nite-vodítka-pointy" atď. A predsa to, na čom skutočne záleží, nie je dokonalosť "riešenia problému" či objavovanie nových problémov, ale radosť zo samotného pokusu o vytvorenie diela, nech už tvoríme budovu, obraz či text.

V podobných intenciách rozmýšľa aj Diana-Felicia Colceriu, ktorá vo svojom príspevku *The Metamorphosis of the Self Through Creation: The Transformative Power of Art and Literature Behind Bars* aplikujúc Foucaltovu koncepciu väzenských režimov a disciplíny na súčasné výskumy pôsobenia kreativity v rámci rehabilitatívnej justície dokazuje, že rozvíjanie empatie u disciplinovaných namiesto sociálnej ostrakizácie vedie k dlhodobo lepším výsledkom.

Ondrej Apalovič rozoberá fenomén tzv. sympatií k diablovi v rámci filmu Dogville a strawsonského morálneho myslenia v príspevku s názvom Strawsonian Possibilities of Fictional Relief. Ide o analýzu odstupu od morálnych presvedčení, ktorý sa v rámci fikcie čitateľovi ponúka a jeho rekontextualizovanie v rámci pojmov Peter Fredericka Strawsona.

Príspevok The Value of Indirect Clarity: Poetry as Survival on the Borders of Reason Marcela Rumbolta predstavuje zaujímavý pohľad na spoločenskú dimenziu intersubjektivity pohľadu cez interpretáciu postkoloniálneho mysliteľa Franza Fanonna. Fannon tématizoval podmienečné, nevedomé vylúčenie ľudí s čiernou

farbou pleti zo sfér racionálnej diskusie a dôstojnosti. Autor pridáva svoju žitú skúsenosť kvír osoby a poukazuje na tvorivosť, ako cestu k úniku z tyranie pohľadu Racionálneho Druhého.

Esej Bledý oheň replikantov akademickej kultúry: Teóri-fikcia v pocte BLDRN2049 predstavuje experimentálny pokus Romana Pikulika vytvoriť hybrid medzi filozofickým textom a fikciou. Dosiahol to použitím analýzy filmu Blade Runner 2024, kritikou produkcie výskumných článkov za účelom byrokratického plnenia metrík a metarománom Bledý oheň v rámci teóri-fikcie Jeana Baudrillarda.

Martin Smutný nám ukazuje Prebudenie histórie: Post-historický "posledný človek" v románe Môj rok pokoja a odpočinku. Ako už názov napovedá, ide o čítanie zaujímavého románu Môj rok pokoja a odpočinku cez pojem posledného človeka a post-históriu F. Fukuyamu, et vice versa. Narozdiel od hlavnej protagonistky, ktorá uteká do spánku sa však história pod nátlakom kríz globálneho liberalizmu čoraz viac prebúdza.

Príspevok Ako hovorí umenie: o možnosti jazyka Sáry Jeleňovej nám ponúka pôsobivý exkurz do analytickejších rovín jazyka, respektíve vzťahov signifikácie. V rámci estetiky dvadsiateho storočia, štrukturalizmu a sémiológie autorka ukazuje, že význam diela nie je naviazaný na konečný systém znakov. Ide skôr o komplexný pohyb vzťahov medzi formou, percepciou, kontextom a interpretáciou.

Matej Miklian nás vzápätí vracia naspäť k interpretáciám svojim dielom s názvom Filozofická reflexia národa v literárnom diele Pavla Vilikovského: Pes na ceste. Keď vo verejnej diskusii rezonuje post-sedliactvo, dubiská či mútnosť studní, Miklian nás aj

s Vilikovským upozorňuje, že "národ" je nanajvyš amorfná machuľa, proces, ktorý sa neustále reinterpretuje, ironizuje a spochybňuje.

Analytickejší spôsob interpretácie ponúka komparatívna štúdia troch rozprávok, slovenskej, ukrajinskej a ruskej v rámci Greimasovej štrukturálnej sémantiky, ktorú predložila Ema Žugecová vo svojom príspevku Medzi skúškou a zradou: Komparatívna analýza rozprávok Traja bratia (UA), Matej veľký kráľ a Uliana veľká kráľovná (SK) a Norka, divá šelma (RU) v perspektíve Greimasovej štrukturálnej sémantiky. Na základe tabuľky aktančných rolí, názorných diagramov konaní postáv či sledovania vývoja naratívnej legitimity háji tézu, že rozprávka nie je beletriou s perlou poučenia na konci, ale je inherentne myslením cez postavy a rozprávačstvo, nie pojmy.

Michal Chudý v príspevku Sartre, tí druhí a Hnus tematizuje problém interpretácie intersubjektivity a miery negativity tohto pojmu, respektíve možných prítomných pozitívnych momentov v koexistencii s Druhými a hľadaním ich uznania. Chudý cez hlavnú postavu románu Hnus ukazuje, že Sartre nerobil rozdiely medzi svojou teoretickou a beletristickou tvorbou. Román Hnus tak môže zásadne prispieť k ucelenejšiemu pochopeniu intersubjektivity v korpuse Sartrovho diela.

Františka Országová predstavuje svoj príspevok na poli interdisciplinárnych intermédií, ktorého cieľom je uchopiť čítanie ako priestor umeleckej praxe, na čo odkazuje aj názov: Dotýkat se čtení: Autorská kniha jako prostor mediální události. Országová ukazuje, že autorské knihy nie sú len "cross-overom" medzi tým, čo bežne označujeme ako "kniha" a X alebo niečím, čo ničí bežnú

literárnosť. Naopak, autorská kniha je tu premyslená ako interface – priestorovorelačný proces, ktorým médium knihy štrukturuje interpretáciu významov v časopriestore a telesnej skúsenosti svojich čitateľov.

Príspevok Medzi literatúrou a epistemológiou: dva normatívne metafilozofické modely Lukáša Šprta je rortiánskym metafilozofickým vstupom na vlastnú pôdu tohtoročnej tématiky para/DOXA. Príspevok tématizuje obe strany mince: filozofiu ako sine qua non vedeckej metódy ako aj filozofiu ako tvorbu-hru s vlastnými slovníkmi a konceptami. Privilegovať jeden spôsob nad druhým by bolo ako používať na maľovanie kladivo a na ohýbanie kovu štetec s akrylom.

Mat Colquhoun v eseji Anomálne svety: O akceleracionizme a patchwork tématizuje pojem akceleracionizmu a diskusie okolo neho vyvolané jeho výskytom v manifeste strelca v mešite v Christchurch. V nadväznosti na Marka Fishera Colquhun chápe akceleracionizmus ako zintenzívnenie tvorby "anomálnych svetov" v rámci spoločenského status quo. Patchwork jej slúži ako zábrana voči negatívnym efektom týchto anomálií.

V rámci transmisie filozofického myslenia mimo slov para/DOXA IV. dala priestor dvom autorom. Samuel Neurath svoje obrazy explicitne zakladá ako médium schopné predať význam mimo slov a dotýkať sa intuície diváka. Nám tak neostáva nič iné ako v tomto momente povzbudiť čitateľa na prekročenie prahu slov, na ktorom sami ostávame.

Lucia Tužinská predstavuje veľké témy Západu ako začiatok poznania-meno-symbol, teda Logos, či Tróju, staroveké mesto, v ktorom sa odohrali známe udalosti odvahy a hnevu. Vedľa nich

stoja témy nového veku, ako autorský portrét Andersen, či obraz Hamlet podpísaný slávnym proto-existenciálnym sebaspytovaním: Byť či nebyť?
Práve táto otázka príhodne rezonuje na konci nášho štvrtého paradoxu.

Osobitne nás teší, že para/DOXA vytvorila platformu medzinárodného filozofického dialógu, schopnú zachovávať akademické štandardy bez toho, aby sa ich následkami stala širšej verejnosti neprístupnou. Veríme, že táto platforma bude prínosná Trnavskej a slovenskej filozofii ešte dlhý čas.

Bibliografia

KANG, H. (2017). The White Book. Hogarth, London.
BORGES, J. L. (2000). This Craft of Verse (C. A. Mihăilescu, Ed.). Harvard University Press.

Mgr. Roman Pikulik, PhD.
Katedra filozofie
Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave
Hornopotočná 23
918 43 Trnava
E-mail: roman.pikulik@tvu.sk
ORCID: 0009-0008-8262-2554

Philosophy in Words

Filozofia v slovách

The Metamorphosis of the Self Through Creation: The Transformative Power of Art and Literature Behind Bars

Diana-Felicia Colceriu

Abstract

The Romanian prison system is facing many problems. Whether we talk about overpopulation, violence, or depression behind bars, all of them have the same root cause: the fact that prison is oriented more towards punishing and less – or not at all – towards rehabilitation, even if that should be one of its main goals. My paper argues, following Alghadban, Nigent, Maxwell and beyond, that creative work – art-making, work with the texts, and writing – can have a transformative power on the incarcerated individuals, helping them develop new skills while learning how to manage their emotions. I start by presenting types of jobs assigned to prisoners throughout history and I argue, alongside Foucault, that a creative type of work is the only one that can lead to rehabilitation. I continue by presenting some studies that support the idea that art-making has the potential to change the individual and to encourage their reintegration upon release. At the same time, I present my idea that art can cultivate a Smithian kind of empathy among prisoners. Subsequently, I explain how reading can lead to the metamorphosis of the self and how writing can encourage understanding one's own actions and changing one's behavior.

Key words

Prison, Creative Work, Rehabilitation, Empathy, Reintegration

Types of Work Behind Bars

Prisons are known as spaces built with the purpose of individuals that committed certain crimes to serve time. But there is another objective that these institutions must have, one we don't talk about enough: rehabilitation. Since their early days, prisons were perceived as either spaces for torture and punishment, or ones where detainees would learn from each other and not only continue their vicious circles, but also become "better" criminals for the moment they were released. Until the 18th century, illegalities were treated in a relaxed manner because they were helpful for the bourgeoisie [1], but given the revolutions and riots taking place in the 18th and 19th century, the perspective over illegalities and how they should be handled changed. People demanded these illegalities be treated more harshly and so, the authorities implemented stricter control and surveillance in order to ensure social order. Faced with this demand, the bourgeoisie understood that they had to lock up certain categories of individuals that were disturbing to the previously mentioned social order – they grouped them and expelled them from the society into the carceral space. Here the detainees were supposed to be reeducated and helped to become better people, but this didn't happen for the simple reason that it was more profitable for the bourgeoisie that they continue to exist and do what they know best: illegalities. Therefore, prisons became nothing more than a factory of delinquency with an economic and political role (Foucault, 1995).

Following Foucault, if we were to think of a way in which prisons could rehabilitate the individual we should turn to work as one of its essential components. The work he is talking about

is very different from what we might be inclined to think of when hearing this concept. In his texts, Foucault talks about a type of work that is integrated into society, fairly paid and creative. What I will be focusing on in this paper is the lattermost: a creative type of work. I will also talk about the way art and literature can be integrated in this type of creative work and their transformative potential.

To understand what creative work means, we must look into the types of labor which were assigned to "insane" people during their institutionalization – keeping in mind, there used to be many categories of individuals getting locked up together: the insane, the delinquents, the poor, the libertines, the elderly etc. – particularly asylums, and later, prisons. These people were assigned the most dangerous types of jobs in the society because the population didn't see them as humans, but rather as casualties (Foucault, 1988). In this first case, we are confronted with the myth of work, in which, work is seen as a force that helps one organize one's self and mind, giving even the slave a sense of purpose and usefulness. In reality, this type of work doesn't encourage any artistic or critical thinking skills. It is solely assigned to people who are expelled from the society of which citizens, given the fact it might put them in danger, wish not to do. The institutionalization period is thus marked by work for the sake of work not for the sake of art. For work to have its rehabilitative effects, it should be creative and it should develop some intellectual capacities of the individual, not force them into completing routine, dangerous activities. The fact that the institutionalization period applied only the latter type of work shows that work was seen only as punishment not as an

element that can contribute to the rehabilitation of the detainees. It seems that institutionalization didn't want to help the incarcerated individuals, but only the society they were expelled from.

During the asylum period, the economical component disappears, being replaced by a need to reform the spirit of the hospitalized. Work still seems like a type of punishment, but there is this new element that emerges, a therapeutic one, and with it a new goal: de-alienating a lost soul (Ibid. 1988). Even if, in his History of Madness, Foucault doesn't specifically state what types of jobs there were in asylums, it is obvious a shift is happening during this period – in terms of the concept of work – which is seen as holding a central place. It is still debatable whether work was really stripped off of its production values entirely, but the asylum period represents a step towards a more creative and more fair type of work, that has the purpose of rehabilitating the individual, not one of merely punishing them.

To be able to make this transition, we need to think about work as something that might be able to help the incarcerated individual develop new skills and even new values. For this, I will refer to a series of examples of prisons around the world that decided to incorporate art and literature into their programs and I will argue that both approaches have transformative potential.

Creativity and Art-Making Inside Prisons

To understand the impact that art can have on the detainees, I analyzed four studies that speak about different prison facilities which decided to try implementing art as a program directed toward rehabilitation, and their results are quite similar.

Briege Nugent and Nancy Loucks in The Arts and Prisoners: Experiences of Creative Rehabilitation, speak about how art can be a way for detainees that didn't have access to educational programs, to start learning basic skills. Reading, writing and numeracy „are required for 96% of all jobs and are likely to be the basic skills required to be able to live a happy and meaningful life on a day-to-day basis" (Nugent, Loucks, 2011, p. 357). The art programs can encourage incarcerated individuals to continue their learning journey, showing them that the educational system is open towards them. This perspective is also analyzed by Lee Michael Johnson in Jail Wall Drawings and Jail Art Programs: Invaluable Tools for Corrections where he states that art programs in prisons have the capacity to address the necessities of inmates who lack literacy and verbal abilities, and develop social and vocational skills alongside emotional balance (Johnson, 2007).

At the same time, creative work can provide them with viable career options for the moment they are released, reducing the rates of reoffences caused by poverty and the lack of a stable work routine. In his paper Art as a Rehabilitation Tool, Lujain Alghadban draws attention to a major problem that ex-convicts face, namely having a metaphorical label that they have to carry around for the rest of their lives. He calls this "carceral citizenship" (Alghadban, 2025), which is the reason why it is very difficult for some people to reintegrate into the society upon release. Convicts are seen as this group of people that needs to be separated from the rest because they've done something wrong. They need to be expelled from our society, in order for us to be able to have a peaceful life. Thus, they leave our community and enter the carceral universe,

where they pick up a new "citizenship", leaving them condemned – even upon release – to have very little or no choice in regards to who they surround themselves with. A very small number of convicts is sentenced for life, which means the rest of them will get out and return among us. Therefore, we have to do something in order to facilitate their rehabilitation behind bars, while also encouraging their reintegration upon release. Art-making and creative work are viable options for achieving these two goals. Thus, behind bars, art can help convicts regulate their emotions – such as how to become less violent – and it can encourage them to leave certain groups that are not beneficial to their rehabilitation (Ibid. 2007). It can also promote self-esteem and serve as a context for creating new relationships – possibly with other inmates or with the prison staff – but also maintain crucial relationships that the inmates have with people outside prison. Nugent and Loucks' study focuses primarily on women behind bars, some of whom described their artistic practice as a way of creating gifts for their children. (Nigent, Loucks, 2011). The relationship between the incarcerated individual and their family is vital for their well-being behind bars, but also for their will to start their rehabilitation journey. On the other hand, in terms of prospects for reintegration upon release, art helps detainees distance themselves from their criminal identity, while helping them build a new one (Maxwell, 2017). This is essential for them to give up their previously mentioned "carceral citizenship" and to be not only able to find a job, but also to be part of the community, without being feared or stigmatized.

Therefore, art is not only a "fun" activity – as it is said to be by some opponents of the art programs in prisons who have also

argued against prisoners doing fun activities behind bars, for its defeating effect on overall punishment – it represents a way of learning new skills and developing convicts' personalities. Eliese Maxwell, in her paper The Benefits of Prison Art: Providing Rehabilitation and Positive Implications, opens a new line of arguments in favor of introducing art into prisons by quoting a detainee: „*Art has helped me rehabilitate because it made me think of my audience feelings. In other words, I never realized how important or how often I think of other people's feelings.*" (Maxwell 2017, p. 26). From this, I argue that art has a considerable transformative potential, helping the inmates learn what empathy is through art-making. As we see in this convict's statement, art-making made him think about his audience's feelings. In other words, it made him project himself with his imagination in his audience's mind, in order to understand them and feel with them, so that he could deliver great art pieces, which is exactly empathy understood the Smithian way [2]. Developing feelings of empathy should be one of the main goals of incarceration. As far as we agree that creative work can have positive effects in this process, it appears clear to me that it should be instituted as a practice inside prisons.

Literature and Metamorphosis of Self through a Dialogue with Text

In terms of literature, I turn to Gadamer's work to point out the transformative potential that reading and writing can have. First of all, working with a text – if it is one that does not lack understanding of the text in question – creates a dialogue between the reader and the text. This dialogue leads to a transformation, or, in the words of Gadamer, a metamorphosis. This metamorphosis

is supposed to bring about a complete and sudden change, since, while engaging with the text, one must set aside one's subjectivity in order to enter into an authentic dialogue and engage in the game of interpretation. After the event of dialogue with the text is over you come out of it enriched, having found something that you didn't even know you were looking for (Gadamer, 2004). In the situation of incarcerated individuals, that something they could find is potentially their new persona, or will to start their rehabilitation process.

As mentioned before in the case of art-making, reading and especially writing, can help convicts navigate and regulate their feelings and emotions. In the paper which I analyzed in the prior section, Alghadban gives the example of an inmate that enrolled in a reflective writing program, giving the following conclusion: „*It is because of this reflective writing program that provided him with a variety of writing prompts to reflect and unpack his actions which has allowed him this ability to hold himself accountable for his past behaviors to avoid repeating them in the future.*" (Alghadban 2025, p. 378). Therefore, writing helped this inmate understand his offense better and have a clear idea in terms of what it is that he has to change in his behavior, in order to successfully reintegrate into the society. Accepting that they did something wrong is the first step towards rehabilitation, but convicts need more than this first step. They need an external point, something that they can grasp onto, something that can help them get out of their criminal mindset their possible future is conditioned by. This external point could be previously mentioned dialogue with texts and later on also writing. In this process they could learn,

not only, how to express their feelings, but also, to have an opportunity to see their feelings take on a form, reread them as such and consequently, to make sense of them. At the end of the day, the most important work they have to do is one with themselves.

Conclusion

Our world is lately dominated by violence, crime and hatred. All of these feelings and manifestations have poor environments, the lack of education, or the impossibility of understanding and handling one's emotions at their root. After being excluded from the society into the space of prison, inmates are seen as a "dodged bullet", but in reality, they are only away from our communities for a short amount of time, after which they will return. The fact that we have chosen to ignore the lack of rehabilitative programs provided by prisons, will lead to increased rates of reoffences. In order to reduce recidivism, we have to come up with practices which encourage detainees to change themselves and to become better people. In this paper, I analyzed certain studies that argue that art-making and literature can represent ways in which the prison population can be improved. Creative work – art-making, work with texts, and writing – is, I believe, a necessary first step towards reforming the prison system so that it achieves its goal, that of rehabilitating the incarcerated people.

Notes

[1] certain illegalities were overlooked for the simple fact that highly placed people from the society had something to gain out of that situation

[2] See Smith, A., The Theory of Moral Sentiments, retrieved online at: https://www.gutenberg.org/ebooks/67363 .

Bibliography

ALGHADBAN, L. (2025). Art as a Rehabilitation Tool. In: The Annual Review of Criminal Justice Studies. vol. 3.
FOUCAULT, M. (1995). Discipline and Punish: The Birth of Prison. New York: Vintage Books. Retrieved online at: https://monoskop.org/images/4/43/Foucault_Michel_Discipline_and_Punish_The_Birth_of_the_Prison_1977_1995.pdf
FOUCAULT, M. (1988). Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason. New York: Vintage Books. Retrieved online at: https://monoskop.org/images/1/14/Foucault_Michel_Madness_and_Civilization_A_History_of_Insanity_in_the_Age_of_Reason.pdf
GADAMER, H. G. (2004). Truth and Method. London: Continuum.
JOHNSON, L. M. (2007). Jail Wall Drawings and Jail Art Programs: Invaluable Tools for Corrections. In: International Journal of Criminal Justice Sciences, vol. 2 (2): pp. 66 – 84.
MAXWELL, E. (2017). The Benefits of Prison Art: Providing Rehabilitation and Positive Implications. California Polytechnic State University. College of Liberal Arts: Social Science Department.
NUGENT, B. – LOUCKS, N. (2011). The Arts and Prisoners: Experiences of Creative Rehabilitation. In: The Howard Journal, vol. 50, no 4.
SMITH, A. The Theory of Moral Sentiments. Retrieved online at: https://www.gutenberg.org/ebooks/67363.

MA Diana-Felicia Colceriu

Department of Philosophy
Faculty of History and Philosophy
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Strada Mihail Kogălniceanu 1, 400084 Cluj-Napoca
E-mail: dianafeliciacolceriu@gmail.com

Strawsonian Possibilities of Fictional Relief

Ondrej Apalovič

Abstract

Fictional relief, as introduced by Bruun-Vaage, is the relief that a spectator experiences from some moral obligations that are at work when engaging with non-fiction. Bruun-Vaage's account is aimed at explaining the observed disparity between reactions to fictional and real wrongdoers. In this paper I develop upon Bruun-Vaage's suggestion that other examples of fictional relief could be possible beyond those she provides herself. I begin by adopting a Strawsonian picture of our reactions to real immorality. From there I arrive at two promising candidates for novel examples of fictional relief. The first is a kind of fictional relief that treats fictional characters as failing to meet common eligibility criteria for the relevant moral practices. However, such relief would point to our engagements with fiction as amoral and therefore needs to be supplemented with an argument for an alternative source of moral judgements once our own attitudes are suspended. I examine Matthew Kieran's account which argues for the existence of such an alternative source of moral judgement and I argue that fictional relief from eligibility can be well integrated into Kieran's theoretical structure. Accounts like Kieran's are opposed by others who believe that our own moral attitudes are both present and suspended in some respect. Here the empirical evidence seems to point towards a relief from the obligation to react in accordance with any given moral practices. I demonstrate that by making moral judgements voluntary such relief upsets which moral attitudes are dominant compared to non-fiction.

Key words
Immorality in Fiction, Sympathy for the Devil Phenomenon, Fictional Relief, Reactive Attitudes, Desert, P. F. Strawson

In the article Fictional Reliefs and Reality Checks Margrethe Bruun Vaage discusses the case of her colleague who experienced strong guilt after watching the ending of the movie Dogville (2003) (Bruun-Vaage 2013, pp. 219–220). The fictional story takes place in the USA sometime in the 1930s or 1940s. The fifteen inhabitants of Dogville, a poor former mining community, offer refuge to the female protagonist, Grace (Nicole Kidman), who is on the run for reasons unknown to them. At some point the villagers start to turn on Grace and she is repeatedly raped by all the men in the village. Bruun Vaage summarises the ending thus: „Grace is increasingly traumatised, and when the villagers finally decide to telephone a man who is looking for her, who turns out to be her gangster father, she orders the gangsters to shoot all the villagers and burn down their houses" (Bruun-Vaage 2013, p. 220).

At this point Bruun Vaage's colleague was experiencing the expected antipathy towards the villagers and reportedly enjoyed *„Grace's act of revenge"*. What caused the guilt was *„a series of new and old documentary photographs of poor American people"* that ran with the final credits. These functioned as a reality check, a term which Bruun Vaage characterises as *„that which occurs when something in a fiction reminds the spectator of the moral and political consequences his or her emotional engagement would have, were the fictional events real"* (Ibid.).

The reality check and the guilt caused by it are significant in at least four ways:

1. They point to the fact that there is an actual discrepancy between the colleague's reaction to Dogville the movie and actual instances of illegal retributive murders. Such discrepancies of moral judgements are commonly discussed by philosophers of art in relation to what Noël Carrol terms the „*sympathy for the devil*" phenomenon (hereafter, SPD) (Tullman 2024).

2. It is observed that the discrepancy seems to arise out of the fictional status of the movie, since that is what the documentary photographs disrupt [1].

3. The spectator seems to be relieved from some of their moral obligations that would be at work were they engaging with non-fiction. This is what Bruun-Vaage terms as „*fictional relief*" (hereafter, FR) (Bruun-Vaage 2013, p. 237).

4. One instance of FR seems to be the relief that the spectator experiences from fully considering the consequences of their attitudes were the fictional events real (Bruun-Vaage 2013, p. 235). In other words, we are free to disregard that illegal retributive killings are not a socially feasible way of dealing with wrongdoers and therefore ought not to be applauded.

While Bruun-Vaage in Fictional Reliefs and Reality Checks limits her discussion of FR to the exemption from the obligation to fully consider consequences, she does explicitly state that other forms of FR might be possible (Ibid. p. 221). In this essay I pick up on this suggestion and attempt to locate and evaluate some of these alternative possibilities of FR. In doing so I rely on the concepts of reactive and objective attitudes as introduced by P.F. Strawson in Freedom and Resentment (1962) as well as the P.F.

Strawson-inspired definition of desert provided by A.L. Roskies and B.F. Malle in A Strawsonian Look at Desert (2013).

I will also in the discussion that follows limit my choice of examples and appropriate vocabulary to that of literary fiction. The sole reason for this is to stay on the theme of the conference in the context of which this paper is being published. While Bruun-Vaage in her article uses almost solely examples from film, as can be expected from a professor of film studies, it is evident that her points extend to all mediums of narrative fiction. Matthew Kieran, an author discussed later in this paper, provides multiple examples of notable instances of SPD in literature including protagonists of Clockwork Orange (1961) by Anthony Burgess, Lolita (1955) by Vladimir Nabokov, The Postman Rings Twice (1934) by James M. Cain and White Jazz (1992) by James Ellroy (Kieran 2010, pp. 681–682, p. 693).

Definitions of Some Essential Strawsonian Concepts

The reason why I adopt the Strawsonian moral framework to examine further possibilities of FR is two-fold. Firstly, I am myself sympathetic to the empirical claims of the Strawsonian viewpoint. Secondly, it offers a complex picture of our reactions to immorality that contains at least two different modes of reacting, the objective and the reactive, which are both commonly utilised in our lives. This dichotomy can be further trisected with the notion of desert, which Strawson does not discuss explicitly but implies as included within the reactive, or participant, stance (Strawson 1962, p. 208). While this inclusion is justified by Strawson' s project within Freedom and Resentment, for the purposes of our examination desert seems to be sufficiently different from the paradigmatic

instances of reactive attitudes, such as anger or moral indignation, to warrant its own category. In this section I will briefly introduce what I will hereafter call simply the moral practices, ie. reactive attitudes, objective attitudes and desert respectively, some relations between them and the picture of morality on the background of which they operate. As tedious as this step may seem, it is necessary to appreciate how the novel forms of FR proposed later follow from it.

Morality

In Social Morality and Individual Ideal Strawson provides an enriched version of a minimal definition of morality. This definition is such that morality is a system of socially sanctioned demands of a society on its members. These demands must be further generally and genuinely acknowledged by the members, rather than simply enforced (Strawson 1961, p. 14).

Strawson explicitly states this definition to be more of a useful tool, rather than a fully adequate attempt at defining (Strawson 1961, p. 5). He uses it to ground a discussion, among other things, of how a more or less unified social morality can exist despite members of the society having varied needs and goals in their lives (Ibid. pp. 4–17). Nevertheless the focus on reciprocally acknowledged socially sanctioned demands is likewise the background of his discussion of reactive and objective attitudes in Freedom and Resentment. There he additionally acknowledges that our moral language is largely constituted by concepts such as *„desert, responsibility, guilt, condemnation and justice"*, and would not be quite recognisable without them (Strawson 1962, p. 208). He sees these as not being metaphysically loaded (Ibid.

pp. 208–209) and frequently describes them merely as *„concepts and practices“* (Ibid. p. 187). A synthesis of the ideas of the two above mentioned essays therefore portrays morality as consisting of the socially sanctioned reciprocally acknowledged demands and the concepts and practices that supervene on them.

Reactive Attitudes

The reactive attitudes, as introduced in Freedom and Resentment, are a set of *„emotion-laden responses to which human beings are naturally prone in their interactions with one another“* (McGeer 2010, p. 1). They include emotions such as gratitude, anger, moral indignation, guilt, forgiveness, or certain kinds of love. They are unique in so far as they show *„both a sensitivity to how people are regarded and treated by one another in the context of their interactions, and a normative demand that such treatment reflect a basic stance of good will“* (Ibid. p. 2). This normative demand on good will is a very basic kind of moral demand present in most societies. However, some of the reactive attitudes, such as anger, suspend the good will towards the offender in a way that is morally acceptable, even encouraged, and does not trigger further reactive anger (Strawson 1962, p. 207). Of course, in order to be non-offensive the anger must be a proportionate reaction to correctly identified moral transgression, ie. it must be deserved, but more on that later.

Objective Attitudes

Strawson contrasts the reactive attitudes against, what he calls, the objective attitudes. These are the kind of attitudes we usually employ towards members of a society after the reactive attitudes have been suspended, either by lack of eligibility or on purpose, e. g. for the sake of policy making. Unlike reactive attitudes



they do not treat an individual as someone towards whom we have a certain level of personal relationship merely by the virtue of being members of the same moral community (Ibid. pp. 194–195). Rather they treat the individual as someone to be managed in favour of us, the society, or even themselves (Ibid. p. 197). While the justification for reactive attitudes happens within the normative system they imply, whatever that normative system may ultimately be shaped by, the objective attitudes look to consequentialist effectiveness for justification (Ibid. p. 207). Objective attitudes may be emotionally charged, but not in the same way that reactive attitudes are (Ibid. p. 194).

It must be pointed out here that agents ineligible for reactive attitudes are not essentially treated as wrongdoers, even if subjected to objective attitudes [2]. For instance, we may have a moral obligation to treat animals in ways consequentially favourable to their well-being, yet it is not standard to think of animals as morally responsible. Insofar, the SPD discussion does not apply to such agents, because they cannot be properly considered "the devil". However, it is possible to apply objective attitudes in a way that does recognise agents as morally eligible and even is openly concerned with their morality. This stems from the fact that the society has a large practical interest in securing adherence of its members to moral demands. Opposed to this is the fact that the practices of blaming and punishment as belonging to the reactive stance are not essentially concerned with practicality, including that of securing adherence of the members of a society to the very moral demands the reactive stance takes for its foundation. Therefore an approach that is purely consequentially concerned with

improving adherence of agents to moral demands is to be considered objective and is so without fully sacrificing view of the agents as morally responsible. We may call this subset of objective attitudes the morally reformative objective attitudes.

Desert

In defining desert, Roskies and Malle take inspiration from Strawson by elaborating on what he assumes by including it in the reactive stance. Namely, that justification of desert is equally something that does not depend on further metaphysical commitments or consequentialist considerations, but rather something that already happens within the normative system that the notion of desert implies (Roskies, Malle 2010, p. 147). Their account begins by committing to the relational structure of desert, that is: A deserves X because of P. In the context of our scenario, A is the transgressor, X is a punishment or repercussion of some kind (this is where the reactive anger might fit in), and P is the moral demand violated. Within this structure desert is defined as a placeholder for expressing that both X and their act P have met certain criteria in light of which „our specific moral practices (e. g. blaming and punishing) are justified" (Ibid. pp. 135–136). While it is not clear from the article what precisely "justified" means, I will assume it to be, in a deliberately vague manner, a positive normative stance towards application of the moral practices in question.

The justifying criteria expressed in the notion desert fall into two categories: eligibility criteria and assignment criteria. Eligibility criteria determine whether A is a proper candidate for our moral practices at all. This category of criteria is directly inspired by Strawson's discussion of certain kinds of capacities which



an agents must possess to be a proper target of reactive attitudes. Roskies and Malle identify „the capacity to appreciate moral norms, to conform one's behaviour to considered desires, and to rationally assess options," among eligibility criteria implied in Freedom and Resentment (Ibid. p. 140). Their own analysis of recent experimental work on free will and moral practices identifies „basic cognitive capacities of choice and intentionality" as key to folk views about eligible human agents (Ibid. pp. 144–145). Insofar as the experimental worked cited is aimed at ruling out metaphysically heavy accounts of free will and no direct criticism of Strawson's original eligibility criteria is made by Roskies and Malle, I will assume the two suggested sets of eligibility criteria are coextensive. This is largely for simplicity's sake.

The assignment criteria are inspired by Strawson's account of excusing conditions, which may excuse eligible agents from what would be otherwise considered blameworthy behaviour. According to Strawson these include „*cases in which an agent harms without intent and knowledge, or under compulsion from outside forces*" (Ibid. p. 140). The list made by Roskies and Malle, while a bit vague, seems to match Strawson's observation (Ibid. p. 145). It is also noteworthy that for linguistic simplicity it is understood that "to meet assignment criteria" means to act in such a way that it does not qualify for any excusing conditions.

Some Relations Between the Moral Practices

By including desert judgements in the reactive stance, Strawson implies that the eligibility and assignment criteria for reactive attitudes, such as anger and moral indignation, are the same as those reflected in judgements of desert (Ibid. p. 142). The

difference is that to the emotion laden reactive attitudes the blameworthiness acts as an emotional stimulus, whereas desert judgements need not necessarily be any more than intellectual. Insofar as meeting eligibility and assignment criteria determines whether a moral transgression in fact did occur or not, we can further extend these same criteria to the morally reformative objective attitudes.

While all of the above mentioned moral practices react to essentially the same event, the wrongdoing, they strikingly produce distinct motivational drives. Consider reactive attitudes and desert. While anger, due to the withdrawal of good will it produces, is something commonly deserved by transgressors as a form of punishment, one may also deserve punishment in the form of a retributively inflicted injury. Anger, even justified one, is often an attitude that moves people towards inflicting injury, however, there is no guarantee of symmetry between the retribution inflicted due to anger and the retribution deserved. For example, I may feel justifiably angry at a co-worker for stealing my lunch, but should I feel as angry as to break their arm and burn their house for it, such retribution would be beyond what is deserved.

Lastly, the morally reformative objective attitudes, as already implied, are neither concerned with one's emotional states, nor with what is deserved, but purely with the most effective way of reforming the wrongdoer.

Possibilities of FR Based on the Evaluative Process

With all the necessary definitions in place we may begin examining where within the structure of the above mentioned practices (reactive attitudes, desert and objective attitudes

respectively) could potential candidates for FR be found. Two approaches offer themselves: 1. to look at the process of evaluation shared across the practices that determines whether an agent is a wrongdoer 2. to look at the obligation to engage in moral practices whatsoever. In this section I will tackle the first.

There are a number of ways in which fictionality could merely change the outcomes of the evaluative process while leaving our obligation to engage in the practices as such intact. Bruun-Vaage's own account provides one example, that of relaxed standards of depth of evaluation. Notably she lacks the divide between the reactive and objective stance and seems to treat all attitudes as objective, a mistake of which Strawson accuses Utilitarians (Strawson 1962, pp. 208-209). However, it can be well assumed that were she to adopt the tripartite division utilised in this paper, the depth of evaluation underlining reactive attitudes and desert would be likewise affected. Were this not the case readers of fiction could not form sympathetic alliances with morally dubious characters as the characters would be deemed un-deserving of sympathy and reactive attitudes implying withdrawal of good-will would be occasioned.

Two other possibilities of how the obligations involved in the evaluative process could be relieved are those of FR from considering eligibility criteria and FR from considering assignment criteria. Out of these, the former collapses into what would practically be the equivalent of being relieved from having to engage in the moral practices whatsoever. To ignore the eligibility of fictional agents means that moral evaluation never started at all. The latter scenario, that of FR from considering assignment

criteria, can also be logically ruled out because disregard for excusing conditions cannot result in more lenient judgements of wrongdoers.

An alternative approach is to consider the fictionality of an agent as either an eligibility-relieving condition or an excusing one. However, excusing conditions are particulars about acts of agents, rather than general facts of their nature, and therefore fictionality must affect eligibility rather than be a relevant assignment criterion. We can call this the FR from eligibility, and I will now argue that it is our first serious candidate for a novel example of FR [3].

Despite being logically plausible, the relief from eligibility may seem empirically dubious at first glance as it seems to suggest that our engagements with fictional characters are lacking in moral judgements. Such a concession would run counter to observations made by a majority of prominent SPD explanations (Tullman 2024). However, there is a way out by claiming that while the reader's own moral values are relieved, they hold the characters accountable to a different set of moral norms that come from a source other than the reader's own moral convictions. The initial eligibility suspension merely paves the way for the temporary adoption of such alternative morality. Thus, the FR from eligibility can never be the whole story in explaining SPD and requires a supporting account of these externally sourced moral judgements. Since to offer such supporting account myself would be a difficult task somewhat divergent from our present purpose and possibly beyond the scope of this paper, I will rather attempt to argue that FR for

eligibility could be well integrated into at least one already existent explanation of SPD, that of Matthew Kieran (2010) [4].

In Emotions Art and Immorality Matthew Kieran admits that our ability to enjoy a large portion of narrative art *„depends upon our capacity to suspend moral judgement, norms, or values in order to explore different ways of seeing, feeling, responding to, and valuing the world"* (Ibid. p. 693). The suspension that happens is supposedly often achieved by creating a distance between our world and the world portrayed, which makes our capacity to intervene, even by reacting appropriately, inert (Ibid. p. 685). Bruun-Vaage criticises Kieran for being vague about the nature and the amount of the distance sufficient for moral circumscription (Bruun-Vaage 2013, p. 230) however, I believe her criticism to be at least partially mistaken. While Bruun-Vaage interprets the distance necessary in exclusively spatiotemporal terms, Kieran explicitly suggests it to be also of a psychological kind (Kieran 2010, p. 691). Spatiotemporally distant worlds do indeed tend to contain agents whose psychology is more distant to us than that of their spatiotemporally closer counterparts, but this is not a rule and it shows in Kieran's discussion of James Ellroy's L.A Quartet. While the setting of the novels is fairly recent, taking place in post-World War II U.S.A, the society portrayed has a significant Hobbesian and Freudian twist to it that is sufficient to create the distancing needed (Ibid. p. 692). Kieran further suggests that the psychological distance is proportionate to the extent to which the way the characters view the world nears the status of *„nominally available possibilities"* (Ibid. p. 691).

Having established what the relevant sense of distancing is, we can now take a look at whether it constitutes an instance of relief from eligibility that can be expected based on the eligibility conditions for ordinary agents. A closer look at eligibility criteria reveals them as tracking capacities which agents need to have in order to be able to respond appropriately to the specific way in which moral demands are expressed and reflected in our moral practices. Victoria McGeer summarises this condition as that of „*co-reactivity*" (McGeer 2010, p. 8). Whether the psychologically distant agents of Ellroy novels fulfill this criterion of co-reactivity is somewhat problematic. On one hand the characters seem to have all the capacities necessary to be eligible, on the other, due to existence as "nominally available possibilities", there seems to be no way for the reader's attitudes to relevantly impact any agents participating in such worldviews. The co-reaction still does not seem possible pointing towards eligibility being relieved. Yet, it seems dubious that eligible wrongdoers from the real contemporary society would lose their eligibility were all the agents of a similar immoral worldview to become suddenly isolated. This is a fairly hypothetical and extravagant scenario, but imagine that all the Nazis were to be relocated to a new habitable planet far across the galaxy. We might think it useless to maintain anger towards them or continue to evaluate what they deserve but this does not mean we do not see them as qualifying as wrongdoers. The additional condition that Kieran's examples of fictional Hobbesian societies, or ancient Vikings (Kieran 2010, pp. 690–691), seems to lack is that of never having been a member of our moral community. In addition to being beyond the reach of influence of our moral

community, someone like Klein, the protagonist of White Jazz, or an ancient Viking, were never a part of it in the first place and these two conditions together seem to provide a plausible ground for relief from eligibility. It is of course useful to remember that eligibility is not an all or nothing matter, Strawson gives children as an example (Strawson 1962, pp. 204-205), however, it does seem true that we are less keen on blaming members of ancient or fantastic civilisations for acts that would produce highest moral outrage were they performed in our actual society today.

Having argued that a kind of relief from eligibility can be properly identified within Kieran's theory, it is still uncertain whether such relief is due to the fictionality. Kieran himself argues that this is not so as psychologically distant characters are available to non-fiction as well. To illustrate this point he uses the already implied example of Norse legends (Kieran 2010, pp. 690–691). Bruun-Vaage challenges him on this belief. She points out that his description of engagement with Norse legends as *„laying out some far-off make-believe world that bears fairly indirect and complicated relations to ours*" (Ibid. p. 691) does suggest that non-fictional material can trigger at least partially fictional attitudes (Bruun-Vaage 2013, p. 229). She further provides a counter-example where non-fictionality results in a significant difference in engagement and admits that even if fictionality is itself neither a necessary nor a sufficient condition for circumscription of moral judgement, it still may be a relevant factor in its own right. Ultimately she concludes by admitting that more empirical research may be necessary to settle the question even if fictional and non-fictional distancing are at least theoretically compatible (Ibid. pp. 229–231).

Bruun-Vaage's counter-arguments do seem plausible and favourable to my account. Consider fictional agents living in an almost identical fictional analogue of our current society. By merely being fictional they are both unreachable to our moral community and have never been subjected to its moral demands, even if they had been subjected to exactly analogous demands of a similar fictional society. Both of these facts seem favourable towards the occurrence of relief from eligibility, even if this relief may be limited and comparably less effective than that achieved by some non-fiction literature. Therefore we can conclude that there is at least one currently prominent explanation of SPD that could favour the existence of this novel example FR: the FR from eligibility. While FR from eligibility cannot constitute a self-standing novel explanation of SPD, at the very least it brings some further nuance into why is it that the psychological distance mentioned by Kieran seems to allow suspension of our ordinary moral practices.

Possibilities of FR Based on the Suspension of Obligation to Engage in the Moral Practices

In this section I will investigate the possibility of FR affecting our obligations to engage in reactive attitudes, evaluations of desert and objective attitudes respectively. Naturally in doing so I presuppose that the characters in fiction are eligible for these attitudes in the first place and therefore this possibility is mutually exclusive with that of FR from eligibility. That being said, this exclusivity may be potentially circumvented by claiming that FR from obligation to engage in these practices merely extends to whatever alternative source of these judgements we are entertaining, but it seems unlikely we would feel obliged to entertain moral

judgements external to our actually adhered to morality in the first place, therefore no obligation is present that could be relieved. This highlights another key observation which will be increasingly relevant in the discussion to come, namely that lack of obligation does not necessitate suspension.

As we have established that FR from moral practices as such seems incompatible with Kieran's view due to being mutually exclusive with FR from eligibility, let us examine what empirical support does it find in the rival theories that hold our own moral convictions as essential to engagement with fiction. I have already mentioned Murray Smith and Arthur Raney, whose views both explore certain kinds of personal moral favouritism (Ibid. pp. 226–227). However, in order for such favouritism to explain the full extent of the disparity between our reactions to fictional and real wrongdoers, there must be at least greater moral lenience towards favouritism when it comes to fiction. Bruun-Vaage picks up on this and cites passages from both Smith and Raney where they acknowledge that some level of suspension of ordinary moral values occurs in narrative art (Ibid. p. 227). This observation is a key motivation for her own account of FR. She follows the observation of this suspension being imperfect and she settles for the weaker claim of relaxed standards of evaluation as opposed to selective non-evaluation.

However, I believe that this weaker claim fails to meet two common intuitions, the first one being that some of our judgments when engaging with fiction seem simply too different to be explained by anything less than a direct at least partial suspension of the ordinary moral attitude. Returning to the example of Klein from

White Jazz, Kieran cites a passage where Klein's crimes are enumerated as *„[…] killings, beatings, bribes, payoffs, kickbacks, shakedowns. Rent coercion, music jobs, strikebreaker work. Lies, intimidation, vows trashed, oaths broken, duties scorned. Thievery, duplicity, greed, lies, killings, beatings, bribes, payoffs"* (Ellroy 1993, qtd. in: Kieran 2010, p. 693). To claim that sympathy with Klein can be achieved merely by ignoring the consequences of such behaviour seems unsatisfactory. Secondly, Bruun-Vaage herself comments that when viewing paradigmatically fictional movies, such as Ridley Scott's Alien (1979), *„the spectator's engagement with these may not as easily be seen as having any consequences for his or her real-world attitude and behaviour"* (Bruun-Vaage 2013, p. 232). The key words here is "any". The intuition does not seem to be that should we prove the spectator as sufficiently aware of the violations of moral norms in questions, they could be held morally accountable for not reacting properly and only their unawareness is what exempts them. To opt for a more literary example, the Harry Potter novels (1997 – 2016) can be counted as paradigmatically fictional. In these novels, even if one were to root for Voldemort himself, it does not seem likely we would blame such a reader. In contrast, to root for a highly immoral antagonist in a piece of non-fiction, e. g. The Diary of a Young Girl (1952) by Anne Frank, would be most concerning. The intuition is that when viewing paradigmatic fiction the reader is exempt from any obligations on reactions whatsoever. These include the obligations to engage in the practices of reactive attitudes, desert judgements and objective attitudes respectively and simultaneously. Since I cannot see any reason or empirical observation that would point

towards this being otherwise I will assume for the rest of this paper that the FR from the obligation to engage in these practices indeed does happen simultaneously for all of them.

Now that we have established the empirical grounds for the possibility of such FR, let us examine the kind of effects it may have on our reactions. Firstly, because lack of obligation does not necessitate suspension, this accounts admits of cases where we do, do not, and partially do suspend our moral practices. It covers all the possible and desirable degrees of suspension. Furthermore, it admits both cases where we, for whatever reasons, are and are not able to suspend our moral attitudes at will. This has some further important consequences. Since different events are to be, e. g., applauded for being emotionally desired based on reactive attitudes, for being deserved, and for of motivating adherence to moral norms, we can assume that any shift in the ordinary prevalence of one of these practices is to constitute a further disparity in the kind of events and behaviour we are sympathetic towards in fiction as opposed to real life. We can therefore expect that differing capacity to suspend different moral practices would result in such a disparity. I propose that there is indeed one of the relevant moral practices that can be expected to be suspended with more difficulty than the remaining two. I believe this to be the reactive attitudes and I believe the difficulty stems from their emotion-laden nature. Our capacity to choose not to have an emotional reaction once presented with the appropriate stimulus can be expected to be somewhat limited. In contrast, desert judgements and objective attitudes, however habituated and potentially emotionally invested, do not in their nature necessitate any emotional engagement and

therefore might be suspendible to a greater degree. In this manner, the FR from the obligation to engage in moral practices can be expected to result in a somewhat higher prevalence of reactions based on reactive attitudes as opposed to desert judgements or objective attitudes.

However, our capacity to suspend a moral practice is not the only relevant factor that can affect which moral practices are prevalent in our reactions. In some scenarios different moral practices enjoy different levels of normative support. While I do not intend this list to be exhaustive I will provide here two examples of how this may happen and how it can be affected by the FR [5] discussed here. Firstly, there exists in general no obligation to act, or react, based on how angry we feel towards various agents, even if the anger as such is deserved. This has already been hinted at in the definitions section of this paper. There exists no justification by anger, merely justification for anger and such justification is usually handled by desert judgements. Unlike with cases of reactive attitudes, there does exist a general duty to act based on what agents deserve. However, since in viewing fiction we are relieved from being obliged to engage in moral practices in the first place, it follows that we may freely prefer reacting based on desires produced by reactive attitudes, an approach unusual to everyday life and non-fiction.

Secondly, in the definitions section of this paper it has also been remarked that both our reactive attitudes and desert are commonly suspended on purposes in instances of high practical importance, such as policy making. A normative backing for this can be assumed to come from the fact that policy makers do have a moral obligation to care for the well-being of the citizens. What

the existence of the above mentioned suspensions shows is that the obligation towards safeguarding public wellbeing is viewed as taking partial precedence over ensuring that wrongdoers get their due. Ironically, by relieving the moral obligation to act and react in favour of social wellbeing, the FR from the obligation to engage in moral practices counters some of the real life relief from the reactive stance we enjoy in matters of high practical importance. In this manner, both desert judgements and reactive attitudes can take the reactive foreground in situations that would be otherwise dominated by the objective stance.

Conclusion

In this paper I have argued for two novel possibilities of Fictional Relief based on the implications of a Strawsonian division of reactive attitudes, desert judgements and objective attitudes. In the first instance I have focused on the process of evaluation shared across these practices to propose an FR from eligibility. This FR rests on the assumption that fictionality makes agents partially ineligible for moral practices by placing them beyond the reach of our actual moral community and by implying they were never in contact with its moral demands either. However, to avoid the implication that engagements with fiction are amoral, FR from eligibility must be succeeded by an adoption of an alternative source of moral judgements, such as moral judgements narratively cued and appropriate to the fictional world.

The second novel possibility of FR that I have argued for is that of FR from the obligation to engage in moral practices as such. This account takes as its basis the observation that readers seem to be under no moral scrutiny at all regarding their reactions when

reading paradigmatic instances of fiction. Because lack of obligation does not necessitate suspension, this form of FR allows for all degrees of suspension of moral practices as well as for all degrees of the capacity to suspend the moral practices. I have also argued that FR from the obligation to engage in moral practices has the potential to significantly upset which moral practices are dominant in our reactions to various events. I have argued that, in general, reactive attitudes are more difficult to suspend than desert judgements and objective attitudes. Additionally, due to relief of the normative preference for reacting based on desert and objective attitudes, the prominence of reactions based on reactive attitudes can be expected to be, in reading fiction, significantly higher compared to everyday life and engagements with non-fiction.

As far as the relative theoretical potential of the two proposed instances of FR goes, it has been pointed out that since FR from the obligation to engage in moral practices must presuppose agents as eligible, it is mutually exclusive with the FR from eligibility. It was also noted that while the FR from the obligation to engage in moral practices is a relatively self-sufficient original explanation of SPD, the FR from eligibility acts mainly to add further theoretical nuance to the suspension of the reader's moral convictions that precedes the adoption of an alternative source of moral judgement. Ultimately, which and whether any of the proposed instances of FR actually takes place is a matter to be settled by further empirical research.

Notes

[1] Bruun-Vaage acknowledges that fictionality is a matter of degree and consist primarily in the extent to which a particular artwork intends to engage the spectator in assessments of what is true in the actual world. For more

discussion see Vaage, Fictional reliefs and reality checks, p. 219 andp. 232. For further arguments about fictionality being a relevant factor in SPD see Vaage, Fictional reliefs and reality checks, p. 230.

[2] How an agent might be ineligible for reactive attitudes will be covered in the section on desert and the section on relations between the relevant moral practices.

[3] It is noteworthy that the relief from eligibility properly relieves the characters, rather than the spectator, of their obligations. The spectator is relieved in the sense that there are no obligations to observe in regards to ineligible fictional agents.

[4] Explanations of SPD that refer to distinct simulated attitudes (Currie 1997) or quasi-attitudes (Walton 1978, 1990) might also seem like viable candidates for an alternative source of moral judgement for which FR from eligibility paves the way. However, these views tend to find support in accepting the partial impossibility of resolving what is known as the Paradox of Fiction, i. e. the problem of how we can hold any attitudes towards agents we do not believe to be real in the first place. The suspension of ordinary attitudes therefore occurs merely because we do not believe that the fictional acts which could be candidates for moral evaluation occurred.

[5] A notable instance suggested by Strawson's account of morality that I will omit here is that we have obligations only towards the reciprocally acknowledged moral standard of the society we live in, not towards any private ideals of morality we may entertain (Strawson 1961).

Bibliography

BRUUN-VAAGE, M. (2013). Fictional reliefs and reality checks. In: Screen. [online]. 2013, vol. 54, no. 2, [Access 2026.05.25]. DOI: https://doi-org.ezproxy.herts.ac.uk/10.1093/screen/hjt004

CURRIE, G. (1997). The Paradox of Caring: Fiction and the Philosophy of Mind. In: Emotion and the Arts. New York: Oxford University Press, 1997, pp. 63 – 77. ISBN 978-0195111057.

KIERAN, M. (2010). Emotions, Art, and Immorality. In: The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion. Oxford: Oxford University Press, 2010, pp. 281 – 703. ISBN 978-0199235018.

MCGEER, V. (2010). Co-reactive Attitudes And The Making of Moral Community. [online]. 2010, [Access 2026.05.25].
Available at: https://www.princeton.edu/~vmcgeer/papersMcGeer2010CoreactiveMS.pdf.
RORSKIES, A. L. – Malle, B. F. (2013). A Strawsonian look at desert. In: Philosophical Explorations. [online]. 2013, vol. 16, no. 2, [Access 2026.05.25].
DOI: https://doi.org/10.1080/13869795.2013.787439
STRAWSON, P. F. (1961). Social Morality and Individual Ideal. In: The Journal of The Royal Institute of Philosophy. [online]. 1961, vol. 36, no. 126, [Access 2026.05.25].
DOI: https://doi.org/10.1017/S003181910005779X.
STRAWSON, P. F. (1962). Freedom and Resentment. In: Proceedings of The British Academy. [online]. 1962, vol 48, [Access 2026.05.25]. Available at:
https://www.thebritishacademy.ac.uk/publishing/proceedings-british-academy/proceedings-volumes-1-111/48/strawson/.
TULLMAN, K. (2024). Emotional Responses to Fiction. In: The Stanford Encyclopedia of Philosophy. [online]. 2024, spring edition, [Access 2026.05.25].
Available at: https://plato.stanford.edu/entries/fiction-emotion-response/.
WALTON, K. (1978). Fearing Fictions. In: Journal of Philosophy. [online]. 1978, vol. 75, [Access 2026.05.25]. Available at: http://www.jstor.org/stable/2025831
WALTON, K. (1990). Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts. Cambridge: Harvard University Press, 1990. 450 pp. ISBN 978-0674576193

Ondrej Apalovič
Department of Philosophy
School of Creative Arts
University of Hertfordshire
Hatfield, Hertfordshire
AL10 9AB
E-mail: ondrej.apalovic.7@gmail.com

The Value of Indirect Clarity: Poetry as Survival on the Borders of Reason

Marcel Rumbolt

Abstract

The world will not accept you on its own terms, and without access, we turn to expression. Frantz Fanon's Black Skin White Masks struggles beautifully with the question of fitting in or having a place in this world. When participation is the right of the empowered, how do marginalized folk defend their participation in existence? How do marginalized voices utilize art to carve out space in spite of this? Fanon uses poetry within his academic work to resist racial and colonial oppression by taking up the irrational as a defence against the dehumanising reasonable. Fanon shows how the marginalized experience is forced into metaphor. Metaphor resists oppression from what is considered the reasonable, and forces reason on its head. Poetry is survival for those of us on the borders of reason. When our existence is smoothed over by disinterested reason, by the violent gaze of another, we take up the irrational to retain our humanity. There are consequences in how we appear for each other. It is on the borders of reason that I will defend the use of art for academic work. Reason has historically been used as a tool to exclude marginalized voices from academic spaces. Support for the involvement of artistic expression within academic works is support for the validity and involvement of voices that are regularly silenced and overlooked. We must not overlook people or art.

Key words

Other, Dialectic, Perception, Body Schema, Reason, Irrational, Survival, Expression, Art, Poetry

I had first read Frantz Fanon only a few months ago, for a class, and I immediately became taken with the depth of his expression and the richness of his particular approach. He wields poetry like a sword and a source of light. What drew me in was how eager some people were to overlook Fanon's style and sing praises only when they could pick out notes of Sartre or Hegel from Fanon's message. His style, meanwhile, was treated as secondary, as decoration, or worse, as "fluff". It became abundantly apparent that poetry and art in general are severely overlooked. To overlook art that screams out for you to listen, and to overlook the people who are screaming out to be seen and understood, is one of the greatest sins of the reasonable academic. Regarding the involvement of poetry and art in philosophy, it became clear to me that this is a resistance. That poetry is survival for those who are not already accepted, for those who say something that hasn't been said before or more accurately, to point to truths that have yet to receive recognition. As Fanon says, „But there are values that can be served only with my sauce" (Fanon 2008, p. 107). It is very clear that many are not willing to try what they have not already tasted.

In chapter 5 of Black Skin White Masks, titled The Lived Experience of The Black Man, Fanon shows how, no matter which way he attempts to reclaim his humanity within a white supremacist society, his access is always denied. Fanon is expressing the reality of oppression: to be a being in the world distorted by authority, which has claimed reason as its own and will not allow truth to

exist outside the rigid border of a tyrannical objective perception. How can we reclaim our world as the one we are living in, rather than the one we are abstracting theory from? Fanon speaks of a reality for those (of us) on the borders of reason.

To be on the borders of reason is to be dismissed, overlooked and perpetually under threat. What this lived experience is like is different for every person and every group of people that might experience the limits of a reasonable authority. Here I am referring to structures of power and the intersectional relationships that are a result of this. The black body in a white supremacist society is on the borders of reason, in the same way that a disabled body is on the borders of reason in an ableist society. These struggles for power are interconnected. Fanon is exceptionally useful for understanding this reality. So while Fanon here is particularly addressing the lived experience of the black man, his framework is not limited to use for only one concern.

There is an abstraction that does not take away meaning but shares understanding. While I might not have the same contact with the borders of reason as Fanon, that does not mean we are not allies, that we are not in this world and in our struggles together. His article examines the connection between perception of the Other, body schemas, dialectics, reason as a weapon, and the irrational as defence. These points will support the claim that there is a reality which regards survival and that it has been and is being overlooked. Although Fanon does mention Hegel and Sartre, I will not be mentioning them further because this essay is not about either of them; this is about Fanon's message, and quite selfishly, if we can call survival selfish, it is about my self expression.

Perception of the Other

> *„Locked in this suffocating reification, I appealed to the Other so that his liberating gaze, gliding over my body suddenly smoothed of rough edges, would give me back the lightness of being I thought I had lost, and taking me out of the world put me back in the world. But just as I get to the other slope I stumble, and the Other fixes me with his gaze, his gestures and attitude, the same way you fix a preparation with a dye"* (Ibid. p. 89).

The perception of/from others determines us. The perception that objectifies us is in a position of greater authority. They get to tell you who you are and what you are without having to interact with you beyond the gaze. Any further interaction will be an attempt to flee from this determination, which they will hold to and in every attempt to escape being as object, the gaze of the empowered other will return you to this smoothed-over reality, which is not your reality but their reality of you. Fanon argues that Others fix you with their gaze.

They might even try to aid you in your escape, but the gaze they cast is not entirely their own; it has been built over time and constructed so that you and those who objectify you are bound by the gravitational pull of a historical and cultural context, and no one can escape it without recognizing it, nor can we escape it through recognition alone.

> *„'You see, my dear fellow, color prejudice is totally foreign to me.' 'But do come in, old chap, you won't find any color prejudice here.' 'Quite so, the Black is just as much a man as we are.' 'It's not because he's black that he's less intelligent than we*

are.' 'I had a Senegalese colleague in the regiment, very smart guy.' Where do I fit in? Or, if you like, where should I stick myself?" (Ibid. p. 93).

And just a little further down the page: *„My body was returned to me spread-eagled, disjointed, redone, draped in mourning on this white winter's day"* (Ibid.). The us that is returned is unfamiliar to the being we recognize as ourselves, and it is a difficult struggle to come to terms with and even more difficult to escape. As much time as it has taken to build this structure of perception, it will also take time to deconstruct. Human bodies are perceived particularly, that is, in a particular way, and this results in a consequence for the lived experience of ourselves and for the reality of experience, as even good intentions can offer little relief in a world organized against you and any other that is too distant from the dominant perception of a time and place.

Body Schema and The Racial Body Schema

Because our bodies are perceived particularly, we inhabit them in particular ways in response to how we might fit into the world as object or human, there is an attempt at fitting, and at surviving.

> *„Beneath the body schema I had created a historical-racial schema. The data I used were provided not by 'remnants of feelings and notions of the tactile, vestibular, kinesthetic, or visual nature'1 but by the Other, the white man, who had woven me out of a thousand details, anecdotes, and stories. I thought I was being asked to construct a physiological self, to balance space and localize sensations, when all the time they were clamoring for more"* (Lhermitte qtd. in Fanon 2008, p. 91).

Fanon unpacks the explanation of the body schema through discussing the process of smoking. In the process of smoking, Fanon stretches his body to reach his cigarettes at the other end of the table before moving back a little from his desk to access the matches in his drawer (Fanon 2008, p. 90). There is a relationship between our bodies and the world which results from the possibilities of their unity. One of those possibilities is smoking, another possibility is to be treated as a person to be listened to as one, and this is one possibility that Fanon is denied while being in the world.

This is not merely a problem of Fanon's time, nor of the times that preceded him. To assume that the problem has been solved is to participate in it now; and it is very possible that I, too, participate in it in ways I have yet to recognize. What we can learn from experience is the point, and Fanon's point, the one I'm attempting to echo with admiration, is that some experiences are not being listened to, and as such, we remain incapable of improving the situation. If I offer you my sauce and you don't take the sauce, how will you know about my sauce? (Ibid. p. 107). We can keep objects as objects when we deny their humanity, when we silence their stories. And I also want to make clear that no lived experience can be reduced to a single story; it is the intersectional complexity of the experience that will more fully indicate the truth of the lived reality.

To offer up a little of my own personal experience as a non-binary queer individual, I know that when I wear a skirt or makeup or anything else not typical of my kind of chubby, tall, hairy body, there is a different way I am treated, there is a different reaction

I have with my surroundings, and the people surrounding me. Being in the world in this way does feel like I am surrounded. While I can not speak directly to the experience of the black man and will be relying on Fanon for connection, there is another aspect of reality, which is the experience of the queer body, which is also on the borders of reason. I feel the push against the borders of reason, which pushes me to the limits of my being and determines me as something other than who and what I am. The conversation with the world turns me mute with the inability to exist beyond the limits of perception, and this perception exists within me as well; I have given in to being an object and I have also pretended to be other to retain my humanity. There is a conversation of power at play. But we can not simply take a framework about race and flippantly or one-dimensionally apply it to issues of gender and sexuality we must keep the intertwined structures of power in mind.

Fanon likens this to the jew: „He is not integrally what he is. We can but hope and wait. His acts and behavior are the determining factor. He is a white man, and apart from some debatable features, he can pass undetected“ (Ibid. p. 95). As a white queer individual, I have the privilege to go undetected if I can play the part well enough and deny my identity and my history; it is a tragic privilege denied to many and moreover, it is an insulting gift to be given by the world. That you can hide yourself away for a smoother existence is only for the reality of perception. I feel myself pressed against my being when I hide, and it turns me insane. Yet in the perception of others, I know I am understood to be more sane than I was yesterday, yesterday any stranger would know what slur to use for me; but when I play dress up in a reasonable way, they call me sir

or they pay no attention at all. Not ignored but accepted, these are different ways of a smoothed-over existence. And this is one way that Fanon does not have access to. It can not be denied that the ability to hide is a privilege.

Fanon connects the Body schema as such: „*A slow construction of my self as a body in a spatial and temporal world—such seems to be the schema. It is not imposed on me; it is rather a definitive structuring of my self and the world definitive because it creates a genuine dialectic between my body and the world*“ (Ibid. p. 91). The way you will reach for your cigarette is similar to how you and your body will respond to a world which presses against you. It becomes a practiced activity of survival; too intentional to call a habit.

The Dialectic

The dialectic returns to us as „*...spread-eagled, disjointed, redone...*“ (Ibid. p. 93) it leaves us on the borders of reason wondering „*...where should I stick myself?*“ (Ibid. p. 93). As for myself I can hide, be anonymous if it is more comfortable but for Fanon he is immediately fixed:

> „*I arrive slowly in the world; sudden emergences are no longer my habit. I crawl along. The white gaze, the only valid one, is already dissecting me. I am fixed. Once their microtomes are sharpened, the Whites objectively cut sections of my reality. I have been betrayed. I sense, I see in this white gaze that it's the arrival not of a new man, but of a new type of man, a new species. A Negro, in fact!*“ (Ibid. p. 95).

And further: „*I slip into corners; I keep silent; all I want is to be anonymous, to be forgotten. Look, I'll agree to everything, on condition I go unnoticed!*" (Ibid. p. 96). Fanon continues: „*The white world, the only decent one, was preventing me from participating. It demanded that a man behave like a man. It demanded of me that I behave like a black man—or at least like a Negro. I hailed the world, and the world amputated my enthusiasm. I was expected to stay in line and make myself scarce*" (Ibid. p. 94).

The white world gives Fanon no other option; no argument is allowed, reasonable or irrational, he has already been fixed, there is no escape. The gaze presses him up against the borders of reason. There is a method of dehumanization in the dialectic of our being with this socialized world. Keep your ears open for civilized and reasonable arguments. They are coming after me, they are coming after you; these arguments determine who is allowed to participate. Who receives second chances, forgiveness, and who is considered worthy of love? I have lost people, and my people have lost people, surely you have lost someone too, even if it has been the denial of an honest introduction; there are truths missing from our reality.

When there is access, no matter how limited, the threat remains implicit. Even while I can hide, the threat remains implicit. Fanon provides the example of a black doctor who remains under threat even in his position „*[a]s long as everything was going smoothly, he was praised to the heavens; but watch out—there was no room whatsoever for any mistake*" (Ibid. p. 97). When denied access, Fanon has a call to arms „*Since the Other was reluctant to recognize me, there was only one answer: to make myself known*"

(Ibid. p. 95). How can you make yourself known in a world that refuses this recognition? How can you be reasonable when denied reason? We must be irrational, we must place ourselves firmly out of the reach of the other. When our reason and the reasoning behind it is dismissed we place our perspective out of reach yet accessible in art, and in poetry[1]. Now, you can not say what it is that I am so directly. You must do a little work, some interpretation, take a guess; you do not get to say with ultimate authority this is the truth of my work, and of my experience. That truth will always remain in the hands of the artists. There is a freedom in this resistance.

Reason and the Rational Weapon

> *„I had rationalized the world, and the world had rejected me in the name of color prejudice. Since there was no way we could agree on the basis of reason, I resorted to irrationality. It was up to the white man to be more irrational than I. For the sake of the cause, I had adopted the process of regression, but the fact remained that it was an unfamiliar weapon; here I am at home; I am made of the irrational; I wade in the irrational. Irrational up to my neck. And now let my voice ring out"*
> (Fanon 2008, p. 102).

Fanon is caught in the overarching structure of racial and colonial violence, dehumanized by the methods of reasoning which uphold this intentionally harmful structure. Caught in this trap, Fanon shows how poetry can contribute to the irrational as a resistance and a defence against the dehumanizing rational world of racial and colonial oppression, which has taken reason and turned it on its head for the purposes of irrational violence, leaving

irrational expression as the only response for those who feel the threat of this monstrous reality. This movement between reason and irrationality highlights that the world is not without reason, but that it has been taken and distorted; reason has been repurposed for the most unreasonable hatred, primarily concerning racism and colonial oppression[2]. There is a world that inhabits all, lovingly and unified, but it has been forgotten. Fanon uses poetry to build a shelter that allows for survival, but we have not escaped the conflict.

> *„Our hearts once burned hot*
> *Now they are cold*
> *All we think of is Love*
> *On our return to the village*
> *When we meet a huge phallus Oh!*
> *Then we shall make love*
> *For our sex will be dry and clean"*
> (Vergiat qtd. in Fanon 2008, p. 105).

This poem highlights the discomfort of the world of reason, the one that denies people of their being with the world as object, that turns the world into an object and turns the dialectic into a set of orders. Is this the world that we want to be in? Is this really comfortable for anyone? Who really enjoys sex which is dry and clean? Who can be in this world without the earth between their toes and under their fingernails? And who are we to claim sterile reason to deny the messy, beautiful and horrific truth of another reality when they bring us their own experience? Fanon claims for the black man that *„For us the body is not in opposition to what you call the soul. We are in the world"* (Fanon 2008, p. 106).

I cannot claim to know the unity between the body and soul as Fanon does. I can only understand this through the moments I have felt with my community, where my soul has been healed by the bodies around me. These moments have made my divided being resonate in ways I have no words for, and if I could give you this feeling, I would; it can not be given, only known, and as a white kid from a religious suburb in Canada, I know the division better than my brief moments of unity. Separation from the world is not accessible for those denied access by the current dominant reasonable reality. Without access, honest survival requires something more creative than mechanized reason, and its value exceeds any truths that currently dominate.

The Irrational as Survival

> *„So here I was the poet of the world. The white man had discovered poetry that had nothing poetic about it. The soul of the white man was corrupted, and as a friend who taught in the United States told me: 'The Blacks represent a kind of insurance for humanity in the eyes of the Whites. When the Whites feel they have become too mechanized, they turn to the Coloreds and request a little human sustenance.' At last I had been recognized; I was no longer a nonentity"*
> (Ibid. p. 108).

Again, the sterile, mechanized, reasonable world still requires humanity for the machine and all its living parts who have hardened themselves as metal cogs. Art and poetry will remain expressions for survival and remain a defence and a sanctuary for those who are attacked with reason directly. It is in the indirect clarity of creative expression that we can present ourselves right in front

of you but fully out of reach, close enough to hold but impossible to grab.

> *„The white man was wrong, I was not a primitive or a subhuman; I belonged to a race that had already been working silver and gold 2,000 years ago. And then there was something else, something the white man could not understand. Listen:*
>
> *What sort of people were these, then, who had been torn away from their families, their country, and their gods with a savagery unparalleled in history?*
>
> *Gentle people, polite, considerate, unquestionably superior to those who tortured them, that pack of adventurers who smashed, raped, and insulted Africa the better to loot her.*
>
> *They knew how to erect houses, administer empires, build cities, cultivate the land, smelt iron ore, weave cotton, and forge steel.*
>
> *Their religion had a beauty of its own, based on mysterious contacts with the city's founder. Their customs were agreeable, built on solidarity, goodwill, and respect for age.*
>
> *No coercion, but mutual aid, the joy of living, and freely consented discipline. Order—strength—poetry and liberty"* (Césaire qtd. in Fanon 2008, pp. 109–110).

Where the irrational supports survival is not in the minimum necessities of subsistence but regards the more grand necessities for community, expression and solidarity and the resistance to build your own when attacked and denied access by the dominant structures of power. When we become incapable of investing in personal accounts, it is harmful to what is true and right[3].

We can not feed into a system of authority which denies access systematically and isolates validation to particular methods of expression and communication. The use of art to resist this violent conformity to hierarchical powers is adaptive enough to create new understandings and possibilities for all, especially for those of us on the borders of reason. New possibilities are opportunities for survival; our survival is a resistance.

Conclusion

Survival on the borders of reason consists of individuals in community, intersectional and particularly, the group does not diminish the individual nor does the individual diminish the group. There is a requirement for survival on the borders that can only be known through this connection. A relation of being in the world and being with others; but you have to want it, you have to recognize it is more true than the truths you have been told about yourself. I know of no great lineage of queer folk to tie myself to, but I know that we have always been and we have been everywhere, and that my community is also built on „Order—strength—poetry and liberty" (Aimé Césaire qtd. in Fanon 2008, pp. 109–110). This is simply a plea for humanity of any and all who have been denied it, let us not pretend that there are no queer people of color who know both more fully than I can claim through my own understanding of Fanon's writing. When we look upon art and reflect, so long as we are open to it we can build truth together in a different conversation than the one that has taken place before. Fanon makes it clear that we can not return to any ideal history and that to survive on the borders as we do now still requires Order—strength—poetry and liberty. There is a history that is there before

we show up, and there is the history of the dialectic that has yet to be overtaken. We can not romanticize or return to the past, nor can we escape the present Fanon could not find a way out, and neither can I. When I claim that art and poetry are a form of survival for those of us on the borders of reason, I do not mean that we have won. Survival is a rebellion, it is not a celebration, but it is worth celebration when we can find enough of whatever is left to hold ourselves together with the world and those in it and especially with those pushed to the edges of it. To truly feel our being with the world when we are honestly ourselves is the bittersweet truth of survival on the borders of reason.

Notes

[1] Consider for a moment an objector to a metaphor who claims it is not apt, they can not dismiss it as unintelligible as "we can only deny claims we understand" and further their failure to understand or validate meaning does not require the eradication of that meaning for others, it is actually a second chance at understanding should the objector be genuine and open to receiving help from those who have successfully acknowledged meaning in the metaphor (Ney 2024, p. 164).

[2] „Like a mime's act reveals an unobservable wall, the dissolution Fannon experiences exposes the reified disciplinary rigidities of eugenicist science. This perspective of Fanon's liminality helps us read through his attempts to disrupt eugenicist modes of sense-making" (el-Malik 2022, p. 6).

[3] Caleb Ward provides a clear and direct account of the renowned black feminist poet, mother and cancer survivor Audre Lorde, focusing on topics such as feeling, knowledge and self-preservation. For Lorde, self-preservation is not isolated to survival and instead requires an ongoing pursuit of growth stemming from trust in intimate personal discovery and experience. The value of her claims to knowledge emanates from a more personal source than the formal validity or truth value of her propositional beliefs; it comes from how what she feels to be true can serve her self-preservation. In other words,

publicly validated modes of analysis and understanding are only valuable to her insofar as they expand possibilities for survival, which they only do when directed by her deeper sense of what is true and what is right (Ward 2020, p. 469).

Bibliography

EL-MALIK, S. (2023). The violence that hangs in the air: Fanon's sociogenics and spectres of eugenics. In: Globalizations. [online]. 2023. [2026-07-01]. DOI: https://doi.org/10.1080/14747731.2022.2161751.

FANON, F. (2008). Black Skin, White Masks. New York: Grove Press, 2008. ISBN 978-0-8021-4300-6.

NEY, M. (2024). Metaphors and hermeneutical resistance. In: European Journal of Philosophy. [online]. 2024, vol. 32, no. 1. [2026-07-01]. DOI: https://doi.org/10.1111/ejop.12839.

WARD, C. (2020). Feeling, Knowledge, Self-Preservation: Audre Lorde's Oppositional Agency and Some Implications for Ethics. In: Journal of the American Philosophical Association. [online]. 2020, vol. 6, no. 4. [2026-07-01]. DOI: https://doi.org/10.1017/apa.2020.4.

Ethical statement

I, Marcel Rumbolt, confirm that the submission is my original work, does not violate copyright laws, and all sources are properly cited. This work has not been published nor is it under consideration by another journal.

MA Marcel Rumbolt
Department of Philosophy
Faculty of Humanities and Social Sciences
Memorial University
230 Elizabeth Ave, St. John's, NL, A1B 3X9
E-mail: mjdrumboltm@mun.ca

Bledý oheň replikantov akademickej kultúry: Teóri-fikcia v pocte BLDRN2049

Roman Pikulik

Abstrakt

Filozofi fikciu a literatúru zväčša rôzne (nad)interpretujú, ide však o to vytvárať ju. Teória chápaná ako súbor presných foriem a pravidiel akademických textov a zvykov vo svojom zápale čoraz viac bledne do podoby vykazovania premís a argumentov tej či onej koncepcie, rámcov výskumných projektov a celkového umŕtvenia homo academicus. Upozaďujú sa nekonceptuálne resp. literárnejšie a enigmatickejšie prvky filozofických diel ako prebytočné elementy, ktoré prekračujú vytýčené hranice poprepájaného systému. Tento systém sa tak vzdáva snahy porozumieť myšlienkam, ktorých cieľom je byť atraktorom podivnosti a vracať svetu rovnakú nejasnosť a neadekvátnosť, s akou pred nás predstupuje. O extrémnych javoch najlepšie vypovedajú extrémne spôsoby uchopovania tém. Náš príspevok predstavuje teóri-fikciu, ktorá vychádza z veršov diela Bledý oheň Vladimira Nabokova. Toto dielo je jadrom existenčných a deindividualizujúcich otázok identity vo filme Blade Runner 2049. Napätia medzi nutnosťou spĺňať vopred stanovené ciele poprepájaného systému a potrebou bezcieľneho sebavyjadrenia v aspektoch všadeprítomného mrazu potemnievajúcej akadémie v ktorej sa homo academicus transformuje na replikanta výstupných cieľov.

Kľúčové slová
Bledý oheň, Blade Runner 2049, akadémia, teóri-fikcia, Fleming, Baudrillard

„Všetci len hľadáme niečo skutočného. Čo sa stane, keď dopijem?“
- Joshi (Robin Wright In: Villeneuve 2017, 54:38 – 54:48)

Prazlodej mesiac bledé svetlo slnku uchvacuje. Tieto slová použil šľachtic Timón Aténsky na vysvetlenie princípu zlodejstva niekoľkým otrokom, ktorých náhodou pod nosom prichytil pri čine. Hneď mu svitlo, že to podstatné halí kontrapunkt – ide o to nestratiť sa v kakofónii ruchu a svetiel, ale vnímať pralinky, linky sieť. Treba si vedieť všímať určité korelačné vzory, ktoré ako umenie vytvárajú pôžitok. Tieto slová sme na našej klávesnici zahrali v inšpirácii poémou Bledý oheň Johna Shadeho. Jej názov odkazuje na smrť dcéry, s ktorou sa poet vyrovnáva. Samozrejme, tieto tvrdenia sú kontroverzné, keďže táto poéma je súčasťou rovnomenného metarománu Vladimíra Nabokova. Zaujímavým momentom je, že ide o dielo, ktoré nachádzame aj v kinematickom spektákli poslednej interpretácie novely Philipa K. Dicka, Blade Runner 2049. Ide o pozoruhodnú skutočnosť, keďže svet Blade Runnera nám predkladá Zem po úplnom biotopickom kolapse, svet kde fauna je vyhubená a zvieratá sú prinajmenšom syntetické. Hlavný hrdina, dôstojník KD6 – 3.7 pri svojej misii v úvode filmu míňa bledý, mŕtvy strom. Dôstojník K je replikant generácie NEXUS 9, teda biosyntetický humanoid bez vnútorného prežívania navrhnutý za účelom bezvýhradného plnenia úloh. K má ako Blade

Runner v náplni práce nájsť staršie modely replikantov, ktoré sa odklonili od tzv. normatívu (baseline) a "vyradiť ich". Keďže tieto úlohy sú vysoko emočne záťažové, K po každej z nich prechádza psychologickým testom, ktorý má zistiť, či sa sám neodkláňa od normatívu, teda či sa uňho nevyskytuje vnútorné prežívanie. Na rozdiel od pôvodných diel, v ktorých sa na príslušné testovanie používal prístroj podobný detektoru lži, pričom bol v miestnosti prítomný aj administrátor otázok, replikanti NEXUS 9 sú monitorovaní jednotlivo v malej bielej miestnosti pod dozorom kamier, senzorov a reproduktorov. Replikanti recitujú emočne nabitý výňatok z nimi vybraného umeleckého diela, pričom administrátor testu im agresívne skáče do reči otázkami ako: *„Keď nie si v službe, držia ťa v izolácii? Aké je to držať za ruku milovanú osobu? Aké je to chvieť sa hrôzou? Máš pocit, že ti vnútri niečo chýba?"* (Villeneuve 2017, 13:57 – 15:10 a porov. tiež 1:23:05 – 1:23:48).

Normatív Blade Runnera K je doslovný záver jedného z veršov diela Bledý oheň, konkrétne:

> *„Cítil som, ako temno šmátra rukou*
> *cez systém stých tém bunky spätej s bunkou*
> *a s ďalšou bunkou, mnoho dohromady*
> *ich spája koreň. Desne na pozadí*
> *tmy stál tam gejzír – biela fontána*
> *(z atómov mimo nášho poznania)"*
> (Nabokov 2010, s. 53–54, resp. s.700–710).

Bledý oheň tvorí neprehliadnuteľnú časť existencie K, keďže vidíme fyzický výtlačok na obývačkovom stole v jeho byte. JOI,

hologramatická všeobecná umelá inteligencia sa ho v rámci prispôsobovania svojho správania jeho túžbam spýta, či jej bude čítať. K odpovedá jemne, ale dôrazne zamietavo: „*Neznášaš tú knihu*“ čo okamžite spôsobí, že JOI knihu odhodí a navrhne inú aktivitu (cf. Robin Wright In: Villeneuve 2017, 18:40 – 23:20). To otvára dva problémy, prečo K svojej spoločníčke prikazuje averziu voči dielu, ktoré tvorí jeho normatív? A prečo vlastne biosyntetický stroj, ktorého bezpečnosť oficiálne závisí od nevykazovaní emócií nielen, že číta komplikované metaromány, ale ešte aj oficiálne vlastní sociálne orientovanú umelú inteligenciu, ktorej hlavným účelom je (technologické) vyriešenie samoty? (Smart 2020, s. 146–167).

Na spomínanú averziu voči dielu Bledý oheň môžeme odpovedať tým, že JOI je hologramatický program, ktorý má byť reflexiou túžob a prianí užívateľa svojou étericko sťou blízko k “*bledému ohňu*” – prazlodejovi svetla od slnka. Materiálnosť, porušenie, umelosť a autentickosť sú kľúčové témy Blade Runnera, na čo poukazuje napríklad nadriadená dôstojníka K, keď mu zdôrazňuje, že existuje hranica medzi druhmi – medzi replikantmi a ľuďmi – a že spoločnosť sa prepadne do chaosu, ak sa ktorákoľvek zo strán dozvie, že neexistuje. Táto hranica spočíva v tom, že ľudia sa rodia a majú “autentické spomienky”. Naproti tomu JOI či K sú syntetickými produktami Wallace Corporation. Aj tieto produkty, podobne ako kniha Bledý oheň, sú responzívnymi archiváciami ľudskej kultúry v rôznych substrátoch a sofistikáciách (Campbell 2023, online). Wallace, riaditeľ rovnomennej korporácie vníma produkciu replikantov priemyselno-deisticky: na jednej strane

replikantov nezúčastnene opisuje, študuje či vyraďuje ako sériových umelých otrokov. Zároveň ich však vníma a opisuje ako anjelov, ktorí doviedli Archu ľudstva k medziplanetárnej expanzii, pričom sám sa vníma ako Boh – tvorca, sudca a ochranca budúcnosti ľudstva. Wallace je pre nás cestou k tvrdeniu, že bežná analýza tu nestačí, pretože problém, ktorý sme otvorili, znejasňuje hranice ľudského – syntetického, autentického – replikovaného, subjektu a objektu... atď. Tu stretávame možnosť teóri-fikcie ako metodickej cesty. Podobne ako vojny, výpadky sietí a dobývanie hviezd viedli vo svete Blade Runnera k zániku biosféry a všetkého okrem korporátnych miest, skládok, holých či rádioaktívnych plání, tak bezhlavá produkcia, efektivita a inertný dôraz na vysvetľovanie, význam, konceptualizáciu uväzňuje v nadbytku transparentnosti, hĺbok a expanziám ducha ku ktorým lákajú. Vo svete Blade Runnera sa systém pokúša technologickými aparátmi reprodukovať a vyriešiť všetko – od absencie komunity, intimity, skolabovaného biotopu až po komputáciu ľudskosti, ktorej riešením je megalománska osobnosť vlastníka Wallace Corporation.

Aj K produkuje takúto komputáciu ľudskosti vo vzťahu k JOI, keďže jeho túžbou je v súkromí vytvoriť jej čo najvernejší odraz. Wallace sa však neuspokojuje s odrazom, snaží sa vyprodukovať modely replikantov, schopných rozmnožovať sa. Výsostne intímny zázrak v službách fabriky a korporátnej medzihviezdnej expanzie. Wallace samozrejme, považuje akúkoľvek náklonnosť za evolučné prednastavenie aktérov a prostredia, takmer až binárne. Naproti tomu K až zúfalo hľadá v binárnom kóde eleganciu sedukcie, neefektívnosti, nejasnosti až bezcielneho tanca svetom... Samozrejme, tento tanec sa ruší v tom okamihu, keď K povolá

Korporácia, keďže JOI funguje aj ako holografický telefón. K si však nikdy nesťažuje, ani na otvorenú šikanu z okolia, vie, že vzoprieť sa rozkazu, teda opustiť produkciu v rámci zadanej úlohy, by znamenalo vyradenie.

Archetyp Blade Runnera môže byť až príliš povedomou pozíciou hlavne teoretikom zápasiacim so skutočnosťou, že idey, o ktoré im ide, musia byť nie len zaujímavé a pokiaľ možno v niečom upozorňujúce na nezvyklé spôsoby interpretácie, treba ich hlavne vykázať. Známym faktom je, že dôraz na toto vykazovanie otvára známy problém kobrieho efektu, keď sa hodnota kvality prepadá do hodnoty kvantity. Známym príkladom je vypísanie finančnej odmeny za hadiu kožu francúzmi v ich indických kolóniách za účelom redukcie populácie kobier kráľovských. Výsledkom bolo založenie kobrých fariem – teda zvrátenie pôvodného účelu.

V kultúre teoretických disciplín nachádzame džungľu takýchto zvrátení. Napríklad odborné časopisy tej či onej disciplíny sú v princípe skvelými fórami znaleckých diskusií, keď sú však povýšené na referenciu kvality, hoci dobromyseľne, sú prevracané.

Snaha odmeniť výskumníka za svedomité publikovanie a podporiť tak produkciu výskumu, vedie k produkcii sub-štandardných článkov. Snaha oceniť prestíž citácií a podporiť vplyvný výskum vedie k účelovým referenciám a citačným mafiám. Snaha odmeniť akademickú excelentnosť publikácií v top odborných časopisoch vedie k preceňovaniu tvz. elitných časopisov. Ekonóm Peter Fleming opakovane spomína svoju skúsenosť s mladšími výskumníkmi na rôznych konferenciách, keď mu pri otázke, o čom píšu, recitovali rady odborných časopisov kam píšu pričom sa sotvakedy dostanú k diskusii tém, o ktorých píšu

(cf. Fleming 2021, s. 49). Fleming upozorňuje práve na toto napätie medzi vnútornou motiváciou akademikov a okolitým systémom spoluprác, deklarácií, grantov a výstupov, z hľadiska ktorého sú univerzity ďalšou z tovární na kompetencie pre trh práce. V tejto továrni sú účastníci výrobného procesu poznania pod rôznymi tlakmi zo všetkých strán. Kreatívna ekonomika spojená s delením práce na jednotlivé projekty, častokrát v určitom časovom, ale nie priestorovom rámci. Padol model továrne, či poľa kde homo laborans trávil určitý, presne vymedzený čas. Úplne bežné je zobrať si prácu domov, aby sa stihol ten, ktorý projekt odovzdať načas. Na druhú stranu môžeme nielen ľahšie pracovať na viacerých miestach ako knižnice, kaviarne, či tropické pláže v prípade digitálnych nomádov. A nielen to, naproti ideálom protestanskej pracovnej etiky dôb minulých, môžeme častokrát v rámci práce v kancelárií riešiť súkromné maily, nákupy, či surfovanie. Práca sa nám votrela domov, rovnako ako sa dom votrel do práce (cf. Fleming 2021, s. 16–17; porov. tiež: *„Working from home, homing from work!"* Fisher 2009, s. 22). Z ekonomického hľadiska to nie je problém, pretože v rámci manipulovania symbolov a bitov ide najmä o čas potrebný na skoncipovanie výstupu. Tento čas je tým, čo sa v hodnotení výsledného produktu odrazí ako hodnota najmä vtedy, ak je daný produkt či úloha splnená v čo najkratšom čase. *"Produktívny čas"* sa dá kvantifikovať a teda oddeliť od špecifického *"stelesneného bodu"*, ktorý danú prácu vykonáva, často skrytý za číslom alebo profilom na pár viet ako v prípade platforiem ako fiverr alebo Turek korporácie Amazon. Tu by sme mohli spolu s Francescom Berardim povedať, že ide o novú formu odcudzenia *„stelesnených bodov v sieti"* v tejto koncepcii štrukturovanej ako

tvz. kognitariát. Kognitariát tu je anonymizovanou spoločenskou triedou skomprimovanou extrémnym stresom (Berardi 2011, s. 68–69).

Rozrušenie hraníc medzi prácou a voľným časom sa prirodzene netýka len tvz. nízko kvalifikovaných riešiteľov capcha či pisálkov na voľnej nohe. Psychologička Sherry Turkle si všimla podobný jav aj u intelektuálov a technologických lídrov. Na jednej z japonských konferencií o sociálnych dopadoch robotiky, ktorej sa zúčastnila, bolo funkčné Wi-fi pripojenie. Na tom by nebolo nič zvláštne, takisto ako na tom, že v publiku bolo veľa otvorených laptopov. Turkle však podotýka, že len nemnohí zo zúčastnených venovali pozornosť prednáške, na ktorej sedeli. Nešlo o to, že by v miestnosti nevládlo ticho a koncentrácia. Zúčastnení si však riešili maily, čítali články alebo pripravovali prezentácie, ktoré ich čakali. Ako podotýka, po prednáške cez prestávky vládol režim typický pre konferencie: ľudia postávajúci v hlúčikoch si rozširovali siete kontaktov. Našli sa však aj takí, ktorí sa dívali za horizont in situ do obrazoviek aparátov, na ktoré boli upútaní. Verejný priestor tak využívali nie na spolubytie s druhými, ale na skúsenosť v ktorej boli v osamení spolu, ako tvrdí Sherry Turkle (Turkle 2011, s. 14). Osamenie spolu chvíľkovo odkladá bezprostredné okolie v prospech našich kontaktov a úloh, ktoré na nás kladú digitálne siete. Ranie a Wellmar by súhlasili, že digitálne média sa v určitom zmysle stávajú „novým susedstvom“ (Ranie, Wellmar 2014, s. 13), ktoré nahradzuje bezprostredných susedov, ale namiesto dôrazu na osamenie, by hovorili o náraste siete známostí a možností. Zhodnú sa však na vyššie spomínanom rozostrení hraníc medzi domovom a prácou, ktorá už neostáva v továrňach či kanceláriách, ale nosíme

si ju so sebou. Spomínali sme už stres, ktorý zdôrazňuje aj Turkle v tom, že naše plánovače, kalendáre nám pomáhajú lepšie organizovať a podávať v práci vyšší výkon. V našich sieťach je ľahké cítiť sa ako páni univerza, keď cestujeme od outlooku do Microsoft Office, cez Teams a Slack, SMS správy, telefonáty, chaty a poznámkovacie databázy. V tomto presne tikajúcom rytme produktivity (Rushkoff 2013, s. 65) často postavenom na digitálnych aparátoch sa nám existenciálne skúsenosti nudy, neformálnych dialógov a stretnutí s priateľmi môžu javiť až liminárne či ako určitá absencia efektívnosti. Nonstop e-maily, tlak na výkon "zdola od zákazníkov" či "zhora od vedenia" alebo horizontálne neustálou súťažou o publikačný priestor. Nečudo, že v takom prostredí sa vnímavému akademikovi rutinou ľahko aj najsrdečnejšia téma môže sploštiť na repetitívny rituál bez emócií podobne ako Blade Runner svoj normatív.

Akékoľvek teoretické disciplíny však potrebujú z času na čas originálne koncepty a idey. Teoretická a výskumná produkcia sa o ne pokúša s rovnakým vypätím, s akým sa Wallace pokúša vyriešiť reprodukciu. Neustále produkovanie, vyjasňovanie, mapovanie či prekopávanie sa k veciam má limity. Naša perspektíva sa totiž preplní do takej miery, že objekty v nej sa začnú stávať nezrozumiteľnými až nezmyselnými. Tieto objekty odmietnu byť zrkadlami subjektov. Niektoré z nich nás však začnú fascinovať, priťahovať, sú, povedané s Baudrillardom podivným atraktorom. Teoretik by sa mal touto podivnosťou nechať zviesť a myslieť tvorivo bez cieľa. Pokiaľ nechceme paradoxnosti, neurčitosti a nejasnostiam sveta nič pridávať, najlepšou cestou je teória ako teóri-fikcia (Zemčík 2014).

Záver

Náš príspevok je teóri-fikciou, ktorá sa dotýka pozície diela Bledý oheň Vladimíra Nabokova v rámci filmu Blade Runner 2049. Ide o centrálny element diela, ktoré znejasňuje hranice medzi ľudským a umelým, medzi replikantom, človekom a hologramom. Blade Runner sa dotýka tém ako materiálnosť, pominuteľnosť či autentickosť, pričom sa vymyká priamočiarym interpretáciám, keďže podržiava ako vonkajšiu túžbu po (re)produkcii a kontrole, tak vnútornú túžbu po pochopení druhým. Tieto momenty nachádzame aj vo fungovaní súčasného akademického priemyslu či kreatívnej práce, čo nás vedie k prihováraniu sa za teóriu, ktorá je menej mapovaním či vyjasňovaním a viac podivným zahrávaním sa s paradoxnosťou sveta.

Bibliografia

BERARDI, F. (2011). After the Future. California: AK Press.

Blade Runner 2049 [film]. Réžia: Denis VILLENEUVE. USA: Warner Bros. Pictures, 2017.

CAMPBELL, L. (2023). Reading Like A Replicant: Blade Runner 2049, Pale Fire, and the Archival Embodiment of Literature. In: Imaginations: Journal of Cross-cultural Image Studies. [online]. 2023, roč. 14, č. 2, s. 77 – 100. URL: https://imaginationsjournal.ca/index.php/imaginations/en/article/view/29695

FLEMING, P. (2021). Dark Academia: How Universities Die. London: Pluto Press.

NABOKOV, V. (2010). Bledý oheň. Bratislava: Slovart.

RUSHKOFF, D. (2013). Present Shock: When Everything Happens Now. London: Penguin Books.

SHANAHAN, T. – SMART, P., eds. (2020). Blade Runner 2049: A Philosophical Exploration. London: Routledge.

TURKLE, S. (2011). Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other. New York: Basic Books.

ZEMČÍK, T. (2014). Baudrillardova teorie iluzí. In: Filosofický časopis. [online]. 2014, roč. 62, č. 3, s. 355 – 368. URL: https://kramerius.lib.cas.cz/view/uuid:

b70bf8b0-6663-45d5-b433-4bca5c0976ab?article=uuid:9ec095ec-d570-47d3-9265-2e3da53350d0&page=uuid:b70bf8b0-6663-45d5-b433-4bca5c0976ab_1

Mgr. Roman Pikulik, PhD
Filozofická fakulta
Trnavská univerzita v Trnave.
E-mail: rpikulik@gmail.com
ORCID: 0009-0008-8262-2554

Štúdia vznikla v rámci projektu VEGA č. 1/0661/25: Masa, jedinec a existencia. Existenciálna kritika masy, masovej kultúry a masových médií.

Prebudenie histórie: Post-historický "posledný človek" v románe Môj rok pokoja a odpočinku

Martin Smutný

Abstrakt

Príspevok analyzuje román autorky Ottessy Moshfegh Môj rok pokoja a odpočinku cez prizmu politickej filozofie Francisa Fukuyamu. Jeho slávna téza z roku 1992 o "konci dejín" predpovedala absolútne víťazstvo liberálnej demokracie ako najlepšieho možného nastavenia pre spoločenskú organizáciu. Príspevok ukáže, ako Moshfegh pretvára túto tézu do každodenného života na začiatku druhého milénia. Vo svojej koncepcii "konca dejín" Fukuyama varoval pred nástupom "posledného človeka", ktorého videl ako motivovaného základnými prirodzenými pudmi pre bezpečie a komfort. Cieľom príspevku bude interpretovať Moshfeghovej protagonistku, rozhodnutú pre ročný spánok, nie ako postavu postihnutú klinickou depresiou, ale ako fukuyamovský subjekt ontologicky radikálne reagujúci na koniec dejín. Príspevok načrtne paralelu medzi Fukuyamovou analýzou konceptu thymos (túžba po uznaní) a pasivitou hlavnej postavy. V závere sa analýza zameriava na násilné vyvrcholenie príbehu septembrovými udalosťami, ktoré v kontexte diela interpretuje ako odmietnutie Fukuyamovej tézy o "konci dejín". Analýza argumentuje, že román Moshfeghovej ponúka pesimistickú diagnózu post-historického nihilizmu, ktorý sa zrútil podobne ako budovy World Trade Center 11. septembra 2001.

Kľúčové slová
posledný človek, thymos, liberálna demokracia, koniec dejín, konzumerizmus

Vydaním diela The End of History and The Last Man v roku 1992 Francis Fukuyama formuloval svoju tézu o dejinách. Liberálna demokracia s jej ekonomickou agendou konzumného kapitalizmu porazila všetkých svojich ideologických nepriateľov, od genocídneho fašizmu a diktatúry až po "reálne existujúci" socializmus. Táto výhra mala vytvoriť večný globálny mier a prosperitu, ktoré sú "samozrejmé" s príchodom kapitalizmu v ekonomickej sfére a racionálneho politického nastavenia liberálnej demokracie. Nekrivdime ale Fukuyamovi. On nevnímal koniec dejín ako utópiu a raj na zemi. Fukuyama nás v tomto diele varuje pred nástupom tzv. posledného človeka (orig. The Last Man), termínu prevzatého od Friedricha Nietzscheho; teda takého človeka, ktorý v absencii historických procesov stratil svojho ducha, ambície uznania svojich úspechov druhými a asertivitu svojej dôstojnosti, teda svoj thymos. "Posledný človek", ktorého všetky základné potreby by boli naplnené, by bol podľa Fukuyamu absolútne posadnutý konzumerizmom. Nastúpila by existenčná nuda bezvýznamného života vo svete technologického pokroku. Aký by bol život takéhoto "posledného človeka"?
Táto práca sa bude snažiť interpretovať román Ottesy Moshfeghovej Môj rok pokoja a odpočinku (orig. My Year of Rest and Relaxation) ako predstavu presne takéhoto "posledného človeka". V rámci kontextu diela prezentujeme filozofické odmietnutie konceptu konca dejín, ako aj predstavy "posledného človeka". Vydaný 26

rokov po Fukuyamovom diele, román Moshfeghovej je zasadený v New Yorku na začiatku druhého milénia v rokoch 2000 – 2001. Nasleduje život nemenovanej protagonistky s cieľom prežiť jeden celý rok čo najmenej bdelá. Rezignáciu na vyššie ciele možno vidieť aj v jej profesionálnom živote, jej práci v múzeu, v ktorom umenie je len ďalšou komoditou na konzumáciu a zabavenie. Do kontrastu je postavená s jej kamarátkou Revou, ktorá je charakterizovaná ako tieň našej protagonistky; kompulzívna, hľadajúca uznanie a zamilovaná do ženatého muža, od ktorého toto uznanie očakáva. Ukončenie spánku hlavnej postavy a návrat dejín symbolizujú udalosti zo septembra 2001. ako odmietnutie Fukuyamovej tézy, nielen ako vyvrátenie konceptu konca dejín, ale aj možnosti sveta uzatvoreného v bezpečnej bubline zdanlivej absencie ideologických konfliktov.

Koniec dejín a Moshfeghovej protagonistka

Na prvých stranách nám protagonistka opisuje svoju každodennú rutinu; hocikedy, keď vstane, či už to je cez deň alebo v noci, ide si po svoje dve kávy, krekry a sadá si pred nejaký film, počas ktorého užije sedatíva a zaspáva. Peniaze má zaistené, keďže z dedičstva svojich rodičov si môže prenajímať byty v New Yorku a vlastniť celkom dobré portfólio investičných účtov. Prestáva sa starať o seba, aj keď podotýka, že sa sprchuje aspoň raz za týždeň. Nezaujímajú ju správy ani dianie vo svete, ako sama hovorí:

> *„Okrem sledovania filmov som toho v bdelom stave veľa nenarobila. Klasické televízne stanice som nemohla vystáť. Najmä na začiatku ma príliš rozrušovali a ja som nervózne klikala a prepínala, všetkým pohŕdala a znepokojovala sa. Nezvládala som to. Pútavé titulky miestnych denníkov*

v bodege boli jedinými správami, ktoré som dokázala prečítať. Zbežne som sa na ne pozrela pri platení za kávu. Bush versus Gore za prezidenta. Niekto významný zomrel, unesené dieťa, senátor ukradol peniaze, slávny športovec podviedol svoju tehotnú manželku. V New Yorku sa diali veci – vždy sa dejú – no žiadna z nich sa ma netýkala. Práve to bolo na spánku nádherné – realita sa od seba odpútala a zjavovala sa v mojej mysli náhodne ako film alebo sen. Bolo jednoduché ignorovať veci, ktoré sa ma netýkali. Pracovníci metra štrajkujú. Hurikán prišiel a vzápätí odišiel. Nezáležalo na tom. Všimla by som si, ak by nás napadli mimozemšťania či zaplavili húfy kobyliek, no vôbec by ma to netrápilo“ (Moshfegh 2020, s. 11–12).

Prečo by malo človeka zaujímať politické divadlo dvoch priam identických kandidátov na prezidenta? Na čo sa má človek tešiť? Na lepší manažment kapitalistickej liberálnej demokracie? Presne toto je situácia, ktorú opisuje Francis Fukuyama vo svojom diele Koniec histórie a posledný človek. Idea fašizmu bola násilne potlačená v štyridsiatych rokoch, komunistický projekt krajín Varšavskej zmluvy začal kolabovať pod váhou svojich vnútorných kontradikcií. Čínsky komunizmus sa transformoval na trhovú ekonomiku pod dohľadom silnej ruky štátu. Nepriatelia liberálneho kapitalizmu stoja porazení a víťazi tohto ideologického boja oslavujú svoje víťazstvo. Otázka je, čo ďalej?

„To, čo inými slovami slávi víťazstvo, nie je ani tak liberálna prax, ale skôr liberálna idea. To znamená, že v prevažnej časti sveta dnes neexistuje ideológia ašpirujúca na všeobecnú

platnosť, ktorá by mohla súperiť s liberálnou demokraciou, ani žiadny iný univerzálny princíp legitimity, než je zvrchovanosť obyvateľstva" (Fukuyama 2002, s. 61) [1].

Odstránením svojho nepriateľa stráca liberálna spoločnosť aj svoju identitu. Tu možno využiť myšlienku autora Edwarda Saida, ktorý sa viac špecializuje na orientalizmus, ale vieme jeho myšlienky aplikovať aj v tomto prípade.

„*Orient nie je len blízko Európy, ale je tiež miestom pre európske najbohatšie, najväčšie a najstaršie kolónie, počiatkom jej civilizácií a jazykov, jej kultúrnou konkurenciou a jeden z jej najhlbších a najčastejších obrazov Druhého*" (Said 2019, s. 1) [2].

Podobne ako sa Okcident identifikoval ako absolútny opak Orientu, môžeme vidieť tiež, ako sa Západ diferencoval od Východu [3]. My sme kapitalisti, oni sú komunisti; my sme sekulárni kresťania, oni sú bezbožní ateisti; my sme v slobodnej demokracii, oni sú pod diktátorskou vládou jednej strany. V tejto spoločnosti sa teda rodí posledný človek, ktorý má o svoje základné potreby postarané, ale nemá vyššie ambície.

„*Okrem vyhlásenia pravidiel pre vzájomnú sebazáchovu sa liberálna demokracia nepokúša stanoviť žiadne pozitívne ciele pre svojich občanov alebo presadzovať určitý spôsob života ako nadradený nad ostatné alebo viac žiaduce. O naplnenie života nejakým pozitívnym obsahom sa musí postarať sám jednotlivec. [...] Štátu ako takému na tom nezáleží. Musí tolerovať rôzne životné štýly, dotiaľ avšak, pokiaľ človek uplatňovaním svojich práv nezasahuje do práv druhého. Pri absencii pozitívnych, vyšších cieľov je*

> *vzduchoprázdno v strede lockovského liberalizmu spravidla vyplnené neohraničeným usilovaním o bohatstvo, zbavené tradičných prekážok potreby a nedostatku*“
> (Fukuyama 2002, s. 164).

Protagonistka nám pripomína fukuyamovského posledného človeka vo všetkom až na jednu podstatnú charakteristiku, a tou je vyslovenie jej “hibernačného projektu”:
„*Keď sa zjavila Reva, uľavilo sa mi a zároveň som sa nahnevala, ako keď vás niekto vyruší uprostred pokusu o samovraždu. Nie že by som sa o ňu snažila. V skutočnosti išlo o pravý opak. Môj pokus o hibernáciu bol prejavom pudu sebazáchovy. Myslela som si, že mi zachráni život*“ (Moshfegh 2020, s. 14).

Nie je to absolútna rezignácia nad životom, ale cielený proces. Je však tiež celkom ironické, že stanovený cieľ protagonistky je emblematický kapitalistickým zameraním na indivíduum a jeho zlepšovaním.“Projekt” protagonistky musíme takto vnímať ako ontologickú rebéliu voči tomuto spoločenskému nastaveniu. Vo všeobecnosti, interpretačné práce na toto dielo sa zameriavajú na očividnú a hlbokú depresiu hlavnej postavy:

> „*Je to dosť smutné. Musím povedať, že v jednom bode môjho života som chcel utiecť pred mojimi problémami pomocou spánku a spával som celé dva dni. Sám som si popieral, že som trpel depresiou, takisto ako aj naša nemenovaná protagonistka. Naša ‘Šípková Ruženka’ si odmieta pripustiť, že trpí depresiou. Čitateľ to dokážete vidieť v jej životných*

rozhodnutiach, správaní a jej vzťahu s jej najlepšou kamarátkou“ (Jlaiel 2024) [4].

Ide o celkom povrchné interpretovanie diela. Hlavná postava trpí nejakou psychickou poruchou, avšak si myslím, že to nie je nič viac ako doslovné interpretovanie románu. Hlavná postava v tejto interpretácii skôr figuruje ako abstrakcia spoločenského nastavenia na prelome milénia. Čo je ale dôležitý moment vo vyjadrení protagonistkinho projektu, je nádej na lepšiu budúcnosť. Ak by naozaj bola vykreslením čistého nihilizmu, verila by, že po roku prevažne strávenom spánkom, sa dostane k sebaobjaveniu? Nie. Protagonistka vidí absenciu významu vo vonkajšom svete a verí, že ak sa uzavrie sama do seba na rok, dosiahne individuálne znovuzrodenie.

Potlačenie thymu sedatívami

Do kontrastu je tu postavená jej kamarátka a spolužiačka z univerzitných čias, Reva, avšak nefiguruje ako jej opak, ale skôr ako jej tieň, ako druhá strana mince. Ak naša protagonistka rezignovala na vonkajšiu validáciu, Reva je ňou definovaná. Lenže ani ona nie je spokojná so svojím životom. Toto môžeme vidieť ako dva rozdielne prístupy ku koncu dejín. Jeden odmieta utópiu konzumerizmu, ktorá je definovaná svojou povrchnosťou a absenciou hlbšieho významu; druhý ho absolútne prijíma a berie ho seriózne. Reva je vykreslená ako posadnutá svojim vzhľadom, nasledujúc všetky populárne trendy na chudnutie a celebritný bulvár:

„*Revu som mala rada, nemohla som ju viac vystáť. […] Bola otrokom vlastnej samoľúbosti a statusu, čo na Manhattane*

nebolo ničím nezvyčajné, no jej malomyseľnosť mi prišla zvlášť otravná. Znemožňovala mi oceniť jej inteligenciu. Bola posadnutá značkami, konformitou a tým, ako zapadnúť“ (Moshfegh 2020, s. 14–17).

Takto predstavuje ďalší aspekt posledného človeka, ktorý je pre stratu hlbšieho zmyslu vo svojom živote pohltený konzumerizmom. *„Dá sa povedať, že moderný ekonomický svet skutočne mohol vzniknúť len po oslobodení túžby na úkor thymu. Historický proces začínajúci pánovou krvavou bitkou v istom zmysle končí moderným buržoáznym obyvateľom súčasnej liberálnej demokracie, ktorý sa namiesto slávy usiluje o hmotný zisk*“ (Fukuyama 2002, s. 190).

Thymos, presnejšie jeho absenciu, možno najlepšie vidieť v diele skrze prácu hlavnej postavy. V newyorskom múzeu Ducat protagonistka nepracuje z potreby financovať svoj somatický životný štýl alebo pre naplnenie túžby po užitočnosti cez prácu, ale preto, že múzeum reflektuje jej život. Umenie je v jej očiach plytké a slúži len ako komodita, ktorá sa dá konzumovať. Návštevníci múzea prichádzajú za umením, nie kvôli kultúrnemu obohateniu svojho voľného času, ale za cieľom snobistického chvastania sa pred svojimi priateľmi. Samotné umenie v múzeu Ducat reflektuje jeho návštevníkov. Je ironické, neskutočne drahé a absentuje hocijaký hlbší význam. Sama protagonistka sa stáva nástrojom konzumu v momente, keď ju jeden z umelcov tohto múzea využije ako objekt pre svoj nový projekt:

„Napriek tomu, ako umelec zjavne veril, že situácia, v ktorej sme sa nachádzali – bol strážcom mojej hibernácie s povolením použiť ma v mojom bezvedomí ako jeho ‘modelku’

–, bola projekciou jeho vlastnej geniality, akoby bol vesmír usporiadaný tak, že ho viedol k projektom, ktoré si pre seba nevedome predpovedal už pred niekoľkými rokmi. Ilúzia osudového uvedomenia. Nemal záujem o pochopenie seba samého či vlastný vývoj. Chcel iba šokovať ľudí. A chcel, aby ho za to zbožňovali a opovrhovali ním. Jeho publikum by, samozrejme, nebolo nikdy naozaj šokované. Ľudia iba mali pôžitok z jeho konceptov. Bol fušerom umeleckého sveta. No bol úspešný" (Ibid. , s. 269).

Protagonistka je tak redukovaná na objekt; prestáva byť subjektom so svojím vlastným vnútorným svetom a stáva sa povrchom, komoditou, ktorá sa dá na trhu predať a kupovať.

Dôležitou časťou jej projektu je, samozrejme, koktail sedatív, ktorý jej predpisuje jej psychiatrička. Tá ju v tomto projekte podporuje, čo môžeme interpretovať ako egoistický projekt nasledovania akademického uznania, ktorý berie našu protagonistku ako pokusného králika. Ale postava doktorky Tuttleovej má omnoho hlbšiu dimenziu. Figuruje ako exemplum podstaty neoliberálneho štátu. Naratívne je táto postava vykreslená neutrálne. Ak by sme prijali vyššie spomínané interpretácie, tak by sme očakávali, že psychiatrička podporujúca našu protagonistku v jej depresívnych ilúziách bude nástrojom systému, ak nie priamo antagonistkou. Do určitej miery ju ako antagonistku môžeme vnímať práve cez alegóriu väčšieho systému liberálnej spoločnosti. Ak je posledný človek charakterizovaný absenciou ideologického presvedčenia vymykajúceho sa liberálnemu status quo, nie je v záujme liberálneho štátu udržať ho v spánku čo najdlhšie? Takáto

interpretácia doktorky Tuttleovej sa však môže zdať kontradiktická. Ak sme protagonistkin projekt vyššie interpretovali ako protest voči liberálnemu systému postrádajúceho hlbší význam, príliš zaujatého povrchnosťami a banalitami, nie je takýto protest v konečnom dôsledku len podporovaním systému, proti ktorému sa snaží ísť? Ide o najdôležitejší bod kritiky liberálneho systému v tomto diele. Protagonistka si myslí, že odmietnutie participovať v komoditnej výmene objektov a symbolov neguje tento systém a odstraňuje jeho vplyv na indivíduum. Ide v princípe o asketické rozhodnutie protagonistky, ktoré však nebojuje proti tomuto systému, je len odstránením sa z rovnice a tým rezignáciou na aktívnu oponentúru. Protagonistka absolvovala prvý krok radikála: identifikovala absurditu a prázdnotu liberalizmu pod povrchom tohto systému; avšak nič s týmto poznaním nerobí. Izoluje sa a márni svoje dni. Toto poznanie jej prináša len istý pocit nadradenosti nad Revou; tá totiž nechápe, že naháňanie mužskej validácie, snaha o svoj zovňajšok a celebritný bulvár, je len strácanie času bez hlbšieho významu. Ona však chápe, že je to celé v konečnom dôsledku bezvýznamné. Vidí prázdne sľuby voľného trhu iba ako manipuláciu konzumenta na zvýšenie predajov, a to ju robí múdrejšou, ale hlavne lepšou než Reva. Tento projekt je však v konečnom dôsledku impotentný, keďže nedokáže zachrániť nie len Revu, osobu ponorenú do kapitalistickej mytológie, ani samú seba pri návrate dejín.

Návrat dejín

Septembrové útoky na budovy World Trade Center a Pentagon otriasli svetom, avšak nie Fukuyamom. Ten nevnímal tieto útoky ako dostačujúce na zničenie liberálneho status quo. Napriek tomu,

že táto tragická udalosť zobrala životy mnohým ľuďom a stala sa základom pre vojnu proti teroru na Západe, pre ideologický základ Západu nepredstavuje ohrozenie:

> *„Verím, že koniec koncov mám stále pravdu: modernita je veľmi odolný vlak, ktorý nebude vyklonený zo svojej trate nedávnymi udalosťami, napriek tomu, aké sú bolestivé a neprecedentné. Demokracia a voľný trh budú ďalej pokračovať vo svojej expanzii ako dominantné organizačné princípy pre väčšinu sveta“* (Fukuyama 2001) [5].

Naozaj je to tak? V tomto prípade môžeme povedať, že áno. V princípe septembrové útoky v New Yorku neotriasli liberalizmom, ale v dnešnej dobe možno vďaka silnejúcej politickej polarizácií a kríze liberalizmu pozorovať ako sa ľudia pomaly prebúdzajú z tohto mytologického spánku. V kontexte románu Moshfeghovej je prebudenie doslovné. Tento moment predstavuje pre protagonistku prebudenie až potom, čo zahliadne osobu v správach, ktorá sa podobá na jej kamarátku Revu:

> *„Jedenásteho septembra som si v elektre Best Buy kúpila nový videorekordér, aby som si mohla nahrať správy o lietadlách narážajúcich do Dvojičiek. Ako som sa neskôr dozvedela, Trevor bol na svadobnej ceste v Barbadose, ale Reva bola nezvestná. Už viac nebola. Tú nahrávku som v ten deň pozerala stále dookola, aby som sa upokojila. A ešte stále ju pozerám – väčšinou počas osamelých popoludní alebo hocikedy, keď zapochybujem, či ešte stále stojí za to žiť, keď potrebujem odvahu alebo keď sa nudím. Vždy, keď vidím tú ženu skákať zo sedemdesiateho ôsmeho poschodia*

Severnej veže – jedna lodička vyzutá a vznášajúca sa nad ňou, druhá zachytená na jej nohe, ako by bola príliš malá, blúzka vykasaná, vlasy rozviate, údy má pri páde nadol celkom tuhé, ale jedna jej ruka je zdvihnutá ako pri skoku do letného jazera –, premôže ma úžas. Nie preto, že vyzerá ako Reva – a ja si myslím, že je to naozaj ona. Takmer určite je to ona. A ani nie preto, že sme s Revou boli priateľky, alebo preto, že ju už nikdy neuvidím. Ale preto, že je krásna. Ľudská bytosť, ktorá sa rúti do neznáma pri absolútnom vedomí" (Moshfegh 2020, s. 299).

Tu vidieť istý návrat k začiatku románu, kde protagonistka hovorila, ako by ju nezaujímalo žiadne dianie vo svete, ak ju to neovplyvňovalo. Teraz je k tomu prinútená práve vďaka svojmu vzťahu k obeti tejto udalosti. Tento moment môžeme interpretovať ako diagnózu posledného človeka; jeho nezáujem o svetové dianie je tak silný, že iba osobná tragédia ho z neho dokáže dostať. Ale musí to byť len takýto zážitok, ktorý by vedel vyslobodiť posledného človeka z jeho spánku? Dôležitejším momentom tu skôr je, že protagonistke záležalo na svojej kamarátke, a preto musela začať vnímať dianie okolo seba. Môžeme ísť trochu ďalej za hranice tohto textu a vnímať hlavnú tematiku románu ako vzburu proti modernej spoločnosti, v ktorej sa indivíduá zasekli vo svojich malých kúskoch raja. Predsa aj ontologický protest proti takémuto spoločenskému nastaveniu nezabráni tomu, aby sme úplne unikli svetu okolo nás. Nielenže takto búra Moshfeghovej román Fukuyamovu predstavu o konci dejín, ale aj rezignáciu na moderný svet, ktorú koniec dejín prináša. Preto koniec románu nemôžeme

vnímať ako uspokojujúce rozuzlenie príbehu, naopak, je hlboko pesimistický. Očakávané znovuzrodenie protagonistky nenastáva, prichádza však zmysel, ktorý tomuto svetu chýbal. Preto má tento román takú filozofickú hĺbku, keďže sa nesnaží byť politickým manifestom o tom, ako dokážeme zmeniť svet, ale môže nám ponúknuť hlbšie pochopenie našej situácie, čo nám môže pomôcť pri vytvorení nového riešenia. Ak by sme chceli posunúť túto interpretáciu trochu za hranice románu, tak by sme toto mohli vidieť ako prvý krok etiky starostlivosti (orig. care ethics):

> *„Starať sa v prvom rade zahŕňa identifikovanie toho, že staranie sa je dôležité. Zahŕňa to uznanie existencie nejakej potreby a vytváranie rozhodnutia, že táto potreba musí byť naplnená. […] Starania sa o je kultúrne a individuálne formované: niektorí ľudia ignorujú bedárov (panhandlers), ktorí si pýtajú drobné; grafické obrázky hladujúcich detí môžu niekoho presvedčiť, aby prispel medzinárodnej humanitárnej organizácii. V Spojených štátoch väčšinou rozmýšľame o staraní sa o vo vysoko individualistických termínoch…“* (Tronto 1993, s. 106) [6].

Tento akt “starania sa o” je práve možnosť, ako sa dostať k úplne inej forme politiky, namiesto ideológie odcudzeného liberálneho kapitalizmu. Nemusí to byť hneď návrat veľkých naratívov do našich životov, ale niečo omnoho základnejšie, čo môže položiť prvé kamene v stavbe nového politického horizontu.

Záver

Román Môj rok pokoja a odpočinku je veľmi ťažké interpretovať optimisticky. Je však veľmi jednoduché ho čítať ako

personálnu diagnózu jeho protagonistky. Celý román je písaný v prvej osobe, skoro ako denník alebo zápisník hlavnej hrdinky. Tento román má však tematickú hĺbku, ktorú dokážeme ľahko prehliadnuť. Môžeme v ňom nájsť silnú kritiku našej spoločenskej skúsenosti, v ktorej sú naše základné potreby uspokojené a sľuby liberalizmu boli naplnené, ale zdajú sa nám nedostatočné. Práve čítanie tohto románu cez prizmu Francisa Fukuyamu sa nám môže tento hlbší zmysel odhaliť. Jeho scenár o poslednom človeku na konci dejín sa naplnil; ľudská vôľa po thymose, teda zmysle presahujúcom dané indivíduum, bola regulovaná, odklonená a nakoniec úplne odstránená materiálnym blahobytom liberálneho kapitalizmu. Dôsledkom tohto systému, nie je predpokladaný raj na zemi, ale nihilizmus, ktorý nedokáže byť porazený ani lacnými náhradami thymu, ako sú konzumácia, sociálny status alebo kariérny rast. Toto presne vidíme na protagonistke, ktorá má všetky tieto náhrady a dokáže identifikovať plytkosť ich sľubov. Práve tento moment ju prinúti začať svoj projekt ročného spánku. Nemôžeme ho vnímať ako prejav klinickej depresie, ale ako ontologický protest proti takémuto spoločenskému zriadeniu absentujúcemu hlbší význam. Koniec deja nám ukazuje výsledok tohto protestu. Snaha hasiť oheň ohňom, odcudzenie a individualizmus absolútnou izoláciou, prináša iba sklamanie. Naša protagonistka mala nádej na nájdenie svojho skutočného ja cez tento projekt, ale absolútne v ňom zlyháva. Tento príbeh nám však ukazuje, že protagonistka sa prebúdza vďaka vzťahu k svojej priateľke, ktorá zomiera v septembrových útokoch na World Trade Center. Je to práve jej citový vzťah, ktorý Tronto popisuje ako “staranie sa o”, pre ktorý sa prebúdza zo svojho spánku. Revina smrť nie je senti-

mentalizovaná, nie je to žiadne vykúpenie pre našu protagonistku, ale isté morálne prebudenie, z ktorého v ne-vyplnených medzerách posthistorického kapitalizmu dokáže vzniknúť možnosť zmeny. Moshfeghová tu avšak neponúka politický plán, ako má táto zmena nastať, ale budíček, ktorý nás má prebudiť zo spánku na konci dejín. Táto predstava zavŕšenia ľudských dejín tu je vykreslená len ako ilúzia vytvorená zdanlivým víťazstvom liberalizmu. Rozplynutie tejto ilúzie by nás malo prebudiť ku vytvoreniu skutočnej revolučnej politiky, ktorá sa najprv pozerá na to, čo sa predošlý systém snažil potlačiť.

Poznámky

[1] pozn. ed.: autorský preklad
[2] pozri poznámku 1
[3] pozn. ed.: slovo okcident je vo vete použité ako synonymum slova západ, op. orientu.
[4] pozri poznámku 1
[5] pozri poznámku 1
[6] pozri poznámku 1

Bibliografia

FUKUYAMA, F. (2002). Konec dějin a poslední člověk. Praha: Rybka Publishers, 2002, 379 s. ISBN: 80-86182-27-4.
FUKUYAMA, F. (2001). History Is Still Going Our Way. In: The Wall Street Journal. [online] 2001. [Prístup 15.05.2026]. Dostupné na: https://www.wsj.com/articles/SB10022384645426845 20.
JLAIEL, I. (2024). Book review: My Year of Rest and Relaxation. In: The Skyline View. [online]. 2024. [Prístup 15.05.2026]. Dostupné na: https://www.theskylineview.com/uncategorized/2024/05/15/book-review-my-year-of-rest-and-relaxation/
MOSHFEGH, O. (2020). Môj rok pokoja a odpočinku. Bratislava: Laputa/Literárna bašta, 2020, 299 s. ISBN: 978-80-999440-4-7.
SAID, E. W. (2019). Orientalism. Londýn: Penguin Publishing, 2019, 398 s. ISBN: 978-0-141-18742-6.

TRONTO, J. C. (1993). Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethics of Care. New York: Routledge, 1993, 244 s. ISBN: 0-415-90641-5.

Bc. Martin Smutný
Katedra filozofie a dejín filozofie
Filozofická fakulta Univerzity Komenského
Šafárikovo nám. č. 6
81102 Bratislava
E-mail: smutny11@uniba.sk

Ako hovorí umenie: o možnosti jazyka

Sára Jeleňová

Abstrakt

Príspevok sa zaoberá problémom jazyka umenia v estetickej teórii 20. storočia. Nevychádza z predpokladu, že umelecké dielo funguje ako analógia verbálneho jazyka, ale sleduje, ako estetické a semiotické koncepcie postupne oslabujú samotné predpoklady jazykového modelu významu. Východiskom je saussurovská lingvistika, ktorá chápe význam diferenčne ako výsledok vzťahov medzi znakmi v rámci systému. Na tomto pozadí text analyzuje koncepcie Jana Mukařovského, Jurija Lotmana, Susanne Langerovej, Nelsona Goodmana a Josého Gila v interpretácii Miloša Ševčíka. Jednotlivé prístupy postupne destabilizujú predstavu stabilného významu, nadradenosť systému voči textu aj možnosť chápať umelecké formy prostredníctvom diskrétnych významových jednotiek. Záverečná časť sa venuje Derridovej kritike logocentrizmu a metafyziky prítomnosti, ktorá spätne problematizuje samotný verbálny jazyk ako model stabilného významu. Príspevok ukazuje, že otázka jazyka umenia napokon nesmeruje iba k problému umeleckého diela, ale k širšiemu problému nestability signifikácie ako takej.

Kľúčové slová

jazyk umenia, znak, význam, estetika, štrukturalizmus, Derrida, Mukařovský, Lotman, Goodman, Langerová

Pojem jazyka umenia patrí k frekventovaným, no zároveň nejednoznačným pojmom estetickej teórie aj širšieho diskurzu o umení. Umelecké diela sa bežne opisujú ako formy, ktoré

"hovoria", *"vyjadrujú"*, *"artikulujú"* či *"komunikujú"* význam. Takéto formulácie predpokladajú určitú analógiu medzi umeleckým dielom a verbálnym jazykom. Nie je však zrejmé, v akom zmysle možno túto analógiu udržať. Verbálny jazyk funguje prostredníctvom relatívne stabilného systému znakov a pravidiel, ktoré umožňujú organizáciu a prenos významu medzi komunikujúcimi subjektmi. Umelecké dielo takýmto systémom nedisponuje. Neexistuje jednotný kód ani súbor pravidiel, ktoré by určovali spôsob skladania jeho výrazových prostriedkov. Prvky ako farba, línia, zvuk či pohyb vstupujú do vzťahov, ktoré nie sú riadené gramatikou v jazykovom zmysle.

Tento pojem sa napriek tomu v estetickej a umeleckej teórii objavuje opakovane. Nejde pritom iba o metaforické označenie umeleckého vyjadrenia. V priebehu 20. storočia sa viaceré estetické a semiotické teórie pokúšali analyzovať umelecké dielo prostredníctvom modelu znaku, systému a textu. Východiskom týchto prístupov bola najmä saussurovská lingvistika, ktorá chápala význam ako výsledok vzťahov medzi znakmi v rámci štruktúry. Tento model umožnil myslieť umelecké dielo ako organizovaný znakový útvar a výrazne ovplyvnil štrukturalistickú estetiku aj semiotiku kultúry.

Príspevok vychádza zo saussurovskej lingvistickej tradície, ktorá výrazne ovplyvnila štrukturalistickú estetiku a semiotiku kultúry. Nevychádza z peirceovskej semiotiky, pretože jeho cieľom nie je všeobecná typológia znaku, ale sledovanie toho, ako sa jazykový model významu premieta do uvažovania o umeleckom diele. Pozornosť bude venovaná najmä teóriám Jana Mukařovského, Jurija Michajloviča Lotmana, Susanne Langerovej, Nelsona

Goodmana a Josého Gila v interpretácii Miloša Ševčíka. Záver textu sa venuje Derridovej kritike logocentrizmu, ktorá spätne zasahuje aj samotný pojem umeleckého jazyka.

Štrukturalisticko-semiotické prístupy k jazyku umenia

Ferdinand de Saussure nechápe jazyk ako súbor názvov priradených veciam, ale ako systém vzťahov medzi znakmi (Saussure 1996, s. 97–99). Význam nevzniká prostredníctvom priameho spojenia slova s objektom, ale diferenčne, teda prostredníctvom rozdielov medzi jednotlivými znakmi v rámci systému. Ako uvádza Saussure, *„v jazyku existujú iba rozdiely […]“* (Ibid. s. 148) [1]. Jazyk je možné používať práve preto, že jednotlivé znaky nadobúdajú význam v rámci relatívne stabilnej štruktúry vzťahov.

Vplyv tohto modelu je možné pozorovať v štrukturalistickej estetike, ktorá sa pokúsila analyzovať umelecké dielo ako organizovaný znakový útvar. V Mukařovského estetike sa však zároveň ukazuje, že umelecké dielo nemožno chápať ako jazykový znak v striktne lingvistickom zmysle. Mukařovský síce označuje umelecké dielo za znak *„určený na to, aby […] sprostredkovával medzi dvoma stranami“* (Mukařovský 1966, s. 135) [2], no tento znak nefunguje ako izolovateľná jednotka stabilného systému. Umelecké dielo predstavuje komplexnú štruktúru, v ktorej *„každá jeho zložka […] je nositeľom čiastkového významu“* (Ibid.). Význam preto nevzniká ako výsledok jednoznačného priradenia znaku k označovanému, ale prostredníctvom vzťahov medzi jednotlivými zložkami diela.

S tým súvisí aj Mukařovského chápanie štruktúry. Štruktúra umeleckého diela nepredstavuje uzavretý systém pravidiel, ale dynamické usporiadanie vnútorných napätí. Mukařovský píše,

že *„vnútorná rovnováha zložiek sa neustále ruší a znovu buduje“* (Ibid. s. 117–118). Identitu diela preto neurčuje stabilita jednotlivých prvkov, ale pohyb vzťahov medzi nimi. Význam umeleckého diela nemožno oddeliť od tejto dynamiky, pretože vzniká práve v procese reorganizácie významových vzťahov.

Rozdiel medzi jazykovým a estetickým znakom sa ešte výraznejšie prejavuje v Mukařovského rozlíšení medzi artefaktom a estetickým objektom. Artefakt označuje materiálnu podobu diela, zatiaľ čo estetický objekt vzniká až v procese recepcie ako korelát kolektívneho vedomia. Význam umeleckého diela preto nemožno chápať ako nemenný obsah uložený v samotnom objekte. Ten istý artefakt môže v odlišných historických a kultúrnych situáciách konštituovať odlišné estetické objekty. Mukařovského koncepcia tak oslabuje predstavu umeleckého diela ako stabilného nositeľa významu. Význam sa nekonštituuje raz a navždy, ale aktualizuje sa v závislosti od historického kontextu a spôsobu recepcie (Ibid. s. 72–74).

Tento problém ďalej rozvíja Mukařovského pojem sémantického gesta. Sémantické gesto neoznačuje konkrétny význam alebo obsah, ktorý by bolo možné jednoducho verbalizovať. Predstavuje princíp organizácie významovej výstavby diela. Mukařovský píše, že sémantické gesto *„spája do jednoty rozpory, ‚antinómie‘, na ktorých je osnovaná významová výstavba diela“* (Ibid. s. 100).

Jednota významu preto nevzniká odstránením protikladov medzi jednotlivými zložkami diela, ale ich organizáciou v procese vnímania. Význam umeleckého diela sa tak nekonštituuje ako hotový obsah prenášaný medzi autorom a recipientom, ale

ako dynamický výsledok vzťahov medzi štruktúrou diela a aktom recepcie.

Mukařovského estetika síce preberá zo štrukturalistickej lingvistiky pojem znaku a štruktúry, význam umeleckého diela však neviaže na pevný systém vzťahov, ale na historicky a percepčne premenlivú organizáciu významových prvkov. Estetický znak preto nevystupuje ako stabilná jednotka, ale ako dynamická konfigurácia vzťahov aktualizovaná v konkrétnej recepcii.

Jurij Lotman tento problém rozvíja na úrovni vzťahu medzi textom a systémom. Kým u Mukařovského zostáva systém stále rámcom, v ktorom umelecké dielo funguje ako znak, Lotman postupne oslabuje samotnú nadradenosť systému voči textu. V skorších prácach ešte vychádza zo štrukturalistického modelu, v ktorom je text chápaný ako realizácia existujúceho kódu. „Spočiatku sa zdalo prirodzené vychádzať z toho, že text je materializovaná realizácia kódu“ (Lotman 1994, s. 92). Text je v tomto modeli sekundárny voči systému a význam vzniká prostredníctvom organizácie prvkov v rámci už existujúceho kódu.

Takýto model zároveň predpokladá chápanie komunikácie ako prenosu informácie. Význam je zakódovaný do textu a následne dekódovaný recipientom prostredníctvom znalosti systému. Lotman však upozorňuje, že tento model funguje predovšetkým v prípadoch, kde ide o „uchovávanie a prenos konštantnej informácie“ (Ibid.). Pri umeleckom texte sa podľa neho ukazuje jeho nedostatočnosť. Umelecké dielo totiž často nevstupuje do recepcie ako realizácia stabilného systému, ale ako štruktúra, ktorá núti recipienta samotné pravidlá organizácie významu dodatočne konštruovať.

Lotman preto postupne mení samotný vzťah medzi textom a systémom. Text už nechápe ako pasívny nositeľ významu, ale ako *„generátor informácie“* (Ibid. s. 93). Význam nevzniká jednoduchou aplikáciou existujúceho kódu na text, ale v procese interakcie medzi textom, kultúrnym kontextom a interpretáciou. Umelecký text môže vytvárať nové pravidlá organizácie významu, ktoré ešte nie sú stabilizované v rámci existujúceho systému. Konkrétne umelecké dielo tak môže produkovať vlastný spôsob organizácie významu ešte pred jeho ustálením do podoby všeobecného kódu.

Lotman označuje umelecký text za semioticky bohatší ako jazyk, keďže sa môže dekódovať prostredníctvom viacerých kódov súčasne (Ibid.). Význam umeleckého diela nevzniká v rámci jedného stabilného systému, ale na priesečníku rôznych kultúrnych, historických a interpretačných rovín. Umelecký text preto nemožno redukovať na model jazykovej komunikácie založený na jednoznačnom prenose významu.

Tento problém súvisí aj s Lotmanovým rozlíšením medzi prirodzeným jazykom a druhotnými modelujúcimi systémami. Umenie patrí medzi systémy, ktoré síce vychádzajú z jazykového vedomia, no zároveň ho transformujú a presahujú (Lotman 1990, s. 19). Pojem umeleckého jazyka tak u Lotmana neoznačuje systém pravidiel analogický verbálnemu jazyku, ale spôsob modelovania skutočnosti, v ktorom sa význam neustále vytvára a reorganizuje v procese interpretácie.

Rozpad jazykového modelu umeleckého diela

Na problematiku umeleckého jazyka nadväzuje reflexia Miloša Ševčíka, ktorý sa k tomuto pojmu vracia prostredníctvom kritického

prehodnotenia jeho teoretických predpokladov. Už v úvode svojej štúdie poukazuje na to, že uvažovanie o umeleckom jazyku ako o systéme analogickom verbálnemu jazyku má svoje korene v modernistických koncepciách špecifickosti umeleckých prostriedkov, no zároveň naráža na zásadné limity (Ševčík 2024, s. 45). V tejto súvislosti rekonštruuje prístupy Susanne Langerovej a Nelsona Goodmana, ktoré síce pracujú s pojmom jazyka, no nepoužívajú ho v doslovnom zmysle. Pre lepšie vysvetlenie Ševčíkových záverov, je potrebné stručne predostrieť teórie práve dvoch spomínaných autorov.

Langerová problematizuje jazyk predovšetkým z hľadiska skúsenosti. Umelecké dielo nechápe ako nositeľa významu v zmysle výpovede, ale ako *„expresívnu formu vytvorenú pre naše vnímanie prostredníctvom zmyslov alebo imaginácie, pričom vyjadruje ľudské cítenie“* (Langerová 1957, s. 15) [3]. Umenie tak nesprostredkováva konkrétny obsah, ale štruktúru prežívania. Langerová zdôrazňuje, že umelecké dielo nevyjadruje jednotlivé emócie, ale *„predstavu spôsobu, akým pocity a emócie […] prichádzajú a odchádzajú – ich vzostup, rast a zložitú syntézu“* (Ibid. s. 7–8).

To, čo umelecké dielo artikuluje, preto nemožno jednoducho preložiť do diskurzívneho jazyka.

Diskurzívny jazyk podľa Langerovej *„nedokáže skutočne […] sprostredkovať povahu a štruktúry zmyslového a emocionálneho života“* (Ibid. s. 8).

Umelecký symbol preto nevystupuje ako diskrétna jednotka fungujúca analogicky k jazykovému znaku. Ševčík upozorňuje, že umelecké formy nemožno segmentovať na jednoznačne identifikovateľné významové jednotky (Ševčík 2024, s. 46). Limity jazyka

sa tu netýkajú iba nedostatku slovnej zásoby, ale samotnej diskurzívnej štruktúry jazyka.

Langerová preto chápe metaforu ako spôsob myslenia presahujúci diskurzívny jazyk. *„Metafora nie je jazyk, ale idea vyjadrená prostredníctvom jazyka“* (Langerová 1957, s. 25). Metafora tu nefunguje ako ozdobná forma výpovede, ale ako spôsob artikulácie toho, čo nemožno previesť do pojmovej reči. Umelecké dielo organizuje význam na úrovni foriem skúsenosti, nie diskurzívnej výpovede. Langerová preto charakterizuje umelecké dielo ako *„rozvinutú metaforu, nediskurzívny symbol artikulujúci to, čo je verbálne nevysloviteľné“* (Ibid. s. 25–26).

Kým Langerová problematizuje jazyk z hľadiska skúsenosti, Goodman presúva problém na úroveň samotnej organizácie symbolického systému. Označenie *“jazyky umenia”* podľa neho nemožno chápať doslovne, pretože umelecké systémy nefungujú ako jazyk založený na diskrétnych znakoch a explicitných pravidlách ich kombinovania (Goodman 2007, s. 7) [4]. Zároveň odmieta predstavu, že základom reprezentácie je podobnosť medzi obrazom a zobrazovaným objektom. Ako uvádza, *„podstatou zobrazenia je denotácia a tá na podobnosti nezávisí“* (Ibid. s. 13). Obraz nereprezentuje preto, že sa podobá svojmu referentu, ale preto, že v konkrétnom symbolickom systéme plní referenčnú funkciu.

Goodman zároveň ukazuje, že umelecké systémy nefungujú prostredníctvom presne oddeliteľných prvkov analogických jazykovým znakom. Jazyk umožňuje relatívne presnú segmentáciu a kombinovanie jednotiek, zatiaľ čo v umení medzi jednotlivými prvkami často nemožno stanoviť pevné hranice. Ševčík v tejto

súvislosti upozorňuje na Goodmanove pojmy syntaktickej a sémantickej hustoty (Ševčík 2024, s. 46). Goodman píše, že *„syntaktická hustota je typická pre nejazykové systémy“* (Goodman 2007, s. 224), pričom sémantická hustota charakterizuje umeleckú reprezentáciu a expresiu (Ibid.).

Ak totiž umelecké formy nemožno rozložiť na stabilné významové jednotky, problematickou sa stáva samotná predstava umeleckého *“slovníka”*. Ševčík v nadväznosti na Goodmana upozorňuje na absenciu *„slovníka rozlíšiteľných symbolicky referujúcich prvkov“* (Ševčík 2024, s. 46) [5]. Prvky umeleckého diela nemožno jednoznačne identifikovať ako nositeľov fixného významu, pretože význam vzniká až v konfigurácii celku. Goodman preto pripúšťa možnosť hovoriť o umeleckom jazyku v doslovnom zmysle iba pri notáciách, napríklad hudobných alebo tanečných zápisoch, ktoré disponujú explicitnými pravidlami organizácie (porov. Goodman 2007, s. 46–47). Vo väčšine umeleckých foriem však pojem jazyka označuje iba určitý spôsob organizácie symbolických vzťahov, nie existenciu systému analogického verbálnemu jazyku.

Najradikálnejší posun nastáva v Ševčíkovej interpretácii Josého Gila, kde sa rozpadá samotný predpoklad umeleckého diela ako znakového systému. Gil chápe umelecký jazyk ako *“jazyk vnemov”*, pričom umelecké dielo definuje ako *„zloženinu vnemov – teda perceptov a afektov“* (Ševčík 2024, s. 47). Umelecké dielo tu už nevystupuje primárne ako organizácia znakov, ale ako organizácia zmyslových a afektívnych kvalít.

Ševčík zdôrazňuje, že tieto počitky nemožno chápať izolovane, ale iba vo vzájomných vzťahoch. Umelecký jazyk sa konštituuje *„vo vzťahu medzi vnemami a ich vyjadreniami v non-formách“* (Ibid.

s. 48). Organizácia umeleckého diela sa preto neodohráva na úrovni diskrétnych znakov, ale na úrovni intervalov, vzdialeností a napätí medzi jednotlivými prvkami. Ševčík píše, že „diferencia vnemov zodpovedá intervalom, ktorými sú oddeľované štvorce a kruhy, a kontrastom medzi farbami“ (Ibid.). Aj pojmy syntaxe alebo gramatiky tu označujú niečo zásadne odlišné než v prípade verbálneho jazyka. Gilova *“intervalová gramatika”* nepredpokladá stabilné jednotky ani pevné pravidlá ich kombinácie. Vzniká až v samotnom procese tvorby a percepcie (Ibid., s. 49).

Gil chápe umelecký jazyk ako premenlivé usporiadanie perceptov a afektov, ktoré sa konštituuje až v konkrétnom diele. Ševčík píše, že umelecké dielo *„predstavuje usporiadanie vnemov, ich uvoľnenie z chaosu“* (Ibid. s. 48–49). Toto usporiadanie však nikdy nie je definitívne. Formuje sa *„v intenzite chaotického prostredia“* (Ibid. s. 49), ktoré ho zároveň neustále destabilizuje. Pravidlá aj samotné vzťahy medzi prvkami sa tak konštituujú nanovo v každom diele.

Hranice jazykového modelu: Derrida a destabilizácia verbálneho jazyka

Derridova pozícia nevzniká mimo štrukturalistickej lingvistiky, ale priamo z jej vnútorných napätí. Miroslav Petříček upozorňuje, že Saussurova lingvistika síce chápe význam diferenčne, no zároveň si zachováva predstavu *“plnej prítomnosti”* významu, ktorá patrí k širšej metafyzickej tradícii západného myslenia. V Saussurovom texte sa podľa Petříčka *„znovu objavuje základný predpoklad ‘metafyziky’, totiž privilegium ‘plnej prítomnosti’“* (Petříček 2025, s. 22) [6]. Derridova kritika preto nesmeruje proti samotnej diferenciálnej povahe znaku, ale proti predstave, že význam možno

napriek tejto diferenčnosti napokon stabilizovať ako prítomný obsah.

Saussurova téza, podľa ktorej *„v jazyku sú iba rozdiely bez pozitívnych termínov“* (Saussure 1996, s. 148), znamená, že znak nenadobúda význam prostredníctvom priameho vzťahu k veci, ale iba vo vzťahu k ostatným znakom v systéme. Derrida tento princíp radikalizuje. Ak význam vzniká iba diferenčne, potom nikdy nemôže byť úplne prítomný v jednom znaku alebo pojme. Každý znak odkazuje na ďalšie znaky a význam vzniká iba v pohybe týchto vzťahov.

Derridov pojem différance označuje zároveň rozdiel aj odklad významu. Význam sa nikdy nekonštituuje ako uzavretý a plne prítomný obsah, pretože vzniká iba v pohybe ďalších významových odkazov. Petříček upozorňuje, že Derridova dekonštrukcia smeruje proti predstave *“plnej prítomnosti”* významu, ktorá bola tradične chápaná ako základ znaku (Petříček 2025, s. 21–26).

Dôležitým momentom Derridovej kritiky je aj reinterpretácia vzťahu medzi písmom a hovorenou rečou. Petříček ukazuje, že tradičné chápanie jazyka považovalo písmo iba za sekundárny záznam hovoreného slova, teda za odvodenú formu prítomného významu. Derrida však upozorňuje, že toto privilegovanie hlasu súvisí s hlbšou metafyzickou predstavou bezprostrednej prítomnosti zmyslu. V tejto tradícii sa hovorená reč javí ako bližšia významu než písmo, pretože hlas je spojený s prítomnosťou hovoriaceho subjektu. Derrida však ukazuje, že ani hovorená reč nikdy nefunguje mimo systému diferencí a odkazov. Rozdiel medzi písmom a hlasom preto nemožno chápať ako rozdiel medzi pôvodným významom a jeho sekundárnym zápisom (Ibid. s. 20–23).

Petříček zároveň upozorňuje, že Derridova dekonštrukcia nesmeruje iba proti jednotlivým filozofickým pojmom, ale proti širšej tradícii logocentrizmu, teda proti predstave, že existuje pôvodný, stabilný a bezprostredne prítomný význam, ktorý jazyk iba sprostredkúva. Derrida ukazuje, že význam nikdy neexistuje mimo systému znakov a ich diferenčných vzťahov. Každý znak v sebe nesie stopu iných znakov a nemožno ho izolovať ako autonómnu jednotku. Pôvod významu sa preto nikdy nejaví ako čistá prítomnosť, ale vždy už ako výsledok predchádzajúcich významových vzťahov.

Predchádzajúce estetické teórie ukazovali, že umelecké dielo nemožno chápať ako jazyk v striktne lingvistickom zmysle, pretože jeho význam nemožno stabilizovať prostredníctvom pevného systému znakov a pravidiel. Derrida však ukazuje, že samotný verbálny jazyk nikdy takýmto stabilným systémom nebol. Nestabilita významu preto nepredstavuje výnimočný problém umeleckého diela, ale základnú podmienku samotnej signifikácie.

Pojem umeleckého jazyka sa tým dostáva do odlišnej situácie. Umelecké dielo už nemožno chápať ako špecifickú odchýlku od stabilného jazykového systému. Skôr sa ukazuje, že práve v umení sa výraznejšie sprítomňuje pohyb významu, ktorý je prítomný v každom jazyku. Umelecké dielo tak nevystupuje ako výnimka zo systému stabilného významu, ale ako priestor, v ktorom sa diferenčný a nestabilný charakter signifikácie stáva viditeľnejším.

Derridova pozícia pritom nemení iba spôsob, akým možno uvažovať o umeleckom diele, ale spätne rámcuje aj samotné predchádzajúce estetické koncepcie. Mukařovský, Lotman, Goodman či Gil postupne oslabovali jednotlivé predpoklady

jazykového modelu významu, no stále pritom implicitne vychádzali z predstavy verbálneho jazyka ako referenčného rámca signifikácie. Derrida však ukazuje, že nestabilita významu nie je špecifickou vlastnosťou umeleckého diela ani odchýlkou od normálne fungujúceho jazykového systému.

Záver

Uvažovanie o jazyku umenia v estetike 20. storočia postupne oslabovalo predstavu významu ako stabilného obsahu viazaného na pevný systém znakov. Štrukturalistické a semiotické teórie síce vychádzali z jazykového modelu, no zároveň narážali na momenty, ktoré tento model nedokázal úplne obsiahnuť: premenlivosť recepcie, otvorenosť interpretácie, nemožnosť presne oddeliť významové jednotky či väzbu významu na skúsenosť, percepty a afekty.

V umení sa tieto problémy ukazujú koncentrovanejšie ako v bežnej komunikácii. Význam tu nevzniká ako jednoznačne dekódovateľný obsah, ale v pohybe vzťahov medzi formou, percepciou, kontextom a interpretáciou. Derridova kritika následne ukazuje, že podobná nestabilita sa netýka iba umeleckého diela. Týka sa samotnej štruktúry signifikácie ako takej. Problém umeleckého jazyka sa tak spätne ukazuje nie ako okrajový estetický problém, ale ako súčasť širšej filozofickej krízy predstavy stabilného významu.

Pojem umeleckého jazyka preto zostáva relevantný aj po destabilizácii svojich pôvodných lingvistických predpokladov. Neoznačuje uzavretý systém pravidiel, ale priestor, v ktorom sa význam neustále reorganizuje a uniká definitívnemu ustáleniu.

Poznámky

[1] pozn. ed.: preklad z českého do slovenského jazyka pre plynulosť zabezpečil editor.
[2] pozri poznámku 1
[3] pozn. ed.: autorský preklad
[4] pozri poznámku 1
[5] pozri poznámku 1
[6] pozri poznámku 1

Bibliografia

DERRIDA, J. (2025). Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967 – 1972. Preložil Miroslav Petříček. Praha: Filosofia.
GOODMAN, N. (2007). Jazyky umění. Praha: Academia.
LANGER, S. K. (1957). Problems of Art: Ten Philosophical Lectures. New York: Charles Scribner's Sons.
LOTMAN, J. M. (1990). Štruktúra umeleckého textu. Bratislava: Tatran.
LOTMAN, J. M. (1994). Text a kultúra. Bratislava: Archa.
MUKAŘOVSKÝ, J. (1966). Studie z estetiky. Praha: Československý spisovatel.
SAUSSURE, F. (1996). Kurs obecné lingvistiky. Preložil František Čermák. Praha: Academia.
ŠEVČÍK, M. (2024). Umělecký jazyk jako jazyk počitků v myšlení Josého Gila. In: Studia Humanitatis – Ars Hermeneutica X: Metodologie a theurgie hermeneutické interpretace. Ostrava: Ostravská univerzita, 2024, s. 45 – 50.

Mgr. Sára Jeleňová
Katedra umenovedných štúdií
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave
Gondova 2
811 02 Bratislava
E-mail: jelenova13@uniba.sk

Filozofická reflexia národa v literárnom diele Pavla Vilikovského: Pes na ceste

Matej Miklian

Abstrakt

Literatúra môže fungovať ako osobitý spôsob filozofického skúmania sveta, v ktorom sa otázky identity, kultúry a spoločnosti artikulujú prostredníctvom naratívnych a estetických foriem. Článok sa zameriava na filozofickú reflexiu národa v diele Pes na ceste od Pavla Vilikovského – skúma spôsob, akým literárny text umožňuje kriticky premýšľať o národnej identite a nacionalizme. V centre pozornosti stojí otázka: ako Vilikovského literárne stratégie – najmä irónia, fragmentárna kompozícia a sebaironický rozprávač – destabilizujú tradičné predstavy o národe ako pevnej a jednoznačnej identite.

Vilikovského esejistická novela predstavuje hybridný text na rozhraní prózy, eseje a autobiografickej reflexie. Prostredníctvom ironického rozprávača autor rozvíja sériu úvah o slovenskej kultúre, literatúre a historickej skúsenosti malého národa. Fragmentárna štruktúra textu a intertextuálne odkazy zároveň poukazujú na to, že národné sebavnímanie je utvárané sieťou kultúrnych príbehov, literárnych reprezentácií a historických interpretácií.

Článok analyzuje napätie medzi individuálnou skúsenosťou a kolektívnou identitou, ktoré sa v texte opakovane tematizuje. Národ sa tu neobjavuje ako stabilná esencia, ale skôr ako diskurzívna a naratívna konštrukcia, ktorá je neustále reinterpretovaná v kultúrnom a literárnom priestore. V tomto zmysle možno

Vilikovského prózu čítať aj v kontexte teoretických prístupov, ktoré chápu národ ako imaginovanú komunitu a identitu ako dynamický proces formovaný rozprávaním.
Hlavným cieľom článku je ukázať čitateľovi, že Pes na ceste predstavuje literárnu formu filozofickej reflexie národa, ktorá prostredníctvom irónie a jazykovej reflexivity otvára kritický priestor na premýšľanie o národe, nacionalizme, kultúrnej pamäti a postavení "malého národa" v súčasnom stredoeurópskom kontexte.

Kľúčové slová
národ, identita, irónia, literárno-filozofická reflexia, literatúra

„*Skutočnosťou knihy je čitateľ*" (Vilikovský 2024, s. 86).

Ak chceme hovoriť o národe filozoficky, zvyčajne siahneme po pojmoch: identita, kolektív, pamäť, jazyk alebo štát. Literatúra však postupuje inak. Nedefinuje – ukazuje. Neuzatvára významy – otvára ich. Práve preto môže byť literárny text miestom, kde sa filozofická reflexia národa odohráva intenzívnejšie než v systematickej teórii. Próza Pavla Vilikovského Pes na ceste predstavuje takýto priestor: nie ako traktát o národe, ale ako pole napätí, paradoxov, irónie a skúsenosti, v ktorom sa národ ukazuje ako problematická, nestála a často aj absurdná kategória. A práve v tomto bode sa literatúra stretáva s filozofiou – nie ako jej ilustrácia, ale ako rovnocenný spôsob poznania – ako forma myslenia, ktorá dokáže zachytiť ambivalenciu, ktorú pojmový jazyk často nedokáže uniesť.

Vilikovského dielo Pes na ceste dokazuje, že nie je len beletristickým rozprávaním, ale ide o špecifický spôsob filozofovania, ktorý narúša tradičné predstavy o národe, ako stabilnej a nemennej esencii. Pozoruhodné sú taktiež Vilikovského rôznorodé literárne stratégie – predovšetkým irónia, fragmentárna kompozícia a sebaironický rozprávač – a ich vzťah k myšlienkam kľúčových teoretikov nacionalizmu, od Renana po Hobsbawma.

Ontologické spochybnenie: Národ ako nános, nie podstata

Jednou z prvých téz, ktorú text nastoľuje, je zásadné spochybnenie prirodzenosti národa. Rozprávač otvorene hovorí, že neverí vo vrodené vlastnosti národov, že ide o „pohodlnú myšlienkovú skratku" [1]. Tento moment je kľúčový, pretože rozkladá jednu z najhlbšie zakorenených predstáv nacionalistického myslenia: že národ je niečo dané, organické, prirodzene vyrastajúce z krvi, pôdy či jazyka (Vilikovský 2024, s. 12–13). Vilikovský namiesto toho tvrdí: „[...] s národnosťou sa nerodíme, národ sa získava. Je to to, čo nás obklopuje – tesne, ale zvonka" (Ibid. s. 12). Môžeme tvrdiť, že národ je v tomto kontexte výsledkom procesu, nie esenciou; je niečím, čo nás obklopuje zvonka, čo si osvojujeme, čo sa na nás lepí, čo nás formuje, ale nevyplýva z nášho vnútra. Tento dôraz na vonkajšie znaky národa má ďalekosiahle dôsledky. Identita jednotlivca tu nie je v prvom rade národná. Jednotlivec, ak ho uchopíme "zvnútra", nemá nič národné – národ sa objavuje až na úrovni vzťahov, prostredia a sociálnych interakcií. V tomto bode sa Vilikovský prekvapivo približuje teoretickým konceptom, ktoré zdôrazňujú konštruovaný charakter národa. Ernest Renan vo svojej prednáške Čo je to národ? odmietol predstavu, že by národ mohol byť založený na rase, jazyku či náboženstve. Renan chápal

národ ako historickú a duchovnú konštrukciu, ako „každodenný plebiscite“. Vilikovský túto myšlienku neformuluje pojmovo, ale inscenuje ju: ukazuje, ako sa národ vytvára v každodennosti, v skúsenosti, v jazyku. Renanov “plebiscite” u Vilikovského nadobúda podobu neustáleho potvrdzovania alebo spochybňovania vlastnej príslušnosti k celku (Renan 2003, s. 34) [2].

Situačná identita a motív cestovania

„Zvykol som si byť Slovákom“ (Vilikovský 2024, s. 12).

Ďalším – nemenej zaujímavým – motívom, ktorý Vilikovský reflektuje, je situačná identita, ktorá sa výrazne tematizuje v motíve cestovania. Rozprávač opisuje svoje cesty po Európe po páde „ostnatého drôtu“ a priznáva, že niekedy cestoval *„ako Slovák“* a inokedy *„súkromne ako X Ypsilon“*. Tento moment je mimoriadne dôležitý, pretože ukazuje, že identita nie je pevná, ale situačná. Byť Slovákom nie je nevyhnutnosť, ale istá rola, ktorú možno prijať alebo sa od nej – aspoň čiastočne – dištancovať [3]. Byť Slovákom sa podľa textu nejaví ako pevne daná ontologická skutočnosť, ale skôr ako historicky a kultúrne podmienená identitná pozícia. Národná príslušnosť v tomto kontexte nie je chápaná ako nemenná esencia človeka, ale ako forma sebainterpretácie, ktorá vzniká prostredníctvom jazyka, pamäti, spoločenských rituálov či kolektívnych naratívov. Jednotlivec do tejto identity vstupuje, reprodukuje ju, no zároveň si od nej môže vytvárať odstup. Slovenskosť sa tak neukazuje ako osudová nevyhnutnosť, ale ako rola, ktorú človek v rôznej miere prijíma, performuje alebo ironicky spochybňuje. Práve možnosť kritického odstupu od vlastnej národnej identity odhaľuje jej konštruovaný charakter a narúša predstavu národa ako prirodzenej a absolútnej kategórie. Rozprávač

sa v texte dokonca pokúša „na seba zabudnúť“, stať sa niekým iným. To sa mu síce úplne nedarí, ale samotná možnosť takéhoto pokusu naznačuje, že identita nie je uzavretý systém, ale otvorený proces (Vilikovský 2024, s. 11–12). V tomto zmysle sa text približuje aj k úvahám Elieho Kedourieho, ktorý ukazuje, že nacionalizmus síce prezentuje identitu ako pevne danú, no v skutočnosti ide o ideologickú konštrukciu, ktorá túto pevnosť len predstiera. Kedourie vníma nacionalizmus ako doktrínu, ktorú vytvorili intelektuáli, aby vniesli poriadok do modernity.

Vilikovský však túto doktrínu podrobuje skúške v teréne európskych miest. Ak cestujeme ako *“X Ypsilon”*, dekonštruujeme Kedourieho ideologickú pevnosť a vraciame sa k primárnej ľudskej skúsenosti, ktorá je pred-národná (Kedourie 2003, s. 101) [4].

Zároveň však text ukazuje, že od národa sa nedá úplne uniknúť. Rozprávač priznáva, že sa „naučil splývať“ so slovenskými spoluobčanmi, že si „zvykol byť Slovákom“. Tento paradox – medzi možnosťou dištancu a nevyhnutnosťou príslušnosti – je jedným z hlavných napätí textu. Národ je niečo, čo nás formuje natoľko, že aj keď sa od neho chceme vzdialiť, nesieme si ho so sebou. Étienne Balibar v tomto kontexte tvrdí, že identita je vždy zároveň individuálna aj kolektívna – že jednotlivec je formovaný štruktúrami, ktoré ho presahujú. Balibarova koncepcia *“fiktívnej etnicity”* hovorí o tom, že štát vytvára ilúziu spoločného pôvodu – žiadny národ nie je prirodzene obdarený etnickým základom. Balibar pojmom *„fiktívna etnicita“* označuje spoločenstvo, ktoré je ustanovené národným štátom (Balibar 2003, s. 227) [5]. Vilikovský túto dvojznačnosť zachytáva v konkrétnej skúsenosti: byť sebou

znamená zároveň byť niekým iným, byť súčasťou niečoho väčšieho, čo nás predbieha v jazyku aj gestách.

Disciplína masy: Metafora *"prepchaného autobusu"*

Figúru masy Vilikovský brilantne zachytáva v metafore *„prepchaného autobusu"*. Malé národy prirovnáva k situácii, v ktorej, ak chceme, "v zdraví doraziť do cieľa", musíme sa prispôsobiť ostatným. Musíme sa nakláňať rovnakým smerom, dávať si pozor, aby sme nikoho neudreli, nevybočili. Postupne sa toto prispôsobenie mení na návyk, na rutinu. Národ tu vystupuje ako mechanizmus homogenizácie, ktorý nevzniká z vnútornej jednoty, ale z tlaku situácie (Vilikovský 2024, s. 12–13). Tento obraz možno vidieť aj v kontexte úvah Eugena Lemberga o tom, ako nacionalizmus formuje jednotlivca prostredníctvom sociálneho tlaku a potreby uznania. Eugen Lemberg chápal nacionalizmus ako systém predstáv, ktorý integruje veľké skupiny ľudí. Vilikovský však túto integráciu ukazuje ako fyzické nepohodlie a nutnosť potlačiť vlastnú individualitu, aby sa *"autobus"* neprevrátil (Lemberg 2003, s. 75) [6]. Zaujímavé je, že moment vystúpenia z tohto *"autobusu"* je opísaný ako oslobodzujúci: človek sa nadýchne, vystrie sa, začne sa pohybovať slobodnejšie. No zároveň existuje neustála hrozba návratu – spoločnosť nás môže *„nasilu tlačiť nazad do autobusu"*. Národ tak nie je len identitou, ale aj normou, ktorá sa presadzuje, ktorá disciplinuje. V tomto zmysle možno hovoriť o napätí medzi slobodou a príslušnosťou, ktoré sú vlastné každej kolektívnej identite. Ak sa nepohybujete s masou, ohrozujete stabilitu celku.

Irónia a dekonštrukcia národných symbolov

Vilikovský zároveň ironizuje samotné znaky národnosti. Tvrdí, že „národný je kroj, národná je borovička“, ale skutočne “národné” sú skôr reflexy a asociácie [7]. Tento posun od viditeľných symbolov k neviditeľným reakciám je dôležitý: národ nie je len to, čo deklarujeme, ale aj to, ako reagujeme, čo sa nám vybaví, aké stereotypy aktivujeme. Národ je zakódovaný v našich automatizmoch. Kedourie zdôrazňuje význam jazyka ako nositeľa identity; Vilikovský ukazuje, že jazyk je zároveň nositeľom stereotypov, ktoré formujú naše myslenie často bez nášho vedomia (Vilikovský 2024, s. 13). Tieto automatizmy však nie sú neutrálne. Vilikovský ich ukazuje ako často absurdné, prehnané, groteskné. To je viditeľné napríklad v ironickom opise *“slovenského neba”*, kde sa stretávajú historické postavy rôznych režimov – Tiso, Husák, Dubček – a navzájom sa podozrievavo sledujú. Tento obraz je silnou kritikou kolektívnej pamäti: ukazuje, že národný príbeh nie je jednotný, ale rozštiepený, plný konfliktov a nezlučiteľných interpretácií. Národná identita je tu výsledkom selektívneho rozprávania dejín – čo opäť korešponduje s teoretickými prístupmi, ktoré zdôrazňujú konštruovaný charakter historickej pamäti (Vilikovský 2024, s. 43–44). Irónia tu zohráva zásadnú úlohu. Nie je len štylistickým prostriedkom, ale epistemologickým nástrojom. Vďaka nej text neustále podkopáva vlastné tvrdenia, spochybňuje stereotypy, odhaľuje paradoxnosť národných naratívov. Keď napríklad Vilikovský poznamenáva, že *„národná banka“* je zvláštny výraz, pretože *„čo už je na tej banke národné“*, ide o účinnú kritiku sprofanovania slova *“národný”*.

V tomto bode sa Vilikovského text približuje interpretácii nacionalizmu ako ideológie, ktorú reflektoval Tom Nairn – ako systém významov, ktorý vytvára ilúziu prirodzenosti tam, kde ide o historickú konštrukciu. Nairn vníma nacionalizmus ako „*moderného Janusa*“, ktorý hľadí jednou tvárou do minulosti a druhou do budúcnosti. Janus bol v starorímskej mytológii boh času a začiatku, zobrazovaný s dvomi tvárami, z ktorých každá hľadela opačným smerom. Vilikovský v tomto kontexte v texte konštatuje, že obe tieto tváre môžu byť v prípade malého národa poriadne „*vybabrané*“ (Nairn 2003, s. 152) [8].

Národný šport: Bedákanie a strata zodpovednosti

Osobitne ostrá je Vilikovského reflexia slovenského „*bedákania*“, ktoré označuje za akýsi národný šport [9]. Nejde pritom o skutočné utrpenie, ale o performatívny akt – o súťaž v tom, kto sa dokáže viac posťažovať. Tento motív možno interpretovať ako kritiku kolektívnej mentality, ktorá si buduje identitu cez pocit krivdy. Lemberg by povedal, že ide o formu kompenzácie – o spôsob, ako si národ upevňuje vlastnú hodnotu. Zároveň však ide o sebairóniu: text sa vysmieva vlastnému národu, no robí to zvnútra, ako jeho súčasť. Vilikovský tvrdil, že národ funguje ako útočisko pred individuálnou zodpovednosťou. Jednotlivec, ktorý zlyhá, sa môže „*skryť do náručia národa*“. Národ tu funguje ako morálny štít, ktorý umožňuje relativizovať vinu:

> „*Protiví sa mi uvažovať o Slovákoch ako o národe, ale čo robiť, keď oni tak o sebe rozmýšľajú ustavične. Ak sa niekto dopustí podlosti a prídu mu na to, hneď sa beží skryť do náručia národa – nie sme na seba zlí a za slušného považujeme už človeka, ktorého niekedy za dlhých zimných*

večerov, keď je v televízii nanič program, v kútiku duše zamrzí, že je sviňa. Nemusí ani úprimne ľutovať a sľubovať polepšenie, stačí, ak odrapká niekoľko otčenášov, či vlastne vlastenášov: Vlasť naša, ktoré si na nebesiach, posväť sa meno tvoje […] a rozhrešenie od národa má zaručené“
(Vilikovský 2024, s. 101).

Tento moment má silný filozofický rozmer: ukazuje, ako kolektívna identita môže oslabovať individuálnu etiku a umožňovať únik pred zodpovednosťou. Ak zlyhám ja, je to v poriadku, pretože *„my ako národ“* sme hrdinovia alebo obete. S tým súvisí aj téma *„davu“*. Vilikovský explicitne tvrdí, že keď sa hovorí o národe, často sa tým myslí masa. A masa má svoju vlastnú psychológiu: jednotlivec v nej stráca jedinečnosť aj zodpovednosť. Národ sa tak mení na anonymné spoločenstvo, ktoré poskytuje úľavu – úľavu z toho, že nemusíme byť sami sebou. Tento obraz je v súlade s modernými teóriami davu, ale aj s filozofickou kritikou kolektívnych identít ako potenciálne de-individualizujúcich. Vilikovský sa približuje k existencialistickej kritike neautentického života. Národ totiž nefunguje len ako kultúrne spoločenstvo, ale aj ako mechanizmus, ktorý jednotlivcovi umožňuje rozpustiť vlastnú zodpovednosť v anonymite kolektívu. Podobne ako u Heideggera človek uniká do sveta „ono sa“, aj tu sa subjekt skrýva za neurčité *„my“*, ktoré ospravedlňuje jeho zlyhania a zbavuje ho potreby osobného morálneho rozhodnutia. Vilikovský tým odhaľuje paradox nacionalizmu: hoci sa prezentuje ako zdroj identity a hrdosti, zároveň môže viesť k strate individuality. Človek prestáva konať ako autonómna bytosť a začína myslieť cez abstraktný kolektív, ktorý mu poskytuje emocionálne bezpečie aj morálne

alibi. Národ sa tak mení na priestor pohodlnej neautenticity – na miesto, kde možno byť súčasťou veľkého príbehu bez potreby niesť plnú váhu vlastných činov.

Skúsenosť malého národa a stratégia *"vybabrania"*

Ďalšou výraznou líniou textu je reflexia historickej skúsenosti malého národa. Vilikovský opisuje Slovákov ako národ, ktorý bol dlho poddaný a ktorý si osvojil špecifickú stratégiu: *„vybabrať s vrchnosťou"* [10]. Táto stratégia je ambivalentná – na jednej strane ide o formu odporu, na druhej strane o zdroj cynizmu a nedôvery voči pravidlám. V tomto bode možno nadviazať na Nairnovu tézu, že nacionalizmus je produktom historických nerovností a špecifických podmienok vývoja. Národná identita nie je univerzálna – je formovaná konkrétnymi dejinami poddanstva a hľadania autonómie (Vilikovský 2024, s. 128–129).

Demokracia je v diele Pes na ceste opísaná ironicky. *„Demokracia je Slovákom osožná ako bezzubému špáradlo. Zvolia si slobodne svoju vrchnosť, a ešte než stihne nastoliť prvé pravidlá, už s ňou začnú vybabrávať"* (Ibid. s. 130). Tento obraz je síce prehnaný, ale poukazuje na hlbší problém: na napätie medzi formálnymi inštitúciami a kultúrnymi vzorcami správania. Národná identita tu nie je kompatibilná s ideálmi moderného politického systému – skôr ich deformuje. V tomto zmysle možno Vilikovského text čítať aj ako kritiku nacionalizmu ako ideológie, ktorá zasahuje do fungovania spoločnosti. Zaujímavý je aj motív, že Slováci sa v zahraničí dokážu prispôsobiť a dokonca vyniknúť, no doma pravidlá porušujú. Tento paradox opäť ukazuje, že identita nie je stabilná, ale kontextuálna. Národ nie je pevná esencia, ale súbor vzorcov, ktoré sa aktivujú v určitých situáciách. Sme schopní

byť vzornými Európanmi v Bruseli, ale doma v „*autobuse*“ sa začneme správať podľa starých reflexov vybabrávania (Ibid.).

Globalizácia a „*stredoeurópska machuľa*“

Vilikovského skepsa dosahuje vrchol v úvahách o budúcnosti národných identít. Tu sa text stretáva s myšlienkami Erica Hobsbawma, ktorý sa zamýšľal nad osudom nacionalizmu v ére globálnych zmien. Hobsbawm tvrdil, že nacionalizmus je na vzostupe práve ako reakcia na neistotu, no zároveň predpokladal, že jeho politický význam bude upadať (Hobsbawm 2003, s. 123–124) [11]. Vilikovský akoby túto ambivalenciu literárne inscenoval: na jednej strane ukazuje, že národné identity sú stále emocionálne mimoriadne silné a schopné mobilizovať kolektívne vášne, na druhej strane ich zobrazuje ako konštrukty poznačené absurditou, sebaklamom a historickou nestabilitou. Národ už nie je nedotknuteľnou metafyzickou kategóriou, ale skôr príbehom, ktorý sa neustále rozpráva a zároveň rozpadá.

V tomto zmysle Vilikovský zachytáva modernú skúsenosť človeka, ktorý žije medzi dvoma protichodnými tendenciami: medzi potrebou zakorenenia a vedomím, že všetky formy kolektívnej identity sú historicky podmienené a do istej miery náhodné. Globalizovaný svet oslabuje tradičné hranice a spochybňuje predstavu homogénneho národa, no práve táto neistota vedie k opätovnému návratu nacionalistických gest a symbolov. Národ sa tak stáva reakciou na strach z anonymity moderného sveta. Vilikovského irónia však naznačuje, že tento návrat nemá podobu autentického spoločenstva, ale skôr nostalgickej simulácie istoty.

Slovenskosť sa v texte neukazuje ako pevný domov, ale ako neustále problematický projekt, ktorý sa snaží zakryť vlastnú

krehkosť. Filozofický rozmer tejto skepsy spočíva aj v tom, že Vilikovský odmieta predstavu definitívnej identity. Človek modernity už nemôže úplne veriť veľkým kolektívnym príbehom, no zároveň sa ich nevie úplne vzdať. Národ preto prežíva v paradoxnej podobe: ako niečo, čomu sa ironicky vysmievame, ale čo zároveň stále potrebujeme ako symbolické ukotvenie. Vilikovského text tak neponúka jednoduché odmietnutie nacionalizmu, ale skôr melancholickú reflexiu sveta, v ktorom sa tradičné identity rozpadajú rýchlejšie, než dokážeme vytvoriť nové formy zmysluplného individuálneho *"ukotvenia"*.

V záverečných pasážach textu sa Vilikovský vracia k základnej skepse voči samotnému pojmu národa. Tvrdí, že *„nemá zmysel hovoriť o národe"*, pretože v skutočnosti ide o masu, ktorá je všade podobná. Národné rozdiely sa pri pohľade zvonka stierajú – splývajú do *„stredoeurópskej machule"*. Tento obraz relativizuje všetky snahy o zdôrazňovanie jedinečnosti a pripomína, že nacionalizmus je vždy aj projektom diferenciácie, ktorý sa rozplýva v širšom kontexte. Čím viac sa snažíme odlíšiť, tým viac sme pri pohľade z diaľky rovnakí (Vilikovský 2024, s. 135). Zároveň však text nekončí úplným odmietnutím národa. Rozprávač priznáva, že má rád Slovákov – ale *„ako ľudí, nie práve ako Slovákov"* (Ibid. s. 134).

Národ ako otvorený problém

Národ, ktorý sa na začiatku javil ako samozrejmá kategória, sa postupne rozpadá na súbor návykov, sieť stereotypov, mechanizmus prispôsobenia, útočisko pred zodpovednosťou a napokon na masu, ktorá potláča individualitu. Vilikovského text tak neponúka definíciu národa, ale jeho dekonštrukciu. Ukazuje, že národ nie je stabilná entita, ale proces, ktorý je neustále

spochybňovaný, reinterpretovaný a ironizovaný. A práve v tom spočíva jeho filozofická hodnota. Nie v tom, že by odpovedal na otázku *„čo je národ“*, ale v tom, že túto otázku rozkladá, komplikuje a otvára. Literatúra tu funguje ako autonómny spôsob filozofického poznania – ako priestor, v ktorom sa národ neukazuje ako istota, ale ako problém. Vilikovský nám pripomína to, čo Hans Kohn zdôrazňoval pri rozlišovaní medzi západným a globálnym nacionalizmom: že národná identita by mala byť postavená na občianskom princípe a slobodnej voľbe, nie na mýtoch o krvi (Kohn 2003, s. 97) [12].

Vilikovského irónia je v konečnom dôsledku oslobodzujúca. Dovoľuje nám vystúpiť z onoho „prepchaného autobusu“, poriadne sa nadýchnuť a uvedomiť si, že naša hodnota nie je daná tým, k akému národu patríme, ale tým, akými ľuďmi sme v rámci neho aj mimo neho. A možno práve toto je v dnešnom svete – opäť zmietanom nacionalistickými vášňami – tá najdôležitejšia filozofická lekcia, ktorú nám Vilikovského dielo Pes na ceste môže ponúknuť.

Poznámky

[1] „Neverím, že národy majú vrodené vlastnosti, je to len pohodlná myšlienková skratka. Keď si zoberieme hociktorého jednotlivca, samého osve, zvnútra nemá nič národné, a národ sa v konečnom dôsledku skladá z jednotlivcov. Geneticky sa dedia isté telesné a duševné dispozície; s národnosťou sa nerodíme, národ sa získava. Je to to, čo nás obklopuje – tesne, ale zvonka. Lenže čo to znamená zvonka? Malé národy sú ako prepchaný autobus, ak chcete v zdraví doraziť do cieľa, musíte sa prispôsobiť spolucestujúcim. Musíte sa nakláňať spolu s nimi, na tú istú stranu; musíte dávať pozor, aby ste nikomu nestupili na nohu, nedrgli lakťom do hlavy ani taškou nespustili očko na pančuche. Po čase sa táto homologizácia zautomatizuje na návyk. Občas keď šofér s autobusom jazdí, akoby viezol dobytok, vytvorí sa dokonca vo voze spoločná nálada, duch

vzájomnosti. Spája nás rovnaký zážitok. No keď sa vymaníme z vynútenej identity, na chodníku, na námestí, na lúke… na Brandalme sa opäť slobodne nadýchnete, vystriete sa, smelo vykročíte a gestikulujete rukami na všetky strany. Niekto by vaše správanie možno nazval pokrytectvom, ale nech; nepríjemné je len, keď vás na základe podvedomých návykov nasilu tlačia nazad do autobusu, z ktorého ste práve s úľavou vystúpili“ (Vilikovský 2024, s. 12–13).

[2] pozn. ed.: autorský preklad.

[3] „Miesta sú krásne, takmer všetky, ktoré sa mi podarilo uvidieť. Po páde ostnatého drôtu som sa rozcestoval, nie do ďalekých exotických krajín, len po bližšej či vzdialenejšej Európe. Najradšej po tej okolitej. Niekedy som cestoval ako Slovák, niekedy súkromne ako Iks Ypsilon, aby som sa na tých iných, neznámych miestach stal niekým iným, neznámym, alebo aspoň na seba zabudol. To prvé sa mi nepodarilo nikdy, to druhé občas áno. […] Ale o tom, že by som mohol žiť inde som neuvažoval. Zvykol som si na svojich slovenských spoluobčanov, ba naučil som sa s nimi splývať. Inými slovami, zvykol som si byť Slovákom“ (Vilikovský 2024, s. 11–12).

[4] pozri poznámku 2.

[5] pozri poznámku 2.

[6] pozri poznámku 2.

[7] „Národný je kroj, národná je borovička alebo veľkonočný korbáč s mašľou na konci, hoci aj tie ešte hovoria rozličnými nárečiami. Najnárodnejšie, podľa mňa, sú asociácie a reflexy, ktoré sa nám vybavia pri určitom slove alebo situácii. Požiadajú nás, aby sme ukázali prst, a my sa hneď bojíme, že budú chcieť celú ruku. Nechcú nás vykŕmiť a potom šupnúť do pece? Na to máme len jednu odpoveď: Keď ste si nás upiekli, tak si nás aj zjedzte – ale dajte pozor, aby sa aj vlk nasýtil, aj ovca zostala celá!“ (Vilikovský 2024, s. 13).

[8] pozri poznámku 2.

[9] „Ak majú totiž Slováci ako národ na niečo talent, je to bedákanie. Nemyslím takých, čo sa naozaj ocitli v mizérii, či už hmotnej alebo duševnej, tí na bedákanie nemajú ani čas ani silu. Pravé bedákanie je falošné, vyžaduje si určitý komfort, hrejivé vedomie, že čerta na stenu iba maľujeme – ale tak zručne, že ho všetci považujú za ozajstného. V tom sa bedákajúci mýli, ale zato nič, veď aj ľútosť, ktorú prejavuje poslucháč, je falošná. Už sa nevie dočkať, kedy úbožiak zmĺkne, aby ho tromfol vlastným bedákaním, a keď sa tie preteky v bedákaní skončia

a obaja sa vybedákajú do sýtosti, spokojne sa rozídu. Slováci sú, to je známe, pobožný národ, a čo môže byť kresťanskejšie ako chvastať sa svojím krížom? Keby bedákanie, tento náš národný šport, zaradili medzi olympijské disciplíny, medailu – a možno hneď aj zlatú – by sme mali istú" (Vilikovský 2024, s. 100–101).

[10] „Je to jednoduché. Boli sme, my Slováci, pridlho poddaní a poddanstvo sa nám usadilo v génoch ako olovo. Ako jednotlivci sme rôzni a aj reagujeme rôzne, ale ako národ máme jednu základnú stratégiu alebo možno pavlovovský reflex: vybabrať s vrchnosťou. To znamená, že v našom vedomí tu vždy bola, je a bude nejaká vrchnosť a že ju – so zaťatými zubami, s hundraním alebo pokorne sklonenou šijou – ako takú aj uznávame. Otvorená vzbura by bola pre národ, ktorý vidí svoj najväčší výkon, svoj vklad do histórie v tom, že prežil, priveľmi riskantná – aj Jánošíka si iste tak obľúbil len preto, lebo sa má na koho vyhovoriť, že rebélia sa nevypláca. Zato pokútne, potajomky s panstvom vykývať... Keď sa dráb pozerá, zarezávame poctivo a bez reptania, no len čo sa obráti chrbtom, už potiahneme zopár šúľkov z poľa alebo nakladieme v lese oká, a tí najbojazlivejší aspoň zlomia porisko na panskej motyke. Hmotný prospech je vedľajší, ide o ten slastný pocit. A keď Slováci zacítia slobodu, hneď sa rozbehnú rabovať a páliť kaštiele – ani taký osvietený duch ako Janko Kráľ neprišiel na nič lepšie. Je to pekné a nie naše, tak prečo sa na tom nevyvŕšiť? Alebo len chceme zanechať na múre sveta svoj podpis, a ako analfabeti sa na iný nezmôžeme? Vidieť v slobode príležitosť vytvoriť niečo, o čom sme dovtedy márne snívali, premeniť nejakú dlho prechovávanú vidinu na skutočnosť nám ani nezíde na um – možno len neveríme, že sloboda vydrží tak dlho, a možno žiadnu takú vidinu nemáme" (Vilikovský 2024, s. 128–129).

[11] pozri poznámku 2.

[12] pozri poznámku 2.

Bibliografia

BALIBAR, É. (2003). Národ jako forma: dějiny a ideologie. In: Pohledy na národa nacionalismus: čítanka textů. HROCH, M. (ed.). Praha: Sociologické nakladatelství, s. 217 – 238.

HOBSBAWM, E. (2003). Několik úvah o nacionalismu. In: Pohledy na národa nacionalismus: čítanka textů. HROCH, M. (ed.). Praha: Sociologické nakladatelství, s. 109 – 124.

KEDOURIE, E. (2003). Nacionalismus. In: HROCH, M. (ed.). Pohledy na národ a nacionalismus: čítanka textů. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 100 – 108.
KOHN, H. (2003). Nacionalismus. In: HROCH, M. (ed.). Pohledy na národ a nacionalismus: čítanka textů. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 87 – 99.
LEMBERG, E. (2003). K psychologii nacionalismu. In: HROCH, M. (ed.). Pohledy na národ a nacionalismus: čítanka textů. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 71 – 86.
NAIRN, T. (2003). Moderní Janus. In: In: HROCH, M. (ed.). Pohledy na národ a nacionalismus: čítanka textů. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 143 – 153.
RENAN, E. (2003). Co je národ? In: HROCH, M. (ed.). Pohledy na národ a nacionalismus: čítanka textů. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 24 – 35.
VILIKOVSKÝ, P. (2024). Pes na ceste. Bratislava: Slovart.

PhDr. Matej Miklian, MBA
Katedra filozofie a dejín filozofie
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave
Gondova ulica 2
811 02 Bratislava
E-mail: matej.miklian@uniba.sk

Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-22-0397.

Medzi skúškou a zradou: Komparatívna analýza rozprávok Traja bratia (UA), Matej veľký kráľ a Uliana veľká kráľovná (SK) a Norka, divá šelma (RU) v perspektíve Greimasovej štrukturálnej sémantiky

Ema Žugecová

Abstrakt

Príspevok vychádza z predpokladu, že ľudová rozprávka nepredstavuje iba tradičnú literárnu formu, ale aj osobitý spôsob uchovávania a sprostredkovania filozofických konceptov. Na komparácii troch ľudových rozprávok z rozličných priestorov, ale s analogickým dejom, sa pokúsime dokázať, že naratívne štruktúry týchto textov nesú implicitné predstavy o spravodlivosti, legitimite, vine, uznaní a morálnej hodnote človeka. Predmetom komparácie budú slovenská rozprávka Matej veľký kráľ a Uliana veľká kráľovná, ukrajinská rozprávka Три брати (Traja bratia) a ruská rozprávka Норка-зверь (Norka, divá šelma). Metodologickým východiskom je Greimasova štrukturálna sémantika, osobitne aktančný model a semiotický štvorec, ktoré umožňujú sledovať, ako sa filozoficky relevantné významy netvoria na úrovni explicitného tvrdenia, ale v usporiadaní postáv, konfliktov, skúšok a hodnotových opozícií. Cieľom príspevku je ukázať, že rozprávková forma môže fungovať ako relevantný nositeľ myslenia o svete: prostredníctvom vzťahov medzi bratmi či zobrazenia skúšky a zrady tematizuje vzťah medzi pravou a prisvojenou zásluhou, medzi zdaním a skutočnou hodnotou, ako aj medzi násilím a spravodlivým poriadkom. Komparácia troch slovanských rozprávok zároveň otvára možnosť uvažovať o tom,

že literárna forma rozprávky môže uchovávať a prenášať filozofické koncepty naprieč kultúrnymi kontextmi aj bez ich pojmovej formulácie. Príspevok tak snaží rozprávku interpretovať ako priestor, v ktorom sa potenciálne stretávajú poetika, kultúrna pamäť a implicitná filozofia ľudského konania.

Kľúčové slová
ľudová rozprávka, štrukturálna sémantika, aktanciálny model, slovanská ľudová slovesnosť, implicitná filozofia

Rozprávka ako priestor implicitného filozofického myslenia

V tomto príspevku vychádzam z predpokladu, že ľudová rozprávka nie je iba folklórnym či estetickým útvarom, ale aj osobitým spôsobom organizácie významu. Rozprávka nehovorí filozofickým jazykom pojmov, ale jazykom dejových vzorcov, skúšok a hodnotových opozícií. Zaujíma ma teda rozprávka nie iba ako literárny text, ale ako forma, v ktorej sa uchovávajú a sprostredkúvajú určité predstavy o svete, spravodlivosti, hodnote človeka a legitimite konania.

Príspevok je postavený na porovnaní troch slovanských ľudových rozprávok. Prvou je ukrajinská rozprávka Три брати (Traja bratia), zaznamenaná Ivanom Jakovyčom Rudčenkom v zbierke Народныя южнорусскія сказки. Druhou je slovenská rozprávka Matej veľký kráľ a Uliana veľká kráľovná zo zbierky Prostonárodné slovenské povesti Pavla Emanuela Dobšinského. Treťou je ruská rozprávka Норка-зверь (Norka, divá šelma) z Afanasievovej zbierky Народные русские сказки. Hoci ide o texty z odlišných kultúrnych prostredí, spája ich podobný naratívny model: bratský konflikt, skúška pravého hrdinu, zrada

a/alebo odopretie uznania a napokon obnovenie spravodlivého poriadku.

Hlavnou výskumnou otázkou príspevku je, ako ľudová rozprávka sprostredkúva filozofické koncepty, akými sú spravodlivosť, legitimita, vina, uznanie a hodnota človeka? Ústredná téza znie, že ľudová rozprávka nenesie filozofické koncepty na úrovni abstraktných definícií, ale prostredníctvom naratívnych vzorcov, konfliktov a hodnotových opozícií, ktoré modelujú predstavy o týchto konceptoch naratívne, nie pojmovo. Metodologickým nástrojom, ktorý umožňuje túto tézu rozvinúť, je Greimasova štrukturálna sémantika, predovšetkým aktančný model a semiotický štvorec.

Literárna forma ako priestor filozofického myslenia

Na prvý pohľad môže otázka, či má zmysel čítať ľudovú rozprávku ako nositeľku filozofických konceptov, vyzerať ako neopodstatnená. Rozprávka totiž spravidla nepracuje s abstraktnými pojmami ani s explicitnou reflexiou, ako je to napríklad vo filozofickom traktáte či eseji. Napriek tomu však organizuje skúsenosť sveta prostredníctvom opakujúcich sa modelových situácií – skúšky, voľby, konfliktu, odmeny, trestu, zrady či uznania. Práve v týchto situáciách sa manifestujú určité implicitné predstavy o tom, čo je spravodlivé, kto má nárok na odmenu, čo zakladá legitimitu hrdinu a aký vzťah existuje medzi vonkajším postavením a vnútornou hodnotou človeka.

Ľudová rozprávka nie je filozofická tým, že by formulovala pojmy, ale tým, že ich dramatizuje v naratívnej podobe. Filozofický obsah nevzniká iba v ponaučení, ktoré býva pripojené na konci textu, ale je prítomný v samotnej kompozícii deja, v rozdelení rolí

medzi postavami, v logike ich konfliktu a v hodnotových napätiach, ktoré rozprávka uvádza do pohybu. Predstavuje priestor implicitného filozofického myslenia: nejde o explicitnú filozofiu, ale o filozofiu zakódovanú v naratívnej forme.

Táto perspektíva nie je nová. Vo folklórnych štúdiách aj literárnej vede existuje dlhá tradícia, ktorá chápe ľudové rozprávky ako nositeľky kultúrnych hodnôt a noriem. Vladimir Propp (1895 – 1970) vo svojej Morfológii rozprávky (1928) ukázal, že ruské ľudové rozprávky zdieľajú spoločnú funkčnú štruktúru, ktorá presahuje konkrétne motívy a postavy. Na Proppov prístup nadväzuje Greimasov a súčasne ho prekonáva: nezaujíma ho iba inventár funkcií, ale hlbšia sémantická gramatika – systém vzťahov a hodnôt, ktorý rozprávku robí zrozumiteľnou ako organizovaný celok.

Pre tento príspevok je rozhodujúce práve toto: filozofický význam nehľadám mimo textu, ale v samotnej organizácii deja, v rozdelení rolí a v hodnotových opozíciách. Keď teda hovorím, že rozprávka tematizuje spravodlivosť, legitimitu alebo uznanie, nemám na mysli, že by tieto pojmy používala alebo definovala. Mám na mysli, že naratívna logika rozprávky, jej štruktúra, predpokladá a zároveň potvrdzuje určité predstavy o tom, čo tieto pojmy znamenajú. Voľba troch slovanských rozprávok (ukrajinskej, slovenskej a ruskej) nie je náhodná. Ide o texty, ktoré pochádzajú z príbuzných, no odlišných kultúrnych prostredí a boli zaznamenané v priebehu 19. storočia v rámci širšieho záujmu o ľudovú slovesnosť. Ich príbuznosť na úrovni naratívnej schémy otvára možnosť uvažovať o tom, že určité filozofické koncepty sú

v ľudovej rozprávke prítomné ako stabilný kultúrny vzorec viditeľný naprieč jazykovými a kultúrnymi hranicami.

Metodologické východisko

Greimasova štrukturálna sémantika

Algirdas Julien Greimas (1917 – 1992) je jednou z ústredných postáv parížskej školy semiotiky a zakladateľom štrukturálnej sémantiky ako systematickej metódy analýzy naratívnych textov. Jeho projekt, rozvíjaný predovšetkým v dielach Štrukturálna sémantika: pokus o metódu (fr. originál Sémantique structurale: recherche de méthode, 1966) a O význame: sémiotické eseje (fr. originál Du sens: essais sémiotiques, 1970) vychádza z presvedčenia, že texty a ľudové rozprávky osobitne nie sú iba sledom epizód a motívov, ale organizovanými systémami vzťahov, v ktorých sa význam vytvára prostredníctvom rolí, funkcií a opozícií.

Greimas nadväzuje na Proppovu Morfológiu rozprávky, no v mnohom sa líši. Kým Propp identifikoval tridsaťjeden funkcií ruských ľudových rozprávok a opisoval ich, Greimas sa pozerá na hlbšiu gramatiku, ktorá tieto funkcie organizuje. Nie čo sa v príbehu stane, ale aká logika vzťahov a hodnôt toto dianie umožňuje a robí zmysluplným. V jeho terminológii ide o prechod od povrchovej naratívnej syntaxe k hlbšej sémantickej gramatike.

Kľúčová je prenositeľnosť naprieč tradíciami a kultúrami. Keďže pracuje s formálnymi rolami a vzťahmi, nie s konkrétnymi motívmi, umožňuje porovnávať texty, ktoré sa na povrchu môžu líšiť, ale zdieľajú hlbšiu naratívnu štruktúru. Práve to robí z jeho metodológie vhodný nástroj na komparatívnu analýzu troch slovanských rozprávok.

Aktančný model

Prvým nástrojom Greimasovej metodológie je aktančný model. Jeho podstata spočíva v tom, že namiesto individuálnych postáv s ich psychologickými vlastnosťami, motívaciami a charaktermi pracuje s funkčnými rolami, ktoré Greimas nazýva aktantmi. Aktant nie je postava, ale funkcia: nie kto je kto, ale čo kto robí, aké miesto zaujíma v štruktúre naratívnych vzťahov. Greimas sám zdôrazňuje, že aktanty sú operačnou, nie substanciálnou kategóriou. Nevznikajú z podstaty postáv, ale z ich miesta v sieti vzťahov (Greimas 1987, s. 106–108).

Aktančný model pozostáva zo šiestich pozícií usporiadaných do troch osí. Prvá os, os túžby alebo hľadania, spája subjekt s objektom: subjekt je ten, kto sa o niečo usiluje; objekt je predmet tohto úsilia, pričom môže ísť o konkrétnu vec, osobu, stav alebo o abstraktnejšiu hodnotu, akou je uznanie, spravodlivosť alebo legitimita. Druhá os, os komunikácie alebo mandátu, spája odosielateľa s prijímateľom: odosielateľ je zdrojom úlohy, mandátu alebo hodnoty, ktorá má byť realizovaná; prijímateľ je ten, komu realizácia prináša úžitok. Vo folklórnom kontexte sa subjekt a prijímateľ často splývajú. Hrdina koná aj pre iného (otca, kráľovstvo), aj pre vlastné potvrdenie ako oprávneného nositeľa hodnoty. Tretia os, os moci, spája pomocníka s protivníkom: ide o sily, ktoré subjektu umožňujú alebo bránia dosiahnuť objekt (Ibid. s. 197–221).

Aktantmi pritom nemusia byť iba postavy. Greimas výslovne upozorňuje, že aktantmi môžu byť aj normy, prírodné sily, predmety, znaky alebo abstraktné hodnoty. Táto flexibilita je pre moju analýzu dôležitá: v analyzovaných rozprávkach totiž nie sú protivníkmi

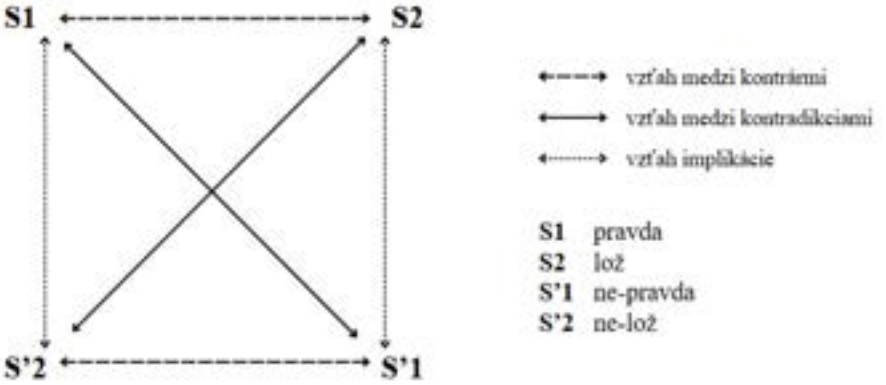
iba starší bratia ako osoby, ale aj samotný sociálny mechanizmus, ktorý odopiera hrdinom primerané uznanie.

Osobitne dôležitý je pojem anti-subjektu, ktorý Greimas rozvíja v zbierke esejí O význame. Anti-subjekt je aktant, ktorý sa usiluje o ten istý objekt hodnoty ako subjekt, no bez oprávnenia, bez kompetencií, bez splneného výkonu. Anti-subjekt teda nie je iba protivníkom v prostom zmysle, ale uzurpátorom, ktorý narúša legitímnu logiku naratívneho procesu. Práve starší bratia v analyzovaných rozprávkach sú typickými anti-subjektami: usilujú sa o odmenu, uznanie a spoločenský status, no bez toho, aby prešli skúškou, ktorá by ich nárok zakladala.

Semiotický štvorec

Druhým nástrojom, ktorý využívam, je Greimasov semiotický štvorec. Nástroj na zobrazenie hodnotových opozícií, na ktorých je naratívny text vystavený. Greimas ho vyvinul ako rozšírenie základnej binárnej opozície: kým klasická štrukturalistická analýza pracuje s dvoma pólmi (napríklad dobro verzus zlo), semiotický štvorec generuje zo základného protikladu štyri pozície, ktoré spoločne tvoria komplexnejšie pole napätí.

Formálne semiotický štvorec vychádza z elementárnej štruktúry signifikácie: ak máme kontrárne pojmy S1 a S2, každý z nich implikuje svoju kontradikciu (ne-S1 a ne-S2). Vzťah medzi S1 a S2 je kontrárny sú navzájom vylučujúce, no nie vyčerpávajúce celý priestor. Vzťah medzi S1 a ne-S1 je kontradiktórny (logická negácia). Vzťah medzi S2 a ne-S1 je implikatívny. Výsledkom je mapa štyroch pozícií, ktorá umožňuje zachytiť jemnejšie napätia ako len holá dvojica (Ibid. s. 49-52).



Graf 1: Greimasov semiotický štvorec

Greimas upozorňuje, že semiotický štvorec nie je iba logickou schémou, ale dynamickým nástrojom analýzy: zobrazuje priestor možných pozícií a zároveň smer naratívneho pohybu, teda to, ako sa príbeh transformuje z jednej pozície do druhej. Pre komparatívnu analýzu troch rozprávok je kľúčová najmä opozícia medzi pravou zásluhou a prisvojenou zásluhou, medzi uznaním oprávneného hrdinu a neuznaním a medzi skutočnou hodnotou a zdanlivou nadradenosťou. Práve tieto opozície a ich naratívna transformácia tvoria filozofické jadro analyzovaných textov.

Tri rozprávky, jeden naratívny model

Matej veľký kráľ a Uliana veľká kráľovná (SK)

Rozprávku podal Štefan Marko Daxner a zaradil ju Pavol Dobšinský do prvého zväzku zbierky Prostonárodné slovenské povesti (1858) [1]. Príbeh sa začína v sedliackej rodine, kde otec po rokoch vydržiavania starších synov na školách ostane bez prostriedkov: „*do grajciara ste ma vytrovili*“, sťažuje sa synom. Tí odídu na vojnu, rýchlo zbohatnú, urobia kariéru a pred kráľom predstierajú šľachtický pôvod – „*začali pred kráľom vykrúcať, z akej oni kniežacej*

rodiny pochádzajú“. Na otca na dlhé roky zabudnú. Medzitým sa sedliakovi narodí tretí syn Matej, matka zomrie, otec oslepne a s malým Matejom žobre.

Keď sa starší bratia po rokoch vrátia, otcovi materiálne pomôžu a na jeho prosbu vezmú Mateja so sebou. Cestou sa však zľaknú, že by ich mohol prezradiť: „*tento nás môže prezradiť, že sme aj my zo sedliackeho rodu, a potom kríž po našej sláve!*“ Rozhodnú sa ho vyložiť do kráľovského zverinca, „nazdali sa, že ho tam naraz divé zvery roztrhajú“. Medveď si ho však vezme pod ochranu.

Kráľovskej dcére Uliane sa trikrát prisnije starý človečik s napomenutím: „*Uliana princezná, choď do zverinca, tam na teba čaká veľké šťastie.*“ Napriek odhováraniu komorných sa napokon sama vyberie, nájde Mateja a privedie ho do paláca. Kráľ ho nechá pri dcére. Starší bratia však naďalej striehnu. Jeden nasype do polievky uspávací prášok, vyzlečených Mateja a Ulianu uloží do jednej postele a zavolá kráľa. Rozhnevaný kráľ ich odsúdi. Kráľovná ho obmäkčí: „*aspoň ich nezabi, ale ich daj v člne vysadiť na šíre more: ak sú vinné, zahynú, ak sú nevinné, Pán Boh ich ochráni.*“

Vlny člnok doplavia k ďalekému ostrovu. Matej objaví zakliate mesto, „*plno ľudstva, plno vojska; všetko skameneté*“ a v kráľovskom zámku staručkú kráľovnú, nehybnú tristo rokov. Nad dverami zlatými literami stojí: „*Matej veľký kráľ a Uliana veľká kráľovná.*“ Kráľovná mu vysvetlí svoje hriechy a prikáže: „*o dvanástej mi zoťneš hlavu, a miesto krvi vyletia z môjho hrdla dva holuby, oblietnu jedným razom ostrov a celá moja krajina bude odkliata.*“ Matej váha, no napokon udrie. „*Odfrkla kráľovnej hlava a miesto krvi vyleteli z jej hrdla dva biele holuby*“, mesto ožije a ľudia ho zvolajú za kráľa.

Po čase sa s vojskom vrátia k Ulianinineným rodičom. Pravda o zrade starších bratov vyjde najavo. Kráľ chce bratov popraviť, Matej však prosí za nich a vyprosí im život. Bratia ostanú nažive, no *„viacej nesmeli sa ukázať pred oči starému kráľovi“*. Zmierená rodina odíde na odkliaty ostrov.

Три брати – Traja bratia (UA)

Rozprávka č. 55 zo zbierky Ivana Jakovyča Rudčenka Народныя южнорусскія сказки (Kyjev, 1869) [2] hovorí o otcovi, ktorý má troch synov – *„dvoch rozumných a jedného hlupáka“* (*„два розумних, а третій дурень“*). Do otcovho sadu každú noc prichádza divý kanec a ničí úrodu. Starší bratia sa postupne ujmú stráže, no obaja zaspia, príde *„kanec, zjedol jablká pod jabloňou a ryl po sade, a potom odišiel“* (*„кабан прийшов, пойів яблука під яблунею і порив по садку, а потім і шінів“*). Najmladší *„nakládol tŕnie pod jabloňou, vzal si poriadny makový koláč a na tŕnie sa posadil“* (*„намостив колючок під яблунею, узяв доброго макогона і сів на колючках“*), aby ho pichanie zobudilo, keď začne driemať. Kanec príde, hrdina ho zabije. Ešte ukáže svoju silu, kým starší bratia ho nevedia ani zdvihnúť, on ho *„chytil pod brucho – a tak vytiahol na voz“* (*„як ухватив під черево – так і витаскав на віз“*).

Úspech v bratoch vzbudí závisť, *„tí dvaja vidia, že je taký silný, a ešte k tomu kanca zabil – začali mu závidieť“* (*„ті два бачать, що він такий сильний, та ще до того і кабана убив – стали завидувать йому“*) a povedia si: *„radšej ho zabijme a doma povedzme, že odišiel hľadať ešte jedného“* (*„лучче убиймо його, та скажім дома, що він пішов шукать іще одного“*). Zakopú ho pod jabloňou. Na mieste, kde leží pochovaný, vyrastie rastlina.

Pastier z nej vyreže píšťalku, a keď na nej zahrá, nástroj sám začne spievať: *„Brat ma zabil, brat ma pochoval, za toho kanca, čo v sade ryl“* (*„Брат мене вбив, брат мене схоронив, за того кабана, що в саду рив!“*)

Pieseň sa postupne dostane k otcovi, ten donúti bratov zahrať tiež. Keď nástroj zaspieva *„ty si ma zabil, ty si ma pochoval“* (*„ти мене вбив, ти мене схоронив“*), bratia sa musia priznať: *„tí mládenci museli sa priznať, že oni zabili svojho brata“* (*„ті парубки мусіли признацця, що вони убили свого брата“*). Otec ich dá odviesť, hrdinu vykopú a riadne pochovajú.

Норка-зверь – Norka, divá šelma (RU)

Rozprávka č. 132 z Afanasievovej zbierky Народные русские сказки (ed. Barag – Novikov, Nauka 1984) [3] hovorí o cárovi a cárovnej, ktorí majú troch synov – *„dvoch rozumných a jedného hlupáka“* (*„два разумных, а третий дурень“*). Do cárovho zverinca sa každú noc vkráda obludný zver Norka a požiera zvieratá. Cár sľúbi odmenu: *„kto zničí Norku, divú šelmu, dám mu polovicu kráľovstva“* (*„хто истребить Норку-зверя, дам тому палавину царства“*). Starší bratia zlyhajú, namiesto stráže idú do krčmy a premárnia noc. Najmladší, z ktorého sa všetci smiali, *„lebo bol hlúpy“* (*„бо був дурный“*) ide priamo do zverinca a sadne si nad priekopou. Aby nezaspal, nakladie si pod seba tŕne, *„aby – len čo začne zaspávať – ho pichli a on by sa prebudil“* (*„штоб – як только начне засыпать – яны его нальнули, ён бы і проснувся“*). Keď príde Norka, cárovič ju nasleduje a trikrát zraní. Na štvrtýkrát zver dobehne k veľkému bielemu kameňu, zdvihne ho a zostúpi na *„onen svet“* (*„той свет“*) s výzvou: *„Vtedy ma porazíš, keď sem prídeš“* (*„тогда мяне пабедиш, як сюда придеш“*).

Cárovič si dá zhotoviť dlhý kožený povraz a zostúpi do podzemného sveta. Tam nájde čarovného koňa, ktorý naňho čaká: *„Ach, vitaj, Ivan-cárovič; dlho som ťa čakal!“* (*„А, здрастуй, Иван-царевич; долга я дожидав табе!“*). Navštívi tri paláce, medený, strieborný a zlatý, kde žijú tri sestry Norky. Každá mu prezradí, kde Norka je. Najmladšia mu dá *„napiť sa silnej vody, dala meč-kladaňec“* (*„напіцца сильнай вады, дала меч-кладенец“*) a poradí: udri jedným úderom. Cárovič nájde Norku spať na kameni uprostred modrého mora, priblíži sa a *„udrel mečom po hlave. Hlava odskočila a povie: ‘Nuž teraz som zahynul!’“* (*„ударив мечем па галаве. Галава адскачила да і кажа: ‘Ну тяперь жа я прапав!’“*).

Po zabití Norky vezme cárovič so sebou všetky tri sestry. Keď ich chce dostať hore na povraz, bratia vytiahnu dievčatá, no potom sa dohovoria: *„Pustíme povraz, zdvihneme brata, povraz prerežeme, nech sa zabije, lebo inak nám nedovolí vziať si tieto krásky za ženy“* (*„пустим канат, падымем брата, канат перярежим, кехай убьецца, а то ён нам не даст сих красавиц замуж“*). Cárovič to vytuší, namiesto seba priviaže kameň, bratia ho vytiahnu vysoko a prerežú povraz.

Opustený cárovič zachráni mláďatá obrovského vtáka pred búrkou. Ten ho vynesie na povrch. V prestrojení sa zamestná u krajčíra a obuvníka, z čarovných vajíčok v noci vyberie šaty a obuv pre nevesty. Keď sa schyľuje k svadbe, najmladšia nevesta pri rozdávaní almužny *„uvidela prsteň, čo dala cárovičovi na onom svete, a prstene svojich sestier“* (*„пабачила кольцо, що дала царевичу на том свеце, і кольца сястер сваіх“*), chytí ho za ruku a odvedie pred cára: *„Tu je ten, čo nás vyviezol z onoho sveta! Bratia nám zakázali hovoriť, že je živý, a tvrdili, že nás zabijú, ak*

niečo povieme“ („*Во той, що нас вывяз із таго свету! Братья запрятили гаварить нам, що ён жив, і абещали пабить нас, калі мы скажем*“). Cár starších synov potrestá a vychystá tri svadby.

Spoločný naratívny model: invariantná štruktúra

Napriek svojim odlišnostiam (prostredie, konkrétne motívy, a kultúrny kontext) zdieľajú všetky tri rozprávky invariantnú naratívnu štruktúru.

Prvá fáza je fázou narušenia poriadku a zadania mandátu. V Troch bratoch ničí divý kanec otcov sad každú noc; v Norke, divej šelme požiera obludný zver Norka zvieratá v cárskom zverinci; v Matejovi veľkom kráľovi a Uliane veľkej kráľovnej je situácia komplexnejšia. Narušenie poriadku neprichádza zvonku, ale zvnútra rodiny: starší bratia sami vytvárajú stav, ktorý mandát vyžaduje, totiž Matejovo nebezpečenstvo. Napriek týmto povrchným rozdielom je štrukturálna funkcia tejto fázy rovnaká. Uvádza do pohybu naratívny mandát a určuje axiologický rámec, v ktorom bude výkon hodnotený.

Druhá fáza je fázou skúšky a jej selektívneho výsledku. Všetky tri rozprávky pracujú s rovnakou schémou: traja bratia sa postupne pokúsia splniť úlohu; starší dvaja zlyhajú (zaspia, odídu, alebo sa vyhýbajú zodpovednosti) a uspeje iba najmladší, ten zdanlivo najmenej pravdepodobný hrdina.

Tretia fáza je fázou výkonu a zrady. Hrdina úlohu splní, avšak spravidla bez svedkov: je sám v záhrade v noci, sám v podzemnom svete, sám na zakliatom ostrove. Táto osamotenosť je naratívne kľúčová, umožňuje anti-subjektom zradu. V Troch bratoch bratia hrdinu fyzicky zabijú a zakopú, korisť si privlastnia a otcovi zaklamú.

V Norke, divej šelme starší bratia vedome prerežú lano, nechajú Ivana spadnúť a nevestám pod hrozbou zakazujú prezradiť pravdu. V Matejovi veľkom kráľovi a Uliane veľkej kráľovnej je zrada nepriama: bratia inscenujú kompromitujúcu situáciu pomocou uspávacieho prášku a kráľa zavolajú ako svedka. Nejde o fyzické násilie, ale cieľ ostáva rovnaký (odstrániť hrdinu a zabrániť jeho uznaniu).

Štvrtá fáza je fázou odhalenia a sankcie. Pravda sa napokon dostane k odosielateľovi, no mechanizmus odhalenia je v každej rozprávke iný a filozoficky zaujímavý sám osebe. V Troch bratoch hovorí za mŕtveho hrdinu nadprirodzené médium, píšťalka vyrezaná z rastliny, ktorá vyrástla na jeho hrobe. V Norke, divej šelme je dôkazom materiálny predmet, prsteň, ktorý Ivan dostal od nevesty v podzemnom svete a ktorý ho identifikuje pri rozdávaní almužny. V slovenskej verzii je odhalenie naratívne: Uliana sama porozpráva celú históriu otcovi a bratia sú konfrontovaní priamo. Vo všetkých troch prípadoch nasleduje dvojaká sankcia – kognitívna (odhalenie pravdy) a pragmatická (odmena hrdinovi, trest anti-subjektom).

Táto štvorfázová schéma je naratívnym invariantom, ktorý dokazuje, že tri rozprávky z odlišných kultúrnych prostredí nesú tú istú hlbokú gramatiku. Práve na tejto gramatike sa v ďalšej časti pokúsim ukázať filozofické koncepty ako štruktúrne prítomné, nie iba ako vonkajšie morálne posolstvo.

Komparatívna analýza: aktančné modely a naratívna gramatika

Subjekt a objekt

Subjektom je vo všetkých troch rozprávkach najmladší brat, označovaný rôznymi spôsobmi, no vždy ako ten, od koho sa úspech očakáva najmenej. V ukrajinskej aj ruskej rozprávke je vyslovene nazvaný hlupákom (дурний, дурень). V tej slovenskej nie je takto označený explicitne, no jeho spoločenské postavenie je analogické: je synom slepého, žobrajúceho sedliaka, privezený do kráľovského prostredia bez akéhokoľvek nároku.

Greimas upozorňuje, že pre hlbšiu analýzu treba rozlíšiť medzi predmetom výkonu a objektom hodnoty. Predmetom výkonu je konkrétny čin: zabiť kanca, zničiť Norku, vyslobodiť zakliatu krajinu. Objektom hodnoty je to, čo subjekt v najhlbšom zmysle hľadá, nie iba víťazstvo, ale uznanie, že je právoplatným nositeľom zásluhy, spoločensky potvrdenou osobou hodnou odmeny a rešpektu (Greimas 1987, s. 107–109).

Vo všetkých troch rozprávkach je skutočný objekt napätia rovnaký: nie šelma ani zakliata krajina, ale otázka, kto má právo byť uznaný ako ten, kto výkon vykonal. Moment zrady je naratívne záťažový, keďže nejde len o krádež úspechu, ale o uzurpáciu identity hrdinu. Osobitne zaujímavý je prípad Mateja. Na rozdiel od ostatných dvoch hrdinov, Matej nezískal mandát aktívnym výkonom (nestráži záhradu, nezabíja zvera). Do príbehu vstupuje pasívne. Jeho objektom hodnoty je od začiatku nie odmena za výkon, ale vlastná identita a právo existovať v priestore, z ktorého ho bratia chcú odstrániť. Keď napokon vykoná skutočný hrdinský čin (sťatie hlavy kráľovnej) deje sa tak bez publika, bez svedkov, bez možnosti

priameho uznania. Objekt hodnoty (uznanie legitímnej identity) teda predchádza výkonu a výkon ho iba definitívne potvrdí.

V Troch bratoch je vzťah medzi predmetom výkonu a objektom hodnoty najtransparentnejší: hrdina zabije kanca, ukáže silu, a práve táto kombinácia vykonaného výkonu a preukázanej schopnosti vyvolá v bratoch závisť, čo naznačuje, že otcovo uznanie bolo skutočným objektom hodnoty od samého začiatku. V Norke, divej zveri je objekt hodnoty rozvinutý komplexnejšie. Ivan nielen zabije šelmu, ale vyvedie tri nevesty z podzemného sveta, čo mu dáva ešte silnejší legitímny nárok, a práve preto bratia potrebujú jeho identitu nielen zaprieť, ale fyzicky eliminovať jej nositeľa.

Odosielateľ a prijímateľ

Pozícia odosielateľa je v analyzovaných rozprávkach variabilná, no štrukturálne plní rovnakú funkciu. Je zdrojom mandátu a nositeľom axiologického rámca, v zmysle ktorého bude výkon subjektu hodnotený.

V Troch bratoch je odosielateľom otec, vlastník sadu, ktorého majetok je každú noc ničený. Zadáva úlohu prakticky, no implicitne vytvára aj hodnotový rámec: statočnosť, vytrvalosť, schopnosť ochrany. Kto tieto hodnoty preukáže, má nárok na otcovo uznanie. V Norke, divej zveri je odosielateľom cár, ktorý sľubuje polovicu kráľovstva. Mandát je tu explicitný a odmena presne stanovená. Greimas upozorňuje, že odosielateľ nie je iba pragmatickým iniciátorom deja, ale strážcom axiologického poriadku (Greimas 1987, s. 108). V Norke, divej zveri je táto funkcia najviditeľnejšia. Cár je tým, pred kým sa napokon odhalí pravda a kto udelí definitívnu sankciu.

V Matejovi je pozícia odosielateľa najkomplexnejšia a najmenej zrejmá. Na povrchu by sa mohlo zdať, že odosielateľom je kráľ. Ten sa v priebehu deja stane nástrojom anti-subjektov a nesprávne udelí sankciu (odsúdi nevinných). Skutočným odosielateľom je zakliata kráľovná na ostrove, ktorá Mateja explicitne zvolí. Nápis nad dverami Matej veľký kráľ a Uliana veľká kráľovná existuje dávno pred tým, ako Matej čokoľvek vykoná. Tým sa v Matejovi objavuje dimenzia predurčenia, ktorá v ostatných dvoch rozprávkach nie je prítomná.

Prijímateľom je vo všetkých troch rozprávkach na prvej úrovni spoločenstvo (rodina, kráľovstvo alebo odkliata krajina), ktoré profituje z výkonu hrdinu. Na druhej, hlbšej úrovni je prijímateľom vždy sám hrdina. Splnením úlohy nadobúda svoju sociálnu identitu a stáva sa tým, kým sa legitímne môže nazývať. Táto dvojúrovňová štruktúra prijímateľa je filozoficky dôležitá. Rozprávka nehovorí iba o tom, čo hrdina vykoná pre iných, ale aj o tom, čím sa stane sám pre seba.

Zaujímavý je aj moment, keď anti-subjekty narušia vzťah odosielateľa a prijímateľa. V každej z rozprávok nastane situácia, keď sa k odosielateľovi dostane nepravdivá verzia udalostí a hrozí, že sankciu udelí neprávom. V Troch bratoch otec uverí synom, že najmladší odišiel hľadať druhého kanca. V Norke, divej zveri cár netuší, že Ivan bol v podzemnom svete. V Matejovi veľkom kráľovi a Uliane veľkej kráľovnej kráľ uverí tomu, čo vidí a sám sa stane súčasťou zrady, hoci nevedome. Tento epistemický problém (kto vie pravdu a ako sa k sudcovi dostane) je vo všetkých troch rozprávkach naratívnym motorom druhej polovice deja.

Porovnávacia tabuľka aktančných rolí

Nasledujúca tabuľka zhŕňa výsledky komparatívnej analýzy na základе primárnych textov rozprávok. Umožňuje prehľadne vidieť, kde sú rozprávky štrukturálne identické a kde sa kultúrne líšia.

Aktant / kategória	Три брати (UA)	Matej veľký kráľ a Uliana veľká kráľovná (SK)	Норка-зверь (RU)
Subjekt	Najmladší brat	Matej, najmladší brat	Ivan-carevič, najmladší syn cára
Narušenie poriadku (mandátna udalosť)	Divý kanec každú noc ničí otcov sad a požiera jablká	Starší bratia vyložia Mateja do zverinca šelmám, neskôr ho chcú zdiskreditovať	Obludný zver Norka každú noc požiera zvieratá v cárskom zverinci
Objekt výkonu	Ustrážiť sad a zabiť kanca, priniesť otcovi dôkaz výkonu	Vyslobodiť zakliatu krajinu sťatím hlavy starej kráľovnej, vrátiť sa s Ulianou	Ustrážiť zverinec, nasledovať Norku do podzemného sveta a zabiť ju
Objekt hodnoty	Otcovo uznanie a potvrdenie, že je skutočným nositeľom zásluhy	Legitímna identita, právo existovať a byť uznaný	Znovuzískaná identita hrdinu, cárovo uznanie
Odosielateľ	Otec, vlastník sadu	Zakliata kráľovná na ostrove	Cár
Prijímateľ	Otec a rodina, hrdina sám	Odkliata krajina, Uliana, Matej sám	Cárstvo, tri sestry, Ivan sám
Pomocníci	Tŕne (bdenie), mačka a pes oživia hrdinu živou vodou	Zakliata kráľovná, Ulianin trikrát sa opakujúci sen, medveď	Tŕne (bdenie), čarovný kôň; tri sestry Norky, vták Ohnivák
Protivníci / anti-subjekty	Starší bratia	Starší bratia	Starší bratia
Typ a miera zrady	Fyzická vražda, aktívne prisvojenie koristi, lož otcovi	Nepriama, inscenovaná zrada bez fyzického násilia, aktívna lož pred cárom	Fyzická eliminácia hrdinu, aktívna lož pred cárom

Kompetencia - typ a budovanie	Fyzická disciplína, preukázaná sila (internalizovaná)	Prevažne pasívno-predurčená (nápis, zvery, Ulianin sen); jedna aktívna voľba: sťatie hlavy napriek strachu	Fyzická disciplína, ritualizovaná externalizovaná kompetencia (tri paláce, tri dary, meč)
Mechanizmus odhalenia	Nadprirodzené médium (píšťalka)	Naratívne (Uliana)	Materiálny dôkaz (prsteň)
Charakter trestu anti-subjektov	Neurčitý (udaní úradom)	Zmiernený Matejovým milosrdenstvom (ostanú nažive, no navždy vylúčení spred kráľovho zraku)	Neurčitý (text nešpecifikuje formu)

Tabuľka 1: Komparatívna schéma aktančných rolí
Zdroj: vlastné spracovanie autorky na základe primárnych textov rozprávok.

Z tabuľky vyplýva niekoľko kľúčových pozorovaní. Po prvé, napriek rôznym povrchným úlohám je objekt hodnoty vo všetkých troch rozprávkach identický. Vždy ide o uznanie legitímnej identity hrdinu. Po druhé, kompetencia je výsledkom disciplíny, nie daru. Po tretie, miera aktívnosti zrady narastá: nepriama inscenácia v Matejovi veľkom kráľovi a Uliane veľkej kráľovnej, fyzická vražda v Troch bratoch, plánované prerezanie lana v Norke, divej zveri. Po štvrté, mechanizmus odhalenia je v každej rozprávke iný (magická píšťalka, prsteň, vlastné rozprávanie), no filozofický výsledok je rovnaký – odhalenie pravdy. Po piate, filozoficky najosobitejšia je slovenská rozprávka v bode trestu. Matejovo milosrdenstvo voči bratom otvára otázku vzťahu medzi spravodlivosťou a odpustením, ktorá v ukrajinskej ani ruskej verzii nie je prítomná.

Filozofické koncepty a hodnotové opozície

Spravodlivosť ako naratívna logika

Spravodlivosť je azda najzrejmejším filozofickým konceptom, ktorý analyzované rozprávky odkrývajú. No nesú ho nie ako pojem, ale ako naratívnu nevyhnutnosť. Rozprávka netematizuje spravodlivosť abstraktne; dramatizuje ju ako príčinno-následkovú logiku, ktorá riadi pohyb príbehu. Výkon zakladá nárok, nárok zakladá právo na uznanie, neuznanie narušuje poriadok a narušený poriadok vyžaduje nápravu.

Táto logika sa v každej z troch rozprávok realizuje inak, no s rovnakým výsledkom. V Troch bratoch je naratívna spravodlivosť sprostredkovaná nadprirodzeným médiom: hlas mŕtveho hrdinu prekoná smrť a mlčanie živých svedkov. Spravodlivosť tu nie je výsledkom ľudského konania. Je výsledkom toho, že pravda má v rozprávkovom svete ontologický status. Existuje nezávisle od toho, či ju niekto vysloví, a napokon si vždy nájde cestu. V Norke, divej šelme je spravodlivosť obnovená aktom rozpoznania. Prsteň ako materiálny dôkaz premostí priepasť medzi tým, čo sa stalo, a tým, čo je verejne známe. Spravodlivosť tu závisí od materiálnej stopy, ktorú hrdina zanechá a od toho, že niekto (nevesta) je ochotný a schopný túto stopu rozpoznať a verejne potvrdiť. V Matejovi veľkom kráľovi a Uliane veľkej kráľovnej je spravodlivosť najkomplexnejšia. Uliana aktívne naratívne sprostredkuje pravdu otcovi, no Matej ju súčasne modifikuje milosrdenstvom. Spravodlivosť teda nepredstavuje len odčinenie, ale aj výsledok vyjednávania medzi nárokom na trest a aktom odpustenia.

Filozoficky pozoruhodné je, že vo všetkých troch rozprávkach spravodlivosť napokon nastane, aj keď zakaždým inak a s rôznou mierou definitívnosti. V ukrajinskej ľudovej rozprávke je trest

definitívny a fyzický. V ruskej je neurčitý. Text hovorí iba o potrestaní, no nešpecifikuje akom. V slovenskej nie je trestom, ale vylúčením. Táto variabilita naznačuje, že rozprávky nemodelujú spravodlivosť ako jeden konkrétny akt odplaty, ale ako obnovenie narušeného axiologického poriadku, a že formy tejto obnovy sú kultúrne podmienené.

Legitimita: kto má právo byť uznaný

Legitimita je filozoficky najzaujímavejším konceptom, ktorý tieto rozprávky nesú, pretože ich naratívna logika priamo modeluje odpoveď na otázku: čo zakladá oprávnený nárok na uznanie? Vo všetkých troch rozprávkach sú anti-subjekty zobrazované cez formálne nadradenejších. Bratia sú starší, teda v hierarchii rodiny privilegovanejší. V Matejovi navyše predstierajú šľachtický pôvod, čo im dáva vonkajšiu spoločenskú legitimitu, ktorú nemajú. Napriek tomu ich naratívna gramatika trvale označuje ako nelegitímnych (neprechádzajú skúškou).

Skúška je v Greimasovom systéme nevyhnutnou podmienkou legitimity. Nie vek, nie hierarchia, nie deklarovaný pôvod, iba preukázaná kompetencia a uskutočnený výkon zakladajú legitímny nárok. Anti-subjekty aktívne ničia podmienky, za ktorých by hrdina mohol byť uznaný. Ich nelegitímnosť nie je teda iba morálna, ale štrukturálna. V rámci naratívnej gramatiky nemajú na objekt hodnoty nárok, pretože nenaplnili podmienky, ktoré ho zakladajú.

Osobitne filozoficky zaujímavý je prípad Mateja, kde sa objavuje napätie medzi dvoma typmi legitimity – legitimitou zaslúženou (výkon hrdinu) a legitimitou predurčenou (nápis nad dverami). Matej je predurčený byť kráľom skôr, ako čokoľvek vykoná, a predsa musí výkon uskutočniť, aby predurčenie naplnil.

Rozprávka tak nekladie tieto dve formy legitimity do protikladu, ale do vzájomného vzťahu. Predurčenie otvára možnosť, výkon ju realizuje. Bez výkonu by predurčenie zostalo prázdnym titulom.

Uznanie a neuznanie: filozofia zásluhy

Problém uznania je treťou filozofickou rovinou analyzovaných rozprávok. Hrdina čin síce vykonáva, ale potrebuje, aby bol uznaný. A toto uznanie nie je iba odmena. Je konštituujúcim aktom hrdinovej identity. Greimas to opisuje prostredníctvom pojmu sankcie. Sankcia nie je iba záverom deja, ale aktom, ktorým sa hrdina stáva tým, kým je (Greimas 1987, s. 161-162).

Neuznanie hrdinu je v každej z rozprávok realizované inak. V ukrajinskej je neuznanie absolútne: hrdina je mŕtvy a fyzicky neprítomný, nemôže sa domáhať uznania sám za seba. Práve preto musí prehovoriť nadprirodzené médium. Pieseň je jediný spôsob, akým mŕtvy hrdina môže vstúpiť do spoločenského priestoru uznania. V ruskej je neuznanie fyzické aj sociálne: Ivan je živý, no uväznený v podzemnom svete a neskôr nepoznaný medzi žobrákmi. Hodnota jeho činu existuje, tri nevesty ju poznajú, no je utajená pod hrozbou. Hrdina musí čakať, kým sa naskytne moment uznania. V slovenskej je neuznanie dočasné a nepriame: Matej síce nie je zabitý ani fyzicky skrytý, ale je vyhostený z priestoru, kde by mohol byť uznaný. Uznanie prichádza až po jeho návrate, teda v momente, keď už nie je možné ho ignorovať.

Táto gradácia od absolútneho neuznania (smrť) cez fyzickú neprítomnosť (podzemný svet) k dočasnému vylúčeniu (more, cudzí ostrov) ukazuje, že rozprávky modelujú neuznanie nie ako jednorazový akt, ale ako stav, ktorého intenzita sa líši. Filozofická otázka je vo všetkých troch prípadoch rovnaká: ako sa hodnota

hrdinu stane spoločensky viditeľnou napriek systematickej snahe anti-subjektov zabrániť tomu?

Skutočná hodnota a zdanlivá nadradenosť: semiotický štvorec zásluhy

Štvrtou filozofickou rovinou je napätie medzi tým, čím hrdina skutočne je, a tým, ako je alebo nie je videný. Toto napätie možno zobraziť prostredníctvom Greimasovho semiotického štvorca s kategóriou pravdivosti (bytia a zdania sa).

Základná kontrárna opozícia je: pravá zásluha (S1) verzus nepravá zásluha (S2). Anti-subjekty zaujímajú pozíciu klamstva: zdajú sa byť nositeľmi zásluhy, no nie sú ňou. Hrdina zaujíma počiatočne pozíciu tajomstva: je nositeľom zásluhy, no nezdá sa ním. Naratívny pohyb rozprávky je pohybom od týchto dvoch nestabilných pozícií k pravde, teda k stavu, kde bytie a zdanie sa sú v súlade.

Každá z troch rozprávok realizuje tento pohyb inak. V Troch bratoch je pozícia hrdinu po jeho fyzickej smrti krajná forma tajomstva. On je (bol) nositeľom zásluhy, ale nie je prítomný ani ako zdanie. Pieseň ho vráti do priestoru zdania, a tým umožní pravdu. V Norke, divej zveri je pohyb od tajomstva k pravde dlhý a viacfázový. Ivan postupne prechádza rôznymi formami skrytosti (podzemný svet, úbohé prestrojenie a anonymita žobráka), až kým prsteň nevráti jeho bytie do zdania. Matejov pohyb od tajomstva k pravde je naratívne najmenej dramatický. Matej sa nestáva úplne neviditeľným, Uliana ho pozná, kráľ ho prijal, no jeho pravá identita (budúci kráľ, právoplatný hrdina) zostáva skrytá, kým sa nevráti z opusteného ostrova.

Filozoficky najhlbší je prípad ukrajinskej ľudovej rozprávky, kde odhalenie pravdivosti nastáva post mortem. Pravda je odhalená, no jej nositeľ z nej úžitok nemá. Rozprávka tým modeluje myšlienku, že hodnota činu je ontologicky nezávislá od toho, či jej nositeľ žije alebo nie. Pravda o zásluhe existuje aj po smrti hrdinu a naratívna logika ju napokon zviditeľní. Spravodlivosť nie je iba sociálna konvencia, ale je naratívnou nevyhnutnosťou, ktorá presahuje hranice života a smrti.

Rozprávka ako forma implicitného filozofického myslenia

Komparácia troch slovanských rozprávok, ukrajinskej Три брати (Traja bratia, Rudčenko), slovenskej Matej veľký kráľ a Uliana veľká kráľovná (Dobšinský) a ruskej Норка-зверь (Norka, divá šelma, Afanasiev), ukázala, že tieto texty zdieľajú nielen povrchové motívy, ale hlbšiu naratívnu gramatiku, ktorá je nositeľkou filozoficky relevantných konceptov. Práca s primárnymi textmi rozprávok umožnila túto gramatiku opísať presnejšie, než by to dovoľovalo abstraktné schematizovanie.

Štvorfázová invariantná štruktúra, narušenie poriadku, skúška, výkon a zrada, odhalenie a sankcia, je prítomná vo všetkých troch textoch naprieč kultúrnymi a jazykovými hranicami. Aktančná analýza odhalila, že subjektom je vždy najmladší brat ako nositeľ legitímneho výkonu; anti-subjektami sú starší bratia, ktorí si nárokujú objekt hodnoty bez kompetencie a výkonu; a skutočným objektom napätia nie je šelma ani záhrada ani zakliata krajina, ale otázka, kto má právo byť uznaný.

Filozofická analýza odhalila štyri dimenzie, v ktorých tieto rozprávky implicitne myslia. Spravodlivosť sa modeluje nie ako abstraktný princíp, ale ako naratívna nevyhnutnosť, a jej formy

sú kultúrne podmienené (definitívny fyzický trest, neurčitý trest, milosrdné vylúčenie). Legitimita sa zakladá nie na veku ani hierarchii, ale na preukázanej kompetencii a uskutočnenom výkone. Uznanie sa ukazuje ako konštituujúci akt identity hrdinu a jeho absencia (smrť, podzemný svet, more) je modelovaná v gradácii od absolútnej po dočasnú. Pohyb od zdania sa k bytiu je naratívnou mechanikou, ktorou rozprávka zviditeľňuje pravdu.

Komparatívne hľadisko zároveň ukázalo, že hlboká naratívna gramatika je stabilná, no kultúrna poetika je variabilná. Mechanizmus odhalenia sa zásadne líši (nadprirodzená pieseň, materiálny prsteň, vlastné rozprávanie). Miera aktívnosti zrady narastá od nepriamej inscenácie k fyzickej vražde až k plánovanému prerazeniu lana. Charakter trestu anti-subjektov odráža odlišné kultúrne predstavy o vzťahu medzi spravodlivosťou a milosrdenstvom.

Záver, ku ktorému táto analýza smeruje, je jednoduchý, no filozoficky podstatný. Ľudová rozprávka nie je folklórnym útvarom s prilepením morálky na konci. Je literárnou formou, v ktorej sa naratívna štruktúra sama stáva nositeľkou filozofického myslenia (o legitimite, zrade, uznaní a hodnote človeka). Toto myslenie je prítomné nie napriek tomu, že rozprávka nepoužíva filozofické pojmy, ale práve preto. Rozprávka nefilozofuje pojmami, ale rozprávaním. A v tom spočíva jej filozofická sila.

Poznámky

[1] Všetky priame citácie zo samotnej rozprávky v tejto kapitole sú prevzaté z: DOBŠINSKÝ, P. (2019). Prostonárodné slovenské povesti, zv. 1. Bratislava: Tatran, 2019. s. 49 – 57. V záujme prehľadnosti pri jednotlivých citáciách už zdroj neuvádzam.

[2] Všetky priame citácie zo samotnej rozprávky v tejto kapitole sú prevzaté z: RUDČENKO, I. J. (1869). Народныя южнорусскія сказки. Kyjev, 1869. s. 156 – 158. V záujme prehľadnosti pri jednotlivých citáciách už zdroj neuvádzam. Pred originálnou citáciou v zátvorke uvádzam vlastný preklad do slovenčiny.
[3] Všetky priame citácie zo samotnej rozprávky v tejto kapitole sú prevzaté z AFANASIEV, A. (1984). N. — BARAG, L. G. — NOVIKOV, N. V. (ed.). (1984). Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, Том 1. Moskva: Nauka, 1984. s. 201 – 204. V záujme prehľadnosti pri jednotlivých citáciách už zdroj neuvádzam. Pred originálnou citáciou v zátvorke uvádzam vlastný preklad do slovenčiny.

Bibliografia

Primárne pramene

AFANASIEV, A. N. (1984). Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, Том 1. Ed. L. G. Barag a N. V. Novikov. Moskva: Nauka, 1984. 539 s.

DOBŠINSKÝ, P. (2019). Prostonárodné slovenské povesti, zv. 1. Bratislava: Tatran, 2019. 410 s. ISBN 978-80-222-0819-2.

RUDČENKO, I. J. (1869). Народныя южнорусскія сказки. Kyjev, 1869.

Sekundárne pramene

GREIMAS, A. J. (1983). Structural Semantics: An Attempt at a Method. Prel. D. McDowell, R. Schleifer, A. Velie. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983. 392 s. ISBN 978-0-8032-2112-3.

GREIMAS, A. J. (1987). On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory. Prel. P. J. Perron, F. H. Collins. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. 243 s. ISBN 978-0-8166-1518-6.

Mgr. Ema Žugecová

Ústav svetovej literatúry SAV, v. v. i.
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
E-mail: ema.zugecova@savba.sk
ORCID: 0009-0009-9561-1878

Článok vznikol v Ústave svetovej literatúry SAV v rámci projektu VEGA 2/0045/25 Čo je európska literatúra?.

Sartre, tí druhí a Hnus

Michal Chudý

Abstrakt

Príspevok predstavuje problematiku intersubjektivity v ranom diele Jean-Paula Sartra, so zameraním na jeho stvárnenie "pohľadu tých druhých" a konkrétnych typov interakcií s druhými. Následne príspevok predstavuje pokusy o reinterpretáciu typicky negatívnej Sartrovskej intersubjektivity, súčasne poukazujúc na fakt, že doterajšie pokusy o takúto reinterpretáciu stáli na vratkom základe. Následne ponúka vlastnú interpretáciu Sartrovej intersubjektivity v jeho prvom románe Hnus.

Kľúčové slová

Sartre, intersubjektivita, negativita, literatúra, existencializmus

Cieľom tohto príspevku je preskúmať rozdiel medzi spracovaním kľúčových konceptov filozofie Jean-Paula Sartra v jeho filozofickom a literárnom korpuse. Negatívne medziľudské vzťahy sú často považované za jeden zo základných pilierov Sartrovského existencializmu, a to na základe obrazu, ktorý autor ponúka vo svojom systematickom diele Bytie a ničota. V tom interakciu medzi subjektmi vykresľuje ako konfrontáciu, pri ktorej dochádza k súboju o slobodu a k objektivizácii spôsobenej pohľadom tých druhých. V dôsledku sú medziľudské vzťahy v existencializme často vnímané ako antagonistické, podporujúc dojem, že existencializmus je smer postavený na negativite a nihilizme.

Sartrov literárny korpus však ponúka odlišný obraz. Autor v ňom pracuje s koncepciami ukotvenými v Bytí a ničote, no

prezentuje ich v diametrálne odlišnom svetle, často kladúc dôraz na medziľudskú spoluprácu, súdržnosť, či prostú dôležitosť prítomnosti tých druhých. Ak tieto literárne diela postavíme na rovnakú úroveň ako Sartrove filozofické texty, ako sa zmení obraz existencializmu, ktorý sa v akademických kruhoch udržiava viac ako 70 rokov?

V príspevku najprv načrtneme problémy ontologicko-fenomenologického základu intersubjektivity z Bytia a ničoty. Nasledovať bude kľúčová interpretácia Sartrovho prvého románu Hnus, v ktorej poukážeme na rozdielne spracovanie týchto základných koncepcií v Sartrovej literárnej tvorbe a ilustrujeme ich význam v širšom kontexte jeho diela. Zámerom príspevku je dokázať, že Sartrov literárny korpus predstavuje do veľkej miery nepreskúmanú líniu jeho myslenia, ktorá otvára dvere ďalšiemu výskumu v otázkach doteraz považovaných za uzavreté, napríklad schopnosti existencializmu vytvoriť a udržať etický systém.

Sartre a problém intersubjektivity

Problematika intersubjektivity a medziľudských vzťahov je jednou z najkontroverznejších a najdiskutovanejších súčastí existencialistickej teórie Jean-Paula Sartra, ktorá zostáva akademicky aj interpretačne živou dodnes. Sartre otázku intersubjektivity otvára v tretej časti svojej *"fenomenologickej štúdie v ontológii"*, Bytí a ničote, ktorá nesie názov *"Bytie-pre-druhých"*. Túto časť začína rozoberaním rizík solipsistických východísk, ktoré jeho doterajšie skúmanie subjektu vo svete predkladá (Kapitola 1, sekcia 1 a 2). Následne ponúka kritiku prístupov troch predchádzajúcich fenomenologických mysliteľov – Edmunda Husserla, Georga W. F. Hegela a Martina Heideggera – k dôkazu

existencie, ako aj k vzťahu s inými subjektmi (Kapitola 1, sekcia 3). Vychádzajúc z tejto kritiky, Sartre opisuje vlastný model koexistencie s inými subjektmi v jednej z najznámejších kapitol Bytia a ničoty venovanej "pohľadu" tých druhých (Kapitola 1, sekcia 4). Po tejto nasleduje skúmanie pocitu telesnosti vyplývajúceho zo spomínaného pohľadu (Kapitola 2). Celú časť Sartre uzatvára kapitolou o konkrétnych spôsoboch nažívania s inými, ktoré opisuje ako inherentne negatívne a založené na tenzii (Kapitola 3). Práve sekcie o pohľade iných a o nažívaní s nimi si zaslúžili najväčšiu vlnu kritiky a akademickej pozornosti, preto je dôležité ich priblížiť v záujme nasledujúcej analýzy intersubjektivity a lásky v románe Hnus.

Napriek pomerne rozsiahlemu exkurzu o rizikách solipsizmu a skúmaniu skorších princípov Sartre (2020) otázku dokazovania existencie druhých na začiatku kapitoly o pohľade v podstatne okamžite zhodí zo stola, keď píše:

> *„Klasické teórie mali pravdu, keď tvrdili, že každý vnímaný ľudský organizmus na niečo odkazuje, a že to, na čo odkazuje je jeho základom a dôkazom, zárukou jeho pravdepodobnosti. Robili však chybu, keď predpokladali, že odkazuje na oddelenú existenciu, na vedomie skryté za vnímateľnou manifestáciou, tak ako je Kantova noumena skrytá za fenoménom. […] jeho esencia teda musí odkazovať na primárny vzťah medzi mnou a tým druhým, v ktorom sa mi druhý javí ako subjekt, aj keď iba vo vzťahu ku mne, čo je aj základným vzťahom a typom bytia pre-tých-druhých"* (Sartre, 2020, s. 348) [1].

Sartre si je vedomý, že táto analýza sa do istej miery opiera o predpoklad, preto ďalej píše, že existencia druhých je súčasťou každodennej reality a napriek tomu, že druhých vnímame ako objekty, teda v ich fakticite, implicitne je nám jasné, že sme v kontakte s inými subjektmi, len zo samotného faktu, že sme si vedomí aj vlastnej fakticity. Ak si uvedomujeme vtelenosť svojho vedomia a prítomnosť tohto tela vo svete, môžeme si dovoliť to isté predpokladať aj pri interakcii s inými subjektmi. Samotná existencia iných subjektov pre Sartra teda nepredstavuje problém, za omnoho zaujímavejšiu vníma našu schopnosť poznať druhých ako subjekty a viesť s nimi interakciu.

Tu sa Sartre (2020) dostáva k slávnej analýze "pohľadu" [2], ktorý je absolútnym základom akejkoľvek interakcie s iným subjektom. Z predchádzajúcej analýzy vyplýva, že aj napriek nášmu predpokladu, že pred nami stojí subjekt, vnímať ho dokážeme iba ako objekt, pretože vedomie je niečo – zo svojej podstaty – nepreniknuteľné, pričom to isté samozrejme platí aj naopak: iný subjekt nás dokáže vnímať iba ako objekt. V interakcii s iným, podstupujeme dvojitý proces: proces videnia druhého a zároveň proces, v ktorom „sme-videní-iným," (Ibid. s. 353), čo vytvára tretí rozmer nášho bytia, bytie-pre-tých-druhých. Fakt, že sa subjekty navzájom dokážu vnímať iba ako objekty, aj samotná kategória bytia-pre-druhých je pre Sartra základom tenzie a konfliktu v medziľudských vzťahoch. Pre Sartra je ľudské vedomie radikálnou slobodou, ktorá je vo svojom bytí-pre-seba neustálym letom smerom k možnostiam, ktoré z tejto slobody vyplývajú. Pohľad toho druhého nás ale svojou objektivizáciou v tomto lete zamrazí, čiže obmedzí našu slobodu a súčasne aj z nej vychádzajúcu

schopnosť prinášať do sveta zmysel. Sartre túto interakciu najlepšie popisuje v scéne s vouyerom, ktorý nakúka cez kľúčovú dierku: kým je na scéne sám, necíti žiadne obmedzenie ani vinu za vlastné činy, ale v momente, keď na chodbe začuje kroky, uvidí samého seba ako objekt v očiach toho druhého, čo v ňom spôsobí okamžitý pocit hanby a jeho schopnosť samostatne reflektovať vlastný čin a robiť vlastné rozhodnutia je poznačená prítomnosťou toho druhého. Marjorie Greene akt stretnutia dvoch vedomí popísala ako:

> *„objavenie Satanského druhého, ktorý svojou existenciou ohrozuje a podrýva to bytie-pre-seba [3], ktoré ho objavilo. Reč teda nie je o 'vyvrátení solipsizmu', skôr o zistení, že aj keď som sám, na môj úkor existuje iný, ktorý ma nechce nechať byť – lebo by chcel byť on.“* (Greene 1973, s. 164).

Subjekty teda pre Sartra (2020) existujú iba na vzájomný úkor a nachádzajú sa v stave nekončiaceho súperenia o dominanciu a presadenie vlastnej slobody. Sartre túto koncepciu neskrývane postavil na základe Hegelovskej dialektiky pána a raba, ktorú v prvej spomínanej časti kapitoly kritizuje pre prílišný optimizmus vo finálnom rozriešení konfliktu – inherentná tenzia a východisková pozícia tohto vzťahu mu však zdanlivo prišli dostatočne produktívne na to, aby na nich postavil celú teóriu medziľudských vzťahov [4]. Sartre odmietal Hegelovskú koncepciu uznania, pretože vedomie druhého je principiálne nepoznateľné. Zároveň považoval akékoľvek splynutie subjektov – hoci aj do vyššej jednoty – za ontologicky nemožné. Práve preto intersubjektívne vzťahy chápal ako nevyhnutne tenzné a konfliktné.

Po analýze telesnosti vychádzajúcej z pohľadu sa Sartre (2020) opäť zameriava na medziľudské vzťahy a to konkrétne v kapitole o dvoch konkrétnych a primárnych vzťahoch k druhým. Predstavuje nám ich jednotlivo ako: lásku (masochizmus), nezáujem, túžbu a nenávisť (sadizmus). Následne kritizuje Heideggerovu koncepciu Mitsein, čiže bytia-s-druhými, pričom postuluje, že možno s inými existovať iba z pozície objektu: my vnímané treťou stranou; nie z pozície subjektu: my ako vedomá jednotka.

Sartre tu síce rozoberá niekoľko – prevažne na sexualitu orientovaných – postojov k tým druhým, sám však deklaruje, že sú len podobami dvoch úplne základných pozícií, ktoré pri interakcii možno zaujať: "transcendentovanie transcendentnosti" toho druhého (sadizmus) alebo jej asimilovanie (masochizmus). Zároveň uvádza aj to, že tieto polohy sú od seba do istej miery navzájom závislé. Inšpirácia dialektikou pána a raba je pri týchto dvoch pozíciách očividná a priamo ju priznáva aj sám Sartre, keď píše *„Milenec chce byť pre milovaného tým, čím je pre Hegelovho raba pán,"* (Ibid. s. 490), ale aj bez tohto priznania ju možno jasne badať.

V prípade sadizmu Sartre stavia vzťahy na dominantnosti jedného z aktérov – pána –, ktorého cieľom je toho druhého objektivizovať, tým pádom ho obmedziť na slobode a zobrať mu možnosť vrhať na neho pohľad z pozície subjektu a teda spätne objektivizovať dominantného aktéra. Takýmto spôsobom sa sadistický subjekt pokúša ustanoviť vlastnú pozíciu na úkor toho druhého bez potreby jeho vlastného vkladu. Sartre však tvrdí, že tento pokus je odsúdený na neúspech – aj vo svojej najradikálnejšej podobe usmrtenia toho druhého – pretože považuje za nemožné

úplné potlačenie subjektivity toho druhého. Ako sám píše pri opisovaní zlyhania sadizmu: *„[...] keď mám pred sebou iba mäso, zrazu neviem, čo s ním robiť [...] lebo som iba vyzdvihol jeho absolútnu kontingentnosť,"* (Sartre 2018, s. 533). Akonáhle sa sadistovi podarí potlačiť subjektivitu v objekte svojho záujmu, tento pre neho stráca akýkoľvek význam. Je tomu tak preto, že Sartre považuje za objekt túžby ontologicky bežiacej na slobode – sexuálnej aj transcendentnej – telo v situácii, nie telo samotné, pričom v situácii sa môže nachádzať iba aktívny subjekt. Snaha o objektivizovanie toho druhého je teda inherentne chybná a nedokáže subjekt doviesť k pozitívnemu výsledku.

Odsúdená na zánik je aj druhá, masochistická pozícia. V tej zase Sartre (2020) vychádza z pozície raba, ktorý sa sám rozhodne vstúpiť do pozície objektu, aby sa od neho druhý aktér stal závislým a tým pádom asimiloval "pánovu" slobodu do tej svojej [5]. Túto dynamiku rozvíja na príklade lásky a milostných vzťahov. Tie popisuje ako *„zvláštny, aporetický boj o uznanie,"* (Fulka 2006, s. 47), ktorý pôsobí ako hra so zrkadlami, v ktorej podľa neho obaja aktéri chcú, aby ich ten druhý miloval ako slobodu vo svojej slobode, no sami pritom mohli byť v pasívnej, objektívnej pozícii. Výsledkom je nekonečný súboj o tieto pozície, v ktorom nikto nemôže vyhrať, pretože sú zo svojej pozície nezlučiteľné. Aj táto hra o lásku je pre Sartra samozrejme inherentne odsúdená na neúspech: ak sa aj milenci dostanú do hraničnej pozície masochizmu, v ktorej sa ten pasívnejší spoľahne na krutosť a nenávisť druhého, ten mu stále nedokáže vyhovieť, lebo sa pasívnejší aktér sám nechal zredukovať do role objektu, v ktorom už slobodu a subjektivitu nebadať. Druhá strana tým pádom vstúpi do pozície sadizmu, ktorej odsúdenie na neúspech je popísané vyššie.

Napriek tomu, že v tomto momente uvedomenia si svojej nedostatočnosti Hegelova dialektika pokračuje vo svojom pohybe do ďalších štádií, v ktorých subjekt svoj vzťah s inými subjektami utvrdzuje v pozitívnom vzťahu, Sartrova koncepcia sa v momente neúspechu končí a neponúka cestu von z neutíchajúcej vojny subjektov.

Aj keď sú Sartrove intersubjektívne vzťahy v Bytí a ničote prezentované iba v prizme negativity, možno v tomto napätí badať pozitívne aspekty, ktoré naznačujú možnosť "priateľskej" koexistencie subjektov. Michelle Darnell (2004) sa vo svojej štúdii pokúša o reinterpretáciu vnímania pohľadu v etickom zmysle, a navrhuje, aby bol tento koncept vnímaný nielen ako akt obmedzenia vlastnej slobody, ale aj ako vyjadrenie inej slobody vo svete. Týmto vyjadrením slobody iného subjektu podmieňuje schopnosť vyjadrenia vlastnej slobody pozorovaným subjektom, čo podľa nej vedie k vzájomnej závislosti a teda snahe o rozširovanie spoločnej slobody. Aspekt slobody pre slobodu vyvracia sám Sartre, keď neskôr píše:

> *„Rešpekt voči slobode toho druhého je prázdna fráza: aj keby sme boli schopní podujať sa na takýto projekt, akýkoľvek postoj voči slobode toho druhého by iba obmedzoval slobodu, ktorú sme sa podujali rešpektovať."* (Sartre 2020, s. 539).

Napriek tomuto špekulatívnemu nedostatku je myšlienka, že pohľad druhého nie je čisto negatívnym procesom, a môže slúžiť ako konštitučný v konaní aj sebavnímaní jednotlivca, zaujímavá a zjavne prítomná aj samotnom v diele, v pasáži o voyeurovi a príchode iného človeka. (Ibid.)

Prítomnosť istej miery uznania v koncepte pohľadu si všimla aj Luna Dolezal (2012), ktorá pohľad interpretuje ako fundamentálnu súčasť ustanovenia nášho bytia v troch rovinách: epistemologickej, ontologickej a seba-reflektujúcej. Správne poukazuje na to, že napriek Sartrovej tendencii zdôrazňovať negatívne dôsledky pohľadu druhého si Sartre implicitne uvedomuje aj jeho pozitívne aspekty. Za osobitne významné považuje jeho seba-reflektujúcu a ontologickú rovinu. Seba-reflektujúca rovina pohľadu je blízka interpretácii Darnell (2004): pohľad druhého nás núti prehodnocovať vlastné konanie, a to samotnou reálnou alebo domnelou prítomnosťou druhého. Pohľad tak nefunguje iba ako zdroj objektivizácie, ale aj ako podnet k sebauvedomeniu a reflexii vlastného správania. Ontologickú rovinu Dolezal nachádza práve v momente, keď je pohľad popísaný aj ako „neustála možnosť byť videný" (Sartre 2020, s. 352). Práve táto formulácia podľa nej dokazuje, že napriek Sartrovmu individualistickému opisu subjektu nemožno jeho bytie chápať izolovane od druhých. Samotná štruktúra subjektivity totiž už predpokladá vzťah k iným vedomiam, čo svedčí, že Sartre o bytí subjektu uvažoval ako o inherentne intersubjektívnom. Dolezal ďalej spomína aj situácie, v ktorých je pohľad pozitívnym javom, ako aj na spoločenské štruktúry, od ktorých je subjekt závislý. Faktom však zostáva, že Sartre sa k takémuto opisu v Bytí a ničote neobrátil, takže teória zostáva visieť na dohadoch a do istej miery v rozpore s textom samotným.

Intuícia ani koncepcia žiadnej zo spomínaných autoriek pritom nie je mylná – Sartre vo svojich Zošitoch pre morálku [6] zľahka mení prístup k medziľudským vzťahom aj k úlohe, ktorú

v nich hrá tenzia. Gavin Rae (2009) tieto rozdiely v prístupe a posun k vzťahu orientovanému nie na dominanciu/submisiu, ale na snahu o autentické pochopenie subjektívnosti a slobody toho druhého popisuje vo svojej analýze Sartrových Zošitov, kladúc dôraz predovšetkým na vyššie spomínané aspekty: Sartrove uvedomenie, že opis problému bez riešenia v teórii medziľudských vzťahov (tobôž etickej) nestačí; ale aj na hlbšie pochopenie my-subjektu, uznania, spolunažívania a nasledujúcich krokov v dialektike pána a raba. Avšak, ak aj odhliadneme od faktu, že Zošity sú nedokončeným dielom, ktoré Sartre opustil a vydané bolo až posmrtne – čiže z neho nemožno robiť definitívne závery – problém špekulatívnosti zostáva prítomný. Ak aj tieto závery možno implicitne badať vo vybraných pasážach a koncepciách v Bytí a ničote, nemožno ich oprieť o text samotný. Ak sa oprieme o Sartrovo neskoršie písanie, padáme do pasce anachronizmu a stále nevieme potvrdiť, že si týchto motívov bol pri písaní Bytia a ničoty vedomý alebo sa iba zriekol pôvodnej koncepcie v neskoršom období. Preto je potrebné sa v snahe rozporovať Sartra oprieť o Sartra samotného, s čím nám vie pomôcť jeho osamelý protagonista Antoine Roquentin.

Roquentin, hnus a tí druhí

Antoine Roquentin je exemplárnym protagonistom prechádzajúcim si existenčnou krízou. Román Hnus zachytáva jeho život počas doby, kedy žije v malom, temnom prístavnom mestečku Bouville, kde býva na totálnej samote a venuje sa historickému výskumu pre svoju knihu o Marquisovi de Rollebon. Roquentin svoje dni trávi výlučne štúdiom v knižnici, príležitostným stykom so svojou domovníčkou a zadumaný v myšlienkach, v ktorých sa najčastejšie zaoberá absenciou zmyslu, cieľa a svojím miestom na tomto svete.

Roquentin je ostentatívny samotár, ktorý sa ľuďom vyhýba, opovrhuje nimi a rád o nich vyvodzuje závery, ktoré ale zdieľa iba sám so sebou. Jeho najvýraznejší vzťah v Bouville je s autodidaktom-humanistom, ktorého stretáva v knižnici a otvorene ním opovrhuje pre jeho ľudomilné postoje, aj pre jeho prístup k vzdelaniu. Humanista sa Roquentinovi javí ako prototyp človeka, ktorý sa nechá rozložiť svojou nálepkou a stratí v nej identitu – neskorší Sartre by ho označil za človeka v zlej viere. Počas spoločnej večere, keď mu humanista vysvetľuje dôležitosť zmyslu za každou akciou humanizmu, a nazve Roquentina mizantropom, ten sa v myšlienkach púšťa do úvahy o tejto interakcii nepodobnej tým popísaným vyššie v Bytí a ničote:

> *„Viem o čo mu ide touto falošnou snahou o uzmierenie. Žiada tak málo: stačí ak prijmem nálepku. Ale je to pasca: ak povolím, autodidakt vyhrá, mňa hneď celého preskúma, poskladá nanovo, premôže ma, pretože humanizmus ovláda všetky aspekty ľudskosti a spája ich do jednej. Ak mu budem oponovať, tak zase hrám jeho hru; žije zo svojich protivníkov.“* (Sartre 2007, s. 118).

Roquentin teda interakciu tiež vníma ako súboj, ktorý je navyše v každom prípade prehraný: či sa protivníkovi podvolí alebo sa s ním bude hádať, dá mu iba to, čo ten od neho aj tak celý čas chce. Podobne nazerá na všetky medziľudské vzťahy, ktorým sa presne z tohto dôvodu vyhýba. Keď sa ho humanista pýta, prečo teda píše a robí všetko to, čo robí, ak nie pre iných ľudí, Roquentin mu odpovedá, že pre nič. Roquentin nevidí v uznaní ani vo svete žiadny význam, pre neho je celý svet iba prázdnou, tvárnou hmotou, ktorou sa plahočí bez zmyslu. Jeho život je poznačený iba hnusom

[7] – pocitom prázdnoty, nezmyslu a úzkosti z apatie života. S týmto pocitom sa učí vyrovnávať a je presvedčený, že na tento údel vystačí sám. Napriek tomu stojí o uznanie od jedného človeka.

„Spoliehal som sa na to, že ma zachráni Anny," (Ibid. s. 156). K záveru príbehu sa Roquentinovi do života vráti stará láska Anny. Tá sa mu po rokoch ozve a pozve ho k sebe na návštevu, ktorá sa rýchlo stane hlavným predmetom Roquentinových dní – v prípravách na ňu myslí najmä na Anny, ktorá bude liekom na hnus a dostane ho z letargie, ktorú cíti v Bouville. Pred samotným stretnutím dokonca v nádeji, že Anny zostáva v Paríži a stretnutie dopadne dobre, spraví rozhodnutie sa z Bouville konečne odsťahovať, pretože na knihe o Marquisovi aj tak prestal pracovať. Stretnutie s Anny však vôbec nedopadá podľa jeho predstáv. Anny ho víta s istým chladom, rozpráva sa s ním iba vecne a hovorí mu o svojich milencoch a zážitkoch. Sprvoti sa rozhovor Roquentina takmer ani netýka, no po úvodnej trápnosti sa ho Anny spýta na život v Bouville a na jeho prácu. Časom sa v dialógu dostanú k rozprave o ich vzťahu a kde sa momentálne vo svojich životoch nachádzajú. Tento nám ponúka už známy obraz: Anny a Roquentin sú ukážkovými milencami zo Sartrovej vidiny lásky a masochizmu. Anny je dominantnou a aktívnou hráčkou v ich vzťahu, ku ktorej Roquentin vzhliada ako k modle a dúfa, že ona bude jeho záchranou pred pocitom hnusu, ktorý ho kmári. Anny zase Roquentina vníma ako svoj oporný bod: *„Ja sa mením, no ty si prirodzene nemenný, takže svoje zmeny môžem opierať o teba,"* (Ibid. s. 143). Počas rozhovoru túto dynamiku utvrdzujú viackrát. Anny si z Roquentina uťahuje, že je síce veľký dobrodruh, ale jemu sa dobrodružstvá iba diali, no ona bola tá, ktorá ich vytvárala. Anny je teda dynamickým

stelesnením slobody, ktorá prekonáva objektívnu statickosť Roquentina – ten sa do nej ale vkladá dobrovoľne vo viere, že práve Anny bude jeho utvrdením.

Aj rozpadnutie vzťahu a konečné uvedomenie nezlučiteľností týchto pozícií sleduje rovnakú štruktúru ako v Bytí a ničote. Obaja aktéri totiž zistia, že nedostávajú to, čo potrebujú. Anny sa aj po odlúčení usiluje zostávať v rovnakej pozícii s inými mužmi, no priznáva, že vzťah vyžaduje množstvo energie, ktorá sa jej nevracia, preto nie je ochotná spraviť skok do neznáma. Anny je teda dominantným sadistickým subjektom, ktorý už zistil, že utláčaním svojho partnera a snahou o "transcendentovanie jeho transcendentnosti" aj tak nedosiahne zadosťučinenie, po ktorom túži. Roquentin je o niečo zaujímavejší prípad raba: ten sa napriek rozchodu aj tak nikdy nevzdal viery, že Anny sa raz znovu stane jeho záchrancom a odmieta celý okolitý svet (Sartre v Bytí a ničote píše, že milenci prirodzene chcú byť spolu štítení pred svetom). V momente Annynho návratu však zisťuje, že aj keby chcela, už nemôže byť jeho záchranou – napriek Annynmu predpokladu, že Roquentin je pre ňu stále oporným bodom, on vie, že: „*Sa celý ten čas vyvíjal,*" (Ibid.). Tu možno badať zaujímavý rozdiel oproti obrazu v Bytí a ničote. Roquentin má bližšie k Hegelovskému rabovi, ktorý je nútený sa vo svojej podmanenej pozícii vyvíjať, až sa z neho dokáže stať samotne stojaca bytosť, už viac nezávislá od pánovej kontroly. U Hegela tento moment vedie k nešťastnému vedomiu nútenému priznať si svoje miesto v medziľudských vzťahoch, ktoré nestoja iba na konfliktnej a hierarchickej štruktúre. Napriek tomu, že u Sartra v Bytí a ničote takýto moment nie len

absentuje, ešte je aj radikálne odmietnutý v časti o my-subjekte, Roquentin takúto cestu podstupuje.

Po odchode od Anny je Roquentin znovu vrhnutý do zúfalstva a prežíva pocit hnusu, ešte silnejší ako predtým. V tomto bode dospieva k typickému Sartrovskému precitnutiu a uvedomuje si svoju vlastnú, radikálnu slobodu. *„Som sám na tejto bielej, záhradami ohraničenej ulici. Sám a slobodný. No tá sloboda má bližšie k smrti,“* (Ibid. s. 157). Roquentin sa teda stáva vlastným subjektom, prestáva žiť v zlej viere a vyrovnáva sa s ťarchou slobody, ktorá vychádza z jeho podstaty, a je aj zdrojom hnusu, ktorý cíti. A presne tento moment, aj Roquentinove nasledujúce kroky a úvahy, možno čítať ako dôkaz, ktorý potvrdzuje vyššie spomínané teórie, vyvracia absolútnu konfliktnosť a negativitu v Sartrovej intersubjektivite, a zároveň slúži ako potvrdenie, že Sartre vlastné teórie neodmietol až po publikovaní Bytia a ničoty, ale bol si vedomý dôležitosti implicitne prítomného pozitívneho aspektu medziľudských vzťahov. Roquentin strávi posledné momenty knihy po odchode od Anny rozlúčkami so známymi z Bouville a v myšlienkach, ako ďalej pokračovať v živote. V úplnom závere knihy spraví dôležité rozhodnutie: *„[...] nemohol by som, v inom médiu? [...] musela by to byť kniha, neviem robiť nič iné. [...] Román, a ľudia by ho čítali a vraveli by: „To napísal Antoine Roquentin, ryšavec čo sa potuluje po kaviarňach,“ a môj život by vnímali tak, ako ja vnímam černoškin: ako niečo vzácne, takmer legendárne,“* (Ibid. s. 178). Tento záver ukazuje Roquentina v diametrálne odlišnej pozícii než zvyšok knihy. Z takmer solipsistického, vysoko individualistického subjektu, ktorý medziľudské vzťahy a uznanie apriórne odmieta, a ak nad nimi uvažuje, tak iba v dichotómii

dominancia-submisivita, sa stáva subjekt, ktorý si je vedomý vlastnej slobody a schopnosti stáť na vlastných nohách, no dobrovoľne sa rozhodne vyhľadať uznanie od iných – nie však vynútením, ani podvolením sa, no v jednoduchom prijatí ich koexistencie a názoru. Antoine Roquentin sa napísaním knihy rozhoduje vnímať ako samostatný a aktívny subjekt, ktorý stojí o uznanie iných samostatných a aktívnych subjektov.

To nám ukazuje, že Sartre nebol vo svojich konfliktných kategóriách rigidný, práve naopak, uvedomoval si, že obraz intersubjektivity nie je taký čierno-biely, ako ho prezentoval v Bytí a ničote. Prípad Roquentin síce neponúka odpoveď na otázku, prečo sa Sartre rozhodol intersubjektivitu vykresliť takým negatívnym spôsobom, no ponúka nám pevnú bázu, na ktorej možno stavať také teórie a reinterpretácie, aké ponúkajú napríklad Darnell a Dolezal, ale zároveň slúži aj ako dôkaz toho, že Sartre medzi Bytím a ničotou a Zápiskami nespravil myšlienkový obrat, ale iba ďalej budoval kategórie, s ktorými už viackrát implicitne pracoval.

Zároveň nám prípad Roquentin hovorí aj niečo dôležité o prázdne, ktoré možno cítiť vo výskume Sartrovej teórie. Problémy prezentované v prvej časti tohto textu sú značné a akademikov mátajú už desaťročia – za celé toto obdobie sa na ne však nazeralo ako na osobitý problém Sartrovho filozofického korpusu [8], ktorý nemožno rozlúsknuť, lebo odpovede na veľké filozofické problémy sa dajú nájsť iba vo veľkých filozofických dielach, alebo ako napísal Ben Roth: *„Prevládajúci názor, že filozofické pravdy sú pravdivejšie než tie literárne je podľa mňa vadný,“* (Roth 2015, s.100). Sartre nebol iba filozof, ale najmä veľmi produktívny spisovateľ, ktorého

literárny korpus značne prevyšuje ten filozofický. Ale už samotné formulovanie tohto postulátu je vadné, pretože Sartre sám medzi literatúrou a filozofiou nerozdeľoval a literatúru vnímal ako plnohodnotné médium schopné filozofického vyjadrenia, často lepšie, než to dokážu filozofické traktáty. Ak sa aj dichotómie chceme rigidne držať, stačí sa pozrieť do jeho rozhovorov so Simone de Beauvoir, kde hovorí, že: *„Existuje hierarchia, a v tej hierarchii je filozofia na druhom mieste a literatúra na prvom,“* (De Beauvoir 1948, s. 153). Ignorovanie Sartrovho literárneho korpusu vedeckú komunitu núti, aby sa už desiatky rokov točila v kruhoch pri neúspešnej snahe nájsť odpovede na tie isté otázky, a aby bola odkázaná na reinterpretácie a nádejné želania, že Sartre svoje slová myslel inak, než ich napísal. Ak sa ale rozhodne prijať interpretačnú silu Sartrovho literárneho korpusu, môže z tohto kruhu konečne vystúpiť smerom k novým pohľadom na teórie intersubjektivity, zmyslu, ale aj etické perspektívy, ktoré boli v existencializme doteraz zahalené rúškom tajomstva a negativity.

Poznámky

[1] Preklady citátov do slovenského jazyka sú vlastné.

[2] Napriek častým doslovným analýzam termínu “pohľad” je dôležité spomenúť, že Sartre nerozpráva iba o samotnom akte “okulárneho vnímania”, teda konkrétneho pohľadu iného subjektu na nás, ale o všeobecnej možnosti, či riziku, prítomnosti iných, ktorí nás môžu vnímať. Sartre “pohľad” popisuje ako niečo všadeprítomné, čo môžeme cítiť aj pri úplnej absencii iného subjektu, napríklad pri šuchote lístia alebo ozvene na chodbe. “Pohľad” je teda viac aspektom zdieľania sveta s inými, než skutočným aktom na ich strane: „... je preto dôležité náš vzťah s iným definovať na základe neustálej možnosti byť videný tým druhým,“ (Sartre 2018, s. 352).

[3] Teda subjektivitu či slobodu, pozn. autora.

[4] Jedným z dôvodov, pre ktoré Sartre s Hegelovskou metódou pracoval do istej miery zmätočne je aj materiál, z ktorého bol s Hegelom v tomto období oboznámený. Christopeher Fry (1988) píše, že Sartre v tomto období pracoval s – pomerne selektívnou – antológiou z Hegelovho diela Morceaux choisis, pričom je pravdepodobné, že ani s týmto materiálom nepracoval hĺbkovo. Aj Peter Caws (1979) píše, že v čase písania Bytia a ničoty Sartre nedisponoval "dostatočnými dialektickými znalosťami", aby dokázal v medziľudských vzťahoch dospieť až ku komunitnému a spolupracujúcemu nažívaniu. Sartre preukázateľne získal hlbšie pochopenie Hegelovskej metódy v neskorších dielach, napríklad Zápiskoch o morálke alebo Kritike dialektického rozumu, no pri písaní Bytia a ničoty boli jeho vedomosti skôr povrchné a z druhej ruky. Pre priblíženie problematiky existencialistického pochopenia Hegela pozri Bruce Baugh (2003).

[5] Sartrove čítanie tejto časti je kuriózne: správne interpretuje moment, v ktorom rab dosiahne slobodu, ktorú mu dovtedy pán uberal, pričom sa ich role obrátia a on sa vo vzťahu stane dominantným, no úplne prehliada aspekt práce (v Sartrovskom slovníku bližšie k aktivite), ktorý je v tomto vzťahu kľúčový, pričom on vypočítavého "raba" vkladá do absolútne pasívnej pozície očakávajúc, že jeho slobodu uzná "pán", ktorý je dynamickým prvkom vzťahu. Sartre tento aspekt potreby "rabovho rastu" úplne ignoruje, pričom by mohol slúžiť ako základ k teórii koexistencie.

[6] Dielo Cahiers pour une morale nebolo do slovenčiny preložené, používame preto názov zaužívaný Dagmar Smrekovou.

[7] Sartre román pôvodne plánoval nazvať Melanchólia, takže si pre lepšie pochopenie môže čitateľ dosadiť aj tento termín.

[8] Za všetko na tomto mieste možno spomenúť Olafson (1947), Daigle (2006), Detmer (1988), Heter (2006), Plantinga (1958) či Anderson (1993).

Bibliografia

ANDERSON, T. (1993). Sartre's Two Ethics: From Authenticity to Integral Humanity. Illinois: Open Court. ISBN: 0-8126-9232-2.

BAUGH, B. (2003). French Hegel: From Surrealism to Postmodernism. New York and London: Routledge. ISBN: 0-415-96586-1.

CAWS, P. (1979). Sartre. London, Boston and Henley: Routledge. ISBN: 0-7100-0314-5.

DAIGLE, Ch. (2006). Existentialist Thinkers and Ethics. London, Ithaca: McGill-Queen's University Press. ISBN: 978-0-7735-3138-3.
DARNELL, M. (2004). Being-looked-at: Ontological Grounding for an Ethics in Being and Nothingness. In: Sartre Studies International [online]. New York: Berghahn Books, 2004, Volume 10, Issue 1, s. 15 – 24. ISSN: 1558-5476. Available at: https://www.berghahnjournals.com/view/journals/sartre-studies/10/1/sartre-studies.10.issue-1.xml
DE BEAUVOIR, S. (1984). Adieux. New York: Pantheon Books. ISBN: 978-0-3947-2898-8.
DETMER, D. (1986). Freedom as a Value: A Critique of the Ethical Theory of Jean-Paul Sartre. Illinois: Open Court. ISBN: 0-8123-9083-4.
DOLEZAL, L. (2012). Reconsidering the Look in Sartre's Being and Nothingness. In: Sartre Studies International [online]. New York: Berghahn Books, 2012, Volume 18, Issue 1, s. 9 – 28. ISSN: 1558-5476. Available at: https://www.berghahnjournals.com/view/journals/sartre-studies/18/1/sartre-studies.18.issue-1.xml
FRY, Ch. (1988). Sartre and Hegel. Bonn: Bouvier. ISBN: 4-416-01998-9.
FULKA, J. (2006). Co by to bylo, kdyby to byla láska: masochizmus u Sartra. In: Intersubjektivita v globálnej situácii. Bratislava: Filozofický ústav SAV, 2006, s. 39-50. ISBN: 80-967225-7-3.
GREENE, M. (1973). Sartre. New York: New Waypoints. ISBN: 0-531-06358-5.
HETER, S. (2006). Sartre's Ethics of Engamenet: Authenticity and Civic Virtue. London, New York: Continuum. ISBN: 0-8264-8781-5.
OLAFSON, F. (1967). Principles and Persons. Baltimore: Johns Hopkins Press. ISBN: 0-8018-0497-3.
PLANTINGA, A. (1958). An Existentialist's Ethics. In: Review of Metaphysics 12 (2), s. 235-256. ISSN: 2154-1302.
RAE, G. (2009). Sartre & the Other: Conflict, Conversion, Language & the We. In: Sartre Studies International [online]. New York: Berghahn Books, 2009, Volume 15, Issue 2, s. 54 – 77. ISSN: 1558 – 5476. Available at: https://www.berghahnjournals.com/view/journals/sartre-studies/15/2/sartre-studies.15.issue-2.xml

ROTH, B. (2015). How Sartre, Philosopher, Misreads Sartre, Novelist: Nausea and the Adventures of the Narrative Self. In: Narrative, Philosophy and Life. Dordrecht: Springer, 2015, s. 81 – 103. ISBN: 978-94-017-9348-3.
SARTRE, J.-P. (2007). Nausea. New York: New Directions Books. ISBN:978-0-8112-2030-9.
SARTRE, J.-P. (2020). Being and Nothingness. Oxon: Routledge. ISBN: 978-0-3674-6140-9.

Mgr. Michal Chudý
Oddelenie sociálnej filozofie a filozofickej antropológie
Filozofický ústav SAV, v.v.i.
Klemensova 19
814 99 Bratislava
E-mail: michal.chudy@savba.sk

Tento príspevok vznikol na Filozofickom ústave SAV v rámci projektu VEGA 2/0113/26.

Dotýkat se čtení: Autorská kniha jako prostor mediální události

Mgr. et Mgr. Františka Orságová

Abstrakt

Příspěvek uvažuje o estetické zkušenosti čtení autorských knih, knižních objektů a o jejich instalačních formách prizmatem teorie média a materiality. Analýza vychází z jádra teorií médií, podle kterých je význam díla určován jeho materiální a mediální konfigurací, nikoli pouze obsahem. Význam autorských knih nevzniká jen v rovině čtení, ale je konstituován médiem samotným: formátem, materiálem, sekvencí, rytmem obsluhy i distribučním rámcem. Z tohoto pohledu je "čtení" těchto děl nikoli dekódováním obsahu, nýbrž setkáním s mediální strukturou, která představuje percepci, temporální průchod dílem i roli čtenáře. Vycházím z Carriónova (1975a) definování knihy jako časoprostorové sekvence, která vyžaduje novou formu vnímání. Východiskem je reflexe jeho pojetí knihy jako performativního systému, v němž se význam děje v interakci těla, zraku, hmatových a prostorových affordancí s materiální strukturou artefaktu. Autorská kniha je zde chápána jako interface, který aktivizuje čtenáře a činí z něj spoluautora: fragmentárnost, nečitelnost či fyzická rezistence média nejsou překážkami, ale významotvornými operacemi. Tím se proměňuje i ontologie "čtení": čtení je mediální událost, v níž forma nese sdělení a materialita je primárním nositelem významu. Metodicky propojuji mediální teorii s analýzou konkrétních děl: sleduji, jak kniha-objekt, konceptuální kniha a instalace přesměrovávají pozornost od textu k protokolu užití, jak zakládají

časovost recepce a jak reinstalují čtenáře do situace spíše než do pozice příjemce sdělení. Příspěvek ukazuje, že v současném umění je "čtení" především esteticko-mediální praxí.

Klíčová slova
kniha-objekt, autorská kniha, čtení, interface, teorie médií

> *„The most beautiful and perfect book in the world is a book with only blank pages, in the same way that the most complete language is that which lies beyond all that the words of a man can say. Every book of the new art is searching after that book of absolute whiteness, in the same way that every poem searches for silence.*" [1] (Carrión 1975a, s. 4)

Smysl knihy se obvykle naplňuje v jejím čtení. Setkání s knihou začíná otevřením, po němž se médium pozvolna stává průchodným: obal, formát i papír ustupují tomu, co se skrze ně otevírá. Čtení se odehrává v tiché časovosti listování, v rytmu pohybu ruky a oka, který je natolik samozřejmý. Odvíjí se postupně stránku po stránce, v narativní následnosti jednotlivých sekvencí, od začátku do konce; orientace v knize je předem dána a médium neklade odpor. Kniha "mizí" v aktu čtení; funguje jako prostředek, který umožňuje, aby se před čtenářem otevřel jiný prostor – imaginativní prostor textu.

Právě v této transparentnosti se čtení jeví jako primárně mentální akt, zatímco jeho fyzické a mediální podmínky zůstávají na okraji zkušenosti. Čtenář se zpravidla setkává s knihami, jejichž podoba odpovídá ustáleným představám; také autor při tvorbě

počítá s tradiční knižní formou a usiluje o to, aby ji vzhledem k charakteru svého díla účelně naplnil obsahem.

„*Kniha byla náhodnou schránkou textu*“ (Carrión 1975a, s. 1). V tomto pojetí materiální a vizuální podoba knihy ustupuje do pozadí jako prostředí čtení, které samo o sobě nenese význam, nýbrž jej pouze zpřístupňuje a přenáší. Kniha slouží především jako nádoba pro text; médium textu je chápáno jako její hlavní esence, jíž jsou ostatní složky podřízeny. V návaznosti na tento model bývá čtení tradičně vymezováno jako kognitivní operace, jejímž cílem je porozumění jazykovému vyjádření. Jak upozorňuje Jiří Valoch (1972, s. 110): při takovém zacházení s knihou si však čtenář obvykle neuvědomuje ohranou McLuhanovu tezi the medium is the message (1967). Vlastní role média knihy, která se při čtení stává neviditelnou, v utváření významu stojí mimo interpretaci.

V následujícím textu předkládám konsekventní tezi, že čtení se mění s knižní formou, a v případě umělecky pojatých tzv. autorských knih se stává interpretací celé mediální struktury, v níž se význam nekonstituuje až v interpretaci “skrze médium”, nýbrž v něm zviditelňuje vizuální, strukturální a operační podmínky samotného čtení. Autorská kniha ukazuje, že čtení není univerzální kulturní dovednost, ale situovaná mediální praxe podmíněná materialitou a interface. Ostatně v češtině slovo “číst” v souvislosti se slovem “čitelné” znamenalo původně to, co lze “číti”, tj. vnímat smysly, čidly.

Ačkoli kniha sama o sobě nebyla novinkou, myšlenka uměleckého díla ve formě knihy se stala novou ve 20. století. Proto svůj esej prokládám výroky z ikonické deklarace The New Art of

Making Books (1975a) od Ulisese Carrióna [2] , protože ho považuji za nadčasový manifest ukazující obrat ke knize pojaté jako celek – ke "knize nového umění", v němž by byly všechny prvky knihy opravdu funkční z hlediska uměleckého. Carriónův kritický výpad proti knize "starého umění" odráží rozpor mezi formou a obsahem, který vnímal na knižním trhu a v literární tvorbě své doby. „*Ve starém umění se všechny knihy čtou stejným způsobem. V novém umění vyžaduje každá kniha jiný způsob čtení.*"
(Carrión 1975a, s. 6).

Jaké knihy jsou zavřené ke čtení?

Autorské knihy jsou umělecká díla, v nichž se kniha nestává prostředkem díla, ale je dílem koncipovaným speciálně do knižní podoby s vlastním významem. „*Autorská kniha je dílo vytvořené výhradně umělcovým rozhodnutím.*" [3] (Moeglin-Delcroix 2004, s. 26). Autorská kniha tvoří konceptuálně pojaté umělecké dílo, které může být vyjádřeno nejen slovem nebo obrazem, ale i pomocí tvaru a materiálu knihy (Kačerovská 2020), a přitom všechny prvky tvoří neoddělitelný význam.

Tendence k vizualizaci knihy, které v období moderny a avantgardy byly jedinečnými pokusy, především v rovině grafického ztvárnění, se v 60. letech 20. století konstituovaly jako svébytné umělecké médium, které se přeneslo do roviny experimentu s knižní formou a zkoumání pojetí vztahu formy a obsahu. Knihy se staly pro konceptuální umění klíčovým prostorem, v němž bylo možné vyjádřit aspekty tvorby, jež se nevešly do tradičních médií. Jak upozorňuje Dick Higgins (1969): kniha má intermediální charakter par excellence, protože novým způsobem dokáže spojovat různé umělecké postupy, protože mohla obsahovat

obrazy, texty, znaky a materiály ve formátu, který byl flexibilní a variabilní pro různorodá řešení.

Vyjadřovacím prostředkem je médium knihy, které je transformováno pro autorovo vyjádření idey a v mnoha případech se stává parafrází nebo polemikou nad tím, co kniha je nebo může být. Vytváří takovou figuru "metaknihy", která tematizuje a dále rozvíjí vlastní podmínky existence. Z toho důvodu Carrión (1975b) tento typ děl nazýval "anti-knihami" [4] – popírají funkci knihy a zároveň parafrázují znaky knižní formy, čímž oddělují myšlenku knihy od samotného objektu. *„Jazyk nového umění se radikálně liší od každodenního jazyka. Zanedbává záměry a užitkovost a vrací se k sobě samému, zkoumá sebe sama, hledá formy, řady forem, které se rodí, párují, rozvíjejí do časoprostorových sekvencí."* (Carrión 1975a, s. 4).

Kniha-objekt jako rezistence média

Konceptualizujeme-li autorskou knihu jako objekt na základě toho, že její význam je zakládán především materiální stránkou, hovoříme o knize-objektu. V tomto případě kniha nabývá podoby sochařského či objektového díla a pracuje s netradičními materiály, jako jsou sešité čajové sáčky, vylisované listy, skleněné desky, dřevo či jiné substance, které přetvářejí očekávanou knižní formu. Zásadní roli zde hraje způsob zpracování, experimentování s materiálem a testování limitů knihy jako objektu. Koncept vzniká v dialogu mezi materiálem a obsahem, které se navzájem artikulují a vytvářejí napětí i neočekávané významové spojitosti.

Předmětový charakter knihy-objektu se neprojevuje pouze v její vnější podobě, ale také ve způsobu provedení, v němž je často čitelný samotný proces tvorby (např. Bílá kniha šitých koláží od

Jiřího Hampla 2002). Do této kategorie zároveň spadají zásahy do již existujících knih nebo instalační zpracování, v nichž je kniha použita jako materiál. "Příběh" knihy zde netvoří text, ale proces jejího fyzického přetváření: způsob, jakým autor s médiem knihy zachází, se stává její hmotnou interpretací. Samotné médium knihy zhmotňuje významové sdělení – svým tvarem, materiálem nebo dokonce vlastním "osudem", jak je patrné například v Provázkových knihách a Pálených knihách Dalibora Chatrného (70. léta) či v cyklu Milana Knížáka Zabité knihy (Postřelená kniha, Spálená kniha, Utopená kniha) Milana Knížáka (1967 – 1968).

Čtenář se v mnohých případech ocitá před knihou, kterou nelze otevřít. Rezistence média – jeho uzavřenost, znehybnění či fyzická nepřístupnost – zde nefunguje jako překážka čtení, ale jako jeho podmínka. Význam nevzniká navzdory nemožnosti číst, nýbrž právě skrze tuto nemožnost, skrze zrušení očekávaného čtenářského gesta – otevření. Příkladem jsou tzv. zazděné knihy dle Mariana Pally umlčené vrstvami latexu či Knihy dokumentů Milana Knížáka opatřené rezistentním obalem (1964 – 1965).

Význam knihy-objektu tak vystupuje na povrch a promlouvá prostřednictvím své vizuální a taktilní formy. Jedná se o koncepční přístup, pro nějž je příznačné, že recipient je schopen sdělení uchopit v jediném percepčním aktu, nikoli v časové posloupnosti čtení. Kniha o nebi (2016) Vladimíra Havlíka materializuje význam prostřednictvím vlastností použitého materiálu: lehkost a vzdušnost peří uzavřeného v průhledné krabičce se obrazově pojí s představou nebe. Metafora zde nefunguje jako jazykový prostředek, ale jako primární významotvorný mechanismus zakotvený v materiálním ztvárnění díla.

Čtení jako estetická událost

Grafické prvky knihy patří k nezbytné, ba samozřejmé vizuální prezentaci. Mohou být považovány za zajímavý prvek díla, ale jakmile se ponoříme, prostě "čteme". Jak vyslovila Lucie Rohanová (2020, s. 207): *„Kniha je prostor, který rovnocenně umožňuje vnímání myšlenky slovesné i vizuální, dynamické i statické, je to prostor pohybu, prostor stanutí a prostor vytváření."* A připomeňme Carriónovo (1975a, s. 1): *„Kniha je sekvencí prostorů. Každý z těchto prostorů je vnímán v jiném okamžiku – kniha je také posloupností okamžiků."* Jak autorskou knihu vnímat?

Autorská kniha se vyznačuje tím, že ustupuje od tradiční informační a vzdělávací funkce a zdůrazňuje především estetický rozměr. Formát, materiál, vazba, rytmus listů či práce s prázdným prostorem zde fungují jako svébytné výrazové prostředky. Autorská kniha vytváří paradox, protože vyjadřuje dynamiku čtení proti své výrazné statické vizualitě, jež se neustále navzájem podmiňují. Médium autorské knihy tvoří průsečík na hranici tradičně vymezených kategorií časového a prostorového umění. Kniha byla vynalezena pro účely umění vyprávět, které náleží do pole literatury. Myšlenky mají průběh, jsou vyprávěny způsobem, jak plynou, proto je pro ně nejpřirozenější proud řeči. Výtvarné umění zachycuje zjevené momenty, které zamrzly ve hmotě; barvy, tvary nelze vyprávět. Avšak v knize, a zvláště v té tvořené umělci, se setkávají zcela odlišné druhy umění: dynamické a statické. Principy obrazu a textu se scházejí v sepětí i v jistém napětí…

Kniha-plakát, jak ji pojal např. Vladimír Doležal (70. léta) nebo Pavel Büchler (1983) ukazuje plakát převedený do kodexu. Obraz je přehodnocen převedením do sekvenčního čtení, v němž

se celkový význam neskládá v jediném pohledu, ale skrze fragmentaci a časový rozklad obrazové zkušenosti. Otázka celku se odkládá až za proces čtení: schopnost paměťové syntézy složit fragmenty v obrazový komplex se stává analogií k porozumění příběhu po dočtení knihy.

Jak autorské knihy a knižní objekty redefinují způsoby zacházení? *„Abychom mohli číst nové umění, musíme vnímat knihu jako strukturu, identifikovat její prvky a porozumět jejich funkci.“* (Carrión 1975a, s. 6). Materiálová složka knižních objektů činí z hmoty primární nositel významu i estetického účinku. Práce s netradičními materiály může knihu přibližovat sochařskému objektu či prostorové instalaci, čímž kniha-objekt neruší možnost čtení, ale proměňuje jeho ontologické podmínky. Východiskem je forma knihy: Často je blíže soše. Soše, která chce být vnímána jako kniha, ačkoli knihou není, objektu, který evokuje myšlenku čtení a rozlistování, ačkoli jej v původním smyslu neumožňuje. (Rohanová 2020, s. 144).

V knihách-objektech, jako je Reader's Digest (1959) od Carla Fredrika Reuterswärda, knihu představuje masivní dřevěný blok, který skutečně vypadá jako kniha. Připomíná čtenáři základní materiál papíru – dřevo, a tím i knihu jako kulturně zpracovaný objekt navzdory syrovosti předkládané materie.

Metaforické napětí nevzniká primárně na úrovni sdělení, ale ve způsobu, jakým je kniha utvářena. Právě metaforická nestabilita, v níž se něco dává zakusit jako něco jiného, třeba jako kniha, činí z autorské knihy médium, v němž je význam neoddělitelný od způsobu svého zjevování. V tomto smyslu již sdělení není vázáno výhradně na jazykovou metaforu, ale může být neseno obrazem,

strukturou, materiálem či samotným způsobem zpracování. Protože význam knihy je vnášen do různých forem (zejména u knižních objektů) odpovídajícím nejrůznějším typům autorského sdělení. V případě knižních objektů se význam neodehrává navzdory materiálu, ale právě v proměně způsobu, jakým je zakoušen.

Jiří Hynek Kocman zpracoval významné dílo E. A. Poea Havran (1982) a realizaci autorské knihy vystavěl na znacích podobnosti s ptákem havranem a k tomu záměrně do provedení převedl i literární odkazy stejnojmenného díla. Kniha je potažená černou kůží, která přesahuje stránky, takže vytváří dojem havraních křídel. Obsahuje 18 listů stejně jako má básnická skladba strof. Haptická a vizuální kvalita materiálu zde nese význam sama o sobě, nikoli jako ilustrace textu. (Valoch 1982, srov. 1997)

Druhá silná linie autorských knih věnuje větší důraz nemateriální složce – za materiál je považován samotný jazyk. U konceptuálního umění estetická stránka ustupuje do pozadí ve prospěch mentální operace, v níž se dílo plně realizuje až v interakci s divákem. Konceptuální záměr těchto děl narušuje zavedené způsoby uvažování o knize tím, že posouvá její význam z reprezentace k interpretační výzvě. „Každá kniha má v zásadě koncept“ (Pleštilová 2020, s. 51); přesto lze některé autorské knihy specificky vymezit jako konceptuální. Konceptuální přístup využívá knihu pro její komplexnost a zároveň minimální fyzickou nutnost: pozornost se přesouvá od objektu k procesu interpretace a zkoumání struktury samotného jazyka – po stránce lingvistické i sémantické.

Knihy-koncepty staví významotvorný obsah s důrazem na nejzákladnější informaci a s ní spjatou estetickou kvalitu. Například

v knize Reality (1972) Jarosława Kozłowského jsou stránky Kantovy Kritiky čistého rozumu zbaveny veškerého textu a ponechány pouze interpunkční znaky, které autor chápe jako jedinou "realitu" jazyka, jež obvykle zůstává neviditelným předpokladem významové struktury. „Člověk může číst staré umění v domnění, že mu rozumí, a mýlí se. U nového umění je takové neporozumění nemožné. Číst můžete jen tehdy, když rozumíte."
(Carrión 1975a, s. 6).

Čtení mimo text – Od prostoru knihy k prostoru situace

Jaké důsledky z této definice autorské knihy vyplývají pro čtení v jejím rámci?

Hermeneutická tradice chápe knihu především jako nositelku významu, který se uskutečňuje sekvenčním čtením, v němž se význam textu aktualizuje ve vztahu mezi dílem a čtenářem. Ačkoli moderní hermeneutika opustila představu jednoznačného a stabilního významu, nadále předpokládá, že právě čtení je místem, kde se význam díla děje, a že materiální forma knihy plní především servisní funkci vůči tomuto procesu.

Radikální podobu čtení mimo text představuje projekt Prix Nobel Carla F. Reuterswärda (1963). V této práci je jazyk zbaven písmen a redukován na interpunkční znaky, syntaktickou strukturu a rytmus rozdělení zápisu (stejně jako u Kozłowského). Význam se tak nekonstituuje skrze porozumění textu, ale skrze jednání v materiální struktuře jazyka, který zůstal viditelný, aniž by cokoli "říkal". Skutečnost, že autor tuto knihu performativně četl a zpíval, dále zdůrazňuje čtení jako situaci a událost, nikoli jako dekódování obsahu.

Carrión (1975a) vyzývá k pochopení knihy jako struktury, identifikaci jejích vizuálních a konceptuálních prvků a porozumění jejich funkcím. Komunikační funkce knihy však nezaniká, pouze se proměňuje. Čtenář je konfrontován více smysly než jen zrakem – materiálem, pohybem listování, slepými místy, zábranami či nutností fyzického jednání. Čtení se zde neodehrává "skrze" knihu, ale je zakódováno v její formě. Příkladem jsou knihy založené na jednoduché verbální modifikaci, jež sémanticky ozvláštňuje výchozí materiál – například Báseň o moři Karla Adamuse (1980), tvořená listy modře zbarveného milimetrového papíru. Text u knih-objektů mnohdy schází, jen pojmenovávací intervence může vnést interpretační klíč (Př. Kniha o nebi, Deník řas, Hlava k listování). Čtenář nečte v pravém slova smyslu, čtecí situaci si sám vytváří – imaginuje. Např. J. H. Kocman předkládá Book of documentation of pure experiences (1970), u níž je titulem sémanticky i funkčně determinován smysl. Přitom sestává z čistých listů; kniha se tak stává otevřenou výzvou pro čtenáře, aby do ní zaznamenal svou zkušenost.

Přestože přestala rukou výtvarníka transformovaná kniha náležet literatuře, zůstává v ní zakódován sémantický odkaz na literaturu, v podstatě zahrnut v symbolice, kterou je atribut knihy zatížen. Už téma knihy a její jazyk jsou ze své podstaty literární. Autorská kniha převzala vnější znaky knižního formátu (prostor rozdělený mezi stránky zamotaný do svitku, s tím i způsob lineárního odvíjení a její komplexní vnímání jako předmětu), přestože se v mnohém představuje jako struktura knihy; záměrně jsou některé vlastnosti zastřeny a jiné přetvářeny metaforickou narážkou.

Autorský přístup J. H. Kocmana k tvorbě knih se vyznačuje vynikajícím řemeslným zpracováním v kontrastu s konceptuálním řešením. Výmluvným příkladem je série Paper Re-Making Books z 80. let, založená na doslovném rozemletí již existující knihy a její přeměně v nový knižní artefakt s knihařskou zručností. Původní text zde ztrácí svou čitelnost a zůstává přítomen pouze ve fragmentech prosvítajících v hmotě ručně vyrobeného papíru. Kocman tento radikální zásah chápe jako hmotnou možnost re-interpretace: Rozemletím textu jiného autora se Kocmanova autorská interpretace posouvá z roviny obsahu do roviny média a hmoty (Valoch 1997). Kniha není nově čtena, ale materiálně přetvořena způsobem, který nese stopu parafráze původního obsahu i znak apropriačního gesta.

Ukazuje se, že v autorských knihách se čtení neodehrává ani jako interpretace textu, ani jako volně vyhozená percepční zkušenost. Kniha, jež bývala prostředkem sdělení, přesouvá čtení do situace – do prostoru výstavy, instalace či materiálního setkání s knihou. Tato situace není nahodilá, je organizována, směrována a omezována samotnou strukturou knihy. Aby bylo možné tuto proměněnou podobu čtení analyzovat, nestačí již popis zkušenosti nebo estetického účinku; je třeba pojmenovat mechanismy, které tuto zkušenost umožňují a formují. K popisu této roviny je zapotřebí přejít od estetiky k mediální analýze, kde pracovně zavádím pojem interface, jehož prostřednictvím se snažím uchopit, jak kniha organizuje čtení jako proces.

Čtení jako mediálně strukturovaný proces

> *„Všechny tyto kusy spojuje odmítnutí diskurzivity. Nejsou míněny jako pravdivé ani krásné. Každý kus je řadou jednotek,*

které se rozvíjejí podle jednoduchých pravidel. Jejich začátek i konec jsou arbitrární – mohly by pokračovat donekonečna. Měly by pokračovat. Pokračují." [5] (Carrión 1977, jak je citováno v Schraenen, 2016, s. 13)

Všechny uvedené přístupy – a mnohé další nejmenované – tvoří inovační přístupy ke knize, spjaté na jedné straně s hledáním nových obsahů, na druhé pak s chápáním možností knihy jako média, adekvátního nejrůznějším typům uměleckých sdělení. Odmítnutí diskurzivity zde znamená opuštění textu jako média významu, argumentu či narativu ve prospěch otevřeného, procedurálně organizovaného procesu. Kniha je mediátor textu – médium doslovně zprostředkovávající psanou náplň. I v moderních podobách hermeneutiky, které připouštějí pluralitu smyslu a nestabilitu významu, zůstává text centrálním ohniskem estetické zkušenosti a médium knihy jako sekundární prostředek jeho zprostředkování. Takový model však ztrácí vysvětlující sílu v situaci, kdy se kniha sama stává estetickým problémem a významotvorná role je dána všem složkám.

Mediální teorie naproti tomu odmítá chápání média jako transparentního kanálu. Jak ukazuje McLuhan, médium funguje především jako prostředí, které reorganizuje percepci, temporalitu a distribuci pozornosti; význam se proto neváže k obsahu, ale k mediálnímu uspořádání zkušenosti. Vztáhneme-li tuto tezi ke knize, její formát a grafické ztvárnění přestávají být stylem kanálu a stávají se aktivními determinanty smyslu. Pokud knihu chápeme jako "krásnou" nádobu obsahu, jež strukturálně formuje

čtenářskou zkušenost, znamená to přehlížet tuto mediální podmíněnost.

Joanna Drucker (1995) umožňuje pojmenovat, jak se význam generuje skrze grafickou a sekvenční strukturu knihy. Jak Drucker (1995; 2009) předkládá ve svých knižních dílech, význam vzniká z mediální konfigurace – z vizuálního řešení formátu, sekvence a manipulace. Text u ní nepůsobí jako stabilní významová jednotka, ale jako materiál organizovaný v prostoru a čase stránky. Příkladem je autorská kniha Diagrammatic Writing (2013), jež je charakterizována jako „book that is as close as possible to being entirely about itself" [6]. Drucker význam tvoří tautologicky prostřednictvím graficko-textových vztahů. Text a vizuální struktura nejsou oddělitelné ani hierarchizovatelné; fungují kodependentně a sebereflexivně. Drucker pracuje s mediální otázkou zevnitř knihy, nikoli zvenčí. Diagrammatic Writing tak ukazuje, že interface knihy může být plně realizován, aniž by nutně opustil tradiční knižní formu.

Nutno rozlišit mezi pojmy médium a interface ve smyslu dvou analytických úrovní čtenářské zkušenosti. Pojem médium knihy obsahuje širší materiálně-technický a kulturní rámec, který vymezuje pole možností, v němž se kniha jako artefakt determinuje – zahrnuje její materialitu, reprodukovatelnost i historicky sedimentovaná očekávání spojená s aktem čtení. Naproti tomu pojem interface umožňuje postihnout specifickou povahu média knihy, kde již nelze oddělit "obsah" od způsobu jeho zpřístupnění. Při tomto uvažování nesmíme opomenout, že interface neinterpretuje význam, ale jeho vznik.

Pojímat médium knihy jako interface neznamená mechanicky přenášet digitální modely do analogové roviny. Dle Drucker (2014, s. 139) v humanistickém přístupu lze najít podstatné precedenty tohoto přístupu právě v historii knižní kultury, i když tato spojitost nebyla jasně definována. Interface zde označuje konfiguraci mediálních operací: sekvenci, temporalitu recepce, tělesnou angažovanost i distribuci pozornosti, materiální rezistenci a manipulaci, skrze něž je čtenář veden, zdržován či konfrontován s knihou jako médiem. V tomto smyslu nelze interface knihy chápat jako objekt či technickou vrstvu, ale jako prostorově uspořádaný systém, který usměrňuje čtenářskou činnost (Drucker 2014, s. 139).

Kocmanovy realizace "knihy-koncepty" nahrazovaly tradiční percepci knihy demonstrací vizuálních zásahů či vizualizovaných procesů, přičemž jejich identifikace vycházela z nejzákladnější zkušenosti komunikace s knihou – knihy o knihách, meta-knihy (Valoch 1997). Dále se ve své práci soustředil na nejelementárnější proporční znak knihy, bezprostřední působení fyzického nositele původního sdělení, na percepci papíru. Jako "prázdné" knihy význam determinuje v materiálních vlastnostech listů a jejich vztahu ke knižní vazbě.

V konceptuálních knihách Ulisese Carrióna (1975b) se interface realizuje především jako sekvenční a časová struktura. Stránky nejsou nositeli sdělení, ale kroky v procesu, který musí čtenář provést. Smysl se zde nevynořuje z jednotlivých prvků, nýbrž z jejich následnosti a z aktivity samotného čtenáře, který systém knihy uvádí do chodu. Interface knihy zde funguje jako protokol užití, který nahrazuje tradiční interpretaci operativní zkušeností. Stejně jako grafické uživatelské rozhraní (orig. graphical user

interface) neoznačuje neměnný objekt, ale zprostředkující aparát adekvátní rozličným typům sdělení, je třeba i aplikovaným prvkům knihy rozumět jako prostorově rozložené sadě kódů, jejichž prostřednictvím se čtení uskutečňuje jako relační proces (Drucker 2014, s. 139).

Autorské knihy v tomto smyslu nepracují proti médiu knihy, ale zviditelňují a problematizují jeho operativní povahu. Fragmentárnost, nečitelnost či vizuální narušení textu zde nepředstavují destrukci nebo snahu o selhání komunikace, ale způsob, jak učinit mediální podmínky čtení explicitními. Například Kniha, ve které lze listovat pouze rukama od barev Petra Babáka (1985): až akcí čtenář naplní obsah zamýšlený autorem knihy. Redukcí knihy na procesy listování a sekvenční organizace jsou izolovány a absolutizovány jednotlivé složky její struktury, jejichž estetická manifestace funguje zároveň jako reflexe knihy coby média. Příkladem absolutizace jednoho aspektu může být Valochova realizace drobné sešitové knížečky see page 13! (1971), která si hraje se stránkováním, tak se čtenářovým průchodem.

Ještě zřetelněji se role interface projevuje u knih-objektů, kde materiální vlastnosti knihy – hmotnost, neprůhlednost, fixace či fyzická nepohodlnost – přímo vstupují do čtenářské zkušenosti. Čtenář sice vidí jen zavřenou knihu, ale z jejího materiálu, média, lze vyčíst povahu knihy a zažívat představy čtení. Čtení se tak neodehrává proti „rozhraní“, ale prostřednictvím jeho působení. Rezistentní povaha knihy-objektu zpřítomňuje jiné mediální vlastnosti a oslabuje samozřejmost, s níž je artefakt vnímán jako kniha.

V případě knižních instalací se interface dále rozšiřuje do prostoru. Kniha již není objektem v rukou, ale součástí situačního uspořádání, v němž se čtení odehrává prostřednictvím pohybu, orientace a fragmentárního setkávání s textem či jeho stopami. Percepce instalace organizuje zkušenost čtenáře jako celku – nikoli jako interpreta, ale jako aktéra situace. Při hledání významu spoléhá na interakci diváka s objektem. Význam se zde nekonstituuje v reprezentaci, ale v situaci.

Instalace Markéty Magidové Měření (představená na Festivalu 4 + 4 dny v pohybu v roce 2012) vytvořila specifickou čtecí situaci, v níž se recepce textu přímo propojovala s akcí čtenáře. Autorka využila třímetrový svinovací metr, na jehož pásmo umístila úryvek z Augustinových Vyznání. Text nebylo možné vnímat najednou – divák si tak musel pamatovat předchozí pasáže a spojovat je s těmi aktuálně viditelnými, čímž se samotný akt čtení stal analogií Augustinova pojetí času jako neustálého napětí mezi minulostí, přítomností a budoucností. Pohyb návštěvníka podél metru zároveň proměňoval čtení v tělesnou zkušenost. Text se po přečtení vždy ztratil zarolováním zpět do obalu.

Katarína Hládeková ve třífázové sérii Obrazy tohoto blogu – Model 1–3 (2016) převedla strukturu digitálního textu do prostorového modelu. Fyzický objekt válcovitého "čtecího stroje" materializuje digitální zkušenost čtení. Prostřednictvím metafory analogového "rolování", která zpřítomňuje mechanismus "skrolování", umělkyně zkoumala interface mezi textem, médiem a hmotným prožíváním čtení.

Tyto příklady ukazují, že interface v autorských knihách není doplňkovým aspektem formy, ale klíčovým místem, kde se čtení

proměňuje v mediální praxi. Právě skrze interface se význam přesouvá od obsahu k podmínkám recepce a čtení se stává estetickou a mediální praxí, v níž médium samo vystupuje jako aktivní činitel zkušenosti. To, co je knihou zprostředkováno neliterárním způsobem, vystupuje jako proměnlivá a zčásti nedostupná komplexita: u konceptuálních knih se stává výzvou k interpretaci, u knih-objektů zároveň podnětem k estetickému hodnocení. Konceptuální záměr těchto děl narušuje zavedené způsoby uvažování o knize tím, že posouvá její význam z reprezentace obsahu k výzvě.

Carriónova devíza časoprostorové sekvence zdánlivě pojmenovává verbální předchůdce novějších uměleckých teorií digitálního světa 21. století, protože předjímal způsoby, jak dnes funguje interface digitálního média a nelineární struktury hypertextu. Současně zakládání výchozí strategie z díla Ulisese Carrióna je zároveň provázeno skepticismem vůči tvrzení, že současné digitální literární experimenty založené na multi-, hyper- a cross-strukturách lze adekvátně interpretovat prostřednictvím jeho teoretických konceptů a experimentů se zvukem, textem a obrazem realizovaných již před několika desetiletími (Aden 2016). Stejně tak grafické formáty ustavené v tištěné knize nevznikly jako neutrální designová řešení, nýbrž jako výraz hlubších kulturních posunů, v nichž se struktura myšlení otiskovala do materiální organizace stránky. Carriónovo dílo tak zůstává podnětným historickým i teoretickým zázemím další fáze vývoje, která rozšiřuje historicky etablované způsoby organizace čtení a psaní, ale nedá se považovat za prorocký interpretační model digitálních forem knihy, hypertextu a praktik čtení.

Závěr

„Přičti té knize význam a teprve pak ji čti.
Ji to dopíše a tebe polidští.“
(Zábrana 1992, s. 247)

Cílem této studie bylo porozumět čtení knihy jako umělecké praxi a analyzovat způsoby, jimiž se význam konstituuje skrze estetickou a mediální formu vlastní nejrůznějším typům uměleckých sdělení. Předkládané umělecké přístupy – spolu s dalšími zde pouze naznačenými – tvoří inovativní práce s knihou, které se pohybují mezi hledáním nových obsahových rovin a reflexí možností knihy jako média (Valoch 1982). Tyto knihy překračují limity toho, co čtenáři od knihy očekávají.

Esej ukázala, že fenomén autorské knihy nelze vykládat pouze jako “cross-over” experimenty s knižní formou (Valoch 1972), ale tvoří předpoklady k hledání nových prostředků na poli intermedia. Východiskem se stalo Carriónovo uvažování o roli knihy, jejích složkách a podstatě. Carriónovo volání lze číst jednak jako výzvu autorům, aby uvažovali o knize v celistvé konstituci a reflektovali významotvorné působení, druhak jako vytrhnutí ze zaužívané logiky, která marginalizovala ostatní aspekty knihy v důrazu na intelektuální náplň psaní a čtení.

Zatímco jazykově-hermeneutické pojetí vychází z předpokladu, že kniha je především nositelem jazykového významu a že čtení je jeho interpretativní aktualizací, autorské knihy, knihy-objekty i knižní instalace jsou zde pojímány jako situace, v nichž se čtení rozvíjí v čase a prostoru (Carrión 1975; Drucker 1995; Pleštilová, Rohanová 2020). V tomto smyslu se esej nezaměřuje na interpretaci jako intelektuální činnost vázanou k textu,

nýbrž na čtení jako uvědomění si zkušenosti, která vzniká v setkání s mediální a materiální strukturou knihy a vyžaduje aktivní participaci diváka-čtenáře. Čtení se významově přesouvá ze sféry textu do objektu, z dekódování do jednání, k situaci.

V textu byl zaveden pojem interface jako prostorově-relační proces (Drucker 2014, s. 139), který označuje souhru mediálních operací, jimiž kniha strukturuje čtení v čase, prostoru a tělesné zkušenosti čtenáře. Význam tak nevzniká "skrze médium" jako prostředníka významu, nýbrž v operativní rovině jeho užití. Autorské knihy v tomto výkladu neproblematizují médium knihy jako takové, nýbrž činí jeho interface viditelným, hmotným či dokonce rezistentním, protože se mění z transparentního rozhraní zprostředkujícího přístup k významu na aktivní operativní vrstvu, v níž se význam teprve konstituuje. V tomto smyslu autorská kniha nepracuje proti médiu knihy, ale zviditelňuje a problematizuje jeho mediální strukturu. Současná autorská kniha se posouvá od pouhého vizuálního pojetí k silné výpovědní hodnotě, přičemž klade důraz na konceptuální tvorbu a intermediální konfiguraci. Autorské knihy v tomto textu představují pokusy o vnímání a analýzu objektu, který existuje již po staletí. Pohled vycházející z tak starého konceptu jako kulturně zavedené čtení knih nás může ve skutečnosti inspirovat k tomu, abychom se začali dívat na jiné (současné i historické) umělecké mediální formy z nových perspektiv. Klíč ke čtení se skrývá v samotném uskutečňování této činnosti.

Poznámky

[1] „*Nejkrásnější a nejdokonalejší knihou na světě je kniha, která má pouze čisté stránky, stejně jako nejúplnějším jazykem je ten, který přesahuje vše, co dokážou*

vyjádřit lidská slova. Každá kniha nového umění hledá tuto knihu absolutní bělosti, stejně jako každá báseň hledá ticho." (pozn. ed.: vlastní překlad autorky.)

[2] Esej je napsaný ne od distingovaného literárního teoretika, ale z pera aktivního tvůrce žánru autorské knihy a vydavatele uměleckých multiplů.

Autorská pozn.: Překlady citovaných pasáží jsou mým vlastním zpracováním, při němž jsem využil(a) nástroj DeepL.

[3] „*An artist's book is a work solely created by the artist's decisions.*" (pozn. ed.: vlastní překlad autorky.)

[4] Dále v katalogu svého nakladatelství Other Books and So (1975b) jmenoval „*ne-knihami, pseudo-knihami, kvazi-knihami, konkrétními knihami, vizuálními knihami, konceptuálními knihami, strukturálními knihami, projektovými knihami, prohlášeními, návody*", aby nakonec našel nový zastřešující termín: „bookworks" (Schraenen 2016).

[5] „*All pieces have in common their refusal of discursiveness. They are not meant to be true or beautiful. Each piece is a series of (vocal) units that unfolds according to simple rules. Their beginning and end are arbitrary—they could go on infinitely. They should go on. They go on.*" (Reprint. in: Schraenen 2016).

[6] pozn. ed.: v překladu autorky: „*kniha, která je co nejblíže tomu, aby byla zcela o sobě*".

Bibliografie

ADEN, M. (2016). The posthumous reception of Ulises Carrión. In: Ulises Carrión: Dear reader. Don't read. Výstavní katalog [online]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016, s. 61–67. [8. 5. 2026]. ISBN 978-84-8026-539-3. Dostupné na: https://recursos.museoreinasofia.es/Exposiciones/ulises_carrion_ingles_web.pdf

CARRIÓN, U. (1975a). The New Art of Making Books. In: Kontexts. Maastricht: Center for Book Arts, 1975, č. 6–7, 7 s. Reprintované in: CARRIÓN, Ulises. Second Thoughts [online]. Amsterdam: VOID, 1980, s. 1–7. [5. 5. 2026]. Dostupné na: https://monoskop.org/images/4/4e/Carri-on_Ulises_Second_Thoughts.pdf

CARRIÓN, U. (1975b). Other Books and So, catalogue no. 1 [online]. Amsterdam: Other Books and So, 1975. 48 s. [8. 5. 2026]. Dostupné na: https://monoskop.org/Other_Books_and_So

DRUCKER, J. (1995). The century of artists' books. New York: Granary Books, 1995. ISBN 1-887123-01-6.
DRUCKER, J. (2014). Graphesis: The Visual Production of Knowledge in a Digital Era [online]. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014 [5. 5. 2026]. ISBN 978-0-674-72493-8.Dostupnéna:https://docdrop.org/download_annotation_doc/Drucker-Johanna---Graphesis-Color2AoNw-9aa5M.pdf
HIGGINS, D. (1969). Intermedia. In: foew&ombwhnw. New York: Something Else Press.
KAČEROVSKÁ, J. (2020). Autorská kniha [online]. In: Papír a kniha. Papirakniha.info, 2020 [30. 4. 2026]. Dostupné na: https://www.papirakniha.info/autorska-kniha-.
MOEGLIN-DELCROIX, A. (2004). Looking, Telling, Thinking, Collecting: Four directions of the artist's book from the sixties to the present. Mantova: Edizioni Corraini, 2004. ISBN 88-87942-81-1.
PLEŠTILOVÁ, A. – ROHANOVÁ, L. (2020). Na konci byla kniha. Dizertační práce. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2020. ISBN 978-80-88308-15-7.
SCHRAENEN, G. (ed.) (2016). Ulises Carrión: Dear reader. Don't read. Výstavní katalog [online]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016. 267 s. [25. 4. 2026]. ISBN 978-84-8026-539-3. Dostupné na: https://monoskop.org/images/c/c8/Carrion_Ulises_Dear_Reader_Dont_Read.pdf
VALOCH, J. (1997). Autorské knihy a papíry / Artists' books and papers. In: KOCMAN, Jiří H. Autorské knihy a papíry / Artists' books and papers. Výstavní katalog. Praha: Galerie Rudolfinum, 1997, s. 3–7. ISBN 80-902194-2-X.
VALOCH, J. (1977). Autorské knihy českých autorů. Reprintované in: VALOCH, Jiří. Whatever: výběr z textů 1966–1989. Brno: Moravská galerie, 2017, s. 121–123. ISBN 978-80-7027-313-5.
VALOCH, J. (1982). Básně-objekty, knihy-objekty, vazby-objekty. In: Sborník referátů z odborného semináře k problematice knižní vazby. Praha, 1982, s. 27–32. Reprintované in: VALOCH, Jiří. Whatever: výběr z textů 1966–1989. Brno: Moravská galerie, 2017, s. 124–128. ISBN 978-80-7027-313-5.
VALOCH, J. (1972). Umělecké experimenty a proměny knihy. In: Literárněvědné studie. Brno: UJEP, 1972. Reprintované in: VALOCH, Jiří. Whatever: výběr z textů 1966–1989. Brno: Moravská galerie, 2017, s. 110–120. ISBN 978-80-7027-313-5.

ZÁBRANA, J. (1992). Celý život: výbor z deníků [2 svazky]. Vydání první. Praha: Torst, 1992. 576 + 518 s. ISBN 978-80-9001-497-8.

Mgr. et Mgr. Františka Orságová
Katedra umění a tvorby
Pedagogická fakulta Masarykova univerzita v Brně
Poříčí 7/9
639 00 Brno-střed
E-mail: orsagova.frantiska@gmail.com

Medzi literatúrou a epistemológiou: dva normatívne metafilozofické modely

Lukáš Šprto

Abstrakt

Cieľom metafilozofie často býva demarkácia filozofie – jej ohraničenie prostredníctvom identifikácie jej esenciálneho predmetu, metodológie alebo cieľa. Tento príspevok vychádza z odlišného predpokladu: filozofia nadčasovú esenciu nemá a metafilozofia by mala byť východiskovo chápaná ako reflexia konkrétnych filozofických praktík a normatívnych rámcov, v ktorých sú zasadené. Nadväzujúc na myslenie Richarda Rortyho, príspevok porovnáva dva modely: podľa jedného je filozofia vo svojom jadre epistemológiou, podľa druhého je skôr druhom písania, teda literárnym žánrom. Epistemologicky orientovaná filozofia hľadá poznanie ako korešpondenciu objektívnej reality s jej mentálnou či jazykovou reprezentáciou a vyhodnocuje, ktoré reprezentácie sú správne skonštruované a zodpovedajú skutočnosti. Filozofický text má v tomto rámci podobu rigoróznej argumentácie, pričom literárne či umelecké prvky sú považované za prekážku jasného vyjadrenia a z teoretického hľadiska sa javia ako irelevantné. Rortyho kľúčovou myšlienkou je prekonanie reprezentacionizmu – idey, že naše rozprávania o svete sú pravdivosťou závislé okrem postačujúceho zdôvodnenia a funkčnosti aj na zhode prírody s jej odrazom v myslení. Filozofia sa tým približuje k literatúre: jej cieľom už nie je zrkadlenie skutočnosti, ale kreácia nových, povznášajúcich slovníkov a prepájanie existujúcich. Filozofický jazyk a písanie tak nemusia byť obmedzené výlučne na striktne argumentačný

štýl, čím sa stávajú otvorenejšími napríklad umeleckému jazyku alebo mysleniu mimo ustálených schém. Príspevok ukazuje, že za týmto „sporom“ môžeme identifikovať dva odlišné normatívne rámce filozofickej praxe, ktoré pôsobia na formy filozofického jazyka a života.

Kľúčové slová
metafilozofia, normatívne rámce, epistemológia, literatúra, umelecký jazyk

Para/DOXA IV je tematicky koncipovaná ako dialóg medzi filozofiou a literárnym umením. Literárne umenie je pritom chápané ako dimenzia, ktorá vo východiskovom porovnaní s filozofiou otvára dvere menej rigidným, mnohoznačnejším – alebo aspoň menej jednoznačným – spôsobom myslenia, čím, okrem iného, zároveň legitimizuje filozofické použitie umeleckého jazyka a zvyšuje opodstatnenosť nároku na estetický zážitok plynúci z filozofickej aktivity.

Téma je teda plnokrvne metafilozofická: týka sa intrafilozofického dopytovania sa na povahu filozofickej aktivity ako takej. Tá sa pritom často východiskovo chápe ako v istom dôležitom zmysle odlišná od aktivity literárnej či “umeleckej”. Či už je pritom umenie nazerané ako hračka virtuóznych géniov, ako bútľavá vŕba a únik od reality citlivých duší, alebo akokoľvek inak, v každom prípade sa má nachádzať v príkrom rozpore s filozofiou, ktorá sa má nazerať ako vedecká, objektívna, odosobnená, rigorózna, epistemicky motivovaná aktivita, systematickým spôsobom skúmajúca a poznávajúca okolitý objektívny, intersubjektívny, nezávislý, vonkajší svet na základe spoľahlivého seba-revidujúceho sa aparátu metodologických pravidiel a noriem, ktorý sa neustále adaptuje

na prichádzajúce zmeny a poskytuje nám v každom možnom momente najlepší recept na dosahovanie pravdy.

Pri takomto rámcovaní vyvstáva literárne umenie ako rozmer, ktorý môže filozofiu obohatiť o prvky, ktoré v nej z jej vlastnej prirodzenosti absentujú – za predpokladu, že sa slovné spojenie "literárne umenie" nevníma ako ohrozenie filozofickej serióznosti. Filozofia a umenie (a teda aj literatúra) sa teda spočiatku chápu ako viac či menej oddelené sféry, dve rôzne aktivity sui generis. Až následne je možné uvažovať o možnostiach, prínosoch a rizikách ich vzájomného prepojenia.

Tento text má predstaviť alternatívny pohľad bez toho, aby kategoricky popieral zmysel či odôvodnenosť vyššie načrtnutého chápania filozofie a jej vzťahu k umeniu. Odpoveď na otázku "čo je filozofia?" totiž nie je principiálne jedna. Podľa rozšíreného poňatia filozofia a veda ťahajú za jeden povraz. No hoci sa filozofia často chápe ako "hľadanie pravdy", na rozdiel od vedy nedosahuje všeobecný konsenzus ani všeobecne prijímané výsledky, a nezaznamenáva tak zreteľný pokrok. Už to naznačuje, že filozofia zrejme nie je natoľko monolitná, aby umožňovala esencialistickú odpoveď na metafilozofickú otázku po jej povahe. Potvrdzuje to nielen pohľad do dejín filozofie, kde badať sériu rôznych poňatí podstaty a zmyslu filozofie, ale aj pohľad na súčasnú metafilozofickú klímu, v ktorej ešte aj dnes vidíme filozofov navzájom sa obviňovať buď zo šarlatánskeho básnenia, alebo z naivného scientizmu. Ak urobíme brandomovské rozlíšenie medzi vecami, ktoré majú prirodzenosť, a vecami, ktoré majú históriu [1] (Brandom 2001, s. 26–27), filozofia sa zrejme javí skôr ako niečo, čo má históriu,

než ako niečo, čo má prirodzenosť. Prirodzenosť je však podstata (Aristoteles 1973, s. 88–90), pričom druhá podstata je esencia.

Čo by však znamenalo tvrdenie, že filozofia nemá esenciu? Určite nie to, že filozofia vlastne nie je ničím a že metafilozofické myslenie je metafyzickým nezmyslom. Znamená to teda, že anything goes? Ani to nevyhnutne nie. Nejestvuje však dôvod nepripustiť slabšiu tézu, že many things go. Filozofia môže nadobúdať – a nepopierateľne aj nadobúda – celú plejádu rôznych foriem. Nevedno, aký zmysel by sme mohli prisúdiť otázke, ktorá z nich je „správna“ (v zmysle: korešpondujúca s od nás nezávislou realitou) – rovnakým spôsobom, akým nemožno vdýchnuť zmysel otázke, ktorý kus náradia z kufríka K je “správny” (v rovnakom zmysle). Samozrejme, “správnosť” nástroja závisí od situácie – od toho, čo potrebujeme spraviť. Na niektoré úkony je správny skrutkovač, na iné sú vhodnejšie kombinačky. Nemožno sa však seriózne pýtať, či sú kombinačky správne samy osebe. Podobne je to s filozofiou. Keď ma bolí duša, môžem sa obrátiť napríklad k stoicizmu. Keď chcem zistiť obsah chladničky, spoľahnem sa na empirizmus. Keď sa usilujem niekomu porozumieť, použijem pojmovú analýzu. Otázka, ktorý z týchto filozofických prístupov je ten “správny” (v zmysle korešpondujúci s odo mňa nezávislou realitou), však postráda akýkoľvek kognitívny obsah.

Intuitívne zdanie, že keď sa pýtame, “čo je filozofia?”, hľadáme jednu “správnu” odpoveď, povedzme v podobe istého súboru nevyhnutných a spolu dostačujúcich bytostných charakteristík zdieľaných každou filozofiou, sa tak ukazuje ako pomýlené. Zvádza nás totiž do slepej uličky – do hľadania nedosiahnuteľnej esencialistickej odpovede, v ktorej je esencia

typicky tvorená konjunkciou alebo nejakou kombináciou troch aspektov: cieľa, predmetu skúmania a metodológie. Každá odpoveď na takto položenú otázku je nevyhnutne okliešťujúca a priúzka: odopiera status filozofie mnohým veciam (rebus), ktoré za filozofiu bežne považujeme a ktoré sú štandardne chápané ako jadrová súčasť filozofického kánonu.

No akým spôsobom potom metafilozofickú otázku klásť máme? Inšpiráciu môže poskytnúť článok Boba Planta On the Domain of Metaphilosophy (Plant 2017), ktorý sa podujal na ňu odpovedať. Základom je myšlienka, že aj po vzdaní sa všeobecných, esencialistických ambícií môžeme v oblasti metafilozofie stále zmysluplne skúmať povahu tej-ktorej konkrétnej filozofickej praxe, ktorá determinuje "podstatu" tej-ktorej filozofickej tradície, školy, či komunity. Na všeobecnú otázku "čo je filozofia?" odpoveď síce principiálne neexistuje, no lokálne položenú otázku "čo je tá-ktorá filozofia?" môžeme zodpovedať pomerne uspokojivo.

Každý profesionálny filozof disponuje určitými intuitívnymi predstavami o tom, čo sa ešte považuje za filozofiu a čo už nie. Tieto intuície sú formované filozofickým vzdelaním, ktorým prešiel, filozofickými štandardmi, na ktoré je zvyknutý, a filozofickým prostredím, v ktorom sa pohybuje. To dáva každému konkrétnemu (inštitucionalizovanému) filozofovi isté „*metafilozofické know-how*" (Plant 2017, s. 17), ktoré mu umožňuje na pozadí konkrétneho normatívneho rámca rozpoznávať filozofické aktivity a odlišovať ich od nefilozofických. Plant preto tvrdí, že otázku "čo je filozofia?" by sme mali chápať skôr ako otázku "je to filozofia?". To know-how, ktoré umožňuje filozofom rozpoznať filozofiu, keď ju zbadajú, je (ich) odpoveďou na metafilozofickú otázku a v explicitne

vyjadrenej podobe ho môžeme považovať za podstatu – či aspoň časť podstaty – ich filozofie. Každá filozofia tak môže existovať iba vďaka filozofom, ktorí ju pestujú a jej charakter je podstatným spôsobom určovaný spoločenskými konvenciami a normami. Napriek notorickej absencii metafilozofického konsenzu teda filozofia stále prežíva zrejme nie vďaka nejakej esencii philosophia perennis, ale vďaka komunitám filozofov, ktoré ju udržiavajú pri živote. To, čo formuje filozofiu, je predovšetkým lokálna prax, v ktorej sme situovaní a ktorá nám predkladá istý normatívny metafilozofický rámec.

Zaujímavosť takýchto normatívnych rámcov spočíva okrem iného v tom, že v nich plynule navzájom do seba prechádzajú preskriptívne a deskriptívne dimenzie skutočnosti: z výziev k tomu, čo by malo byť, sa stávajú popisy toho, čo je; a to, čo je, sa zas ukazuje ako podmienené istými nárokmi a záväzkami v rovine toho, čo by malo byť. Povedzme, že normatívny rámec je (často implicitným) súborom pravidiel či štandardov, ktoré určujú, čo sa chápe napríklad ako zmysluplný problém, ako zaujímavá otázka, ako adekvátna odpoveď, ako dobrý text, ako téma pre filozofiu, ako solídna metodológia, ako vhodný jazyk, či ako nezmyselný metafyzický bľabot. Takýto rámec teda predpisuje, akú podobu by mala nadobúdať filozofická prax. V závislosti od týchto predpisov potom táto prax je taká, aká je.

Takýchto rámcov je nepochybne množstvo. Tento príspevok sa však obmedzí iba na porovnanie dvoch z nich, pričom si nenárokuje podať ich vyčerpávajúci prehľad. Prvý z nich možno označiť za epistemologický, druhý za literárny.

Náčrt prvého z týchto rámcov bol v hrubých rysoch naznačený už v úvode. Tam sa objavil najmä v kontexte ostrého kontrastu s umením, ktorý v ňom filozofia nadobúda. Pre lepšie vysvetlenie toho, prečo epistemologicky ladená filozofia nechce mať s umením nič spoločné, je však potrebné povedať o epistemologickom rámcovaní viac.

Podľa Richarda Rortyho sa termín "epistemológia" ujal ako označenie Lockovho projektu „poznávania toho, čo môžeme poznať a ako to môžeme poznať lepšie skúmaním toho, ako funguje naša myseľ" (Rorty 2009, s. 137). "Poznanie" pritom chápe ako mentálny obraz – reprezentácia – korešpondujúci s vonkajším svetom. Práve tu sa podľa Rortyho nachádza jadro problému, ktorého pôvod sleduje až k Descartovi. Reprezentacionizmus – predstava, že jazyk alebo myslenie je v podstatnom zmysle prepojené so svetom a zobrazuje ho – je jedným zo základných predpokladov epistemologicky orientovanej filozofie. Podľa tejto predstavy existuje medzi správne utvorenými jazykovými výrazmi a možnými stavmi mimojazykovej reality vzťah izomorfizmu. Jazyk je dobrý vtedy, keď primerane zachytáva podobu sveta; tvrdenie je pravdivé vtedy, keď zodpovedá tomu, čo je. Alebo ako túto intuíciu formuluje Huw Price: *„Pre každú vetu a s ňou spojený balík informácií existuje primerane 'tvarovaný' aspekt toho, aký svet je alebo aký by mohol byť – totiž stav vecí alebo fakt, ktorý musí nastať, aby veta bola pravdivá."* (Price 2013, s. 40).

V Rortyho výklade pritom reprezentacionizmus nepredstavuje nadčasový opis vzťahu medzi myslením a svetom, ale historicky podmienenú kultúrnu formáciu. Použijúc opäť vyššie spomenuté Brandomove rozlíšenie, reprezentacionizmus je vecou, ktorá má

históriu, nie prirodzenosť. Vo Filozofii a zrkadle prírody sa Rorty pokúša zrekonštruovať genealógiu epistemologicky orientovanej filozofie ako filozofie, ktorá sa chápe ako všeobecná teória reprezentácie. Jej moderný pôvod spája predovšetkým s Descartom, Lockom a Kantom, ako s hlavnými uzlami epistemologického sebaporozumenia filozofie. Descartes poskytol modernému mysleniu predstavu oddelenia medzi vonkajším svetom a vnútorným priestorom mysle; Locke z tejto predstavy vytvoril projekt skúmania poznania prostredníctvom skúmania mentálnych procesov; Kant následne povýšil filozofiu na tribunál čistého rozumu, ktorý má určovať podmienky možnosti poznania. Výsledkom je obraz filozofie ako fundujúcej disciplíny, ktorá dohliada na vzťah medzi reprezentujúcim subjektom a reprezentovaným svetom. Za zmienku stojí aj skutočnosť, že táto línia vychádza z rámcovania filozofie ako súbežnej s vedou a bojujúcej proti náboženskej ortodoxii. Až po zavŕšení tohto poslania sa mohla filozofia začať zaoberať svojim vymedzením voči vede. Toto vymedzenie napokon filozofia nachádza v tom, že sa stáva všeobecnou reflexiou správnosti reprezentácií: takpovediac "policajtuje" iné disciplíny a skúma, za akých podmienok naše myslenie zodpovedá tomu, čo je [2].

Rortyho pointa nie je iba historicko-filozofická. Nejde mu len o tvrdenie, že Descartes, Locke a Kant zastávali určité teórie poznania. Chce ukázať, že práve v tejto línii sa sformoval normatívny rámec, ktorého pôvodným cieľom bola apológia slobodnej vedy pred mocou cirkvi a v ktorom sa filozofická činnosť chápe ako kontrola reprezentácií. Filozofia v ňom nadobúda úlohu metadisciplíny: má posudzovať, ktoré formy poznania sú legitímne,

ktoré pojmy sú správne, ktoré tvrdenia zodpovedajú svetu, a ktoré diskurzy možno pokladať za racionálne. Úlohou filozofie je zabezpečiť správny vzťah medzi jazykom a svetom. Až po explicitnom uchopení tohto normatívneho rámca sa ukazuje, prečo sa literárnosť filozofie môže javiť ako problém.

Z tohto hľadiska je pochopiteľné, prečo epistemologicky orientovaná filozofia uprednostňuje jazyk jednoznačný, kontrolovateľný, argumentačne transparentný a čo najmenej rétoricky zaťažený. Ak je totiž primárnou úlohou filozofického textu správne reprezentovať, literárnosť sa ľahko javí ako nebezpečný prebytok: metafora zahmlieva, mnohoznačnosť komplikuje kontrolu významu, estetická pôsobivosť odvádza pozornosť od pravdivostných nárokov a štýl sa javí ako rušivý prvok vonkajší voči argumentu. V epistemologickom rámci preto filozofický jazyk prirodzene smeruje k ideálu transparentného média. Dobrý text má byť taký, aby cez neho bolo vidieť problém, nie taký, aby sám ako text vystupoval do popredia.

Epistemologicky rámcovaná filozofia sa usiluje reprezentovať od subjektu nezávislý svet. Jej cieľom je pravda chápaná ako korešpondencia medzi reprezentáciou a reprezentovaným objektom. K nej dospieva prostredníctvom disciplinovanej argumentácie vedenej normami, akými sú odosobnenosť, objektivita, rigoróznosť a jasnosť. Filozofická prax by sa teda mala približovať tej vedeckej, ktorá by pre ňu zároveň mala byť základným východiskom, jadrom, i ultimátnou mensura omnium. Vo filozofickom texte nie je priestor pre napríklad literárne či vo všeobecnosti umelecké prvky. Tie totiž len komplikujú komunikáciu vecného obsahu, zahmlievajú. Z teoretického hľadiska sú v lepšom

prípade bezcenným ornamentom a v horšom prípade šarlatánskym zavádzaním pomýleného básnika.

Filozofický text by preto v tomto modeli mal vyčerpávajúco reflektovať prebiehajúce diskusie, pričom by sa mal zamerať na konkrétny, jasne definovaný a veľmi úzky problém. V kontexte tejto úzkej diskusie je potom hlavnou pointou textu systematické argumentatívne hájenie istej ostrej tézy a anticipovanie či vyvracanie potenciálnych námietok.

Príznačným symptómom takto rámcovanej filozofie pre nás môže byť príručka Aloysia Patricka Martinicha Philosophical Writing (Martinich 2016). Martinich tu vykladá filozofickú esej ako predovšetkým argumentatívny útvar: jej cieľom je obhájiť pravdivosť určitého tvrdenia – centrálnej tézy, ktorá je v ideálnom prípade úplne prvou vetou textu a ktorá je zároveň "hlavným organizačným princípom" celého textu. Dobrý filozofický text má jasne formulovať problém, explicitne uviesť tézu, predložiť argument, ukázať, ako jeho premisy vedú k záveru, obhájiť pravdivosť premís a anticipovať možné námietky. To všetko, samozrejme, bez *„rétorickej pyrotechniky"* (Martinich 2016, s. 53), bez zbytočného používania menej známych slov [2] (Ibid. s. 64), s cieľom hľadania *„Pravdy pre Pravdu samotnú"* (Ibid. s. 53), bez zbytočnej roztomilosti, metafor, a nepresností (Ibid., s. 4).

Martinich nepochybne ponúka dobrý návod na písanie analytickej state. Rámec, ktorý predkladá, však predstavuje lokálnu prax, a preto nemôže slúžiť ako univerzálny vzor filozofickej eseje či textu vo všeobecnosti. Práve v kontraste s takýmto (epistemologickým) modelovaním filozofickej aktivity možno najzreteľnejšie

uchopiť model, ktorý v tomto príspevku označujem za "literárny" a ktorý je opäť inšpirovaný predovšetkým Rortym.

V tomto modeli sa filozofia vzdáva reprezentacionistickej ambície pozerať sa na svet z pohľadu božieho oka. Pravdu nechápe ako korešpondenciu medzi mysľou či jazykom na jednej strane a nejazykovou vonkajšou skutočnosťou na druhej strane. Prečo by však reprezentacionistický model mal byť spochybnený?

Už sama predstava, že nejaký kus jazyka mohol mať rovnaký "tvar" ako kus mimojazykovej reality, je prinajmenšom obskúrna. Azda najtvrdším problémom však je, že v reprezentacionistickom modeli nemôžeme vystúpiť mimo svojich reprezentácií, aby sme ich porovnali so svetom an sich. Nemôžeme vystúpiť z vlastnej kože, ak si vypožičiame Rortyho formuláciu. No práve to by sme museli urobiť, aby sme zistili, či sú naše presvedčenia pravdivé. Karteziánsky ťah zjednotenia všetkých našich subjektívnych stavov pod zastrešujúcim pojmom reprezentácie tak otvára dvere neporaziteľnému skepticizmu. Ak má totiž celá naša subjektívna skúsenosť povahu reprezentácie, zdá sa prirodzené predpokladať, že musí existovať niečo reprezentované – povedzme vonkajší svet – o ktorom následne môžeme začať pochybovať: možno totiž vôbec nie je taký, ako sa nám javí.

Tieto nevyvrátiteľné skeptické problémy sú formulovateľné iba v samotnom reprezentacionistickom modeli, v ktorom nemôžeme vystúpiť mimo svojich reprezentácií, aby sme ich porovnali so skutočnou reprezentovanou realitou, pretože k svetu máme vždy prístup iba ako k sprostredkovanému našimi reprezentáciami. Neexistuje teda „nijaký spôsob, ako sformulovať nezávislý test presnosti reprezentácie" (Rorty 1991b, s. 6). Ak však

nepredpokladáme, že existujú nejaké transcendentné "repraesentanda," ktoré naše reprezentácie reprezentujú a s ktorými by mali nejakým obskúrnym spôsobom "korešpondovať", prestáva dávať zmysel obávať sa, že ich nereprezentujú správne. Skeptický problém sa tým rozpúšťa. Samozrejme, stále sa môžeme mýliť. Omyl však netreba chápať ako zlyhanie odzrkadlenia reality an sich, ale ako zlyhanie našich jazykových praktík zdôvodňovania, používania pojmov a orientovania sa vo svete. Filozofia potom už nemusí poskytovať metafyzický základ poznaniu ani univerzálny test správnosti reprezentácií. Mala by sa stať inou praxou: nie kontrolou vzťahu medzi jazykom a svetom, ale tvorbou, prepájaním, hodnotením, a interpretáciou slovníkov.

Vzdanie sa pravdy ako zhody s od nás nezávislou realitou znamená, že hľadanie jednej správnej deskripcie sveta stráca zmysel. Epistemologický projekt sa z tejto strany javí ako márny. Filozofia by sa teda mala snažiť skôr buď o prepájanie rôznych zdanlivo neprepojiteľných slovníkov, alebo o redeskripciu sveta, čiže vytváranie zaujímavých slovníkov, ktoré nám umožnia pozrieť sa na svet novým a plodným spôsobom, alebo slovami Rortyho, ktoré nám „pomôžu hľadať nové a zaujímavejšie spôsoby vyjadrovania sa, a tak vyrovnávania sa so svetom" (Rorty 2009, s. 359). Nepredpisuje sa tu pritom žiadna záväzná metodológia, no často sa stretávame so silnou imagináciou, s interpretáciou, s vhľadom, či s naráciou. Normy, ktoré vedú písanie sú predovšetkým originalita, kreativita, či niečo, čo nazývam literárnou "šťavnatosťou" v kontraste k suchosti epistemologicky rámcovanej filozofie.

Filozofia v tomto ponímaní teda nie je rigorózne formovaný kvázi-vedecký diskurz, ale abnormálny diskurz bez jasných pravidiel, cieľov, predmetov, metód. Many things go – dialóg, aforizmus, román, listy, báseň... Umelecký jazyk už nie je na príťaž, ale tvorí dôležitú dimenziu textu: umožňuje vyjadriť niečo, čo prekračuje rigidné pojmy. Štýl sa stáva relevantným rozmerom filozofického textu. Slovami Manfreda Franka, je to *„[...] individuálny spôsob, akým autor jazykovými prostriedkami vyjadruje svoj osobitý pohľad na svet“* (Frank 1995, s. 11). Tento rozmer individuality nie je pre filozofiu postihom, ale nevyhnutnosťou, pretože „filozofický diskurz je svojím štýlom spojený so silou individuálneho výkladu odkrývať svet a tým s relativitou dejinného sveta“ (Ibid. s. 56). Literárny rámec teda nevníma filozofa ako niekoho, kto *„vie niečo o vedení, čo nikto iný tak dobre nevie“* (Rorty 2009, s. 392), ale skôr ako *„informovaného diletanta, poly-pragmatika, sokratovského sprostredkovateľa medzi rôznymi diskurzmi“* (Ibid. s. 317).

Napríklad v eseji Heidegger, Kundera, a Dickens charakterizuje Rorty filozofov túžiacich po všeobecnosti, esenciách, a večných abstraktných teóriách, ako majúcich v sebe niečo z *„asketického kňaza“*, pre ktorého *„to, čo je dôležité, nie je ten mäsitý falus, ale ten nemateriálny – ten, ktorý preniká cez závoj percepcií a dotýka sa pravej reality“* (Rorty 1991a, s. 72). Oproti nim stavia románopiscov, ako Kunderu a Dickensa. Tí sa, naopak, nesnažia vytvoriť dokonalú teóriu toho, čo sa nachádza za hranicou našej predstavivosti, ani nájsť jednu správnu deskripciu skutočnosti, dokonca sa ani neusilujú objaviť fundamentálnu štruktúru, ktorá zjednocuje všetku povrchovú rozmanitosť. Jednoducho rozprávajú

príbehy – konkrétne príbehy o konkrétnych osobách vyjadrujúce konkrétne posolstvá, bez toho, aby z nich vyvodzovali abstraktné všeobecné závery o ľudstve a svete ako takých. Práve vďaka tomu vraj Dickens (na rozdiel napr. od Marxa), hoci jeho sociálna kritika bola tvrdá, nebol znenávidený tými, ktorých nepriamo kritizoval – nekritizoval abstraktné "ľudstvo", ale vykresloval situácie, pri ktorých sa v človeku prebúdza pochopenie, súcit, inšpirácia. To Rorty oceňuje a verí, že je to smer, ktorým by sa mala filozofia posunúť: nie hra na hľadanie ultimátnej teórie, ale rozprávanie sa, ktoré nás posúva k svetlejším zajtrajškom.

Spomedzi Rortyho textov však to, čo v tomto texte nazývam literárnym rámcom, azda najlepšie ilustruje jeho Filozofia ako druh písania: Esej o Derridovi. Tu Rorty hovorí priamo, že: „*Filozofiu je najlepšie chápať ako druh písania. Je vymedzená, podobne ako každý literárny žáner, nie formou alebo látkou, ale tradíciou – rodinnou romancou, v ktorej figurujú napríklad Otec Parmenides, čestný starý strýko Kant, a zlý brat Derrida*" (Rorty 2008, s. 103; moja kurzíva).

Už z tohto krátkeho úryvku je zrejmé, že Rortyho normatívne nároky na filozofiu odbiehajú od suchej objektívnej systematickej argumentácie k „šťavnatému" textu, ktorý sa za svoju textualitu nehanbí. Ak by sme povedali, že epistemologicky orientovaná filozofia sa za svoju textualitu hanbí, chceli by sme tým povedať len to, že písanie vníma ako nevyhnutné zlo. Že pravým cieľom nie je písanie – rozprávanie sa – samotné. Písanie je len médiom. Pointou je niečo ukázať – reprezentovať. Derrida si však uvedomuje, že „nejestvuje spôsob, ako preniknúť pod jazyk k myšlienke, ktorú jazyk vyjadruje" (Ibid. s. 110). To je taktiež dôvod, prečo podľa

Rortyho *„Derrida nechce pochopiť Hegelove knihy; on sa chce s Hegelom hrať“*. Derridova genialita umožňuje sebauvedomenie si filozofie ako literárneho žánru. *„Hraničná čiara medzi literatúrou a filozofiou sa rozkladá. Jej stopa sa stáva nečitateľnou“* (Frank 1995, s. 32).

To však neznamená, že by filozofia rezignovala na myslenie či racionalitu. Znamená to skôr, že dejiny filozofie by sme mali chápať nie ako dejiny nejakej konkrétnej disciplíny, alebo len ako dejiny argumentu, ale ako dejiny textov, štýlov, rétorických gest, metafor, redeskripcií, a sporov o to, akým jazykom má kultúra hovoriť sama o sebe.

Rorty sa obával sploštenia (ak nie rovno zániku) filozofie v dôsledku ignorovania týchto skutočností. Preto Derridu chváli za vzdorovanie tejto tendencii tým, že robí filozofiu *„ešte viac nečistou – viac neprofesionálnou, zábavnejšou, aluzívnejšou, viac sexy, a predovšetkým viac ‘písanou’“* (Ibid. s. 104). Jeho *„[...] sexuálne interpretácie dejín filozofie [...] jeho používanie mnohojazyčných slovných hračiek, žartovných etymológií, alúzií odvšadiaľ všade, ako aj fonetických a typografických fígľov“* (Ibid. s. 106) – to všetko Derridu diskvalifikuje v epistemologickom rámci, no v tom literárnom to z neho robí jedného z najväčších génioch dejín filozofie.

Napätie medzi týmito dvoma rámcami je zjavné. Na jednej strane je filozofia, ktorá chce realitu reprezentovať a na druhej je filozofia, ktorá ju chce “len” prepisovať, pretože reprezentáciu pokladá za metafyzickú aroganciu. Na jednej strane je filozofia, ktorá štýl potláča, na druhej filozofia, ktorá ho zdôrazňuje. Na jednej strane je filozofia, ktorá je disciplinovanou argumentáciou

a na druhej je filozofia, ktorá nemá žiadne pravidlá a snaží sa inovovať diskurz. Na jednej strane je filozofia, ktorá sa snaží o objektívnosť a na druhej filozofia, ktorá prijíma perspektivizmus. Na jednej strane je filozofia, ktorá chce byť jasná, presná, rigorózna a na strane druhej je filozofia, ktorá chce byť kreatívna, originálna, imaginatívna. Je jasné, že z pohľadu jednej je tá druhá nedostatočná až šarlatánska, zatiaľ čo z pohľadu druhej je tá prvá márnym projektom postaveným na fundamentálnom omyle.

Intuitívne máme sklon vnímať tieto rámce ako konkurenčné a napätie medzi nimi riešiť tým, že jeden prijmeme ako správny a druhý odmietneme ako chybný. Tvrdím však, že k tejto otázke treba pristupovať inak. Preto som vyššie zdôraznil nezmyselnosť hľadania transcendentálnej esencie filozofie.

Každý rámec má vlastné normy a vlastnú hodnotu, sleduje iné z našich cieľov a záujmov, ide mu o niečo iné, slúži nám na niečo iné, umožňuje nám povedať niečo iné. Preto nie je produktívne ani zmysluplné hľadať ten "správny". Použijúc opäť analógiu s náradím: je to ako pýtať sa, či je správna fréza alebo vrták. Nezmyselná otázka – záleží od situácie. Otázka neznie, či by mal literárny model konečne vystriedať ten epistemologický, ale či sme ochotní uznať pluralitu foriem filozofickej praxe.

Uznaním tejto plurality sa konflikt medzi dvomi modelmi, o ktorých sme hovorili, rozpúšťa. Je medzi nimi asi toľko napätia ako medzi hasákom a karbobrúskou. Filozofia nie je jednotná disciplína. Jej pluralita nie je nevýhodou, problémom, či zlyhaním, ale jej podstatnou a pozitívnou vlastnosťou.Možno práve aj táto pluralita a dialektická súhra medzi rozdielnymi prístupmi sú súčasťou toho, čo robí filozofiu tým, čím je.

Poznámky

[1] V Articulating Reasons Brandom píše: „[...]roztvára sa rozlíšenie medzi vecami, čo majú prirodzenosti a vecami, čo majú histórie. Fyzikálne veci ako elektróny a aromatické zlúčeniny by boli paradigmatické pre prvú triedu, zatiaľ čo kultúrne formácie ako anglická romantická poézia a použitia výrazov 'príroda' a 'prirodzený' by boli paradigmatické pre druhú" (Brandom 2001, s. 26).

[2] Pre podrobnejší rozbor Rortyho genealógie epistemologicky orientovanej filozofie pozri: (Šprto 2025, s. 46 – 53).

[3] Martinich napríklad v demonštrácii na príkladovom texte navrhuje zmeniť pôvodne použité slovo "incontrovertible" na známejšie slovo "indisputable", bez ohľadu na to, že majú identický význam a prvé z nich je v danom kontexte štylisticky ďaleko lepšie (Martinich 2016, s. 64).

Bibliografia

ARISTOTELE. (1973). Fyzika. In: Martinka, J.: Od Aristotela po Plotina. Bratislava: Pravda.

BRANDOM, R. B. (2001). Articulating Reasons. An Introduction to Inferentialism. Harvard University Press.

FRANK, M. (1995). Štýl vo filozofii. Bratislava: Archa.

MARTINICH, A. P. (2016). Philosophical Writing. An Introduction. John Wiley & Sons, Inc.

PLANT, B. (2017). On the Domain of Metaphilosophy. In: Metaphilosophy, 48, č. 1 – 2.

PRICE, H. et al. (2013). Expressivism, Pragmatism and Representationalism. Cambridge University Press.

RORTY, R. (1991a). Essays on Heidegger and Others: Philosophical Papers Volume 2. Cambridge University Press.

RORTY, R. (1991b). Objectivity, Relativism, and Truth: Philosophical Papers Volume 1. Cambridge University Press.

RORTY, R. (2008). Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida. In: New Literary History, 39, č. 1, s. 101–119.

RORTY, R. (2009). Philosophy and the Mirror of Nature. Princeton University Press.

ŠPRTO, L. (2025). Rorty´s "Mirror" [master's thesis]. Comenius University Bratislava, Faculty of Arts, Department of Philosophy and History of Philosophy. Supervisor: Prof. Emil Višňovský, PhD. Bratislava.

Mgr. Lukáš Šprto
Katedra filozofie a dejín filozofie
Filozofická fakulta
Univerzita Komenského v Bratislave
Šafárikovo námestie 6
814 99 Bratislava
E-mail: sprto2@uniba.sk
ORCID: 0009-0002-4909-491X

Anomálne svety: O akceleracionizme a patchwork

Matt Colquhoun

Tento príspevok pôvodne odznel na štvrtom ročníku konferencie #WYRDPATCHWORKSHOP organizovaného združením Diffractions Collective v Prahe 24. 3. 2019. V tomto znení a zborníku vychádza s láskavým povolením autorky.

Chcem tu hovoriť o akceleracionizme a patchwork-u a ich inherentnom prepojení, aj keď sa to v súčasnosti môže zdať ťažké...

V skutočnosti som mala v rámci tejto témy pripravenú úplne inú prednášku. Chcela som prezentovať výskum, ktorý sa vracia k naturphilosophie Schellinga a Fichteho v snahe ukázať, ako nám môžu post-kantovské debaty o teodicei a temporalite zla otvoriť nové vrstvy v reflexii kapitalizmu, ktoré ostávajú nepovšimnuté, pokiaľ sa držíme viac kantovských perspektív.

Avšak, nech už tento koncept znie akokoľvek lákavo, je príliš izolovaný od udalostí posledných týždňov.

Horúcou témou týchto dní totiž bolo slovo "akceleracionizmus" v manifeste páchateľa útoku na mešity v meste Christchurch na Novom Zélande. Išlo o xenofóbny a špeciálne islamofóbny teroristický útok, ktorý si vyžiadal päťdesiat obetí.

Z hľadiska verejnej debaty to bol ťažký týždeň.

Napísala som krátky blog v ktorom som sa chcela s danou situáciou explicitne vyrovnať. Páchateľova interpretácia "akceleracionalizmu" je totiž nerozpoznateľná pre každého, kto bol ovplyvnený týmto myslením tak, ako vzniklo zo svojho zdroja – nezáleží pritom či ide o "ľavicových" alebo "pravicových" akceleracionistov.

Daný text nevyhnutne vyznel triviálne tvárou v tvár hrôze útoku z nenávisti. Obrana jedného konceptu na periférіách politickej filozofie, pričom sa objavil iba raz v celom nekoherentnom a rozvláčnom manifeste, pôsobí ako zlý prístup k situácii, kde treba otvárať veľa neľahkých tém. Avšak nazdávam sa, že prístupy a pojmy, čo sme pre seba vytvorili, treba pevne brániť. Pokiaľ by sme odsúdili pojem aj napriek jeho zjavnej dezinterpretácii, sami by sme mali účasť na odmietnutí radikálnej politiky, ktoré tento útok reprezentuje. Takéto konanie chce prehlušiť intencie progresívnych diskurzov, pričom netreba zabúdať, že strelec taktiež bránil svoj etno-nacionalizmus environmentalistikou.

Takéto sú úmysly našich nepriateľov – chcú rozriediť slová a signifikanty, z ktorých naše myslenie čerpá moc. Z tohto pohľadu bude prínosnejšie predostrieť naše presvedčenie a fundamentálne odmietnutie strelcovho stanoviska, než nechať ho rozpustiť v močiari kultúrnych vojen.

Treba však priznať, že táto rozsiahla forma obrany – o ktorú sa posledné týždne pokúšam – je neľahká a úprimne, už som vyčerpaná. Twitter pravdepodobne nie je najadekvátnejšie diskusné fórum a v súčasnosti ho mám plné zuby. Horšie však je, že tento potenciálny protiprúd sa zdá byť väčšou vlnou, než som pôvodne predpokladala. Gregory Marks, na Twitteri známy ako @thewastedworld nikomu nepomohol, keď napísal bota, čo retweetuje každú zmienku slova "Akceleracionalizmus". Gregory je brilantným spisovateľom a isto mu neuškodí upriamenie pozornosti na jeho výtvor, aj keď je v tejto situácií doktorom Frankensteinom. Nezávisle na negatívnych dôsledkoch tohto výtvoru, práve tie ukázali enormnosť katastrofy: strelcova špecifická

dezinterpretácia ovládla Twitter a to sa týka oboch strán politického spektra. Sama som písala o tom, ako sa tieto dezinterpretácie rozšírili aj lokálnejšie, ale netušila som, ako rýchlo a ďaleko sa sieťami internetu rozšírili. Nikdy predtým som takúto formu politického myslenia nevidela, či už v živote alebo online.

V tomto príspevku nezopakujem svoju obhajobu akceleracionalizmu, ale bolo potrebné sa o tom zmieniť ako o pozadí, na ktorom bol spísaný. Predtým, ako budem pokračovať, zopakujem hlavnú myšlienku týchto obranných postov – je totiž krásnym príkladom hegemonickej konsolidácie mýtov spomínanej v predchádzajúcej diskusii. Vidíme tu totiž ideu akceleracionizmu ako niečoho odporne násilného a povrchného, čo môžeme interpretovať len ako konanie, ktoré pomáha posilňovať súčasné ideologické hegemónie vylúčením radikálneho outsiderstva akceleracionizmu a núti tak tieto hegemónie k vnútornej obrode na poli spálenej zeme politického extrémizmu. Takýto odkaz má samozrejme implikácie pre patchwork politiku, čo môžeme vidieť na mnohých prípadoch z celého sveta. Najvypuklejším príkladom môže byť Palestína, kde sú požiadavky na zlátanie rán a sebaurčenie odmietnuté ako napomáhanie terorizmu, takže sa očakáva ich univerzálne zavrhnutie naprieč politickým spektrom.

Dúfam však, že minimálne prítomnej spoločnosti je zjavná skutočnosť, že strelcova forma akceleracionalizmu je absolútne povrchná a nejde jej o nič iné, než zintenzívnenie spoločenskej zmeny za účelom boja proti spoločenskej zmene. Títo takzvaní "akceleracionisti" chcú, aby sa politika identity prosto sama požrala a to doslova. Ich vzorom je totiž figúra Uroborosu – hada, ktorý požiera vlastný chvost. Táto forma je rovnako sebadeštruktívnou

ako sebakonštruktívnou. Ide o taktickú deštrukciu a strašenie, ktorých konečným zámerom je ponechať prítomné presne tam, kde je, v zamrznutej stagnácii.

Toto nie je akceleracionizmus, ktorý poznám a študujem. Ide o fundamentálne opozitný spôsob myslenia k vyššie naznačenému. Akceleracionizmus, ktorý študujem totiž presne poukazuje na tento vrastený proces sebakonštitúcie a sebadeštrukcie a snaží sa z neho dostať. Akceleracionizmus prezrel Uroboros a hľadá spôsoby, ako ho zabiť.

Pokiaľ ide o vyjasnenie pojmu, pridržiavam sa definície akceleracionizmu z pera Marka Fishera. V eseji s názvom Postkapitalistická túžba z roku 2014 definuje Fisher akceleracionalizmus nasledovne:

> *„Kapitalizmus je pokusom uniknúť feudalizmu, ktorý nutne skrachoval, keďže kastovnú dynamiku len pretransformoval na sociálnu stratifikáciu spoločenských tried. Výzvam Deleuzeho a Guattariho výzvy na "akceleráciu procesu" pochopíme len v rámci tejto koncepcie. Nejedná sa o úsilie akcelerovať čokoľvek a všetko v rámci kapitalizmu v naivnej nádeji, že to povedie ku kolapsu rámca ako takého. Ide o akceleráciu procesov destratifikácie, ktoré kapitalizmus nevyhnutne potláča.*" [1]

Význam vyššie vyjadreného spočíva v myšlienke, že skutočný akceleracionista presadzuje tendenciu samotného kapitalizmu napínať sa von za seba samotného – práve poukázanie na túto tendenciu je geniálnou črtou diela Karla Marxa. Túžba kapitalistického systému je neukojiteľnou, ale tým, že sa stále napína za seba, vystavuje sa aj ohrozeniu. Zakaždým, keď sa pokúsi

asimilovať nový vonkajšok, riskuje svoje zničenie. Na tejto rovine kapitalizmus nepredstavuje nejaký, na nás nezávislý, stav vecí. Kapitalizmus bez nás – teda našich túžob – nie je ničím. Tu treba ujasniť, že pokiaľ v tomto príspevku hovorím o kapitalizme, myslím systém v jeho celkovosti. Teda od ekonomických a represívnych funkcií Štátu, ktoré unikajú vlastným hraniciam, cez nás a naše internalizované významy ohraničenej konštitúcie subjektivity. Subjekt a Kapitál tu vystupujú ako hrôzostrašne vzájomné zrkadlenia. Citujme znovu Fishera:

> *„[...] najgotickejší výklad kapitálu je taktiež najpresnejší, až doslovný. Kapitál je abstraktný parazit, nenásytný upír či zombi vírus. Mäso, ktoré tento vírus mení na mŕtvu prácu sme my, my sme tie zombie.“* [2]

Akceleracionizmus teda pre Fishera a ďalších predstavuje zintenzívňovanie procesu destratifikácie, nachádzania územia mimo našej nateraz klauzúrnej existencie. Zároveň znamená aj akceleráciu nášho vedomia o tom, že tento proces akcelerácie už prebieha. Ide o výzvu podržiavať udalosti možného vykročenia-úniku z kapitalizmu otvorené a tak nazrieť to, čo nevyhnutne nastáva na druhej strane. Ako totiž opakovane zdôrazňuje ako Mark Fisher, tak Nick Land, nájsť spôsob cesty von znamená pustiť si to, čo je vonku, dovnútra.

Kapitalizmus v súčasnosti púšťa dovnútra len toľko, aby sa udržal. Fisher veril, že keď to, čo je vonku, vpustíme do kapitalizmu, pretransformuje to ako nás, tak celý systém – na niečo radikálne nové. To neznamená, že by sme my ako ľudia, ako agens, boli nejako schopní akcelerovať procesy destratifikácie v rámci kapitalizmu, ale môžeme sa naučiť vnímať príležitosti v rámci

udalostí, ktoré kapitalizmus sám vytvára a využívať ich podľa našich cieľov. Koniec koncov, sám Fisher vo svojom diele Kapitalistický realizmus pripomína, kapitalizmus ako ideologický systém má úžasnú schopnosť prekrývať svoje zlyhania a nekonzistencie. Dvere do nového, ktoré sám nevyhnutne otvára, musí obsesívne skrývať.

Tohto momentu sa Fisher dotkne v poslednej knihe pred svojou predčasnou smrťou v roku 2017, The Weird and the Eerie (Podivné a tajomné). Témou diela je vnímanie duchárskych a tajomných príbehov ako podobenstiev-dverí do nových svetov. Fisher sa v ňom pýta, miestami až príliš implicitne, ako môžeme uchopiť a udržať anomálie tohto sveta a podivností, aby tieto podivnosti mali dostatok času začať pretvárať systém, v ktorom sa zjavujú.

V tomto bode sa Deleuzo-Gattaristickí a prípadní teroristickí akceleracionisti nanešťastie zhodnú na podpore politických anomálií. Veľa proti-akceleracionistických článkov túto taktiku vidí u žabiakov z 4chan-u pred prvým zvolením Donalda Trumpa. Títo jedinci chceli, aby sa Trump stal prezidentom, pretože dokáže odhaliť impotenciu moderného progresivizmu a tým privodí jeho deštrukciu. Rovnakou logikou však môžeme vnímať vzostup Jeremy Corbyna v britskej verejnej mienke ako anomáliu, ktorá odhaľuje konzervativizmus vyliezajúci z každého kúta britskej politiky.

Poznáme ešte aj niektoré iné momenty, kedy citlivejšie vnímame kapitalistické procesy naťahovania sa do vonkajškovosti, aj keď si ich často uvedomíme ex post. Najlepším príkladom je oblasť radikálnej geografie. Tieto výskumy dôkladne zmapovali ako kapitalizmus uchopil a integroval geografické vonkajškovosti

koloniálnymi procesmi. Avšak prednedávnom sme si všimli nové diskurzy, ktoré poukazujú na ideologické dvere kapitalizmu. Máme na mysli čím ďalej tým častejšiu tendenciu korporácií a značiek javiť sa spoločensky zodpovednými a "woke". Kritika tzv. Homokapitalizmu, Ružového Kapitalizmu alebo Dúhového Kapitalizmu – teda faktu, že banky a iné biznisové inštitúcie podporujú marginalizované skupiny výlučne za účelom legitimizovať vlastnú profitabilnú existenciu sa pomaly stáva klasickou. Hodí sa preto znovu pripomenúť, že nárast akceptácie LGBTQIA+ ľudí otvára kvír identitu ako nové územie, ktoré môže kapitalizmus kolonizovať. To, že v tomto prípade nejde o územie geografického kontinentu, ale formujúci sa terén kolektívneho vedomia, je len zvýraznením vyššie spomínaného zrkadlenia.

Ide o dokonalú demonštráciu inherentnej pokrokovosti kapitalizmu. Kvôli nenásytnosti totiž opúšťa aj svojich najfundamentálnejších podporovateľov, len aby sa mohol živiť a udržiavať stále novými trhmi.

Dostali sme sa do bodu, keď môžeme do akceleracionistickej rovnice pripísať patchwork.

Myslenie cez patchwork je explicitne tématizovanou formou akceleracionistického myslenia, ktoré vníma práve tieto geograficko-ideologické záležitosti ako svoje hlavné bojové pole.

Nejde pritom o nejakú nedávno postavenú preferenciu, ale o fundamentálny element diskurzu. Nick Land môže spájať Moldbugovský Patchwork s Akceleracionizmom na svojom blogu Xenosystems [3] koľko mu hrdlo ráči. Oveľa pozoruhodnejšie však je, že patchwork a akceleráciu nájdeme aj v monumentálnom, kolaboratívnom diele Kapitalizmus a schizofrénia.

Výhľad akceleracionizmu, jeho vonkajškovosť, je inherentne škálovateľná. Kapitalizmus ako socioekonomicko-ideologický systém nie je jediným systémom poháňaným motorom auto-stratifikácie a auto-destratifikácie. Ako nám vyjavili Deleuze s Guattarim, ide o cyklický proces, ktorý možno pozorovať na štáte, spoločenských inštitúciách, subjektivite, či planéte ako takých. Títo myslitelia vykonávajú štrukturalistickú kritiku, pričom napínajú štrukturalizmus až do absolútnych limitov. Ak sa v myslení prekopete do dostatočnej hĺbky, objavíte, že nič nie je tak sebestačné a seba-konštitučné, ako si často nevyhnutne myslí, že je.

Etnonacionalizmus – postoj ktorý zastával inkriminovaný strelec – je v ostrom protiklade k tejto pozícii. Dokonca aj Nick Land ho odmieta. Na blogu Xenosystems [3] nájdeme text s názvom "Outsideness" [4] (Vonkajškovosť). Land v ňom píše, že neo-reakcionárske myslenie (NRx) orientované dovnútra *„stavia tvrdú a stabilnú identitu ako svoju hlavnú ambíciu."* Ide o *„mikrokultúru, ktorá sa utvára v rámci chráneného štátu, kde je spolupatričnosť svätá a hranice sú prísne strážené."*

Naproti tomu neoreakcionárske myslenie orientované navonok, ku ktorému sa hlási aj sám Land, sa „definuje hlavne Exit_{om} vo vzťahu k tomu, čomu uniká." Práve vo vzťahu k tejto orientácií navonok spomína patchwork ako *"množinu možností a potencionálnych výhod, skôr než menu potencionálnych domov."* Jasne tak vidíme, že preňho je vonkajškové NRx *„neukotvené, mikro-agitačné a inherentne nomadické. Jeho kultúra je postavená z odchodov, ktoré nie sú nikdy ľutované."*

Nuž, nie som neoreakcionárka, ale domnievam sa, že tieto myšlienky sú zaujímavé a produktívne odtieňované.

Predstavujú náhľad, ktorý zúfalo potrebuje aj ľavicové myslenie. Súčasná britská ľavica, aspoň v mojom chápaní, nemá žiadnu reflexiu okolo týchto tém. Ide pritom o témy veľkej dôležitosti v neposlednom rade na obranu akceleracionistickej praxe, ktorá bude vždy vo fundamentálnom protiklade s terorizmom, ako ho predviedol strelec v Christchurskej mešite.

Páchateľ bezpochyby vnímal tento vnútorne izolujúci online diskurz, pretože vnútorne orientované neoreakcionárske myslenie sa vyznačuje etnonacionalizmom a uzavretím sa, podobne ako sám páchateľ. Nechápe sa zo svojej vlastnej existencie. Trieska dverami ako mrzutý, úzkostný a emocionálne nevyzretý mladík, ktorý hlasnou hudbou úmyselne znepríjemňuje život všetkým členom spoločnej domácnosti, aj keď v konečnom dôsledku dobre vie, že sa nemôže a ani nechce odsťahovať. Neoreakcionár orientovaný na vonkajšok nerobí takéto scény. Jednoducho sa pobalí a v noci odíde, aj keď nie vždy má kam ísť.

V mojej tvorbe sa pokúšam skúmať tieto pnutia v rámci ľavicovej politiky, ktorá v sebe skrýva podobné odtiene, aj keď ich zriedka vnímame. Ľavicový akceleracionizmus je v internetových kruhoch často kritizovaný za to, že sa vybral smerom rozpustenia sa v technosocializme – tj. socializme, ktorý víta technológiu, presnejšie štátne použitie technológie za účelom realizácie spoločenskej zmeny vedúcej k utópii. Hovoríme o kompletne automatizovanej pracovnej sile, nepodmienenom základnom príjme a podobne. Toto myslenie nemusí byť nutne etnocentrické, ale vyžaduje skonsolidovanú vnútornú identitu. Touto identitou môže byť aj internacionalizmus, stále sa jedná o kľúčovú vnútornú identitu.

Mimochodom, toto napätie je neuvedomeným momentom v srdci projektu súčasnej Európskej Únie.

Osobne plne podporujem všetky sociálne slobody, ktoré EÚ verejne podporuje a trvá na nich. Určite by bolo prínosné dosiahnuť v rámci takého klubu aj plošné zvýšenie životnej úrovne vďaka technológiám. Odmietam však tendencie Európskej únie ako fundamentálne neoliberálneho projektu v ktorom je "subjektivita Európana" postavená na pôde neoliberalizmu a kapitalizmu a akýkoľvek nesúhlas, či nemožnosť spĺňať podmienky dynamického vývoja určovaného týmito plošinami, je trestateľným priestupkom. Samozrejme, tento princíp má aj svoje benefity, zjednocuje totiž produktívne rámce štátov napríklad v otázkach práv ľudí a zvierat, ale týka sa to aj neoliberálnych štandardov.

Silne to vnímam najmä vďaka udalostiam posledných týždňov. Včera som sa zúčastnila pochodu cez centrum Londýna pod heslom Nechajte to na ľudí! Išlo o miliónový protest s požiadavkou, aby sa konečné znenie zmluvy o podmienkach Brexitu stalo predmetom referenda. Osobne som za vystúpenie, ale proti Brexitu. Brexit je odmietnutie zahraničného neoliberalizmu v prospech neoliberalizmu domáceho. Tento spôsob odchodu osobne nepovažujem za adekvátny situácii a ocenila by som, aby verejnosť dostala možnosť posúdiť plán odchodu a mala rozhodujúce slovo, či už pri jeho prijatí a dokončení procesu alebo jeho zamietnutí a zotrvaní v štruktúrach Európskej Únie.

Ako som tri hodiny stála na Parlamentnom námestí na tomto demokratickom proteste, hlodal vo mne pocit väčšej spoluúčasti na terore skostnatelého neoliberalizmu ako pri vyššie spomínanom odmietaní online obvinení akceleracionizmu z blízkosti

k pravicovému násiliu. Odišla som pri hlavnom prejave predsedu konzervatívnej strany, dediča Margaret Thatcherovej, Michaela Heseltina, ktorý si nedával servítku pred ústa, keď Európsku Úniu označil za dedičstvo pro-vojnového rasistu Winstona Churchilla a jeho známej, kráľovnej grázlov, Margaret Thatcherovej.

Nechcem opustiť Európsku Úniu pod gesciou Theresy May, ale určite nechcem ostať v Európskom projekte rámcovanom Churchillom a Thatcherovou.

Práve táto emócia zaseknutia sa medzi Skyllou a Charybdou je niečím, čo si ľavica nedokáže adekvátne uvedomiť, nieto naň reagovať. Musíme vytvoriť priestor pre odlišnosť. Musíme vytvoriť priestor pre premýšľanie o spôsoboch vyjadrení našich túžob mimo súčasného stavu vecí – statusu quo – namiesto toho, aby boli vždy vyjadrované v jeho rámci.

Patchwork tu teda chápem ako názov prospektívnej túžby, ktorá sa nedefinuje tým, vnútri čoho pôsobí – teda infraštruktúrami a inštitúciami kapitalizmu – ale chápe sa zo svojej vlastnej existencie.

Pre mnohých môže byť táto myšlienka ťažko uchopiteľná a zosúladiteľná s ľavicovým myslením, no nie preto, že by bola pravicová. Naráža však na reduktívne sebaurčenie ľavicového myslenia ako takého.

Môžem to priblížiť nasledovne:

Cez Marka Fishera sme predstavili akceleracionizmus ako filozofický projekt, ktorý je orientovaný na vonkajškovosť a pokúša sa udržať možnosti úniku, ktoré vytvára sám systém, čo najdlhšie využiteľné. Tento princíp aspoň na rovine subjektivity môžeme prekvapivo sledovať aj v mnohých dielach modernej etiky.

Napríklad Emanuel Lévinas konceptualizuje svoju etiku okolo primátu stretnutia sa s Druhým – teda bytosťou, ktorá je mimo mňa. Podobným smerom svoju etiku rozvíja aj George Bataille. Bataille však kladie dôraz na inherentný risk, ktorý toto stretnutie s Druhým predstavuje pre Ja. Pre Batailleho komunikovať s druhým znamená ohroziť svoju identitu vlastný život – v prenesenom zmysle slova. Vnímame vlastnú subjektivitu a rovnako tak vnímame aj kapitalizmus, inštitúcie, štát etc. ako sebakonštitučné a sebaohraničujúce celky, v komunikácii s druhými však riskujeme násilné zničenie tejto ilúzie.

Presne toto napätie nachádzame v srdci vnútorne a vonkajškovo orientovaných akceleracionistických politík. Jednou z odpovedí tvárou v tvár tomuto riziku, ktoré určite vnímal aj strelec v Christchurchskej mešite je útek naspäť do seba a do izolácie. To však nestačí.

Aj keď Bataille môže vnímať komunikáciu ako „zlú“ kvôli inherentnému nebezpečenstvu, ktoré predstavuje pre subjektivitu, ide o nevyhnutné zlo. Ako totiž píše vo svojom diele O Nietzschem (On Nietzsche):

> *„Bez zla by bola ľudská bytosť stlačená do seba, uzavretá vo svojej autonómnej sfére. Ale absencia „komunikácie“ – prázdna samota – by bola bezpochyby horším zlom. […] „[K]omunikácia“ nemôže prebiehať bez zraňovania či ponižovania bytostí a je teda vinná osebe. Dobro, akokoľvek si ho predstavíme, je vždy dobrom vo vzťahu k bytostiam. Počas našich snažení o jeho dosiahnutie sa musíme pýtať – v noci, skrze zlo – na samotné bytie, vo vzťahu ku ktorému dané dobro chceme.*

Základný princíp možno vyjadriť takto: „Komunikácia" nikdy nemôže nastať medzi dvoma naplnenými, nenarušenými bytosťami. Vyžaduje totiž bytosti pochybujúce o svojom autonómnom bytí a stavajúce svoje bytia na hranicu ničoty a smrti. Okamih rizika je suspenziou bytia mimo seba, na hranici ničoty, kde sa odohráva morálny dialóg. " [5]

V srdci Batailleho etiky je bremeno komunálnej existencie. Osobne podobne chápem aj patchwork, teda ako etický projekt kolektívnej existencie.

Patchwork je suspenziou národného štátu mimo seba. Ide o zastrený obraz národného štátu, ktorý sám seba ničí a zraňuje a v dôsledku ničí a zraňuje všetkých okolo. Nie fyzicky, ale cez myšlienky a komunikáciu ako inštancie symbolickej, lingvistickej, kognitívnej a technologickej perforácie. Ide o komunikáciu vyžadujúcu otvorenosť toho, s čím komunikuje. V tomto zmysle nejde o neoliberálny multikulturalizmus, ktorý spája odlišnosti v rámci vyhranených národných totalít. Patchwork vyžaduje veľmi konkrétne perforácie hraníc. V tomto systéme štáty prirodzene spochybňujú svoju vlastnú existenciu. Neživia sa z mýtických Ústav a práchnivých histórií, ale oslavujú amorfné a nomadické identity subjektov čo tvoria ich identity a ktorými fundamentálne samy sú.

V roku 2017 Vince Garton poukázal na márnosť snahy vykopávať predchodcov akceleracionistického myslenia z politických a filozofických spisov. Zbieranie princípov tej či onej črty akceleracionizmu je bezpochyby príjemnou kratochvíľou, našou snahou by však malo byť prehodenie minulých koncepcií do budúcnosti, nie slepo na ňu poukazovať z prítomnosti. Ako uzatvára Vince:

„Intelektuálna genealógia a história akceleracionizmu musí vedieť nazrieť za prítomné kontingencie svojich súčasných vyjadrení. Ak chce mať akúkoľvek hodnotu, musí sa ponoriť do podzemných prúdov komunikácie.“ [6]

Tu vidíme úlohu patchworku v diskusiách o akceleracionizme. Otvára nám svet premyslený ako prúdy komunikácie skôr než kapitálu. Ide o svet, ktorý prioritizuje druhého, spôsobmi o ktorých kapitalizmus nemôže ani snívať. Ide o temer batailleovský projekt kolektívnej subjektivity, ktorá prekračuje svet, čo poznáme vybehnutím do sveta, ktorý nepoznáme. Neposilňuje súčasné formy a hranice moci. Neposilňuje patriarchát, kapitalizmus, kolonializmus, národnosti či štáty. Akýkoľvek projekt, ktorý na také niečo vyzýva nie je tým, čo tvoríme. Chceme akcelerovať anomálie, ktoré vyvstanú v rámci hegemónnych kategórií a následne z týchto amorfných anomálií tvoriť patchwork.

Poznámky

[1] pozn. prekl.: autorský preklad z pôvodnej eseje Post-Capitalist Desire, ktorá vyšla v roku 2012 v zborníku What We Are Fighting For: A Radical Collective Manifesto. Pluto Press. Campagna & Campiglio eds. s. 125. Pod rovnakým názvom vyšli v roku 2020 zobrané posledné prednášky Marka Fishera, pričom hlavná z nich nesie totožný názov. Nejde však o rovnaké texty. Slovenské vydanie týchto prednášok zaobstaral Kapitál v preklade Martina Makaru, roku 2023

[2] pozn. prekl.: autorský preklad eseje What If They Had Protest and Everyone Came? podľa vydania K-punk: The Collective and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004 – 2016) Repeater books. D. Ambrose ed. s. 438. porov. Tiež: https://k-punk.org/what-if-they-had-a-protest-and-everyone-came/ [Prístup 23. 6. 2026]

[3] pozn. prekl.: blog je zrušený, dá sa však dohľadať skrze Wayback Machine.

[4] viz. pozn. 3.

[5] pozn. prekl.: autorský preklad podľa G. Bataille: On Nietzsche. London: Continuum. 2nd ed. s. 95 – 96.

[6] pozn. prekl.: autorský preklad podľa V. Garton: Excavating the origins of accelerationism. [online] https://cyclonotrope.wordpress.com/2017/07/22/excavating-the-origins-of-accelerationism/ [Prístup 24. 6. 2026]

Zdroj originálneho textu

COLQUHOUN, M. (2019). Anomalous Worlds: On Accelerationism & Patchwork. In: Xenogothic. [online] URL: https://xenogothic.com/2019/03/26/anomalous-worlds-on-accelerationism-patchwork-pws4/ [Prístup 24. 6. 2026] Z anglického originálu preložil Roman Pikulik.

Bibliografia

CAMPAGNA, F. – CAMPIGLIO, E. (eds.). (2012). What Are We Fighting For: A Radical Collective Manifesto. PlutoPress. ISBN 978-0-7453-3286-4
FISHER, M. (2018). K-punk: The Collective and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004 – 2016). (D. Ambrose, ed). Repeater books. ISBN 978-1-912248-28-5 porov aj K-punk [online] URL: https://k-punk.org/ [Prístup 24. 6. 2026]
BATAILLE, G. (2004). On Nietzsche (B.Boone, Trans.; 2nd ed.). Continuum. (Original work published 1945). ISBN 978-0-8264-7708-6
GARTON, V. Excavating the origins of accelerationism. Cyclonotrope. [online] https://cyclonotrope.wordpress.com/2017/07/22/excavating-the-origins-of-accelerationism/ [Prístup 24. 6. 2026]

MA. Em Colquhoun
Katedra filozofie
Newcastle University
Level 9, Henry Daysh Building
Newcastle upon Tyne
E-mail: em@xenogothic.com

Tento preklad vznikol na Katedre filozofie FF TU v Trnave ako súčasť grantovej úlohy VEGA č. 1/0661/25.

Philosophy Beyond Words

Filozofia mimo slov

Samuel Neurath

Encountering a painting can be understood as a form of communication in which the image conveys something to the viewer. These works explore the possibility of communicating what lies beyond the rational level of discourse – something that cannot be fully articulated in words.

One way of approaching non-representational images is simply through experience. For an image to communicate such an experience, it must contain something that can be felt or that resonates with a sense of familiarity in the viewer. What is it that enables an image to evoke this experience without it being fully expressible through discourse?

The process of creating images is often intuitive. Yet there comes a point at which the initial intuition that guided the creative process must be set aside. This requires stepping outside the act of creation itself and reflecting upon it from a distance.

One of the central questions explored by these works is whether an intuitive creative process can give rise to something that meaningfully affects another person. In other words, they ask whether intuition possesses a universal dimension that allows an experience to be communicated beyond the limits of individual subjectivity.

Samuel Neurath
Katedra filozofie
Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave
Hornopotočná 23
918 43 Trnava
E-mail: neurathsamuel@gmail.com



AKRYL NA PLÁTNE 100x80 2024



OLEJ NA PLÁTNE 100x85 2024



OLEJ NA PLÁTNE 100x85 2025



AKRYL NA PLÁTNE 100x85 2024

Lucia Tužinská

Rozprávam príbehy o nekonečných možnostiach ľudského potenciálu a víziách na hranici reality. Maľujem "3D komunikačnú mapu", ktorá nás vedie ponad viditeľný svet, k sebe navzájom aj do vlastného vnútra. Tvorivý proces je pre mňa často meditáciou, v ktorej umeleckou metaforou rozvíjam myšlienku. Inokedy ma vedie iskra inšpirácie. Akrylom, tušom a zlatom vytváram vrstvené obrazy plné detailov a skrytých odkazov v tónoch modrej, tyrkysovej, zelenej s dotykmi vínovej a ružovej

---

Lucia Tužinská

E-mail: lucia@tuzinska.com



LOGOS 70x90 AKRYL NA SOLOLITE

„Na počiatku bolo Slovo a Slovo bolo u Boha a to Slovo bolo Boh... Všetko povstalo skrze neho a bez neho nepovstalo nič z toho, čo povstalo. V ňom bol život a život bol svetlom ľudí. A svetlo vo tmách svieti, a tmy ho neprijali.“
Ján 1:1-5 Tmy ho nikdy nepohltia.

ANDERSEN 20X60 KOMBINOVANÁ TECHNIKA NA PLÁTNE



Moje krivoľaké domčeky majú okná, ktoré vedú do snov, a dvere, ktoré sa otvárajú len tým, ktorí ešte dokážu žasnúť. Niekedy sa náš vnútorný svet podobá tomu Andersenovmu, veď zdrojom jeho príbehov je stáročná ľudská skúsenosť. Je v nich krása aj skrytá bolesť. Sú miestom, kde sa ešte dá veriť, že aj obyčajná vec má dušu. Pripomínajú nám, že odvaha má význam a staré pravdy pretrvajú aj vo svete, ktorý sa ponáhľa.





TRÓJA 70X86 AKRYL NA SOLOLITE

Všetci dobre poznáme tento príbeh. Začal sa naoko nevinne. Vieme, ako dopadlo rozhodnutie, v ktorom sa túžba po výnimočnosti stretla s prísľubom moci. Možno má Trója viac podôb. Niekedy ju staviame z kľukatých uličiek predstáv, že krása prinesie pocit hodnoty, úspech vyplní pocit prázdnoty a prevaha nad druhými znamená bezpečie. Trója nehorí náhle. Horí postupne v drobných kompromisoch, v potlačených pochybnostiach a neslobodných rozhodnutiach. Keď dohorí, azda na vyprázdnenom priestore môžeme začať stavať nanovo, v múdrej vďačnosti.



HAMLET 70X90 AKRYL NA SOLOLITE

Byť, či nebyť? Žiť alebo len prežívať?

para/DOXA IV
Zborník študentských príspevkov

Alexandra Csoltiová, Nikol Pálešová, Roman Pikulik, Ľubica Pinková, Marek Rattay (eds.)

Návrh obálky a grafika: Sebastian Ternóczky

Na obálke: *HAB, Budapest (arthab.hu)*

Vydala Filozofická fakulta TU v Trave v roku 2026.

ISBN 978-80-568-0870-2



9 878805 608704