

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Autorské herectví, jeho teorie a psychosomatika

DISERTAČNÍ PRÁCE

**SVĚT IVANA VYSKOČILA V KONTEXTU PATOČKOVY FILOSOFIE MODERNÍHO
UMĚNÍ**

Boris Jankovec

Vedoucí práce: prof. Mgr. Miroslav Petříček, Dr.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělený akademický titul: Ph.D.

Praha, 2022

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
THEATRE FACULTY

Dramatic Arts
Authorial Acting, its theory and psychosomatics

DISSERTATION THESIS

**THE WORLD OF IVAN VYSKOČIL IN THE CONTEXT OF PATOČKA'S PHILOSOPHY
OF MODERN ART**

Boris Jankovec

Supervisor: prof. Mgr. Miroslav Petříček, Dr.

Reviewer of Dissertation:

Date of Defence:

Assigned Academical Degree: Ph.D.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Svět Ivana Vyskočila v kontextu Patočkovy filosofie moderního umění

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Rád bych na tomto místě poděkoval prof. Mgr. Miroslavu Petříčkovi, Dr., vedoucímu mé disertační práce, za podmětná doporučení a cenné připomínky.

Abstrakt

Cílem projektu je vyzdvížení smyslu a hodnoty, které literární a dramatické tvorbě Ivana Vyskočila přičítal filosof Jan Patočka ve studii *Svět Ivana Vyskočila* (1963). V první kapitole v rámci zkoumání současného stavu bádání poukazují na to, že dosavadní interpretace Patočkovy reflexe Vyskočilovy tvorby mají velmi zásadní limity. Současně se pokouším ukázat, že Patočkovu náhledu na Vyskočilovu tvorbu je možné adekvátně porozumět jen prizmatem historicko-spoločenského kontextu, ve kterém Patočkova studie vznikla jako apologická polemika s oficiální a ideologicky motivovanou kritikou Vyskočilovy tvorby. V druhé kapitole přistupuji k podrobnější interpretaci studie *Svět Ivana Vyskočila*, jelikož v první kapitole upozorňuji i na to, že Patočkova reflexe Vyskočilovy tvorby dosud svým způsobem nebyla samostatným předmětem zkoumání. Následně ve dvou samostatných kapitolách přistupuji i k interpretaci studie *Svět Ivana Vyskočila* v širším kontextu Patočkovy filosofie moderního umění a umění 20. století. Ve třetí kapitole proto nejprve kladu Patočkovu reflexi Vyskočilovy tvorby do kontextu Patočkovy filosofie literatury a dramatu, přičemž se zaměřuji zejména na problematiku katarze, problematiku práce s výrazovými prostředky či existenciální rovinu umělecké tvorby. Ve čtvrté kapitole pak kladu Patočkův náhled na Vyskočilovu tvorbu do kontextu Patočkovy filosofie dějiny umění, přičemž ukazuji například vymezení pojmu absurdity či smyslu experimentu a hry v moderním umění. Závěrečná pátá kapitola je především – avšak nejen – pokusem o naznačení určité rezonance mezi Vyskočilovým pojetím tvorby založeným v *Dialogickém jednání s vnitřním partnerem* a Patočkovým myšlením. V rámci páté kapitoly tak poukazují například na jistou přímou souvislost mezi *Dialogickým jednáním* a problematikou odhalování a projasňování *přirozeného světa* (Lebenswelt).

Abstract

The aim of the project is to highlight the sense and value attributed to the literary and dramatic work of Ivan Vyskočil by the philosopher Jan Patočka in his study *The World of Ivan Vyskočil* (1963). In the first chapter, as part of an examination of the current state of research, I point out that existing interpretations of Patočka's reflection on Vyskočil's work have very significant limitations. At the same time, I attempt to show that Patočka's reflection of Vyskočil's work can only be adequately understood through the prism of the historical-social context in which Patočka's study emerged as an apologetic polemic against the official and ideologically motivated critique of Vyskočil's work. In the second chapter, I proceed to a more detailed interpretation of the study *The World of Ivan Vyskočil*, since in the first chapter I also point out that Patočka's reflection of Vyskočil's work has not yet been, in a way, a proper subject of investigation. Then, in two separate chapters, I also approach the interpretation of the study *The World of Ivan Vyskočil* in the broader context of Patočka's philosophy of modern art and twentieth-century art. In the third chapter, therefore, I explore Patočka's reflection on Vyskočil's work in the context of Patočka's philosophy of literature and drama, focusing in particular on the issue of catharsis, the problem of working with expressive means or the existential level of artistic creation. In the fourth chapter, I investigate Patočka's view of Vyskočil's work in the context of Patočka's philosophy of art history while showing, besides others, the definition of the concept of absurdity or the meaning of experiment and play in modern art. The concluding fifth chapter is primarily – but not exclusively – an attempt to suggest a certain resonance between Vyskočil's conception of creation based on *Dialogical Acting with the Inner Partner* and Patočka's thought. In the fifth chapter I thus point out, for example, a certain direct connection between the *Dialogical acting* and the problem of revealing and clarifying the natural world (*Lebenswelt*).

Obsah

Úvod	10
1. Současný stav bádání.....	13
1.1 Nejstarší interpretace Patočkovy reflexe Vyskočilovy tvorby.....	14
1.1.2 Princip Vyskočilova vtipu a pravdivost jeho zachycení světa	16
1.1.3 Patočkova charakterizace Vyskočilovy tvůrčí metody	17
1.1.4 Absurdita a filosofická problematika negace – vysazení do nereality.....	18
1.1.5 Absurdita, hra náhody a dialogická situace	22
1.1.6 Problematika básnictví a podstata slovesné tvorby	23
1.2 Pozdější interpretace Patočkovy reflexe Vyskočilovy tvorby.....	26
1.2.1 Patočkova reflexe Vyskočilovy tvorby v historickém kontextu	31
1.2.2 Bezbřehá samoučelnost a morbidita Vyskočilovy tvorby?	32
1.2.3 Dobová „cenzura“ Vyskočilovy tvorby	34
1.3 Nejsoučasnější interpretace Patočkovy reflexe Vyskočilovy tvorby	38
1.3.1 Svoboda a mechanizace života, mastodont, Faust a oběť	40
2. Předběžná interpretace studie Svět Ivana Vyskočila	44
2.1 Skutečný smysl domnělé samoučelnosti a formálního experimentu	44
2.3 Problém pravdivosti Vyskočilovy tvorby a experimentální zkoumání jako metoda	47
2.4 Životní smysl z hlediska transcendence jazyka a existence	49
2.5 Předpoklady smyslu a absurdita jako negace nekriticky-naivního smyslu.....	51
2.6 Tragika existence a bytí jakožto spolu-bytí.....	54
2.7 Skrytá podstata dialogu a dialogická situace.....	56
2.8 Podstata duše, mastodont v nás a jeho cíl	57
2.9 Vláda mastodontů a problém oběti: čisté lidství jako princip boje	58
3. Svět Ivana Vyskočila v kontextu Patočkovy filosofie moderní literatury	62
3.1 Od mýtu k rozkladu tradičního obrazu světa a rozpadu klasického vyprávění	63
3.1.1 Vznik vědeckého obrazu světa, krize smyslu a konfrontace jazyka vědy a umění ..	67
3.1.2 Literární výraz heroického existencionalního dramatu a otázka katarze	69
3.2 Společenská funkce literatury	72
3.2.1 Mluvní (dialogická) situace jako základ slovesného umění.....	73
3.2.2 Privilegium literárního jazyka nad jazykem vědy a filozofie.....	75
3.2.3 Spisovatelova spontaneita a angažovanost a moc politického systému.....	78

3.2.4	Prohloubení motivu mluvní (dialogické) situace jako základu slovesného umění ..	79
3.3	Moderní literatura jako cesta z krize návratem k věcem samým	80
3.3.1	Výraz životního smyslu v literatuře oproti historii, vědě, filozofii, mýtu a křesťanské literatuře	85
3.3.2	Životní smysl v literatuře a přirozený svět	87
3.3.3	Individuální životní smysl v literatuře jako odhalení procesu bytí	90
4.	Svět Ivana Vyskočila v kontextu Patočkovy filosofie dějin umění	93
4.1	Subjektivní styl místo předmětné nápodoby a ideové vrstvy uměleckého díla.....	93
4.1.1	Dvě epochy dějin umění: odklon od nápodoby k nepředmětnosti.....	96
4.1.2	Intelektuální charakter estetické zkušenosti s moderním uměním	98
4.1.3	Problematika odcizení a mechanizace života	100
4.1.4	Umění jako protest proti vpádu vnějšku a systému	104
4.1.5	Protest v umění jako výraz autonomie ducha a odhalení bytí.....	106
4.2	K podstatě formálního experimentu a hry v moderním umění.....	109
4.2.1	Diference Patočkovy a Heideggerovy koncepce umění	110
4.2.2	Umělecký experiment jako odhalování hranic a podstaty umění.....	112
4.3	Umění a Patočkova koncepce tří pohybů lidské existence.....	115
4.3.1	Předpoklady tří pohybů existence a existenciální drama	115
4.3.2	Tři pohyby existence a Patočkova interpretace Vyskočilovy tvorby	118
5.	Od text-appealu k Dialogickému jednání s vnitřním partnerem a odhalování přirozeného světa	123
5.1	Počátky Vyskočilova příběhu.....	123
5.1.1	Založení teoretických a filosofických východisek myšlení a tvorby.....	125
5.2	Divadelní tvorba.....	127
5.2.1	Otevřená dramatická situace a Ne-divadlo.....	133
5.2.2	Otevřená dramatická situace a otázka katarze.....	138
5.3	Literární tvorba v publicistických a odborných reflexích	139
5.3.1	Obrat v oficiálním hodnocení tvorby	142
5.3.2	Reflexe Vyskočilovy tvorby v neperiodických publikacích	145
5.4	Dialogické jednání s vnitřním partnerem	149
5.4.1	Od experimentální nepředmětnosti k příběhu a meta-narativě.....	152
5.4.2	Jádro a kontext Dialogického jednání s vnitřním partnerem a přirozený svět.....	154
	Závěr.....	157

Summary	171
Seznam použité literatury	178

Úvod

Jak bylo naznačeno již v abstraktu, tak cílem následujícího projektu je vyzdvižení smyslu a hodnoty, které přičítal tvorbě spisovatele a dramatika Ivana Vyskočila český filosof Jan Patočka, jehož myšlení svým významem dnes překračuje hranice Čech i Evropy. Předmětem tohoto projektu je proto v zásadě pokus o interpretaci studie *Svět Ivana Vyskočila*, oficiálně publikované v roce 1963, ve které Patočka svůj filosofický náhled na Vyskočila vyjádřil.

V první kapitole projektu bych se proto rád pokusil prozkoumat a interpretovat dosavadní reflexe studie *Svět Ivana Vyskočila*, jejichž množství je fakticky zatím nevelké, a to i přesto, že tato studie je podle mého názoru velmi potenciální. Patočka se v ní totiž v zásadě vztahuje k umělecké formě, která je nejbližší současnému umění a nejvzdálenější tradičním mimetickým principům a strategiím tvorby. Patočka se sice v rámci literatury 20. století vztahoval i k literárním dílům, jako je například *Boží duha* (1969) J. Durycha či *Doktor faustus* T. Manna (1947), to jsou však díla po formálně-obsahové stránce poněkud tradičnější výstavby. Oproti tomu Vyskočilova absurdně laděná hravě-experimentální tvorba často volá nejen po interakci recipientovy imaginace, ale i po zapojení jeho rozvažování.

V druhé kapitole bych se pak rád pokusil o rozsáhlejší interpretaci studie *Svět Ivana Vyskočila*. Podle svých předběžných poznatků se domnívám, že tato studie dosud v zásadě nebyla zcela samostatným předmětem odborného zkoumání. Dosud také podle předběžných poznatků byla interpretována spíše jen prizmatem dosti abstraktní husserlovsko-heideggerovské filosofie, a navíc i zcela mimo velmi specifický a významný historický společensko-ideologický kontext, díky kterému Patočkova reflexe Vyskočilovy tvorby vznikla.

Jelikož je Patočkův náhled na Vyskočilovu tvorbu svým rozsahem kratší, rád bych se jej v dalších kapitolách pokusil interpretovat v širším kontextu Patočkova náhledu na smysl a

podstatu moderního a soudobého umění. Předpokládám však, že budu asi nucen nezářídka poukázat na některé obecnější principy a motivy Patočkovy filosofie jako takové.

Nejprve bych tak chtěl Patočkův náhled na Vyskočilovu tvorbu interpretovat v kontextu Patočkovy filosofie moderní a soudobé literatury. Spisovatelova činnost je z Patočkova pohledu v našem světě činností zcela nezastupitelnou. Péčí o slovo v literatuře a z ní vyplývajícího zjemňování jazyka je totiž fakticky i péčí o kolektivní duši a duši národa, jelikož duše přebývá právě v jazyce. Předpokládám, že v tomto kontextu by mohla vyvstat nějaká zajímavá rezonance i se způsobem Vyskočilovy tvorby.

Patočka na Vyskočilovu tvorbu přitom nahlíží v zásadě třeba i jako na tvorbu experimentální či tuto tvorbu označuje za extrémně moderní v kontrastu k alegorizujícímu, symbolickému a (tradičně mimetickému) umění. Rád bych se proto v dalších kapitolách pokusil přistoupit ke studii *Svět Ivana Vyskočila* v kontextu Patočkovy filosofie dějin umění, což by snad mohlo potenciálně projasnit i částečně nepředmětný ráz Vyskočilovy tvorby.

Předpokládám, že se pokusím přistoupit i k interpretaci textů, ve kterých se Patočka dotýká experimentu v tvorbě a dílo nahlíží jako mnohvrstevnatou strukturu, jelikož v tomto kontextu je Patočkou akcentován i smysl sebe-reflexivnosti a analytičnosti umění. Zdá se mi předběžně, že Patočka také některé aspekty v procesu Vyskočilovy tvorby (i některé aspekty ve struktuře jeho děl) nahlíží až jaksi dekonstruktivně. Jako sebe-reflexivní destruktivně-tvořivé zkoumání smyslu prostřednictvím analýzy znaku a významu v „řeči“ a textu, jenž dospívá k nečekaným, a proto udivujícím syntézám. Syntézám, v nichž se svět poodhaluje v nových souvislostech.

V závěru práce bych se rád nějak pokusil prozkoumat a uchopit možnou rezonanci Patočkova pohledu na Vyskočilovu tvorbu s principy a strukturami Vyskočilova *Dialogického jednání s vnitřním partnerem*. K projektu mě v zásadě z nemalé části totiž přivedla určitá osobní zkušenost s *Dialogickým jednáním* pod vedením I. Vyskočila a jistá obeznámenost s

Vyskočilovými texty o *Dialogickém jednání*, ze kterých intenzivně prosakovala inspirace jak Patočkovou filosofií, tak hermeneutikou a existencialismem, které Patočkovo myšlení nemálo ovlivnily. Vyskočil například užívá (filosofických) pojmů, jako je intuice, sympatie, naladění, „vodivost“, či se v jeho artikulaci smyslu *Dialogického jednání* v zásadě vyskytovaly pojmy jako přirozený svět, péče o duši, sokratovský dialog či kritika utilitárně, na výkon a efektivnost zaměřené postindustriální vědo-technické civilizace a konzumu.

Projekt je v zásadě vstupem na neprobádanou „půdu“, jelikož bych se v něm rád pokoušel hledat souvislosti a vytvářet vazby mezi vícero poněkud odlišnými oblastmi, problémy a kontexty navzájem. Například souvislosti mezi specifickou studií *Svět Ivana Vyskočila* a myšlením Jana Patočky, které je podřízené abstraktní architektuře filosofického diskursu, s konkrétní, velmi osobitou – někdy dosti jemnou i jindy zas intelektuálně abstraktní a až konceptuálně „schématickou“ – uměleckou tvorbou Ivana Vyskočila či třeba zase s poněkud pozdějším popisem fenoménu *Dialogického jednání s vnitřním partnerem*. Text se proto bude určitě dosti klikatit, přičemž se možná nejednou i zamotá, aby na další úrovni dospěl k odhalení hlubších a hodnotnějších souvislostí a významů.

Kapitola 1

1. Současný stav bádání

Následující práci není možné začít jinak než asi poněkud nudnější záležitostí, kterou bude pokus o analýzu, popis a jisté zhodnocení současného stavu bádání na poli problematiky, kterou chce tato práce prozkoumat.

Ve známé studii *Umění a čas* Jan Patočka nepatrně poukazuje na moderní divadlo zaměřené na apelativně-interaktivní vztah mezi divákem a hercem, přičemž je silně pravděpodobné, že tímto Patočka poukazuje právě na divadelní tvorbu Ivana Vyskočila, kterou znal z Divadla Na zábradlí a možná i z Reduty.¹ O několik desítek let později si následně tohoto poukazu k modernímu divadlu, divadlu I. Vyskočila, drobně všímá v jedné ze svých studií i německý filosof W. Biemel, jenž je vůbec jedním z prvních interpretů Patočkovy filozofie umění. Patočka přitom na Vyskočilovu tvorbu Biemela upozornil také v jednom ze svých dopisů.² Ač Vyskočilova tvorba Biemela zaujala, jak poukazuje další z dopisů mezi ním a Patočkou, tak je jeho výše uvedený poukaz na Vyskočilovu tvorbu naprosto nepatrný.³ Podle dostupných zdrojů tak ke studii *Svět Ivana Vyskočila*, a tím i základnímu zdroji Patočkova náhledu na smysl a hodnotu Vyskočilovy tvorby a vlastnímu východisku a těžišti následující práce jako k samostatnému předmětu teoretického zkoumání, první zřejmě přistoupil dnes již nežijící

¹ Srv. Patočka, J., *Umění a čas*, in: *Umění a čas I*, Oikoymenh, Praha 2004, s. 316

² Srv. Patočka, J., *Svět Ivana Vyskočila*, in: *Umění a čas II*, Oikoymenh, Praha 2004, s. 399, zde Patočka Biemelovi píše: „Velice mě těší, že se Vám Vyskočil líbí, je to skromný člověk, mám ho rád, on mne podle všeho též.“

³ Srv. Biemel W., *Quelques remarques à propos de l'interprétation de l'art chez Patočka*, in: Tassin, E., Richir, M. (eds.), *Jan Patočka: Philosophie, phénoménologie, politique*, Grenoble (Jérôme Millon) 1992, str. 65-81. Přel. F. Fédier. Jedním z vůbec prvních interpretů Patočkovy filozofie umění byl W. Biemel, který také ve studii nepatrně a spíše nepřímou poukazuje na Patočkovu úvahu o interaktivní a apelativní moderní povaze divadla – zřejmě divadla Vyskočilova.

literární historik a kritik Zdeněk Kožmín. A to v jednom z textů tvořících monografii *Modely interpretace: Patočkovské průhledy*.⁴

1.1 Nejstarší interpretace Patočkovy reflexe Vyskočilovy tvorby

Kožmínův náhled na Patočkovu interpretaci smyslu a umělecké hodnoty Vyskočilovy tvorby byl zřejmě až do „nedávna“ také nejrozsáhlejší. A nutno rovněž dodat, že Kožmín byl interpret, jenž dobře znal jak filosofické dílo Patočkovo, tak umělecké dílo Vyskočilovo. Kožmín totiž o Vyskočilově tvorbě pojednal analytickým způsobem již v 60. letech, a to zejména s ohledem na hru a experiment s výrazovými prostředky, jazykem.⁵ Nejobecněji se charakter Kožmínova interpretačního přístupu k Patočkově studii o smyslu a hodnotě Vyskočilovy tvorby ukazuje snad již v úvodu knihy *Modely interpretace*. Autor v tomto úvodu píše, že jeho texty (původně podklady přednášek) jsou určeny literárním *teoretikům, estetikům a filozofům*.

Texty tvořící monografii *Modely interpretace* přitom Kožmín ale označuje výmluvně za „deskripce“, což také naznačuje a prozrazuje i jejich celkový obsahově-formální charakter a badatelský přínos; v tom smyslu, že se zhruba řečeno jedná o jisté prvotní zkoumání. Co do metody či založení interpretace, tak Kožmínův přístup ke studii *Svět Ivana Vyskočila* nejobecněji vychází zhruba z Ricouerovy interpretační metody předložené v monografii pod českým názvem *Konflikt interpretací*.⁶ Další vrstvou Kožmínovy metody interpretace je však fenomenologická filozofie E. Husserla, *daseinsanalýza* M. Heideggera a hermeneutika H. G. Gadamera, což jsou současně Ricouerovy hlavní inspirační filosofické zdroje. Ač francouzský

⁴ Kožmín, Z., *Absurdita – zvláštní druh smyslu*, in: *Modely interpretace: Patočkovské průhledy*, Vydavatelství MU, Brno 2001.

⁵ Kožmín například analyzoval Vyskočilovu hru s neologismy, a to v monografii *Umění stylu*, Československý spisovatel, Praha 1967.

⁶ Ricœur, P., *Konflikt interpretací/ Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique I*, Le Seuil 1969

filosof do svého myšlení absorbuje i jisté prvky psychoanalýzy či anglosaské analytické filosofie a dokonce i strukturalismu (což je asi také důvod, proč je Kožmínovi blízký),⁷ tak studii *Svět Ivana Vyskočila* Kožmín nahlíží prostřednictvím interpretačního modelu, který je „*husserlovsko-heideggerovský*“.⁸ Tuto skutečnost v zásadě dokládá závěr Kožmínovy publikace *Modely interpretace*. Jinak řečeno Kožmín Patočkovu studii interpretuje zejména s ohledem na Husserlovu a Heideggerovu filozofii, jež je také nesporným základem Patočkova myšlení.

Výslovně se Kožmín interpretaci Patočkovy studie *Svět Ivana Vyskočila* věnuje v textu s názvem *Absurdita – zvláštní druh smyslu*, jenž má rozsah o něco více než tři strany. Poněkud konkrétnější vymezení Kožmínova interpretačního rámce přitom rýsuje úvod jeho monografie, který také ukazuje Kožmínův obecnější interpretační záměr, cíl: „...*odkrýt podoby interpretačních modelů Jana Patočky v širokém typologickém rozpětí osobností a děl: od sond do antické filosofie přejdeme do komeniologických studií a do problematiky myšlení a literární tvorby 19. a 20. století*“.⁹ Jedná se tak evidentně o interpretační rámec spíše širší, přičemž při bližším zkoumání celé monografie čtenář zjistí, že Kožmín Patočkovu studii *Svět Ivana Vyskočila* a tím i Vyskočilovu tvorbu nahlíží a interpretuje primárně s ohledem na Patočkovy studie o J. Čapkovi a Durychovi a v jejich kontextu. Kožmín přitom odhaluje jisté vnitřní skryté souvislosti a podobnosti mezi určitými motivy i formálními rysy v tvorbě všech tří literátů.

⁷ Paul Ricœur (1913 - 2005) byl významný francouzský křesťansky orientovaný filosof. Zabýval se hlavně fenomenologií, výkladem textů, včetně biblických, filosofickou etikou a filosofií jednání.

⁸ Srv. Kožmín, Z., *Absurdita – zvláštní druh smyslu*, in *Modely interpretace: Patočkovské průhledy*, Vydavatelství MU, Brno, 2001. s. 109

⁹ Srv. *Ibid.*, s. 4.

1.1.2 Princip Vyskočilova vtipu a pravdivost jeho zachycení světa

Kožmínova „deskripce“ studie *Svět Ivana Vyskočila* s názvem *Absurdita – zvláštní druh smyslu* je tvořena výběrem převážné části těch nejpodstatnějších filosofických myšlenek, motivů a kontextů, jejichž prostřednictvím Patočka ve své studii postupně odhaluje odlišné dimenze uměleckého světa Ivana Vyskočila. Kožmín uvedené motivy cituje, a to někdy i ve větším rozsahu, přičemž citace ze studie *Svět Ivana Vyskočila* propojuje ve vzájemnou smysluplnou jednotu vlastními poznámkami, komentáři či odkazy k adekvátním filosofickým myšlenkám, jež se nacházejí i na jiných místech Patočkova rozsáhlého díla. Uvedené charakteristice Kožmínova textu odpovídá již také to, že i sám Kožmín označuje své texty o Patočkovi za „deskripce“, jak jsem poukázal již výše, což ale na druhé straně zase poukazuje na to, že Kožmínovi nejde o rozsáhlou analýzu a rekonstrukci Patočkova myšlení, nýbrž spíše asi jen a jakýsi prvotní průzkum.

Kožmín svou deskripci započíná, zjednodušeně řečeno, poukazem k Patočkově interpretaci *role imaginace* ve Vyskočilově komice, respektive deskripci začíná charakterizací principu Vyskočilova svébytného a originálního vtipu. V tomto ohledu Patočku takto cituje: „*Princip vtipu – zklamané očekávání, které je nicméně splněno, ale jinak, zklamání vyplněním nebo vyplnění zklamáním – je zde vyhnán na vrchol...*“.¹⁰ Tento motiv následně Kožmína přirozeně přivádí k dalšímu aspektu Patočkova hodnocení Vyskočilovy tvorby, a to k její *pravdivosti* *vzhledem k zachycení světa*, tedy k noetické hodnotě Vyskočilovy tvorby.

Kožmín v souvislosti s problematikou pravdy Vyskočilovy tvorby poukazuje, zhruba řečeno, na dva základní aspekty pravdivosti Vyskočilova uměleckého sdělení a výrazu – obrazu světa a společnosti: 1. Vyskočil ve své tvorbě dle Patočky jednak nesděluje nějaké „*poslední pravdy*“,

¹⁰ Kožmín, Z., *Absurdita – zvláštní druh smyslu*, in *Modely interpretace: Patočkovské průhledy*, Vydavatelství MU, Brno 2001, s.105

keré by načerpal (neautenticky) z vnějšku; 2. Vyskočil chce ve své tvorbě ukazovat primárně samotný proces „pronikání k pravdě“: „probíjení se k pravdě“. V tomto vidí Patočka, domnívá se Kožmín, význam všech Vyskočilových děl, pro jejichž označení Kožmín také pronikavě a zajímavě používá označení „struktury sdělování“.¹¹

1.1.3 Patočkova charakterizace Vyskočilovy tvůrčí metody

Patočkova charakteristika pravdy Vyskočilovy tvorby Kožmína při deskripci studie *Svět Ivana Vyskočila* přirozeně vede také k tomu, aby ze studie vyzdvihl jeden z nesilnějších a nejvýmluvnějších motivů. A jestliže již výše uvedené vymezení principů Vyskočilova vtupu případně mohlo svými pojmy evokovat jistou rezonanci s fenomenologickou metodou, tak následná citace, kterou Kožmín ze studie o Vyskočilovi nemohl nevyzvednout, citelně rezonuje se slavnou *eidetickou variací*, jež měla být v rámci Husserlovy metody *fenomenologické redukce* cestou k odhalení neredukovatelné *esence* věcí – neměnné podstaty za pouhými smyslovými jevy tak, jak se tyto jevy bezprostředně dávají. Kožmín tedy Patočku cituje v tom smyslu, že Vyskočil: „Musí lučavkou *fantasie* vyloučit všecko, co vůbec vyloučit lze, (...) rozbít spojené a syntetizovat odloučené, aby přišel na to nejpodstatnější: na onu stálou a nepředstížitelnou možnost nesouladu, rozpojení a rozbítí všech syntéz, kterým jsme uvykli, na onu stálou přítomnost radikálního ne, která je v lidském životě dána jako dno, za níž nelze již nic zahlédnout, ale zároveň dno, na kterém nelze stát.“¹² Ještě před výše uvedenou citací však Kožmín poukazuje, že dle Patočky filosofie prokázala, že imaginace není v protikladu k

¹¹ Pojem „struktura sdělování“ je pojem Kožmínův, v Patočkově slovníku se nevyskytuje. Vzhledem k mnohdy mnohvrstevnatému charakteru Vyskočilových děl považuje ale toto označení za velmi vhodné.

¹² Kožmín, Z., *Absurdita – zvláštní druh smyslu*, in *Modely interpretace: Patočkovské průhledy*, Vydavatelství MU, Brno, 2001, s.105

pravdě.¹³ Oporu k takovéto tézi lze hledat například v *Idejích k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii II.*, kde E. Husserl poukazuje na zcela podstatný vztah mezi imaginací, porozuměním a poznáním.¹⁴

1.1.4 Absurdita a filosofická problematika negace – vysazení do nereality

Problematiku sugestivně rýsující významný vztah mezi specifickým charakterem tvůrčího procesu u Ivana Vyskočila a Husserlovou metodou fenomenologické redukce Kožmín opouští a uzavírá poznámkou, že Patočku tento motiv přivádí k „ústřednímu průsečíku Vyskočilova modelu absurdity“.¹⁵ Současně v této souvislosti však Kožmín také velmi trefně a velmi zajímavě upozorňuje, že Patočka se tímto skrze Vyskočila dostává i ke „svému ústřednímu problému“, kterým je v Kožmínových očích filosofická problematika *negace*. Tato téze či náhled rozhodně stojí za pozornost.

Problematika negace, která je jistým způsobem fakticky zakořeněna již v Sokratově porodnickém a často ironickém způsobu tázání, se přitom ohlašovala již v závěrečných větách předchozí citace Patočkova textu o imaginaci.¹⁶ Respektive Patočka hovořil o fantasii, a to

¹³ Kožmín ve výše uvedeném kontextu také přechází, že pravdivost Vyskočilova „sdělení“ a význam imaginace v jeho tvorbě Patočka v dialogu s oficiální kritikou posiluje i poukazem ke skutečnosti, že Vyskočilova tvorba zahrnuje také velmi realistické zobrazení nejběžnějších každodenních situací – krajně komického vyznění (povídka *Florenc 17,35*). Studie *Svět Ivana Vyskočila* v dané souvislosti hovoří téměř o „dokumentu“: „...takřka magnetofonový záznam groteskní, humorně trapné chvíle z běžného života“. (s. 185, Umění a čas) Tuto část analýzy a interpretace Kožmínovy reflexe bych také rád orámoval poznámkou, že nejobecněji otázka samoučelnosti (svévole) a imaginace ve Vyskočilově tvorbě v rámci filosofické estetiky koresponduje s problematikou *nezainteresovanosti*, jež vychází již z Kantovy analýzy estetické soudnosti, přičemž se táhne i přes fenomenologickou redukci a hermeneutiku až do oblasti moderní filosofické estetiky a koncepcí hry.

¹⁴ Srv. Husserl, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I.*, Oikoymenth, Praha 2019, §. 1-6, s. 21-30

¹⁵ Kožmín, Z., *Absurdita – zvláštní druh smyslu*, in *Modely interpretace: Patočkovské průhledy*, Vydavatelství MU, Brno, 2001. s. 105

¹⁶ Ohledně vztahu Vyskočilovy tvorby sokratovského způsobu tázání srv. např. rozhovor A. Koubové – MYŠLENÍ A FILOSOFIE, Rozhovor s Ivanem Vyskočilem, in: *Filozofia*, roč. 68, 2013, č. 5. s. 425-456

skrže poukaz na odhalení *možnosti „radikálního ne“ a odhalení jakéhosi „dna“ existenciální zkušenosti* v procesu Vyskočilovy tvorby – v rámci Vyskočilovy práce s jazykem. A lze snad dodat, že negace ostatně byla také podstatným motivem a principem myšlení (a tvorby) J. P. Sartra a A. Camuse, stojících u kořenů absurdního divadla. Jako spisovatelé a dramatikové nebyli určitě tito dva čelní představitelé existencialismu Vyskočilovi nezmámí.¹⁷

Patočka se ovšem ve své studii k problematice *negace*, která je zřejmě hlavním hluboce filosofickým motivem v pozadí Patočkovy úvahy o Vyskočilovi, dostává v několika postupných krocích, které vzájemně propojuje do „kontextuálního komplexu“, ze kterého probleskuje vícero filosofických problémů. Vlastní smysl problematiky negace se pozvolna vynořuje až za zjednodušenou tematizací: 1, pojetí existence jakožto „extatického“ – vysazení z reality; 2, vztahu existenciální zkušenosti a jazyka; 3, předpokladů existenciálního, žitého smyslu věcí a světa; 3, předpokladů a významu tvorby.

V dané pasáži Patočkova textu přitom není z mého hlediska ani zcela jednoznačně jasné, kam svou velmi složitou a abstraktní úvahou filosof přesně míří. Jestliže jsem v úvodu poznamenal, že Patočkův text obsahuje jisté tematické „stříhy a skoky, tak právě přechod od

¹⁷ Odhlédneme-li od sokratovského dialogu a „porodnické metody“, tak negace nabývá pozitivního smyslu intenzivně také u Hegela, odkud problematika, význam negace, postupně proniká do existencialismu: např. do Patočkovy fenomenologie existence či Sartrova existencialismu. Když například estetik G. Morpurgo-Tagliabue charakterizuje Sartrův existencialismus, který je jedním z kořenů absurdního dramata, v diferenci vůči existencialismu katolickému (např. Marcel) a protestantskému (např. Kierkegaard a Heidegger), tak říká: „...tato forma existencialismu nesměřuje k ničemu: co má pozitivního, to je lidská svoboda jakožto negace, jakožto výzva vůči bytí“. (G. Morpurgo-Tagliabue, *Současná estetika*, Odeon, 1985, s. 395) Patočkova interpretace nicméně ve svém úplném závěru tíhne spíše k problematice jazyka, významu a výrazu bezprostředně daného smyslu. Patočka se k existenci oproti Sartrovi snaží vymezit pozitivně, problematika negace ovšem i u něho vede ke svobodě vůči danému. O něco dále Tagliabue poukazuje na negaci u Sartra v souvislosti s problematikou negace snad ještě hlouběji, až k počátkům filosofie a mistru ironického dialogu, jenž je Vyskočilovi spíše bytostný nežli cizí. „...Sartrova negace připomíná v tomto smyslu negaci tradičního dogmatismu, jak vytvářejí staří sofisté nebo dokonce sám Sokrates“. (G. Morpurgo-Tagliabue, *Současná estetika*, Odeon, 1985, s. 395) V souladu s výše uvedeným je patrné, že Vyskočilova metoda rezonuje s postupem filosofů. Patočka se ve svém díle ostatně opakovaně pokouší filosofa a spisovatele, básníka naznačit. Prozatím tedy řekněme, že Vyskočil svou metodou – skrže slovo, což je podstatné, prohlubuje smysl daného a zároveň otevírá prostor svobody v době spoutané revolučně-ideologickou doktrínou poroučející větru a dešti. Aby to ovšem nebylo tak snadné, tak z Patočkova pohledu zřejmě odhaluje i jakési relativní „apriori“: dno a hranice zkušenosti a daného smyslu. Negace v jádru Vyskočilovy tvůrčí „metody“ či cesty má tak hluboce filosofickou povahu. Závěr Patočkovy úvahy na toto téma ale silně tenduje i k problematice významu a (jazyka) výrazu bezprostředně daného smyslu.

úvahy nad metodou a pravdou u Vyskočila znamená jeden z těchto stříhů/skoků do složitého filosofického kontextu. To je také možná důvodem, proč Kožmín z Patočkovy studie (nejednou) cituje celé odstavce. Patočkova úvaha v této pasáži studie totiž působí jako určitá explikace obecných předpokladů literatury jako takové, ale na druhé straně při citlivém pohledu a s přihlédnutím k dobové kritice Vyskočila možná velmi zajímavě rezonuje s otázkou jazykového experimentu a dokonce snad i s cynismem či temnotou Vyskočilových her, které Vyskočilovi kritika vytýká. Patočka zřejmě reaguje na dobovou kritiku, ovšem používá spíše obecněji vyznívající „rétoriku“, jelikož dobové ideologie se v dané době nedalo bez následků moc odpírat.

Fenomén negativity – a negace v rámci promluvy a slovesnosti – v Patočkově textu stojí v pozadí několika dílčích problémů, které spolu dohromady tvoří jakýsi vnitřně provázaný a nesnadno interpretovatelný komplex. Kožmín čtenáři v této souvislosti předkládá opravdu delší a významově složitou citaci, kterou však navíc nepředchází téměř žádná explikace. Uvedme tedy část této filosoficky složité pasáže, kterou Kožmín z Patočkova textu vybírá: *„...pouze člověk má zkušenost, která sahá mimo přítomnost, předjímá, co ještě není, a podržuje, co zapadlo do nicoty (...) Má vůbec dar nejrůznějších způsobů zobrazení a symbolizace, dar interpretace, která se volně obměňuje a nepřilepuje k věcem tak, že by s nimi naprosto splývala.“*¹⁸ Tím prvním tématem je tedy – jak patrně – vztah lidské zkušenosti, smyslového světa, jazyka a času.¹⁹

Patočka v textu o Vyskočilovi explicitně uvádí, že jazyk je na jedné straně darem umožňujícím vztah k sobě a světu a druhým, ale na druhé straně je i ohrožením: „...vysazením

¹⁸ Kožmín, Z., *Absurdita – zvláštní druh smyslu*, in: *Modely interpretace: Patočkovské průhledy*, Vydavatelství MU, Brno 2001, s. 105

¹⁹ Patočka trochu podobně, avšak daleko promyšleněji, poukazuje na otázky filosofie jazyka také ve svých dalších studiích o literatuře – *Spisovatel a jeho věc, Společenská funkce literatury*.

člověka do nereality, nedanosti, neskutečnosti, takže každý smysl je pro člověka dobytý a presumptivní, nikdy definitivně získaný a nadobro potvrzený?“²⁰ Takto cituje Kožmín v souvislosti s Vyskočilovou tvorbou Patočku. Jakékoliv lidské usilování tak předpokládá – sugeruje dále společně s Patočkou Kožmín – něco, co smysl nemá, co smysl očekává či čemu smysl vnucujeme. Jinými slovy existence, svět, smysl předpokládá a potýká se neustále s předchůdnou negativitou, nicotou. Patočka se tak postupně ve své vyskočilovské úvaze dotýká předpokladů vztahu ke světu, a následně i předpokladů smyslu světa, čímž dospívá k naznačení smyslu umělecké tvorby, kterým je osmyslování světa – osmyslování cizího, jiného. Respektive skrze reflexi Vyskočilovy tvorby předpoklady smyslu světa, věcí a konečné existence manifestuje, přičemž je ale také jasné, že toto svým způsobem odhaluje i sám Vyskočil.

Kožmín smysl svého referování na výše uvedené téma uzavírá tak, že jej posiluje vykročením k Patočkově ontologii, metafyzice, a to k myšlence, že negativita či absence smyslu je v kontextu Patočkova myšlení usídlená i v samotné „struktuře bytí“. Kožmín píše: „Konec konců v samotné struktuře všeho je absence smyslu, troufněme si říci negativita.“²¹ Lidskou tendenci k osmyslování světa z důvodu předchůdné absence smyslu, jež je bytostné právě v dimenzi umělecké tvorby, Patočka ve své studii výmluvně odkrývá na Vyskočilově povídce *Habřiny aneb vítězství držadla*. Kožmín v úplném závěru pojednání o problematice a roli negace u Patočky a Vyskočila koriguje význam, jaký negaci přikládá. Vyzdvihuje totiž, že Patočka v souvislosti s Vyskočilem hovoří nikoli o negativitě, negaci, nýbrž o „negaci smyslu“, čímž se také dostává k vymezení v Patočkově pojetí absurdity obecně i absurdity v rámci Vyskočila.

²⁰ Kožmín, Z., *Absurdita – zvláštní druh smyslu*, in: *Modely interpretace: Patočkovské průhledy*, Vydavatelství MU, Brno 2001, s. 106

²¹ *Ibid.*, s 106

1.1.5 Absurdita, hra náhody a dialogická situace

Kožmín v kontextu, který jsem se pokusil pojednat v předchozích odstavcích, dále poukazuje na Patočkův názor, jenž by dobře korespondoval i s absurdním dramatem jako takovým: „*S nesouladem v oblasti smyslu, se zklamáním, rozptýlením, zničením smyslu se setkávat je právě podstatně lidské.*“²² V problematičnosti smyslu, který je v každodenních praktických situacích neustále ohrožen destrukcí a tím nicotou, zakládá také jistou tragiku lidské existence. To však podle Kožmína není tématem, které Patočka ve Vyskočilově tvorbě vnímá jako téma bytostné. Smysl Vyskočilovy tvorby Patočka spíše pojímá, všímá si Kožmín ve své interpretaci studie Svět Ivana Vyskočila, jako: „*...hru náhody, která je umožněna dobrodružným rázem budování významu*“.²³ Tento motiv přitom Vyskočila v jeho umělecké tvorbě vede ke sledování *dialogu*, naznačuje Kožmín – naprosto adekvátně; ale mohl by rovněž také asi dodat, že dialog, a to v různých podobách, je vlastním a obecným tématem absurdního dramatu (nejsilněji snad asi u E. Ionesca.)

Skrze dialogičnost ovšem jistá tragika existence chtě nechtě rovněž promlouvá, poznamenává ve své „deskripci“ *Absurdita – zvláštní druh smyslu* brněnský literární kritik a teoretik. Patočka dle něho přímo *analyzuje* řadu *dialogických situací* Vyskočilova světa, přičemž poukazuje na to, že Vyskočilova analýza a zkoumání dialogických situací demonstruje normálnímu vědomí v zásadě skrytou skutečnost, a to že lidský svět – společenský život – je nepřetržitým *bojem*.

A jelikož je Patočkova pasáž o bytostně dialogické povaze Vyskočilovy tvorby potenciální zřejmě i vzhledem k pozdějšímu vývoji Vyskočilovy tvůrčí praxe, jež vyústila v tzv. Dialogické jednání s vnitřním partnerem, není od věci pasáž uvést v její původní podobě: „*...rozhovor není tak dobrácká věc, jakou se zdá být. Neboť ačkoli se mluví o něčem třetím, je rozhovor*

²² Ibid., s 106

²³ Ibid., s 106

především afrontace mluvících, je vytahování, vyjadřování sebe s předstíráním věcného zájmu, s vůlí vyjádřit se tak, jak chceme, aby nás viděl druhý, a to opět proto, abychom naň zapůsobili, (...) – je to tedy taktika se strategií, a to všechno ukazuje, že dialog je boj“.²⁴ A právě toto o dialogu v Patočkových očích odhaluje i část Vyskočilovy tvorby, což Kožmínově pozornosti pochopitelně nemůže uniknout.

1.1.6 Problematika básnictví a podstata slovesné tvorby

Následně Kožmín již obrací svou pozornost k závěrečným pasážím Patočkovy reflexe Vyskočilovy tvorby, která má takový charakter, že vykračuje z hranic rozboru formálně-obsahových aspektů Vyskočilovy tvorby do širšího filosoficko-teoretického horizontu. Tímto horizontem je v zásadě tradiční filosofická otázka po bytnosti básnické, kterou jistým způsobem aktualizuje ve 20. století M. Heidegger (např. v dílech *Nač básník?* či *Básnický bydlí člověk*). Kožmín poukazuje na Patočkův názor, a to i v kontextu jeho reflexe Vyskočila, že básník je „bezbranným zkoumatelem (smyslového) světa“ a „volajícím hlasem“. Současně však skrze Patočkovu citaci nechává Kožmín vystoupit i to, že básnická činnost je jednak *prací*, což je dobré vyzdvihnout, ale současně je *i poznáním*. Tvorba je tak postavena do blízkosti s praxí.

Básník, jenž je jako „osmyslovatel“ jsoucího, nepřipouští pád člověka do nicoty – nicoty smyslu. O tom, že již abstraktnější úvahu o podstatě básnictví, danou tisíciletou historií této otázky, Patočka klade do blízké souvislosti s Vyskočilem, vypovídá například tato citace zdůrazňující jak fantasií, tak povznesení, jež je vepsáno do názvu povídky *Vždyť přece létat je tak snadné*. „Básníka, který zkoumá a ohledává s neoblomným úsilím vtípu a fantasiie všechny

²⁴ Ibid., s 106

vazby lidského světa, neopouští nikdy vůle povznášet se nad něj, i když dobře ví, že jej nemůže naprosto opustit a překonat.“²⁵

Navzdory tomu, že je básník jen bezbranně volajícím hlasem, tak jeho činnost v konečném důsledku sehrává zcela zásadní společenskou roli, jež je v době krajního zmechanizování lidských vztahů výrobně-ekonomickým a politickým systémem nezastupitelná.

Dle Kožmínových slov se Patočka domnívá, že Vyskočilova tvorba navrácí život do světa jinak odcizených vztahů a vzdor jisté tragice lidské existence přináší určitou naději a smysl. Vytváří vzájemný mezilidský kontakt a sblížení. Jaksi *otevívá svět*, čímž ale rezonuje s tou samou úlohou, která bytostně náleží filosofii – tedy alespoň té filosofické pozici, na které stojí Patočkovo myšlení a fenomenologie. V tomto směru navíc Kožmín vnímá v Patočkových interpretacích literatury jakousi rezonanci Vyskočilovy tvorby s tvorbou J. Čapka. „A to souznění Čapka s Vyskočilem je u Patočky také v tom, že verze osoby a duše tu má svou novou verzi ve střetnutí mastodonta a obyčejných lidí, třebaže jsou vlastně bezbranní.“²⁶

V neformálním „doslovu“ monografie *Modely interpretace* vzhledem k Vyskočilovi naznačuje Kožmín navíc následujícím způsobem, že odhaluje jistou potenciální paralelu mezi Patočkovou interpretací Vyskočilova díla a Patočkovým náhledem na Durychovu *Boží duhu*. Jelikož se blíží k závěru své reflexe Kožmínovy interpretace studie *Světa Ivana Vyskočila*, která je z obecného hlediska velmi potenciální a nabitá řadou cenných postřehů, ale i erudovanou hloubkou, dovolím si uvést Kožmínova slova odhalující možnou paralelu mezi Patočkovým Durychem a Vyskočilem: „...velký umělec, který svou hlubinnou obraznost stále napájí z podhoubí tragična a „vážna“, aniž cokoliv ubere z podstaty humoru, který by tak byl jaksi

²⁵ Ibid., s 107

²⁶ Ibid., s. 108

*předem oslaben. V moderním lomu zrcadlí tu kus až jakési chaplinovské geniality. Bylo by možno mluvit o nevyčerpatelné mnohovztažnosti ve Vyskočilově světě, docela sourodé s onou vykupující panoptikálností Durychovy Boží duhy.*²⁷

Závěrem. Kožmínova citlivá a pronikavá „deskripce“ prvotně ohledávající a interpretující podstatu Patočkovy filosofické úvahy o smyslu a hodnotě Vyskočilovy dramatické a literární tvorby pěkně odhaluje zejména několik základních aspektů, prvků. A to, že Patočka pojímá Vyskočilovu tvorbu: 1) jako jistou praxi a současně i poznání, kognitivně přínosnou činnost; 2) že Vyskočil postupuje v zásadě metodicky, a to dokonce v jistém ohledu podobně jako Husserl ve fenomenologické redukci: jako nesnadný proces a výkon, jenž není samoučelnou a svévolnou fantasií hrou a vytržením z reality; 3) že Vyskočilova tvůrčí činnost vede k prohlubování mezilidských vztahů a je pramenem životního smyslu v nemilosrdném světě cynického boje, neštítícího se jakkoli sobeckých prostředků; 4) že Vyskočil zkoumá odlišné modalities mezilidských situací a vztahů praktické každodennosti: zejména těch vztahů, které jsou jaksi defektní a úpadkové;²⁸ a 5) že J. Patočka pojímá v souladu s Heideggerovou koncepcí umění – tvorbu jako prosvětlování světa otevřením světa v celku.

V souvislosti s posledním výše uvedeným bodem je však vhodné namítnout, že Jan Patočka poměrně jasně naznačuje, že Heideggerova koncepce umění není konkrétněji uplatnitelná vzhledem k nejnovějším uměleckým projevům. Proto má Kožmínova interpretace velké meze.

²⁷ Ibid., s. 114

²⁸ Tato problematika silně koresponduje s Heideggerovým zkoumáním bytí jakožto spolubytí – 1. kap. *Bytí a času*, což ale Kožmín explicitně nepodtrhuje.

1.2 Pozdější interpretace Patočkovy reflexe Vyskočilovy tvorby

Po Z. Kožmínovi přistupuje ke studii *Svět Ivana Vyskočila* také estetik Miloš Ševčík, a to nejprve v publikaci *Umění jako vyjádření smyslu*.²⁹ Jeho metodou je, podobně jako u Kožmína, textová analýza a interpretace Patočkova náhledu na smysl a hodnotu Vyskočilovy tvorby vyjádřená ve studii *Svět Ivana Vyskočila* zejména s ohledem na myšlení E Husserla a M. Heideggera. Ke studii *Svět Ivana Vyskočila* však M. Ševčík přistupuje v rozsáhlém kontextu Patočkova myšlení, přičemž ji ale interpretuje, oproti Kožmínovi, kterého zajímaly různé oblasti a problémy Patočkovy filosofie, primárně z hlediska Patočkovy filosofie umění.

Jak ukazuje úvod publikace *Umění jako vyjádření smyslu*, tak si Ševčík klade primárně za cíl ukázat Patočkovu koncepci umění obecně, a to v jejích základních a nejpodstatnějších rysech, motivech, tématech, principech. Rámec, ve kterém k Patočkovu textu o Vyskočilově tvorbě přistupuje, je tedy již poněkud užší než rámec Kožmínův. Ovšem jelikož jsou Patočkovy reflexe fenoménu umění neobyčejně rozsáhlé – zahrnují např. reflexe téměř všech druhů umění v odlišných historických epochách či reflexe základních problémů a kategorií filosofie a dějin umění – lze asi obecně vnímat Ševčíkův interpretační rámec studie *Svět Ivana Vyskočila* také za relativně dosti široký.

Ševčíkova reflexe studie *Svět Ivana Vyskočila* v monografii *Umění jako vyjádření smyslu* tvoří necelou stranu textu a nachází se v podkapitole s výmluvným názvem *Tendence k „podstatnému“ v literatuře*, což je část kapitoly *Patočkova pojetí životního smyslu v literatuře a mýtu*. Z názvu kapitoly citelně tedy vyplývá, jaké je Ševčíkovo interpretační zacílení v užším smyslu. Toto interpretační hledisko je přitom primárně založeno na Patočkově studii

²⁹ Ševčík, M., *Umění jako vyjádření smyslu: Filosofie umění Jana Patočky*, Vyd. Pavel Mervart, Červený Kostelec 2014

Spisovatel a jeho věc, (asi) vůbec nejvýznamnější studii o smyslu a funkci moderní a soudobé literatury.

Ke studii o Ivanovi Vyskočilovi tedy po Kožmínovi ani tento druhý autor v zásadě nepřistupuje jako k vlastnímu předmětu odborného zkoumání, nýbrž spíše jako k textu, ve kterém nachází podporu pro posílení své interpretace *Spisovatele a jeho věci*: „...směřování Patočkových vyjádření ze studie „*Spisovatel a jeho věc*“ souhlasně rezonuje s vyzněním (...) ve studii „*Svět Ivana Vyskočila*“.³⁰ Ševčík proto také, což mu nelze vyčítat, poukazuje jen na zcela základní motivy Patočkovy studie *Svět Ivana Vyskočila*, respektive se primárně zaměřuje – jak naznačuje název podkapitoly – na pojem a problematiku „podstatného“, kterou Ševčík vzhledem ke studii o Vyskočilovi pojednává ve vztahu k roli fantasmie. Tedy obdobně jako předchozí interpret. Podobně jako Kožmín vyzdvihuje také Ševčík fakt, že Patočkova interpretace smyslu a podstaty Vyskočilovy tvorby přikládá klíčovou roli problematice Vyskočilovy fantasmijní metody ve vztahu k *odhalování pravdy*.³¹ Estetik Ševčík v tomto směru takto cituje Patočku: „...fantasmie představuje půdu, na které se proniká k „podstatě“.³² Zcela logicky Ševčíkova interpretace Patočkovy reflexe smyslu a hodnoty tvorby I. Vyskočila nemůže vynechat ani působivou pasáž rezonující s fantasmijní variací, jež nějakým způsobem koresponduje s Husserlovou metodou fenomenologické redukce.³³ Ševčík dále v daném kontextu Patočku volněji interpretuje takto: „Fantastické variace, variace ve fantasmii,“ se kterými spisovatel přichází, odkrývají to, co se nedá „obměnit, vyloučit, nahradit“, to, co ve

³⁰ Ibid., s. 61

³¹ Pravdy ve smyslu fenomenologicko-existenciální, jakožto odkrytosti – aletheia.

³² Ševčík, M., *Umění jako vyjádření smyslu: Filosofie umění Jana Patočky*, Vyd. Pavel Mervart, Červený Kostelec 2014, s. 61

³³ Srv. např. Bernet, R., Kern, I., Marbach, E., *Metodické založení fenomenologie jako vědy*, in: Úvod do myšlení Edmunda Husserla, Oikoymenth, Praha 2005, s. 68-90. Zde je pojednáno Husserlovo pojetí metody, vědy a fenomenologické redukce, zajímavý je v tomto ohledu zejm. § 1. Fenomenologická či transcendentální redukce.

všech variantách vždy zůstává.“³⁴ Následně Ševčík vyzdvihuje také ohrožení, které člověku přináší zcela unikátní lidská výsada, jíž je dispozice jazykem: „...schopnost vztahovat se prostřednictvím jazyka ke smyslu zároveň znamená velké „ohrožení“.³⁵ Ve shodě s Patočkou Ševčík uvádí, že jazyk člověka vysazuje do nereality a implikuje i presumptivnost smyslu světa, věcí a existence.

Ševčíkova reflexe Patočkovy studie *Svět Ivana Vyskočila* je však orientována, jak jsem už naznačil výše, v zásadě na interpretaci studie *Spisovatel a jeho věc*. Podle Ševčíkovy interpretace této studie Patočka podstatu moderní literatury vidí zhruba v tom, že odhaluje konečné lidské bytí ve světě jakožto problematické existenciální drama, usilující o transcendenci naivně a nekriticky dané skutečnosti. Tato hypotéza přitom citelně rezonuje i s Kožmínovým důrazem na skutečnost, že literatura a spisovatelova činnost je z Patočkova pohledu tvorbou smyslu; osmyslováním každodenního života permanentně ohroženého nicotou jakožto destrukcí smyslu, založeného na neustálém mezilidském zápase, boji.

Svou reflexi o studii *Svět Ivana Vyskočila* uzavírá Ševčík slovy: „...ve studii *Svět Ivana Vyskočila*, obdobně jako ve studii *Spisovatel a jeho věc*, pracuje Patočka s myšlenkou vyplývání smyslu ze vztahu k bytí jsoucího a naznačuje také význam role spisovatele v takovéto „tvorbě“ smyslu lidského života“.³⁶ Z uvedené citace, a explicitně pak i z úvodu k Ševčíkově publikaci, tak skutečně vyplývá, že jako primární interpretační klíč k Patočkově ideji podstaty moderní literatury Ševčíkovi slouží koncepce uměleckého díla u M. Heideggera – podobně jako Kožmínovi.

³⁴ Ševčík, M., *Umění jako vyjádření smyslu: Filosofie umění Jana Patočky*, Vyd. Pavel Mervart, Červený Kostelec 2014, s., s. 61

³⁵ Ibid., s. 61

³⁶ Ibid., s. 61

O něco rozsáhleji pak Ševčík studii *Svět Ivana Vyskočila* reflektuje a interpretuje i ve své další publikaci s názvem *Patočkovy interpretace literatury*, kde Patočkově studii věnuje už necelé dvě strany.³⁷ Jak naznačuje i název publikace, tak předmětem Ševčíkova zkoumání již není Patočkova filosofie umění jako taková, nýbrž Patočkova koncepce literatury.

Obečné interpretační hledisko této reflexe studie *Svět Ivana Vyskočila* je již tedy poněkud užší, než jak tomu bylo v kontextu monografie *Umění jako vyjádření smyslu*. Úvod publikace poukazuje na to, že Ševčík svou pozornost ale upíná v zásadě velmi podobným směrem jako v publikaci předchozí – *Umění jako vyjádření smyslu*. Z toho, co autor uvádí, vyplývá, že Patočkovy úvahy o literatuře nahlíží z těchto dvou aspektů: 1) literatura ve vztahu k mýtu; 2) literatura ve vztahu k existenciálním motivům Patočkova myšlení. Bližší pohled na Ševčíkův text velmi záhy prozrazuje, že významový kontext Ševčíkova interpretačního rámce je tvořen Patočkovou koncepcí tří existenciálních pohybů, pohybu zakotvení či zakořenění/zakotvení, pohybu sebezprodloužení (pohybu práce a boje), a konečně faktickou daností transcendentujícího pohybu průlomu, pohybu pravdy.³⁸

Oproti Kožmínovi z Ševčíkovy interpretace Patočkovy studie trochu lépe prosvítá, přestože ne explicitně, že za Patočkovou tematizací dialogu ve Vyskočilově tvorbě, respektive za její tematizací mezilidských vztahů, je citelná inspirace v Heideggerově pojetí odlišených modalit spolu-bytí/spolu-pobytu. Modality autentické a úpadkové. Stejně jako Kožmín však i Ševčík opomíjí úvahu, zda Patočkova tematizace popisu mezilidských vztahů u Vyskočila také není

³⁷ Blahutková, D., Ševčík, M., *Patočkovy interpretace literatury*, Vyd. Pavel Mervart, Červený Kostelec 2014

³⁸ Lze snad říct, že Patočka se problematice pohybu začíná explicitně věnovat od roku 1964, kdy fenomenologicky, a také pod vlivem existenciálně orientovaného myšlení M. Heideggera, zkoumá problematiku pohybu u Aristotela (*Aristoteles, jeho předchůdci a dědicové*, 1964). Vlastní koncepci tří pohybů existence následně formuluje na vícero místech svého díla. Zejména pak asi v přednáškách *Jazyk, tělo, společenství, svět* (1968) či v *Kacířských esejích o filosofii dějin* (1975).

nějakým způsobem motivována i dobovou a ideologicky poplatnou kritikou Vyskočilovy tvorby.

Dále Ševčík klade Patočkovu interpretaci smyslu Vyskočilovy tvorby do vztahu a kontextu s Patočkovými úvahami o klasických literárních autorech – což v zásadě nějakým způsobem učinil Kožmín. Oproti Kožmínovi navíc však Ševčík nenahlíží Patočkovy úvahy o Vyskočilovi „pouze“ ve vztahu k Patočkovým úvahám o Čapkovi a Durychovi, ale také vzhledem k jeho úvahám o F. M. Dostojevském, A. P. Čechovovi či třeba T. Mannovi. Ševčík zřejmě také o něco citelněji, než Kožmín poukazuje na význam, který Patočka přikládá Vyskočilově tvorbě vzhledem k prohlubování vzájemné solidarity. Solidarita je přitom už východiskem absurdity existence u Camuse (Mýtus o Sysifovi), sugestivního diagnostika podstaty fenoménu odcizení (např. Cizinec) ve dvacátém století. Co má však na druhé straně Ševčíkova a Kožmínova interpretace studie *Svět Ivana Vyskočila* více méně společného, je to, že i Ševčík Patočkovu studii celkově reflektuje primárně skrze principy Heideggerovy koncepce umění a v širokém kontextu Patočkových úvah o literatuře, jež je svou povahou relativně ještě klasická a nikoli experimentální – jako je jádro tvorby Vyskočilovy.

Proto z mého pohledu zřejmě také oběma interpretacím trochu uniká, čeho se Patočkova studie subtilně dotýká a co je pro Vyskočilovu tvorbu zřejmě bytostné. A to experimentu s tradiční formou, obsahem a strategií narace, hry s jazykem. Lze dodat, že sám Patočka se vzhledem k nejmodernějším formám a projevům umění od Heideggerovy koncepce umění velmi silně distancuje, jak se pokusím poněkud jasněji ukázat v některé z pozdějších částí této práce. Proto se lze domnívat, že perspektiva Ševčíkovy i Kožmínovy reflexe a interpretace má určité limity, za nimiž možná ještě leží signifikantní část nejvlastnější podstaty Patočkovy studie.

1.2.1 Patočkova reflexe Vyskočilovy tvorby v historickém kontextu

Na Patočkovu studii *Svět Ivana Vyskočila* dále poukazuje – a fakticky ještě před Ševčíkem – také Michal Čunderle. Jeho interpretační hledisko lze obecně charakterizovat jako literárně-vědné a teatrologické a jeho metodu možno označit nejlépe asi za metodu historicko-komparativní. Tento interpret se ke studii *Svět Ivana Vyskočila* vztahuje v pojednání *Cesty ke hře* v publikaci *Hra školou*.³⁹ Patočkův náhled na smysl a hodnotu Vyskočilovy tvorby je zde interpretován v rámci analyticko-komparativního pojednání o recenzích a kritikách Vyskočilovy tvorby, jež byly publikované v průběhu 60. let, a to v denním tisku a literárních a teatrologických periodikách. Logicky se tedy i tato interpretace postupně dostává i k reflexi Jana Patočky a to potom, co poukáže na řadu negativních recenzí na Vyskočilovu druhou hru, a sice *Smutné vánoce*. V kontrastu k těmto recenzím, jež, jak se ukáže o něco dále, byly citelně poplatné oficiální ideologii své doby, označuje Patočku za interpreta, jenž Vyskočilovi porozuměl nejlépe.

Z výše uvedeného odstavce plyne, že příspěvek tohoto autora studii *Svět Ivana Vyskočila* vykládá v poněkud odlišném kontextu, s jinou metodou a záměrem, než jak to učinili Z. Kožmín s M. Ševčíkem. Rozsah tematizace a interpretace Patočkovy studie v rámci pojednání *Cesty ke hře* je relativně nepatrný, jelikož zájmem autora a cílem publikace v zásadě rozhodně není Patočkova studie či jeho filosofie. I přesto však uveďme, jak se o studii *Svět Ivana Vyskočila* v této publikaci pojednává. Autor poukazuje zejména na tyto motivy Patočkovy studie: 1) Patočkovy vymezení předmětu Vyskočilovy tvorby: „...neúchylná tragika bytostí putujících za smyslem“.; 2) Patočkova charakteristika pravdy (a metody) Vyskočilovy

³⁹ Čunderle M., *Cesty ke hře*, in: Čunderle M., Roubal J., *Hra školou: dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*, Studio Ypsilon, Praha 2001

tvorby; nejsou to symboly a alegorie...je to metoda; „Jsou sám způsob a metoda, jak za touto pravdou jde, jak se k ní probíjí; 4) dialogičnost Vyskočilovy tvorby, 5) apel na lidství.⁴⁰

Cennější nežli samotný poukaz k Patočkově studii *Svět Ivana Vyskočila* je v případě výše uvedeného pojednání reflexe a analýza dobových mediálních reakcí na Vyskočilovu tvorbu – recenzí a kritik. To je třeba vyzdvihnout. Přitom v tomto ohledu jsou zejména zajímavé asi recenze a kritiky hry *Smutné vánoce*, kterou Vyskočil napsal společně s J. Suchým. Bližší pohled na tyto kritiky a recenze vrhá výrazně jiné světlo a otevírá jiné možnosti interpretace Patočkovy studie *Svět Ivana Vyskočila*.

1.2.2 Bezbřehá samoučelnost a morbidita Vyskočilovy tvorby?

Vzhledem k výše uvedenému přesvědčení a k tomu, že zmíněná reflexe otevírá nové pole a cesty pro interpretaci studie *Svět Ivana Vyskočila*, bych rád uvedl na závěr této kapitoly určitý poukaz k dobové kritice tvorby 60. let Ivana Vyskočila a jejímu dobovému kontextu a atmosféře. Jak Z. Kožmín, tak M. Ševčík totiž ve své interpretaci tento aspekt studie *Svět Ivana Vyskočila* nechávají mimo svou pozornost, a to, řekl bych, téměř absolutně. Z mého hlediska je přitom Patočkova studie bez ohledu na dramatické dobové pozadí v jistých aspektech do velké míry temná, až téměř „nesrozumitelná“. Patočka totiž prostřednictvím této studie (zřejmě) vede určitý dialog s kulturní frontou oficiálního marxisticko-leninisticky orientovaného režimu.

Cesty ke hře poukazují na to, že dokonce již druhou hru *Faust, Markéta, služka a já* dobová kritika přijala s nemalými rozpaky a distancí, přičemž autorům – Vyskočilovi a Suchému – je vytýkána zejména *hravost, samoučelnost, intelektuálnost a ideová nevyhraněnost*. A také

⁴⁰ Srv. Čunderle M., *Cesty ke hře*, in: Čunderle M., Roubal J., *Hra školou: dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*, Studio Ypsilon, Praha 2001, s. 97

pojem cynismu, který však v reflexi *Fausta, Markéty, služky a já* není pojednán jako v kontextu s hrou *Smutné vánoce*. V takto naznačeném směru a kontextu je pak o něco později oficiální kritika následně ještě zesílena, až vyhrocena, po premiéře následující hry – tj. již několikrát zmíněné hře *Smutné vánoce*.

Michal Čunderle v souvislosti s kritikou *Smutných vánoc* poukazuje například na to, že dobové kritiky se stavěly negativně k Vyskočilově hře s jazykem. „Autoři často pracují se samoučelnými slovními hříčkami. (...) Jenom mladá hravost však nemůže postačit na ostré vyznění satiry,“ píše se například v jedné z recenzí.⁴¹ Vyskočilova hravost podle recenzentů, uvádí studie, rozostřuje ideové poslání tvorby.⁴² „Většině recenzentů připadal text negativistický, morbidní, nesrozumitelný, a především ideově nevyhraněný, nebo dokonce nepřijatelný.“⁴³

Divadelní kritik a teoretik Vladimír Just později oficiální dobové kritiky (zejm. tu spojenou se *Smutnými vánocemi*) dokonce hodnotí až jako „popravu“.⁴⁴ Výše uvedené vrhá zcela jinou perspektivu na Patočkovu studii *Svět Ivana Vyskočila*; perspektivu a kontext, které jak Kožmínově, tak Ševčíkově interpretaci zdůrazňující primárně heideggerovské myšlení téměř zcela unikají. A tímto bych tuto podkapitolu ukončil. Krátce bych tedy v následujícím rád naznačil obsah několika nejpodstatnějších kritik Vyskočilovy tvorby.

⁴¹ Čunderle, M., *Cesty ke hře*, in: Čunderle M., Roubal J., Hra školou: dvakrát o Ivanu Vyskočilovi, Studio Ypsilon, Praha 2001, s. 95

⁴² Srv. Čunderle, M., *Cesty ke hře*, in: Čunderle M., Roubal J., Hra školou: dvakrát o Ivanu Vyskočilovi, Studio Ypsilon, Praha 2001, s. 95

⁴³ Ibid., s. 95

⁴⁴ Srv. Just, V., Divadlo 1918–2018, <https://www.divadelni-noviny.cz/divadlo-1918-2018-20>

1.2.3 Dobová „cenzura“ Vyskočilovy tvorby

Zde bych si dovolil poněkud uhnout od tématu současného stavu bádání a výše uvedené bych nyní rád zkusil zhruba doložit reflexí dobových recenzí. Rudé právo publikuje kritiku hry pod názvem *V říši mlhovin* Jaromír Opavský (5. 11. 1960). Recenze společně kritizuje *Smutné vánoce* a hru *Taková ztráta krve* J. Suchého v Semaforu. Jak naznačuje již název, tak obecně hra *Smutné vánoce* je vzhledem k reálné skutečnosti mlhavě obecná, neostrých hranic a rysů, domnívá se recenzent. Uvádí například: „*Jenom jedno nechtěj ani od Smutných vánoc (...) dosazovat totiž do těchto jevištních alegorií skutečnost a její konkrétní vztahy. Na obou scénách se vznesli dostatečně vysoko, aby se z oblačného nadhledu vytratily hranice všeho, včetně společenských hledisek.*“ Dále recenzent cenzorsky poukazuje, a to s odkazem na tištěný program hry, že hra údajně má být „*...obraz ‚vlčích vztahů‘ ve společnosti i čehosi v nás; ‚příspěvek k problému otevřeného imperialismu ve společnosti i v lidech.*“ Což však recenzent hodnotí takto: „*Pod širý klobouk takového příměru se vejde všechno a nic. (...) Obraz světa byl zkreslen rozvedením a zevšeobecněním nápadu, který by sotva vystačil na aforismus. Ze scény jako by se vytratila dřívější mladistvá svěžest, poetičnost a hudebnost. S ohledem na scénu poukazuje i na jistou starobylost použité estetiky, s tím, že novost a poesii zakládají znalost nových fakt a práce – nikoli obnošené rekvizity. Cenzor tedy celkově míří zejména na nepravdivost Vyskočilovy hry ve vztahu ke skutečné společensko-sociální realitě a nepatřičnou alegoričnost.*

O představení dále napsal také O. Kryštofek v deníku *Obrana lidu*, a to v článku s názvem *Bizarní vánoce v Divadle Na zábradlí* (28. 10. 1960). „*Fantasmagorický, alegorizující, symbolický obraz kapitalistické společnosti není nový – je bezútěšný a vzdor neobyčejně propracované slovní komice i nudný. Myšlenka? Ano, že jediná lidská slova tu pronáší*

elektronkový mozek. I to je symbol, dokonce i přijatelný, jenže proč se k vůli němu dívat dvě hodiny na premiéru, byť dobře míněné křeče.“ Celou recenzi autor uzavírá: „Ze „*Smutných vánoč*“ jde tedy zatím spíše lítost z nesplněného dobrého úmyslu.“ Autor tedy napadá zejména pravdivost vzhledem ke skutečnosti, alegoričnost a symbolismus. Ve stejném deníku, tedy v *Obraně lidu*, se ke hře navíc vyjadřuje ještě také Bohuš Štěpánek v článku *Dosti smutné vánoce* (24. 10. 1960). Recenzent pojímá představení v širším horizontu, jako zamyšlení nad budoucností Divadla Na zábradlí a píše například: „Celý jevištní projev připomíná vykonstruovanou stavbu, která se v ničem nechce spoléhat na cit ani na zdravý rozum. Její zbraní je pošklebek, výsměch, překvapení – často naprosto nepřipravené.“ Celou kritickou úvahu o hře *Smutné vánoce* recenzent výmluvně a pesimisticky uzavírá: „Vrací se tedy znovu neodbytná otázka o vyznění celého představení. K čemu je nám poněkud zmatené svědectví o mrtvém, neplodném světě. K smíchu? Ano, ale ne vždycky.“

Už název další recenze *Divadlo na zábradlí hledá svou tvář* (23. 10. 1960), publikované v *Lidové demokracii*, deníku Československé strany lidové, naznačuje, že opět zřejmě půjde o recenzi kritickou. Přestože autor recenze, který je označen pouze písmeny Nt, nejprve poukazuje na formálně obsahový posun *Smutných vánoč* oproti předcházejícím hrám Divadla Na zábradlí, tak následně kriticky poukazuje na intelektuální charakter divadla, a to s odkazem na samotný tištěný program, ze kterého cituje: „Stane se pak ovšem, že někdy divadlo odhadne nepřesně dešifrovací schopnosti a možnosti publika, které se musí těžko probíjet ke smyslu některých výstupů a postav, přičemž výsledek tohoto vnímatelského úsilí je někdy dost problematický.“ Celkově však recenzent, který svou identitu raději skryl, hru *Smutné vánoce* hodnotí spíše kladně. Jeho poukaz na intelektuální náročnost až nesrozumitelnost hry jinak ze všech recenzentů vyznívá nejpozitivněji.

Velmi kritickou reflexi hry *Smutné vánoce* předložil také Sergej Machonin v Literárních novinách pod názvem *Slepá ulička: k premiéře Smutných vánoc* (10. 11. 1960). Fakticky se jedná asi o hodnocení vyznívajícím vůbec nejhůře. Machonin v úvodní části své recenze v zásadě poukazuje na to, že Divadlu Na zábradlí bylo již vzhledem k předchozí tvorbě v mediálních reakcích naznačováno, že je jeho tvorba tematicky příliš obecná a ideově, politicky nedostatečně angažovaná. Také poukazuje na riziko a problém přílišné intelektualizace již předchozích her. Po zhlédnutí *Smutných vánoc* je však smutno, píše recenzent. Za marný označuje S. Machonin možný pokus vysvětlit čtenářům a divákům, jaký byl vlastně záměr autorů *Smutných vánoc*. „*Nepodařilo by se mi najít v tomto artefaktu srozumitelný a jasný smysl. A nepomohl by mi ani program, ve kterém se dozvídáme, že tu jde jednak o zlé kapitalisty, jejichž svět je jedno velké krematorium a jednak, že jde o příspěvek k problémům otevřeného imperialismu ve společnosti a v lidech.*“⁴⁵ Následně a v souvislosti s tím, jak má divák představení rozumět, poukazuje i na jistou pasáž hry, z níž plyne, že hra se týká vztahů, jako jsou vztahy sousedské, vztahy s pracovními kolegy, s domovnicí – zkrátka běžné každodenní vztahy. Dále pak Machonin celkově hodnotí hru jako zamotanou, zmatenou, nesmyslnou – lidsky, politicky i obyčejně.

Recenze však dokonce naráží i na to, že hra *Smutné vánoce* určitým nevhodným způsobem naráží na „socialistické nečnosti“, což je průchodem k eskalaci další kritiky. Nejvýmluvněji snad podstatu recenze *Slepá ulička: k premiéře Smutných vánoc* vyjadřují následující slova. „*A je ono ,v nás' tady v této zemi, v tomto společenském řádu takhle pravda? Jo vůbec myslitelné jako metafora k našemu životu? Tak sedíme na Smutných vánocích a díváme se, jak na chudičké, křivé, nemocné myšlenky odvíjejí a bují orgie intelektuálistiny, pubertální recese, nekonečných slovních hříček, asociativních zvukovtipů, cynismu, nechutností o úchylnostech*

⁴⁵ Machonin, S., *Slepá ulička, k premiéře Smutných vánoc*, in: Literární noviny, Roč. 9, 1960, č. 45, 5. 11., s. 6

všeho druhu. Jak se celou hrou proplétá a svíjí morbidita jako černá chobotnice a obtáčí svými plíživými chapadly hrdla diváků. (...) A to vše už zcela mimo jakoukoli ideu imperialismu, prostě jako nekonečně nastavovaná, všemi směry vyhřezávající, čím dál samoučelnější groteska.“⁴⁶

V závěru tedy recenze navrhuje *Smutné vánoce* celkově vnímat jako omyl či krok na scestí v produkci Divadla Na zábradlí.

Je tedy nepochybné, že recenzenti Vyskočilovu tvorbu (nejprve *Faust*, *Markéta*, *služka a já* a zejména pak *Smutné vánoce*), odmítají vzhledem k pravdivosti ve vztahu ke skutečnému obrazu (socialistické) společnosti a každodennímu životu v daném společenském zřízení. Ovšem Vyskočilovi také vyčítají nepatřičnou alegoričnost a symbolismus – patrně s ohledem na běžný socialistický realismus jakožto kánon převládající politiky. Ale dále také odmítají Vyskočilovu autorskou svévolnost až cynismus a negativismus, intelektuálnost, přemíru experimentu, her se slovními hříčkami a intelektuálistu. To vše prý působí nesrozumitelně, respektive znemožňuje diváku, aby mohl porozumět celkovému smyslu hry, her Divadla Na zábradlí obecně.

Jelikož v dané době měla kritika až cenzorský charakter, tak po zveřejnění kritických recenzí následují také spory v Divadle Na zábradlí, které vyúsťují odchodem Ivana Vyskočila. Studii *Svět Ivana Vyskočila* lze tady vnímat jak Patočkovu apologii proti oficiální kritice, tak jako podporu v situaci, kdy troskotá Vyskočilovo tvůrčí úsilí a kdy Vyskočil ztrácí tvůrčí zázemí a řadu kolegů.

⁴⁶ Ibid., s. 6

1.3 Nejsoučasnější interpretace Patočkovy reflexe Vyskočilovy tvorby

V roce 2020 pak vznikla také studie s názvem *On Mastodons, Faust and Tight Hugs: Jan Patočka on Literature* od badatelky Petry James. Jak naznačuje název, tak cílem studie je poukázat na Patočkovu myšlenku o literatuře. Jedním z hlavních zdrojů této studie je přitom také Patočkův text *Svět Ivana Vyskočila*, v jehož rámci se autorka zaměřuje zejména na analýzu a interpretaci figury „mastodonta“, Fausta a jejich oběti, a to v širším kontextu Patočkových eticko-politických názorů. Uvedené motivy přitom interpretuje především s ohledem na „...popis mechanismů moci a jejího potencionálního zneužití“.⁴⁷ Celkově je ale primárním cílem studie P. James vyvrátit údajně běžné a všeobecné přesvědčení, a to že se Jan Patočka politicky otevřeně angažoval až v období Charty 77.

James však nejprve nastiňuje obecný charakter a principy Patočkovy filosofie a následně i jeho filosofie umění. Podobně jako předchozí interpretaci studie *Svět Ivana Vyskočila* představí hlavní vybrané literární představitele Patočkova zájmu (Máchu, Čapka a další) a témata, kterým se nejvíce věnoval – jako je temporalita, konečnost existence či třeba přirozený svět. V této souvislosti v několika odstavcích interpretuje také Patočkovu studii *Spisovatel a jeho věc*, přičemž vyzdvihuje Patočkův náhled na moderní literaturu jakožto médium odhalující životní smysl a smysl celkový v kontrastu k fragmentarizaci lidského světa v přílišně specializovaných moderních oborech. Rámec její interpretace studie Patočkova náhledu na tvorbu Ivana Vyskočila je tedy relativně podobný, jako byl u předchozích dvou interpretů, Z. Kožmína a M. Ševčíka, a to i přesto, že hlavní cíl její studie se liší.

Patočkův náhled na Vyskočilovu tvorbu vyjádřený ve studii *Svět Ivana Vyskočila* specifikuje P. James až v pasáži příznačně pojmenované *Jan Patočka a Ivan Vyskočil*. Zde například dosti

⁴⁷ James, P., *On Mastodons, Faust and Tight Hugs: Jan Patočka on Literature*, in: *Bohemica Litteraria*, 2020, s. 51

zajímavě využívá korespondence mezi J. Patočkou a jeho kolegou Josefem Zumrem, která o vztahu J. Patočky a I. Vyskočila vypovídá v tom smyslu, že Patočka přikládá Vyskočilovi jakožto tvůrci podobný význam jako V. Holanovi, V. Havlovi a B. Hrabalovi.⁴⁸ S odkazem na uvedenou korespondenci také studii *Svět Ivan Vyskočila* co do jejího charakteru a stylu označuje za „bytostně osobní“. Krátce, avšak poněkud obdobně jako Kožmín a Ševčík, také poukazuje na to, jak vysoce Patočka oceňuje tvůrčí sílu Vyskočilovy fantasmie – ve vztahu k práci s jazykem. V souvislosti s Vyskočilovou kreativní fantasmie James také poukazuje na jistou korelaci studie *Svět Ivana Vyskočila* se studií *Spisovatel a jeho věc*, což dokládá prostřednictvím citace podobné pasáže studie *Svět Ivana Vyskočila*, kterou zvolili Kožmín a Ševčík, a to pasáže odhalující určitou podobnost Vyskočilova způsobu a procesu tvorby a Husserlovy fenomenologické metody – fenomenologické variace jakožto prostředku k odhalování podstatného za pouhými smyslovými jevy. Tento motiv se tak opět ukazuje jako jeden z nejvýznamnějších motivů Patočkovy náhledu na Vyskočila a jeho tvorbu. Následně James přechází k bližší charakterizaci Patočkovy reflexe díla I. Vyskočila a až potud se její interpretace, zdá se mi, výrazněji neliší od interpretací předchozích autorů. Co se týče Patočkovy interpretace formálních a experimentálních aspektů a principů Vyskočilovy tvorby, tak ty záměrně ponechává stranou. Ve své studii věnuje Patočkově interpretaci tvorby I. Vyskočila několik stran, tedy více než předchozí interpreti.

⁴⁸ Srv. s *On Mastodons, Faust and Tight Hugs: Jan Patočka on Literature*, P. James. Jak ukazuje tato studie, tak z korespondence mezi Patočkou a Zumrem vyplývá, že Jan Patočka o tvorbě Ivana Vyskočila psal také v korespondenci s německým filosofem Waltrem Biemelem.

1.3.1 Svoboda a mechanizace života, mastodont, Faust a oběť

V další části studie nazvané *Mastodons* poukazuje James i na dialogický aspekt Vyskočilovy tvorby, čímž ve značné míře pokračuje v cestě, kterou otevřeli předchozí interpreti. Ve své interpretaci tak činí zejména s ohledem na to, že Vyskočil, z Patočkova hlediska, ve své tvorbě ukazuje, že dialog je ve své skryté podstatě spíše nástrojem moci nežli něčím nevinným. Tuto problematiku explikuje prostřednictvím literární figury či lépe řečeno obecného charakteru ve vícero Vyskočilových povídkách, který Patočka označuje slovem „mastodont“. Jedná se o charakter cynického manipulanta, který se k druhému člověku vztahuje jen jako k věci a prostředku vlastních cílů, přičemž se absolutně nezdráhá jakýchkoliv obětí. S odkazem na poznatky literárního a divadelního vědce Pavla Janouška ovšem P. James také poukazuje na to, že tato literární figura „mastodonta“ byla také inspirována postavou ředitele Divadla Na zábradlí V. Vodičkou v době, kdy Vyskočil pro neshody musel divadlo opustit.⁴⁹ Na základě výše zmíněné dobové souvislosti mezi Vyskočilem a Vodičkou dále James vyvozuje, že Patočkova studie *Svět Ivana Vyskočila* představuje politickou angažovanost již dávno před Chartou 77. A tak figuru „mastodonta“, jejíž povaha se ve své podstatě podobá také literárnímu archetypu Fausta, začíná P. James analyzovat a interpretovat v zásadě v kontextu Patočkových eticko-politických názorů 70. let; v souvislosti s naukou Péče o duši, založenou v sokratovském pojetí filosofie jakožto angažmá ve společensko-politických problémech – angažmá v problémech obce, polis. Tímto se už tato interpretace poněkud odlišuje od interpretací předchozích.

V následující části studie nazvané *Autostop* pak Petra James interpretuje a analyzuje Patočkův náhled na hru *Autostop* a povídku *Vždyť přeci létat je snadné*, přičemž interpretaci těchto děl

⁴⁹ Srv. Janoušek, P., *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura*, Host, Brno 2009, s. 121

odvíjí od podobnosti aktu autostopu a létání. Oba akty mají význam lidského osvobození ze struktur zmechanizovaného, tedy odlidštěného a odcizeného světa, jenž je v zásadě ovládan mastodonty. V závěru této části ale interpretka opět silně poukazuje na to, že Patočkova interpretace těchto Vyskočilových děl měla podstatný společensko-politický význam, a to ve smyslu Patočkovy veřejné angažovanosti ještě před jeho vstupem do Charty v roce 1977. Tento poukaz znova dokládá, že hlavním interpretka, přestože dosti zajímavě odkrývá jisté nové aspekty a souvislosti Patočkovy interpretace Vyskočilovy tvorby, je spíše nežli samotné Patočkovy pojetí smyslu a hodnoty Vyskočilovy tvorby otázka Patočkovy angažovanosti ještě před Chartou 77. Patočkova reflexe postav Vyskočilovy tvorby, postav, které stojí proti zmechanizování světa mastodonty, z pohledu P. James dokládá jistou Patočkovu politickou angažovanost již v 60. letech.

Analýza a výklad úpadkového chování figury „mastodonta“ ovšem dále James přivádí také k problematice oběti, jelikož cynické a sebestředné jednání mastodonta nutně oběti ve světě vytváří. Dále si James všímá, jak v souvislosti s Vyskočilovou tvorbou a její interpretací u Jana Patočky oběť zmechanizovaného světa ovládaného „mastodonty“ představuje postava Markéty (a také Vágnerové) ve hře *Faust, Markéta, služka a já*. (Hru napsal I. Vyskočil společně s V. Havlem). Povaha Markéty a Vágnerové představuje z Patočkova pohledu čisté dobro a jediný možný způsob obrany, jak světu mastodontům čelit. Téma oběti proto James interpretuje s ohledem na archetyp Fausta, a to v části textu příznačně nazvané *On Faust: Selling One's Soul or Caring for it?* Faust zaprodávající svou duši a jaksi představující universální archetyp „mastodonta“, ba dokonce i subjektivity naší moderní vědo-technické doby, je však především předmětem Patočkových úvah ve studii o Thomasu Mannovi (1973) a také v *Kacířských esejích o filosofii dějin* (1975). A tak se James ve své interpretaci odpoutává

od Patočkovy reflexe Vyskočila. Faustovo zaprodání duše interpretuje jako opak péče o duši a odpovědnosti, a to v souvislosti s Patočkovým pojetím duše u Platóna, sokratismem společensko-politickým, děním okolo činnosti Charty 77. Dokonce otázku oběti interpretuje v kontextu studie *Donner la Mort* francouzského filosofa J. Derridy. Vydává se tedy daleko mimo rámec studie *Svět Ivana Vyskočila* do abstraktních úvah v oblasti Patočkovy etiky a koncepce politiky/polis.

Ovšem i přesto, že Petra James vytváří dosti široký interpretační rámec orientovaný na nikoli estetickou, ale eticko-politickou problematiku, vrací zajímavě zpět do hry jisté aspekty studie *Svět Ivana Vyskočila*. Například inspirativně uvažuje zhruba ve smyslu, že Patočkův náhled na jednání postavy Markéty a Vágnerové má v zásadě určitou souvislost s Patočkovou artikulací možností jednání pozdější opozice/disentu vůči systému. Svou úvahu o určité vnitřní souvislosti mezi Patočkovou reflexí Vyskočila a jeho pozdějšími texty z chartovního období shrnuje takto: „From the morally incorruptible, but unknowing Vágnerová as the best example of pure humanity in 1963, Patočka moves to an active understanding of civic opposition in the 1970s, well expressed by the title of one of Patočka’s text on Charter 77, ‘The Obligation to Resist Injustice’.“⁵⁰ V závěrečné části s názvem *Tight Hugs* nakonec také interpretka rozvíjí i myšlenku podobnosti mezi „solidaritou otřesených“, podstatným tématem Patočkova pozdního myšlení, spojeným s činností Charty 77, a Patočkovou interpretací motivu předznamenání ve Vyskočilově povídce *Obrzel 5 kilometrů*.⁵¹ Lze tedy zopakovat, že celkově vnímá přímou souvislost mezi Patočkovými úvahami ve studii *Svět Ivana Vyskočila* a texty z druhé poloviny 70. let, vztahujícími se k Patočkovu náhledu na Chartu 77.

⁵⁰ James, P., *On Mastodons, Faust and Tight Hugs: Jan Patočka on Literature*, in: *Bohemica Litteraria*, 2020, s. 63

⁵¹ Srv. James, P., *On Mastodons, Faust and Tight Hugs: Jan Patočka on Literature*, in: *Bohemica Litteraria*, 2020, s. 65

Závěrem. Celkově tedy studie *On Mastodons, Faust and Tight Hugs: Jan Patočka on Literature* v podstatě nejprve v jisté rovině rozvíjí a dále projasňuje motivy, které ve své interpretaci studie *Svět Ivana Vyskočila* naznačil již Z. Kožmín, a po něm rozpracoval M. Ševčík. Téma imaginace a úpadkové formy dialogu. Problematiku úpadkové formy dialogu ukazuje hlubším promyšlením prostřednictvím figury mastodonta a archetypu Fausta, které vytvářejí ve společnosti oběti, ale také s ohledem na jisté historicko-společenská fakta související s Vyskočilovou činností v Divadle Na zábradlí. Studie P. James tak nabízí daleko političtější čtení Patočkovy studie *Svět Ivana Vyskočila*, přičemž primárně cílí na odhalení jisté vnitřní souvislosti studie *Svět Ivana Vyskočila* s texty angažovanými ve veřejných záležitostech, které vznikly zhruba o patnáct let později, v době, kdy se Jan Patočka zapojil do věci Charty 77. Na druhou stranu lze snad dodat, že Petra James naprosto nenahlíží studii *Svět Ivana Vyskočila* v kontextu zdrcující až cenzorské dobové kritiky Vyskočilovy tvorby v Divadle Na zábradlí, která podle všeho předcházela Vyskočilovu nucenému odchodu z tohoto divadla. A stejně tak mimo pozornost P. James stojí i Patočkův náhled na Vyskočilovu tvorbu po stránce jejího procesu, formy a experimentálního charakteru. Nyní bych tedy rád přistoupil k samotné studii *Svět Ivana Vyskočila*, a to v další samostatné kapitole, která se pokusí zohlednit dobovou oficiální kritiku jakožto významný podnět ke vzniku studie *Svět Ivana Vyskočila*.

Kapitola 2

2. Předběžná interpretace studie Svět Ivana Vyskočila

V předchozí kapitole jsem se pokusil poukázat na řadu podstatných historicko-společensko-politických aspektů, které souvisejí se vznikem Patočkovy studie *Svět Ivana Vyskočila* a také se v ní nějakým způsobem odrážejí. S ohledem na tyto souvislosti bych se nyní proto rád pokusil přistoupit k analýze a interpretaci samotné studie *Svět Ivana Vyskočila*. Interpretaci nazývám předběžnou interpretací, jelikož v dalších kapitolách bych se rád pokusil studii *Svět Ivana Vyskočila* nahlížet v souvislosti a v kontextu s dalšími Patočkovými studiemi.

2.1 Skutečný smysl domnělé samoučelnosti a formálního experimentu

S ohledem na konkrétní motivy a některé konkrétní estetické soudy hodnotící uměleckou a estetickou hodnotu a dílčí i obecný smysl Vyskočilovy tvorby, obsažené v oficiální a politicky angažované kritice (zejm. *Smutných vánoc*), se mi zdá, že centrálním motivem úvodní části Patočkovy studie je problematika *samoučelnosti či nezávaznosti v tvorbě*.⁵² V úvodní části studie, kterou předchází interpreti studie *Svět Ivana Vyskočila* poněkud ponechali stranou pozornosti, Patočka v zásadě hned od první věty víceméně explicitně krouží okolo problematiky hravé a experimentální nezainteresovanosti, respektive samoučelnosti

⁵² Srov. *Hra školou*, Čunderle, M., Roubal, J., Nakladatelství studia Ypsilon, Praha 2001, s. 95. Autor zde uvádí, že „Většinu recenzentů připadal text negativistický, morbidní, nesrozumitelný, a především ideově nevyhraněný, nebo dokonce nepřijatelný.“ V jedné z recenzí se proto píše například: „Autoři často pracují se samoučelnými slovními hříčkami. (...) Jenom mladá hravost však nemůže postačit na ostré vyznění satiry.“ Charakter dobové kritiky, která zpochybňovala jak pravdivost, tak smysl hry a experimentu, však asi nejsilnějším a nejsuggestivnějším způsobem ukazují následující slova jednoho z recenzentů: „A je ono ‚v nás‘ tady v této zemi, v tomto společenském řádu takhle pravda? Je vůbec myslitelné jako metafora k našemu životu? (...) díváme se, jak se na chudičké, křivé, nemocné myšlenky odvíjejí a bují orgie intelektuálistiny, pubertální recese, nekonečných slovních hříček, asociativních zvukovtipů, cynismu, nechutností o úchylnostech všeho druhu. (...) to vše už zcela mimo jakoukoli ideu imperialismu, prostě jako nekonečně nastavovaná, všemi směry vyhrězavající, čím dál samoučelnější groteska.“

Vyskočilovy tvorby. Když se Patočka v úvodu své studie zamýšlí nad formálně-obsahovou strukturou Vyskočilových děl, tak nejprve připouští, že kvůli experimentu s jazykem, složité kompozici a netradičnímu pointování může Vyskočilova tvorba vzbuzovat dokonce dojem určité tvůrčí svévole autora. Patočka však v tomto kontextu postupně a implicitně odhaluje specifický formálně-obsahový charakter Vyskočilovy tvorby, kterou ve své studii o něco později v zásadě explicitně označí jako tvorbu experimentální.

Patočkova implicitní analýza formálně-obsahové struktury Vyskočilovy tvorby je poutavá. Vyskočil mezi sebou navzájem kombinuje zákony panující v odlišných fikčních světech s řadou dalších literárních postupů a strategií, nechává vystoupit Patočka. Vzájemně propojuje či uvádí ve vztah realistické světy se světy surrealistickými, iracionálními či světy snovými, nebo světy, jejichž existence drží jen síla vůle hlavních protagonistů, např. andělů. Realita se tak ve Vyskočilově tvorbě mísí se snem. Patočka o těchto a dalších tvůrčích postupech oproti dobové kritice vynáší kladné hodnotící soudy, jelikož explicitně a v pozitivním smyslu hned vyzdvihuje i to, jak ve své tvorbě Vyskočil kombinuje i odlišné druhy diskurzů, promluv – např. promluvy „uličnická“, „odborníka“, „specialisty“ atp.⁵³ Dokonce však Patočka vyzdvihuje i to, že se Vyskočil v rámci popisů a fikčních světů záměrně zabydluje i ve zkoumání samotného jazyka, výrazových prostředků či dokonce základních *elementů jazyka*.⁵⁴ Vyskočil se v rámci své tvorby částečně pohybuje jen v „říši pouhých slov a kalambůrů“, poukazuje Patočka.⁵⁵ Realita se tak ve Vyskočilově tvorbě mísí nejen se snem, ale ve strukturách Vyskočilovy tvorby jsou i momenty, které si ne předmětně experimentují či pohrávají se samotnými výrazovými prostředky.

⁵³ Srv. také např. Bachtin, M., *Román jako dialog*, Odeon, Praha 1980

⁵⁴ Pojem „elementy jazyka“ však Patočka explicitně používá v některých studiích o moderním a z jeho pohledu nejsoučasnejším umění. Jedná se například o texty vztahující se ke koncepci moderního umění u A. Gehlena či R. Ingardena.

⁵⁵ Srv. Patočka, J., *Svět Ivana Vyskočila*, in: *Umění a čas I.*, Oikoymenth 2004, s. 183

Součástí Patočkova postupného pronikání do hlubších formálně-obsahových vrstev Vyskočilovy tvorby je také explicitní hodnocení principu Vyskočilova vtipu, jehož role je v rámci procesu Vyskočilovy tvorby v zásadě klíčová. To se projevilo již v interpretacích předchozích autorů: „Princip vtipu – zklamané očekávání, které je nicméně splněno, ale jinak, zklamání vyplněním nebo vyplnění zklamáním – je zde vyhnán na vrchol...“⁵⁶ Právě tento princip, jak plyne z dalšího čtení Patočkovy studie, umožňuje přechody z odlišných světů až do absolutního extrému; přechody mezi světy, jež jsou si vzájemně radikálně *cizí*. Tyto přechody dávají Vyskočilově komice nebývalý rozsah a společně s neobvyklou pestrostí jeho vyjadřovacích prostředků přivádějí v závěru první části Patočku k uzavření hermeneutického kruhu, v němž explikoval smysl samoučelnosti v umělecké tvorbě.⁵⁷

Oporu pro výše navržený interpretační model, jenž se pokouší vykládat smysl *studie Svět Ivana Vyskočila* také – resp. primárně – s adekvátním ohledem na dosti konkrétní obsah kritiky poplatné dobovému politickému systému, nabízí i bezprostřední pokračování Patočkova textu, které se viditelně dále posouvá ve vyvracení názoru o negativním smyslu samoučelnosti ve Vyskočilově tvorbě. Pokračování studie silně sugeruje, že Patočka pojímá problematiku samoučelnosti, autorské svévole, jako určitou pracovní hypotézu, s níž se postupnou argumentací včetně příkladů hodlá patřičně vypořádat. Tuto tendenci podporuje narážka na vztah metody a postulátů a reality u B. Russella: „...že metoda postulátu liší se od zkoumání reality podobně jako povolání zloděje od poctivé obživy“.⁵⁸ V návaznosti na tato slova Patočka „konstatuje“, že pokud by se jednalo o „samoučelný vtip“ (jak naznačuje kritika), byly by pro vnímatele *kompozice i celkový smysl* Vyskočilových děl nesrozumitelné.

⁵⁶ Patočka, J., *Svět Ivana Vyskočila*, in: Umění a čas I., Oikoymenh, Praha 2004, s. 183

⁵⁷ O něco dále v textu studie *Svět Ivana Vyskočila* však Patočka použije pojem experiment a skoky.

⁵⁸ Patočka, J., *Svět Ivana Vyskočila*, in: Umění a čas I., Oikoymenh, Praha 2004, s. 183

Rovněž i Vyskočilův princip vtipu by pak vyžadoval jinou výstavbu a pointování, než s jakým se vnímatel, recipient u Vyskočila setkává, míní Patočka. Princip vtipu by vyžadoval gradování fabulace až do naprostého konce, ale Vyskočil má naopak gradaci již na začátku či uprostřed vyprávění, píše se ve studii *Svět Ivana Vyskočila*. Pak ve vyprávění následuje zlom, zkoumání výrazových prostředků a nepředemětný experiment, respektive „...jakoby přešlapování na místě, mrtvý bod...“.⁵⁹ Dramatické vyvrcholení se ukazuje být někde jinde, než by je divák či čtenář očekával. Přestože tedy i sám Patočka uznává či naznačuje, že Vyskočil experimentuje s tradiční kompozicí, dramatisací, narativní výstavbou, tak je z jeho hlediska celkově přesvědčivý, autentický a nabízí *podstatná a hluboká odhalení reálné skutečnosti*.

2.3 Problém pravdivosti Vyskočilovy tvorby a experimentální zkoumání jako

metoda

Již paralelou ke vztahu mezi postulátem, metodou, realitou a pravdou u B. Russella Patočka téměř nepozorovaně přichystal půdu pro to, aby se mohl k Vyskočilově tvorbě vztáhnout zcela radikálně, a to jako ke svého druhu vědecké „metodě“ vykazující pravdivý výraz světa. Explicitně a názorněji se však k této metodologické paralele propracovává až o něco později, jelikož ještě odbočí k jiné dimenzi Vyskočilovy tvorby, která jej ovšem jakoby překvapivě ještě více přibližuje k podstatě a projasňování smyslu nezávazné samoučelnosti v umělecké tvorbě. Patočka totiž svou snahu odhalit kritikou zpochybňovaný smysl, jednotu a pravdivost Vyskočilovy originální tvorby podpírá náhledem, že Vyskočil vytváří i taková díla, která zcela přiléhají k běžné (existenciální) a každodenně žité realitě. Jako příklad v této souvislosti vyzdvihuje Vyskočilovu povídku *Florenc 17.35*, jež se jeví jako všední realismus a představuje:

⁵⁹ Ibid, s. 183

„...takřka magnetofonový záznam groteskní, trapně humorné chvíle z běžného života“.⁶⁰

Přestože tedy Patočka jaksí odbočil od Vyskočilovy experimentální tvorby k tvorbě „realistické“, jež svým obsahem adekvátně přiléhá k fakticitě každodenní existenciální skutečnosti, přivádí jej i tato odbočka zpět k „metodě“ Vyskočilova uměleckého počínání.

Následně si Patočka pokládá otázku, jak se k sobě vzájemně vztahuje Vyskočilova experimentující „fantastika“ a jeho realismus. Odpověď zní, že filosofie prokázala roli fantasmie v procesu poznání pravdy: „Fantasmie, jak nás poučují filosofové, je ve skutečnosti půdou, na které se proniká k podstatě; fantastická variace, variace ve fantasmii, učí nás podržet to, co obměnit, vyloučit, nahradit nelze, aniž se ztratila sama věc.“⁶¹ Jakou filosofickou „metodu“ konkrétně má Patočka v kontextu s procesem Vyskočilovy umělecké tvorby na mysli, snad netřeba uvádět. Evidentně to vysvětluje z další věty, která operuje s pojmem „fantasijní variace“, jež byla (variace) jedním z klíčových momentů Husserlovy fenomenologické redukce.⁶²

Mezi Vyskočilův proces tvorby a fenomenologickou redukcí, Husserlem chápanou jako prostředek přísné vědy vykazující apriorní struktury lidské zkušenosti, Patočka tedy klade jistou souvislost. „Vyskočilovy fantasmie, vtipy, skoky jsou myšlenkové experimenty za účelem proniknutí k podstatě této lidské reality, reality člověka v jeho světě.“⁶³ Jinými slovy, Vyskočil odhaluje to, co Patočka na jiných místech svého díla označuje jako přirozený svět lidské existence.

Dále Patočka také poukazuje na to, že Vyskočilův tvůrčí výraz nemá *alegorickou* či *symbolickou povahu*, čímž v zásadě Patočka jednak upozorňuje, že Vyskočil ve své tvorbě nepostupuje způsobem klasické literární a dramatické mimeze, nápodoby, a současně reaguje

⁶⁰ Ibid., s. 184

⁶¹ Ibid., s. 184

⁶² Fenomenologická variace chtěla prostřednictvím tzv. invariantu dospět k neredukovatelné esenci věcí skrytých za pouhými smyslovými jevy.

⁶³ Ibid., s. 184

i na kritiku, která Vyskočila z jisté alegoričnosti a symboličnosti přímo vinila. „Nejsou to tedy jen alegorie a symboly nějaké poslední pravdy, kterou by jiným způsobem zjistil a způsobem vrcholně komického výrazu, dokonalé persifláže, nám toliko sděloval.“⁶⁴

Patočka naopak naznačuje, že výrazem Vyskočilovy existenciální zkušenosti je i *vyjádření samotného fenoménu a procesu psaní*. Vyskočilova tvorba je samotnou metodou: ve fantazii vyřazuje vše, co je na jeho zkušenosti nánosem nekritického a obecného pohledu. Patočka v tomto kontextu hovoří o odhalení zcela fundamentální lidské, existenciální možnosti, kterou uchopuje prostřednictvím „*radikálního ne*“, přičemž poukazuje i na to, že Vyskočil touto cestou dospívá až k odhalení samotného a úplného základu existenciální zkušenosti: „...za nímž nelze již nic zahlédnout“, ale na kterém „nelze stát“.⁶⁵ Jinak řečeno, Vyskočil svou experimentální metodou dospívá ke krajní hranici smyslu, žitého smyslu, jenž je běžně a nekriticky přikládán věcem a životu. Negace (negativismus), kterou ve Vyskočilově tvorbě pociťovala kritika, má tak velmi pravděpodobně daleko složitější, ale pozitivnější základ.

2.4 Životní smysl z hlediska transcendence jazyka a existence

Problematika negace přivádí Patočku od popisu a analýzy procesu a metody tvorby k otázce odhalování *životního smyslu*, který vyjadřuje a tím nechává ve své tvorbě Vyskočil vyvstat skrze experimentování s jazykem a formou – a na základě odmítnutí („*radikálního ne*“) běžně nekriticky daného smyslu.⁶⁶ Aby však Patočka ve své argumentaci mohl dále postoupit, tak nejprve vstupuje na půdu, na níž jakýkoliv smysl vůbec může vznikat. Touto půdou je lidská sama existence Patočkou v rámci studie zásadně uchopená v souladu s Heideggerovým

⁶⁴ Patočka, J., *Svět Ivana Vyskočila*, in: Umění a čas I., Oikoymenh, Praha 2004, s. 184

⁶⁵ Respektive Patočka používá pojem „dno lidského života“, viz. s. 184.

⁶⁶ Problematika smyslu je principiálním motivem také u předchůdců absurdního dramatu a čelních představitelů existencialismu A. Camuse a J. P. Sartra.

Dasein/Pobytem jakožto otevřenou strukturou zjevnosti in-der-welt-sein, extaticky transcendujícím do světa. Patočka totiž píše: „...ze všech bytostí, které známe, pouze člověk má zkušenost, která sahá mimo přítomnost, předjímá, co ještě není, podržuje, co již zapadlo do nicoty, a ve světle nedávného vykládá to, co je dáno“.⁶⁷ Prostředkem umožňujícím transcendenci daného (do minulosti či budoucnosti) je jazyk, řeč. Patočka přitom ale upozorňuje, že pouze člověk „má vůbec dar nejrůznějších způsobů zobrazení a symbolizace, dar interpretace, která se volně obměňuje a nepřilepuje k věcem tak, že by s nimi naprosto splývala“.⁶⁸

Dispozice jazykem je však v Patočkově pojetí dvouznačná, což problematizuje i zcela běžný život a vrhá další paprsky světla na Vyskočilovu hru s jazykem a „nedorozuměním“ jakožto tématem jeho tvorby: „Pouze člověk má jazyk, smysluplnou řeč, která dovoluje dorozumívat se s druhými, ale zároveň také žít mimo rovinu reality, dokonce také podléhat klamům, iluzím, klamat a lhát.“⁶⁹

Z výše uvedené charakterizace problematičnosti životního smyslu a problematiky s ním související – smyslu z hlediska jazyka a každodenní řeči, promluvy – Patočka následně v těsném sledu a souvislosti vyvozuje dvě podstatné obecné teze. Jednak že celý lidský „svět je tedy veskrze světem smyslu“, a pak také tezi, že je tento smysl člověkem „vždy smyslem vydobytým“. Na druhou tezi, jež v sobě implicitně nese stopy Patočkovy filosofie dějin, klade poměrně velký důraz, a ještě ji dále rozvíjí negativním vymezením. Z jeho slov volně plyne, že žádný smysl v každodenním životě člověka není smyslem jednou provždy a definitivně daným a „nadobro získaným“, „...neboť k čemu jinak celé to pachtění s tvorbou smyslu, cílů a

⁶⁷ Patočka, J., *Svět Ivana Vyskočila*, in: Umění a čas I., Oikoyomenh, Praha 2004, s. 184

⁶⁸ Ibid., s. 184

⁶⁸ Ibid., s. 184

⁶⁹ Ibid., s. 185

prostředků, možností a užitečností?“⁷⁰ Závěrečným vyvrcholením úvahy nad smyslem je však poukaz k posledním předpokladům tvorby smyslu. Veškeré lidské usilování o význam a smysluplnost předpokládá ještě něco obecnějšího, čímž je absence smyslu, poznamenává Patočka: „...něco, co smysl nemá, co tento smysl očekává nebo čemu jej vnucujeme – neboť k čemu jinak celé to pachtění s tvorbou smyslu, cílů a prostředků, možností a užitečností?“⁷¹

2.5 Předpoklady smyslu a absurdita jako negace nekriticky-naivního smyslu

V následující části se Patočka od předchozí veskrze abstraktní filosofické kontextualizace Vyskočilovy tvorby, v jejímž centru stál fenomén žitého, existenciálního smyslu, explikovaný prostřednictvím odkazu k extatické bytnosti konečné existence a transcendentního jazyka/řeči, postupně zase navrácí k bližšímu kontaktu s konkrétní tvorbou I. Vyskočila. Současně však pozoruhodně proniká – opět v abstraktním filosofickém kontextu – do větší hloubky problematiky žitého smyslu odhalovaného v umění. Následující úvahy tak opět přinášejí několik podstatných nových tezí konstituujících Patočkův pohled na smysl a hodnotu Vyskočilovy tvorby.

Patočka poukazuje na manifestaci *skrytých předpokladů smyslu*. Názorným příkladem mu je v tomto směru jedna z Vyskočilových povídek, jež jde z Patočkova hlediska až za smysl samý a odhaluje skryté předpoklady smyslu věcí v lidském světě jakožto to, co se ve světě vzhledem k existenci původně projevuje jako „cizí a neosmyslené“. Patočka využívá konkrétního motivu, literární situace a jednání konkrétního protagonisty z povídky *Habřiny aneb Vítězství držadla*, v jejímž rámci je to podivně „cizí a neosmyslené“ manifestováno motivem starého držadla. Takového držadla, které pozbylo svůj účel na opuštěné vlakové stanici, a proto jen v čekárně

⁷⁰ Ibid., s. 185

⁷¹ Ibid., s. 185

divně trčí do prostoru. Hlavní postava Vyskočilovy povídky se neúnavně snaží smysl tomuto držadlu dát; držadlu po svém smyslu do světa (téměř) volajícím – volajícím po zařazení do praktických souvislostí panujících v „říši lidských cílů“.

Patočka na základě povídky *Habřiny aneb Vítězství držadla* ve svém hermeneutickém kroužení postupujícím stále dále a hlouběji nakonec opakuje: „Význam a smysl má tak za své východisko něco, co význam a smysl nemá.“⁷² Ovšem co nemá smysl a význam, není hned ještě nesmyslné či *absurdní*, konstatuje Patočka vzápětí. Sugestivní situace a praktické chování protagonisty Vyskočilovy povídky, jež latentně poukazuje i na dialektický vztah člověka a věcí v jeho světě, Patočku jakoby přirozeně přivádí k souvislostem, v nichž je založen v zásadě klíčový fenomén Vyskočilovy tvorby – *fenomén absurdity*.

Absurditu, kterou jako filosofické téma prvně uchopil asi Søren Kierkegaard a kterou následně vypracoval Albert Camus v jeden z klíčových problémů moderní poválečné existence, Patočka v rámci své úvahy vymezuje v opozici k *nesmyslu a nesmyslnosti*. Absurdita je specifickou modalitou smyslu, jelikož nastává a vzniká setkáním a konfrontací se situací, která v rámci každodenní lidské činnosti sledující praktické cíle a v té či oné míře smysl nějak postrádá. Jasnější vymezení pojmu absurdity je u J. Patočky obsaženo v následujících slovech, která výmluvně do hry opět navracejí smysl negace, jenž sehrál podstatnou úlohu již v Patočkově analýze a popisu Vyskočilovy metody: „Ale co nemá smysl, není ještě nesmyslné, absurdní: absurdita není nedostatek smyslu, nýbrž je zvláštní druh smyslu, je negace smyslu, který se odehrává v rámci smysluplné činnosti, té, která má smysl a význam za svůj cíl.“⁷³

Absurdita Vyskočilových děl je tak ve své podstatě očišťováním, prohlubováním a posouváním obecného smyslu běžně a nekriticky daného, či z vnějšku vnuceného, což ale také

⁷² Ibid., s. 185

⁷³ Ibid., s. 185

Patočka hodnotí jako činnost, jež je *riskantní*. Smysl se totiž navíc vždy může snadno proměnit ve svůj opak či v „*nic*“, jelikož lidský svět je ve svém celku tvořen pluralitou individuálně zakoušeného smyslu. „Neboť smysl je ve svém úmyslu jednota, ve své realitě vždycky roztržitost, pluralita, nesoulad.“⁷⁴

Problematika nejednoty, plurality v oblasti žitého smyslu Patočku dále vede k určitému vymezení *tématu* či *předmětu* Vyskočilovy dramatiky a literatury. Fakticky je tímto tématem, předmětem, domnívá se Patočka, *nedorozumění* či *neporozumění*. A to ve smyslu obecnějším, ale takovém, jenž se primárně odehrává v rovině slovního významu.⁷⁵ Patočka se v tomto kontextu – vzhledem k nedorozumění a neporozumění – orientuje na pojem *nesouladu*. Setkávání s nesouladem je v oblasti smyslu z jeho pohledu bytostně lidský fenomén, který implikuje *rozptýlení*, *zklamání*, či *zničení smyslu*. Jako názornějšího příkladu Patočka v této souvislosti využívá další z Vyskočilových povídek, přičemž nesoulad, který vybraná povídka manifestuje, označuje za případ *nesouladu paradoxního charakteru*: „...když situace dialogu, při níž se předpokládá, že dojde ke stále bližšímu setkávání a hlubšímu dorozumění, působí naopak rostoucí distanci a nedorozumění až k smrtelnému konci...“⁷⁶ Povídka, na kterou je v této souvislosti poukázáno, se jmenuje *Studnice Jakubova*. Nesoulad, jenž se v ní objevuje, je důsledek určité hry náhody a „dobrodružného charakteru budování“ významu, říká Patočka a nepřímou dodává, že se ale ještě nejedná o vlastní předmět Vyskočilova zkoumání a snahy. Výše uvedené souvislosti nakonec postupně Patočkovu analýzu a interpretaci přivádějí k dosti podstatnému posunu ve vymezení předmětu Vyskočilova *zájmu* a „*zkoumání*“, kterým je

⁷⁴ Ibid., s. 185

⁷⁵ Problém nedorozumění je typickým motivem absurdního dramatu. Příkladem nedorozumění v obecnějším smyslu může být hra *Nedorozumění* od A. Camuse. A příkladem neporozumění v rovině doslovné logiky jazyka třeba slavná hra *Plešatá zpěvačka* E. Ionesca.

⁷⁶ Patočka, J., *Svět Ivana Vyskočila*, in: *Umění a čas I.*, Oikoyomenh, Praha 2004, s. 185

jistá bytostná existenciální tragika: „...nutná, neúchylná tragika bytostí putujících za smyslem...“.⁷⁷

2.6 Tragika existence a bytí jakožto spolu-bytí

A je to logicky právě prvek tragiky v podstatě osudu a konečného, existenciálního pohybu lidského života, jehož objasnění je zasvěcena další pasáž studie *Svět Ivana Vyskočila*. Patočka je ale v tomto kontextu v zásadě nucen opět sáhnout k dalšímu a velmi podstatnému motivu Heideggerovy *daseins-analýzy*, a znova tak poněkud opustit názornější způsob výkladu spočívající v přímém a kontaktu s Vyskočilovým literárním a dramatickým dílem.

V následujícím případě se však Patočka k názornosti navrátí rychleji, než tomu bylo v rámci úvahy, jež se věnovala problematice smyslu v kontextu jazyka a existenciální zkušenosti, jejíž další ujasnění nastává ale právě u projasňování tragického prvku života. Tragika života spočívá v tom, že lidská existence (vždy již předchůdně extaticky vykloněna do světa, v němž se před-reflexivně angažuje na smyslu svého bytí) je ve své podstatě vždy „spolu-pobytem“. Intersubjektivní založení existence fakticky implikuje totiž bytostnou odkázanost na druhé, což Patočka v dané souvislosti silně vyzvedá a poukazuje i na to, že člověk jakožto spolu-pobyť reálně není schopen ani své základní a nutné životní potřeby naplnit bezprostředně, tj. bez závislosti na druhých, „...nýbrž vždy jen v měnlivém společenství a spolupráci“.⁷⁸ Tvorba je tak ve své bytnosti *spolutvorba*. Jazyk je bytostně promluva a rozmluva, zkušenost je bytostně *spolu-zkušenost a spolubytí* je soužití.

Dále si Patočka klade otázku ohledně podstaty spolubytí a dává si poněkud temnou či nemilou odpověď: „Nikdy to není lhostejné trvání dvou či více věcí vedle sebe, leda snad ve

⁷⁷ Ibid., s. 185

⁷⁸ Ibid., s. 185

spánku (...) je to vždy číhavý kontakt s četnými neuralgickými body.⁷⁹ A právě tuto každodennímu a jakoby normálnímu pohledu jinak skrytou skutečnost o podstatě lidského nitra a struktuře vzájemného mezilidského soužití vyjádřil z Patočkova pohledu Vyskočil v další ze svých povídek – ve *Vyznání jízdenkovosti*. Patočka tak dále vrhá jiné světlo na smysl vztahů v rámci Vyskočilova uměleckého vyjádření obrazu společnosti, který dobová kritika zhodnotila jako takové vylíčení vztahů, jež odporuje stávajícímu „společenskému řádu“ a je nepravdivé. Úvaha o spolu-pobytu a s ním související skryté charakteristice a struktuře v praktických každodenních mezilidských vztazích přináší dále souvislosti přispívající k významnému posunu v Patočkově vymezení předmětu Vyskočilova zájmu a zkoumání. Je jím rozhovor, resp. dialogická situace: „*Vyskočila zvláště zajímá dialog – mohlo by se říci, že jeho divadlo, ale nejen to, je studiem dialogické situace.*“⁸⁰

Podstatu rozhovoru, dialogu Patočka ukazuje jaksi opozicí k nelidskému, jelikož se ptá „...*co je mimika úst proti klům a drápům divokých zvířat?*“⁸¹ Rozhovor totiž není nic tak nevinného, jak se normálně jeví, poukazuje Patočka. Podstatou dialogické situace, rozhovoru, promluvy je naopak skrytá *afrontace a vytahování se* zúčastněných mluvčích, kteří usilují v zásadě zejména o to, aby jejich výraz v očích druhého zapůsobil tak, jak je pro ně samotné nejvýhodnější: „...*a to opět proto, abychom na něj zapůsobili, získali ho tak či onak pro sebe a své zájmy...*“⁸²

Dialog je *taktika a strategie*, zní Patočkovo podstatné konstatování. Dialog je ve své podstatě tedy „*boj*“. Takováto skrytá podstata dialogu se ukazuje například ve Vyskočilově povídce *Fór*, domnívá se Patočka, který trochu podobně jako Heidegger v *Bytí a času* naznačuje, že i takový

⁷⁹ Ibid., s. 185

⁸⁰ Ibid., s. 186

⁸⁰ Ibid., s. 186

⁸¹ Ibid., s. 186

⁸² Ibid., s. 186

soulad s druhým se fakticky tvoří jako důsledek opozice proti druhým.⁸³ Takovouto skutečnost zas Vyskočil podle Patočkova názoru odhaluje v první demonstraci *Autostopu*, kde jsou: „...manželské dvojice v souladu svou vůlí pokořit druhé“.⁸⁴

Přes veškerou odkázanost na druhé v tvorbě, zkušenosti, práci jsme nakonec vůči druhému vždy v jisté míře v pozici soka, konstatuje Patočka závěrem další pasáže: „...společný smysl se proto tvoří v boji, v rozporech, které jej proto hrozí stále změnit v nesmysl“.⁸⁵ Jinak řečeno pravdivý či skutečný smysl vzniká až jako polemická shoda, určitý konsensus vícero, plurality odlišných názorů a snad i výroků.

2.7 Skrytá podstata dialogu a dialogická situace

Problematika plurality smyslu, názorů a odlišných perspektiv pohledu na svět, jenž se ukazuje v dialogické situaci, Patočku přivádí do ještě temnějších a normálně zahalených hloubek subjektu, nitra lidské duše. V dané souvislosti se Patočka přitom opět opírá o další z Vyskočilových povídek, jejímž prostřednictvím proniká až k před-reflexivní, afektivně-instinktivní struktuře duše. Fenomén, na který Patočka míří, je vyjádřen skrze dialogicky a až komplementárně fungující dvojici Fausta a Vágnerové, protagonisty Vyskočilovy hry *Faust, Markéta, služka a já*, kterou I. Vyskočil vytvořil společně s V. Havlem. „Faust je dokonale útočný, Vágnerová dokonale pasivní, jejich kontakt funguje bezvadně, Faust zakazuje, Vágnerová všemu věří a všechno přijímá...(…)...jsou na sebe jakoby zařízení, zapadají do sebe...“.⁸⁶

⁸³ Srv. Heidegger, M., *Bytí ve světě jako spolubytí a bytí sebou. Neurčité ono se*, in: *Bytí a čas*, Oikoymenh, Praha 2002, s. 144-156

⁸⁴ Patočka, J., *Svět Ivana Vyskočila*, in: *Umění a čas I.*, Oikoymenh, Praha 2004, s. 186

⁸⁵ *Ibid.*, s. 186

⁸⁶ *Ibid.*, s. 186

Vzájemné napojení Fausta a Vágnerové, jejich vzájemná „kompatibilita“, však ještě neznamenají, že si opravdu rozumějí a že skutečně vzájemně vnímají slova druhého a chápou, čím druhý v pravdě jest, upozorňuje Patočka. Podstata mluvčího zůstává naopak skryta v temnu, jelikož záměrem běžného všedního mluvení, komunikace je primárně prosadit sám sebe: „...nikoli vyjádřit svou podstatu, tu je naopak třeba zakrýt, zamaskovat, kamuflovat“.⁸⁷ Patočka téma dialogu vypracovává až radikálně. Ani ten, který útočí, v pravdě nevidí podstatu sebe samotného. Sebe-zahalenost, sebeklam jsou z Patočkova pohledu v zásadě totiž podmínkou možnosti klamu druhých i u „útočnicka“ samého: „...to je podmínka, bez níž nemůže klamat jiné“.⁸⁸ Takto jednající individuum se však vystavuje velkému vnitřnímu konfliktu, domnívá se filosof. Dostává se totiž do úplného rozporu se sebou samým, což na ostatní, ty, kteří jej vnímají z vnějšku, působí jako „...cynismus a bezostyšnost až oplzlá, úspěšný útočník má a musí mít imunitu vůči absurdnosti.“⁸⁹

2.8 Podstata duše, mastodont v nás a jeho cíl

Vyskočil z Patočkova pohledu vytváří a ukazuje přímo ideální prototypy „mastodontů“, což také ve své tvorbě ukazuje. Vůli a ideály těchto lidí, to, co opravdu chtějí, z Patočkova pohledu odhalují *Smutné Vánoce*, kterou Patočka hodnotí jako jednu z nejpozoruhodnějších a nejhlubších Vyskočilových analýz „mastodonta v nás“. A co je tedy vůlí a ideálem „mastodonta“, co je cíl jeho agrese? „Sobě život co možná pojištěný, neporušitelný, co možná dlouhý – ‚život věčný‘, tuto parodii na život věčný, která překonává omezenost – věčný život malosti a bornýrovanosti.“⁹⁰ V souvislosti s výše uvedeným Patočka poukazuje také na

⁸⁷ Ibid., s. 186

⁸⁸ Ibid., s. 186

⁸⁹ Ibid., s. 186

⁹⁰ Patočka, J., *Svět Ivana Vyskočila*, in: Umění a čas I., Oikoyomenh, Praha 2004, s. 187

povídku *Uzdravení*, přičemž se opět citelně přibližuje koncepci druhého u M. Heideggera, respektive jejímu úpadkovému modu, v němž k druhému přistupujeme pouze jako k věci a nástroji našich pragmatických a osobních cílů.⁹¹ Patočka uvádí: „...druhým smrt, abych sobě pojistil život, taková je jednoduchá teleologie mastodonta“. ⁹² I Patočka tedy jaksí nepřímo potvrzuje určitou temnost Vyskočilovy tvorby, ovšem hodnotí ji oproti kritice pozitivně – v zásadě jako odkrytí skrytých stránek lidské duše.

2.9 Vláda mastodontů a problém oběti: čisté lidství jako princip boje

Člověk s mentalitou sobeckého „mastodonta“ však nakonec není pánem světa, jak by se snad mohlo zdát, což Vyskočil z Patočkova pohledu také odkrývá. Touha po věcech a zajištěném životě „mastodonta“ nakonec samotného zvěčňuje a tím činí nesvobodnou bytostí. Základy takovéto skutečnosti zpracovává hra *Motomorfoza*, myslí si J. Patočka, který v této části úvahy navíc prostřednictvím reflexe Vyskočilovy tvorby míří nejen na odcizené vztahy moderní společnosti, ale dokonce i na fenomén *konzumu a konzumerismu*. „Zajištěnost, za kterou jdou, je zajištěnost věcí a zajištěnost věcmi.“⁹³ V souvislosti s konzumem a problematikou odcizení Patočka dále píše: „Život se točí kolem zlatého telete v podobě auta, otročí mu, prostředek se stává cílem, sluha pánem, věc člověkem a člověk věcí.“⁹⁴ I přesto, že „mastodont“ v konečném důsledku není pánem světa, tak jsou oběti v našem postindustriálním vědo-technickém světě nutné, míní Patočka. Jejich osud však není tak tvrdý jako osud těch agresivních a panovačných jedinců, „mastodontů“, kteří nejsou schopni se pozvednout (transcendovat) nad „sprostý

⁹¹ Srv. Heidegger M., *Bytí ve světě jako spolubytí a bytí sebou. Neurčité ono se*, in: *Bytí a čas*, Oikoymenh, Praha 2002, s. 144-156

⁹² Patočka, J., *Svět Ivana Vyskočila*, in: *Umění a čas I.*, Oikoymenh, Praha 2004, s. 187

⁹³ *Ibid.*, s. 187

⁹⁴ *Ibid.*, s. 187

sobecký instinkt“ a stereotypní automatické chování, což je na druhé straně autentickým projevem skutečného lidství. V rámci Vyskočilovy tvorby Patočka nejryzejší manifestací lidství, jenž je z jeho pohledu údajně nejčistší v naivní podobě, nachází v postavě Vágnerové: „...jejíž čistota přemůže a obrátí samo peklo“.⁹⁵ Podobným typem je dále ale například i Markéta (ze hry *Faust, Markéta, služka a já*).

Jakási naivita, bezbrannost je jediným možným prostředkem v boji ve světě, jehož organizaci systémově mechanizují a automatizují „mastodonti“. Jediný možný prostředek boje s „mastodonty“ – s jejich mechanizací, automatizací a organizací, je v případě umělce apel na lidství. Oběti a umělec, spisovatel však může pouze „...apelovat na jiskru lidství, dřímající v každém, i v mastodontu, mohou zavolat, pokusit se o solidaritu“.⁹⁶ Celkovější vyvrcholení Patočkovy tematizace problematiky možného boje s mastodonty připomíná motivy z Patočkovy pozdější známé nauky Péče o duši, jelikož Patočka výslovně uvádí, že oběti mastodontů se nemohou moc bránit: „...tím by se přidaly k mastodontům. Mohou však apelovat na jiskru lidství, dřímající v každém, i v mastodontu, mohou zavolat, pokusit se o solidaritu.“⁹⁷ To je také prý smysl hry *Autostop*, kterou I. Vyskočil napsal společně s V. Havlem: „...zastavit to mechanické, zvěčňující, odlidšťující, stop na automaty, auto-stop.“⁹⁸

Vlastním principem boje proti mechanické automatizaci světa „mastodonty“ je pak lidská *svoboda*, a proto se tento princip nemůže stát „institucí“, jelikož by se tak sám stal nelidským, neživým mechanismem a automatismem. Z Patočkova hlediska tak nezbývá v této situaci člověku a umělci jiná možnost jednání než: „...naděje jako princip, obnovované volání,

⁹⁵ Ibid., s. 188

⁹⁶ Ibid., s. 188

⁹⁷ Ibid., s. 188

⁹⁸ Ibid., s. 188

apelování, dosvědčování, vykřikování té osiřelé bezradnosti jako čin?“⁹⁹ Taková je ve výsledku také výpověď některých Vyskočilových povídek: „...jejichž námětem je ten, kdo doufá ve světě, který patří jiným“.¹⁰⁰ A ve stejné existenciální situaci a vztahu ke světu je také sám autor, spisovatel, tedy i I. Vyskočil, poukazuje Patočka. Vyskočil zkoumá a ohledává všechny vazby zakládající běžně platnou představu světa, „...zkoumá a ohledává s neoblomným úsilím vtipu a fantazie všechny vazby lidského světa, neopouští nikdy vůli povznášet se, odrážet se od něho, nadlétávat...“.¹⁰¹

V závěru své studie *Svět Ivana Vyskočila* Patočka uchopuje a nahlíží Vyskočilovu tvorbu prostřednictvím obecnější koncepce – koncepce básnictví. Podstata básnictví byla také předmětem Heideggerova myšlení či myšlení německé romantiky, ale lze také říci, že toto téma je zakořeněno třeba až v otázkách, které si kladl Platón.¹⁰² Jedná se tak o jaksi tradiční filosofické prizma, kterým Patočka v závěru své studie Vyskočila nahlíží. Patočka v zásadě říká, že umělce, spisovatele, básníka, nikdy neopouští vůle k reflexi, vytvářející distanci od věcí a umožňující tak transcendenci běžně, naivní a nekriticky přijaté nebo z vnějšku přímo vnucené představy o smyslu světa a věcí. A to i přesto, že člověka určité apriorní determinace lidské existence, faktické konečnosti existence a její konkrétní situovanosti ve světě, neustále nazpět strhávají k průměrnému, automatickému a pouze instinktivnímu modu bytí. Na druhou stranu je však v pozadí této závěrečné a zobecňující úvahy v zásadě také Patočkova – poněkud se ještě rodící – koncepce tří pohybů lidské existence, které se samostatně pokusím věnovat v pozdější části tohoto projektu. Vyskočil v kontextu Patočkovy koncepce tří pohybů existence transcenduje danou skutečnost a osvobozuje se od tlaku vnější totality, a to prostřednictvím

⁹⁹ Ibid., s. 188

¹⁰⁰ Ibid., s. 188

¹⁰¹ Ibid., s. 189

¹⁰² Srv. např. *Platón o věděni a umění, nadšení a kráse*, in: *Umění a čas I.*, Oikoymenh, Praha 2004, s. 49-71

své geniální imaginace a neutuchající vůle. Tímto prizmatem, zdá se, ve výsledku Patočka nahlíží a interpretuje například smysl Vyskočilových povídek *Krátké vyprávění o Albertu Kyškovi, létacím snu, Vždyť přeci létat je snadné a Obrzel 5 kilometrů*. Obdobně jsou principy Patočkovy koncepce tří pohybů existence také v pozadí jeho interpretace a hodnocení smyslu hry *Autostop*, jenž má, jak jsem už naznačil výše, z Patočkova pohledu v zásadě za téma lidskou svobodu.¹⁰³ Poněkud přesněji řečeno, Vyskočila díky své geniální komické imaginaci nikdy neopouští, vyplývá z Patočkových úvah, vůle povznášet se a odrážet se od daného světa, „nahlédávat nad něj“ – i když ho nemůže překonat úplně, i když nemůže úplně zlomit „železnou gravitaci konečnosti“.¹⁰⁴

Závěrem. Výše jsem se pokusil analyzovat studii s výrazným ohledem na to, že studie byla Janem Patočkou vytvořena v zásadě v reakci na konkrétní společensko-politickou situaci, v reakci na oficiální kritiku Vyskočilovy tvorby, a že ji proto zřejmě nelze dostatečně interpretovat pouze prizmatem Heideggerovy fundamentální ontologie a jeho koncepce uměleckého díla, koncepcí, která se v zásadě přiklání k umění jako mimetickému zobrazení světa – světa v celku. Tímto bych tuto interpretaci studie *Svět Ivana Vyskočila*, která byla vedena v zásadě s primárním ohledem na konkrétní motivy ve vybraných kritických recenzích hry *Smutné vánoce*, uzavřel a přešel k interpretaci studie v kontextu několika vybraných Patočkových studií o moderní a soudobé literatuře. V kontextu studie *Epičnost a dramatičnost, epos a drama*, dále v kontextu studie *Společenská funkce literatury* a nakonec i v kontextu slavné studie *Spisovatel a jeho věc*.

¹⁰³ Srv. Patočka, J., *Svět Ivana Vyskočila*, in: *Umění a čas I.*, Oikoymenth, Praha 2004, s. 187–189

¹⁰⁴ Patočka, J., *Svět Ivana Vyskočila*, in: *Umění a čas I.*, Oikoymenth, Praha 2004, s. 187–189

Kapitola 3

3. Svět Ivana Vyskočila v kontextu Patočkovy filosofie moderní literatury

V předchozí kapitole se mimo jiné ukázalo, že Vyskočilova experimentálně laděná tvorba, kterou Patočka zhodnotil v kontrastu k symbolickému a alegorickému projevu umělecké tradice jako nesmírně moderní, z významné části vychází ze zkoumání každodenní dialogické mluvní situace a experimentu s tradiční formou a obsahem vyprávění. Protože se tento Vyskočilův experiment s formou a obsahem vyprávění také stal předmětem oficiální kritiky, tak bych se nyní rád pokusil poukázat na skutečnou relevanci Vyskočilova přístupu. Pokusím se v tomto směru nejprve využít Patočkovu studii *Epičnost a dramatičnost, epos a drama*, která, zdá se mi, nabízí velmi zajímavou interpretaci smyslu moderní literatury v diferenci k roli tradičního vyprávění. Jelikož je Patočkova interpretace smyslu moderního a soudobého umění předložená ve studii *Epičnost a dramatičnost* ukotvena až v Aristotelově slavné Poetice a reflexi mýtu, tak pozvolna ukazuje nejen postupný historický proces objektivace světa ve slově a písmu, ale jakoby bezděky odhaluje i postupný rozpad tradičních struktur vyprávění i tradičního pojetí charakteru literárních postav. V závěru studie *Epičnost a dramatičnost, epos a drama* navíc dospívá k pozitivní perspektivě pro literaturu dvacátého století, a to na základě interpretace spisovatelské činnosti v souladu s koncepcí třetího pohybu existence. Tím tady tato studie rezonuje i se závěrem studie *Svět Ivana Vyskočila*, kde Patočka interpretoval obecný smysl Vyskočilovy literárně-dramatické tvorby jako *náročný a riskantní existenciální výkon*. (Problematiku tří pohybů existence podrobněji nastiňuji v závěru následující, tj. 4. kapitoly.)

3.1 Od mýtu k rozkladu tradičního obrazu světa a rozpadu klasického vyprávění

Aby bylo možné ukázat smysl moderní a soudobé literatury, je tedy třeba nejprve sestoupit až k jejím počátkům a základům, výmluvně naznačuje Patočka s tím, že je nucen začít abstraktně a daleko od palčivých problémů moderní a soudobé literatury. A proto se i v tomto textu budu k Patočkovu pohledu na podstatu moderní a soudobé literatury propracovávat pozvolna a postupně až od smyslu mýtu. S mýtem ostatně ale jaksi a po svém pracoval I. Vyskočil, a to ve hře *Faust, Markéta, služka a já*. Z Patočkova pohledu mýtus představuje první slovní objektivaci, zobrazení světa v jeho celku v dějinách naší duchovní kultury. Proto je mýtus základem evropské literatury, v níž se v jistých motivech vynořuje dodnes. Celkově mýtus odráží svět jistého lidského společenství v jistém čase a místě v jeho bytostném vztahu k bytí a jsoucnu, jelikož je výtvozem kolektivní subjektivity – určitého společenství a kultury, určitého My.¹⁰⁵ Tuto subjektivitu mýtus také v jejích fundamentálních existenciálních strukturách jako „její zrcadlový odraz“, a to na základě dialektického vztahu nitra a vnějšku, zpětně prosvětluje, čímž hodnotově a normativně strukturuje svět dané subjektivity. Jako kolektivní výtvar mýtus nese obecnou závaznost. S ohledem na některé další studie je k Patočkovu náhledu na podstatu mýtu také vhodné dodat, že mýtus vztahu k bytnosti existence z Patočkova pohledu vyjadřuje hlubokou (archetypální BJ) pravdivost.

V jistých figurách a motivech se proto mýtus vynořuje v moderní i dnešní literatuře a dramatu, domnívá se Patočka, jak jsem již naznačil. Na tuto skutečnost o vztahu mýtu a moderní a soudobé literatury však Patočka názorněji poukazuje, je-li mi dobře známo, až na novověké postavě Fausta, kterého pojímá, stejně jako mýtus samotný, jako výraz „mýtotvorného pudu“; literární figuru bez individuálního autora. V osobě Fausta, jejíž určité

¹⁰⁵ Mýtus mimo jiné inspirativně rezonoval i s tvorbou autorů, jako byl J. P. Sartre či A. Camus.

specifické pojetí nacházíme i ve Vyskočilově hře *Faust, Markéta, služka a já*, je zakódována archetypální modalita jistého typu osudu a vztahu k bytí. Mimo jiné Patočka hovoří o mýtu také například v souvislosti s tvorbou F. Kavky, jehož dílo je považováno za jistý předvoj absurdního dramatu a literatury a je také jedním ze zdrojů inspirace I. Vyskočila.¹⁰⁶ Vráťím-li se zpět k Faustovi, tak z Patočkova pohledu je faustovský vztah k bytí a věcem možný až od novověku, kdy se člověk začal za využití vědy a techniky stavět do role pána světa, přírody.

Z mýtu následně vzniká další a vyšší forma objektivace světa, antické drama, v jehož rámci si Patočka všímá zejména tragédie, jelikož ji pochopitelně považuje za „vrcholný výtvar řecké poesie“.¹⁰⁷ Kořeny tragédie přitom, podobně jako kořeny mýtu, sahají až k instinktivně intuitivnímu magicko-náboženskému rituálnímu chování, gestu, jež je z Patočkova pohledu historicky první modalitou vztahu ke světu a bytí v celku. Ovšem genezi dramatu a tragédie Patočka již fakticky chápe jako zrození slova – *zrození slova z ducha mýtu*.¹⁰⁸ Z hlediska našich duchovních a kulturních dějin je tragédie první skutečnou, tj. vědomou reflexí světa, čímž představuje *průlom, transcendenci* před-reflexivního, intuitivně-instinktivního, mytologické subjektivity, mytologického vztahu k bytí, a přináší tak otřesení smyslu, *problematičnost a nezajištěnost smyslu věcí a existence*.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Patočka ve studii *Hegelův filozofický a estetický vývoj* píše: „Bez Kavkovy vize nemilosrdného procesu, který probíhá v zaprášených podkrovích a zákoutích neproniknutelného kvaziracionálního světa pozdně buržoazní civilizace, zůstaly by mýty moderního přeracionalizovaného života ztajeny a pouze anonymně žity, nevyburácely by se do své pravdivé, plně vyostřené podoby.“ Citováno z: Patočka, J., *Umění a čas I.*, Oikoymenh, Praha 2004, s. 283

¹⁰⁷ Patočka, J., *Epičnost a dramatičnost, epos a drama*, *Umění a čas I.*, Oikoymenh, Praha 2004, s. 549
O mýtu jakožto základu tragédie Patočka uvažuje ve studii *Epičnost a dramatičnost, epos a drama* například na str. 351, kde je také vidět, že Patočka pojem poesie pojímá širěji.

¹⁰⁸ S ohledem na pravdu mýtu a jeho vztah ke slovu Patočka píše například ve studii *Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakvcích* – na str. 461, in: *Umění a čas I.*, Oikoymenh, Praha 2004

¹⁰⁹ Otázku problematičnosti smyslu, která silně rezonovala v pozadí Patočkovy interpretace smyslu Vyskočilovy tvorby, společně s pojmem otřesení smyslu, srv. např. s. esejem *Počátek ději*, in: *Kacířské eseje o filosofii dějin*, Oikoymenh, Praha 2007, s. 28–48

Podstatu antického dramatu a tragédie Patočka interpretuje v zásadě v souladu s Aristotelem. „Děj jakožto určitá významová struktura, která spočívá na lidském jednání a různých lidských chtěních a realizací vtiskuje pečeť jednotnému smyslu, je možný jako něco jednoznačného, *objektivního*, pouze v objektivním světě, světě společných hodnot, cílů, zákonů, norem.“¹¹⁰ A doplnil bych, že Aristotelem vymezené principy dramatu, tragédie jsou přitom pro mimeticky orientovanou slovesnou a dramatickou tvorbu v určité míře stále platné, jelikož Aristoteles odhalil jisté antropologicky dané konstanty podmiňující percepci narativních struktur a porozumění smyslu těchto struktur. Obraz světa, jenž prostřednictvím dramatu/tragédie vystává, Patočka interpretuje za využití Aristotelova slavného vymezení mimesis. Obecně tak drama/tragédie u Patočky v souladu s aristotelskou mímézí znamená zejména možnost poznání, pochopení a pohledu na svět a sebe samého, jenž je člověku pod tlakem nutnosti každodenního praktického obstarávání skryt. Ve své podstatě tragédie nabízí setkání s tím, „...co jinak člověk sám nevidí, protože to nesnese a neunes. *Μίμησις tragického děje dovoluje nám poznat hrdinu ne v jeho, moderně řečeno, objektivním εἶδος (podoba, bytostné určení) jakožto (živočicha majícího rozum, smysluplnou řeč), nýbrž v jeho osudu smrtelníka, k němuž patří zaslepení, ohrožení a vyrovnání se s obojím. Μίμησις dovoluje tuto konečnost zároveň realizovat a překročit.*“¹¹¹

Celkově drama/tragédie člověku ukazuje, že člověk je „bytostí dne“, jejíž bytí či nebytí závisí na temných mocnostech noci, vůli bohů. Lidská existence je proto jakoby permanentním zápasem proti životnímu ohrožení a možné smrti. A lze také dodat, že mimeticky založený model antického dramatu a tragédie Patočka klade do opozice k mýtu, mytologickému obrazu světa. Patočka totiž poukazuje na to, že mýtus je ve své podstatě konfliktním rozvratem všech

¹¹⁰ Patočka, J., *Epičnost a dramatická, epos a drama*, in: Umění a čas I., Oikoymenh, Praha 2004, s. 350

¹¹¹ *Ibid.*, s. 354

principů a bytostných struktur epického vyprávění. Z Patočkova zkoumání objektivace světa ve slově a písmu ve studii *Epičnost a dramaticčnost, epos a drama* dále zhruba vyplývá, že skrytý jednotící princip, na jehož základě z vyprávění vyvstává ucelený významový celek a obraz (jistého lidského) světa, je založen v oblasti morality. Obraz světa v tradičním vyprávění je ve svém základu založen v mravních ideálech anticko-křesťanské kultury, které jsou jeho skrytým jednotícím principem. „Pouze tam, kde existuje takováto objektivita (...), může mít i jednání, děj, konání pevný, jednotlivý smysl, pouze tam je možný epos i drama s epickou osnovou. Pouze tam, kde tento mravní svět opravdu vládne, nebo aspoň doznívá, je možná objektivující poesie a literatura.“¹¹² Od středověku jsou antické mravní ideály ve významné míře nahrazeny ideály křesťanskými – morálními normami, hodnotami, cíli.

Patočka v zásadě podotýká, že na ideálech anticko-křesťanské civilizace v částečné míře a nějakým způsobem fakticky spočívá ještě „literatura všedního a neheroického realismu“. Patočka totiž zastává tezi, že bez tradičního morálně-ideového základu by to nebylo možné. Ilustrací může být například následující teze, jež také zajímavě odhaluje další aspekty Patočkova pohledu na podstatu moderního dramatu: „Moderní drama individuality, příliš dobré nebo příliš špatné pro tento svět, upadlé a přece boží, a individuality, která usiluje překročit všechny hranice, je možné jen na tomto základě.“¹¹³ Tedy na základě skrytých tradičních anticko-křesťanských idejí.

¹¹² Ibid., s. 355

¹¹³ Ibid., s. 355

3.1.1 Vznik vědeckého obrazu světa, krize smyslu a konfrontace jazyka vědy a umění

Zkoumání problematiky ohledně přetrvávání rudimentů tradičního obrazu a řádu světa v literatuře 19. století a pozvolný rozklad tohoto obrazu však Patočku také přivádí k reflexi objektivace světa, jenž vzniká činností moderní vědy. Patočka tento obraz klade do opozice k obrazu světa v umění. Zhruba od 16. a 17. století evropská civilizace rodí, poznamenává Patočka, novou modalitu obrazu světa, představující celkově i novou modalitu vztahu k bytí a věcem. Věda vytváří universálně jasný obraz světa, a to prostřednictvím systematického a metodického vylučování platnosti jakékoliv individuální, subjektivní zkušenosti. Myšlena je speciálně racionalita „matematické přírodovědy“, která, obecně řečeno, svět neodhaluje na bázi (teleologie) přirozeně vyplývající z transcendentálních struktur v základu dějinného vývoje, nýbrž racionálně konstruuje v úsilí o vládu nad silou a bohatstvím přírody. Důsledkem je, že vše to, co „...je pretendováno objektivitou mravního světa, mravních světů mýtu a náboženství...“ je eliminováno.¹¹⁴ Jinak řečeno, svět se zbavuje tradičních metafyzicko-teologických principů. „Čím účinnější a hlubší objektivní přírodovědu máme, tím subjektivnější se nám objevuje každá dosavadní objektivita. Máme sice jednotný svět přirozený a přírodovědecký (umělý, konstruovaný), ale nikoli mravní.“¹¹⁵

V kontextu výše uvedené úvahy o postupném rozvratu tradičního světa a hodnot se ale opět vynořuje zajímavý názor, identifikující a hodnotící rudimenty tradičního myšlení ještě v literatuře 19. století. Rudimenty tradičního řádu se v moderní literatuře, literatuře 19. století, projevují formou „...zbytkového křesťanského názoru, nebo literaturou deziluze a

¹¹⁴ Ibid., s. 356

¹¹⁵ Ibid., s. 356

extramurální (pseudo)objektivitu, nebo (jako u Dostojevského) literaturou metafyzickou, která objektivitu ryze mravního světa překládá z empirie do ryze duchovních hloubek...“.¹¹⁶

Reflexe problematiky objektivace světa v moderní vědě posléze Patočku přivádí k tezi, kterou by bylo možno formulovat zhruba asi takto: jednotu anticko-křesťanského paradigmatu a s ním vnitřně spojený řád duchovně-morálních ideálů, hodnot, norem a cílů v moderní době *nahrazuje pluralita perspektiv* a jedinou mravní objektivitou se tak v zásadě *stává subjektivita*; individuální rozum, vyplývá z Patočkových úvah. „*Jedinou objektivitou, tím, co lze považovat vždy za závazné a dosažitelné pro kteréhokoliv účastníka a čtenáře, se stává subjektivita. V ní se veškerá závaznost „pravého světa“ rozkládá v pretendovanou objektivitu, v osobní perspektivu, jediná a jednotná mravní perspektiva se rozptyluje v pluralitu perspektiv.*“¹¹⁷ A předznamenal bych také, že přesněji se to, co Patočka myslí principem subjektivity v moderním a soudobém umění, pokusím ukázat v následující kapitole za využití studie *Umění a čas*, kde je tato problematika vypracována výrazně jasněji a komplexněji než ve studii *Epičnost a dramatičnost*.

Rozpad jednotného a závazného smyslu a s tím související vznik plurality názorů mění literaturu po formální i obsahové stránce, plyne z Patočkových úvah. Patočka v tomto ohledu explicitně poukazuje na to, že moderní literatura si čím dále, tím méně, může klást za cíl tvorbu *jednotného objektivního děje a kompozice, tradiční struktury konfliktů či jednoznačných charakterů*. Samotný smysl takovéto možnosti se totiž stává čím dále, tím více, problematický. Předmětem, námětem tvorby se proto naopak čím dále, tím více, stává sama „...*odvozenost celého epického pohledu...*“, což lze vyložit i tak, že námětem se čím dále, tím více, stává samo zkoumání struktur a hranic samotného vyprávění, na což Patočka nějakým způsobem narážel

¹¹⁶ Ibid., s. 356

¹¹⁷ Ibid., s. 356

i ve studii *Svět Ivana Vyskočila*.¹¹⁸ A není snad daleko od věci, pokud dodám, že rozklad tradičního řádu etických hodnot, norem a cílů v pluralitu individuálních názorů v Patočkově myšlení obecně zakládá problematiku, o níž Patočka hovoří jako o *krizi smyslu*. Symbolický počátek této krize smyslu v zásadě velmi zhruba nastává s koncem 18. stolní a francouzskou revolucí, i když v jisté rovině Patočka počátky této krize zřejmě sleduje již od samotného počátku novověku.

Existence moderního člověka a s ní i moderní literatura se tak fakticky začíná odehrávat na nové půdě, na půdě smyslu, který je nejen výrazně problematický, ale který je třeba neustále hledat, tvořit i opatrovat. *Na půdě smyslu problematického a nezajištěného*. Patočka s ohledem na problematičnost a nezajištěnost smyslu interpretoval již jisté aspekty tvůrčího úsilí *Ivana Vyskočila*, když například v obecnější interpretaci smyslu jeho tvorby poukazoval na to, že spisovatel v zásadě musí smysl permanentně obnovovat, prověřovat – a to třeba i formou (positivní) negace, čímž vzniká smysl čistší a hlubší.

3.1.2 Literární výraz heroického existenciálního dramatu a otázka katarze

Vzhledem k tomu, že moderní epika a drama mají svůj počátek na půdě problematického a nezajištěného smyslu, konstatuje následně explicitně Patočka, že i současná literatura se v zásadě nachází *v krizi*. V kontrastu k obecnému *nihilismu* posledních století, vyplývajícího z absence jasných norem, hodnot a víry v boha, však Patočka naznačuje originální a pozitivní perspektivu pro moderní literaturu i literaturu 20. století. Poukazuje směrem k tomu, co by v aktuální literatuře mohlo nahrazovat Aristotelem vymezenou bytnost (respektive jednu ze dvou částí bytnosti) tradiční literatury a dramatu. Této možnosti se přitom však zatím chopila

¹¹⁸ Ibid., s. 356

literatura jen výjimečně, hodnotí Patočka, který v dané souvislosti nejprve poukazuje na to, že literatura namísto (předmětné) nápodoby musí až angažovaně apelovat na obecný princip vlastní každému člověku – na rozum: „...tak nebude úkolem básnického díla předvádět svět v konkrétní podobě, čerpáním z dějů a konfliktů, povah, které jsou jím umožněny, nýbrž bojovně se přímo účastnit procesu racionálního vyhmátávání osnovy a zákonitostí tohoto světa“. ¹¹⁹ (Takovouto snahu rozhodně nejde upřít ani tvorbě Ivana Vyskočila.)

Patočka o výše naznačené nové možnosti moderní literatury v *Epičnosti a dramatičnosti* píše spíše volněji, jako by se snad tuto možnost sám teprve pokoušel nějak vyhmátnout. Obecněji upozorňuje, že to, co aktuální společensko-politická situace žádá po literatuře – myšleno i z obsahově-formálního hlediska – nemá asi ani smysl předmětně zcela uchopovat, či to možná ani předmětně uchopit nelze. Patočka píše: „Míním uvolnění dramatického momentu, jeho osamostatnění od epické vázanosti, půdy a souvztažnosti, která trvá od klasické atické tragédie a kterou kodifikoval Aristoteles.“¹²⁰ Studie tak dospívá ke svému východisku, přičemž Patočka následně v několika krocích uvádí moderní a soudobou literaturu přímo ve vztah s podstatou/bytností Aristotelova vymezení tragédie. Zhruba totiž poukazuje na to, že v současné literatuře se rozpadem jednoty mravního světa odpírá možnost zachycení tragična, toho katastrofického v existenci, současně však předkládá jiný způsob Aristotelova výkladu soucitu a lítosti, tvořících vedle bázně vlastní podstatu, bytnost tragédie. Patočka píše: „...na dně Aristotelovy reflexe o tragičnu je eleos, účast na tom, kdo s námi sdílí osud konečnosti a osvědčuje se v něm. Ale toto osvědčení je možno chápat též jinak než u Aristotela – ne pouze jako osvědčení v rámci přijatých tradic a norem heroické životní formy, nikoli jako potvrzení

¹¹⁹ Ibid., s. 357

¹²⁰ Ibid., s. 357

*dobroti, která odevždy pro vždy existovala jako zákon daného světa, nýbrž jako sám její vznik a základ“.*¹²¹

Patočka o smyslu a funkci současné literatury v *Epičnosti a dramatičnosti* hovoří relativně dosti obecně, ale i přesto v zásadě v souladu se svým vymezením třetího pohybu existence; pohybu transcendence, pohybu pravdy. Patočka v tomto kontextu hovoří o procesu a existenciálním výkonu, který je sám dramatem – dramatem existence – a tak sugestivně naznačuje, že dramatickým prvkem nahrazujícím soucit s lítostí v tradičně koncipované literatuře a dramatu, je v zásadě už sama umělcova angažovaná odvaha pohybovat se na půdě nesamozřejmého a nezajištěného smyslu a tento smysl se pokoušet prostřednictvím své činnosti tvořit a prohlubovat, což je náročná a riskantní činnost, existenciální výkon. Jinak řečeno, jistý soucit, vznešenost a morální vzor zakládá spisovatel svou překérní a riskantní činností, která se v jeho tvorbě také zpětně nějak zrcadlí a probleskuje zpět do světa. Proces, ze kterého takováto literatura vzešla, Patočka zase v zásadě pojímá jako pohyb, životní výkon, který se nepatrně rýsoval již ve studii *Svět Ivana Vyskočila*, kde Patočka poukazyval na to, že se básník – a potažmo tak i Ivan Vyskočil – prostřednictvím svého úsilí i fantasmie neustále odpoutává od dané reality, kterou tak překračuje, transcenduje. Tento výkon se odehrává na samotné hranici smyslu a jeho opaku. Patočka v *Epičnosti a dramatičnosti* poukazuje na to, že jak do tohoto procesu člověk, umělec jednou vstoupí, není schopen návratu k předchozí zajištěné a naivně, nekriticky dané podobě světa. Další aspekty výše nastíněného existenciálního pohybu a výkonu včetně jeho morálních aspektů snad nabídne pohled na studii *Společenská funkce literatury z roku 1967*, ke které se pokusím přistoupit v následující podkapitole.

¹²¹ Ibid., s. 357

3.2 Společenská funkce literatury

Jestliže ve studii *Epičnost a dramaticnost, epos a drama* Jan Patočka předložil určitou možnost k lepšímu porozumění smyslu a podstatě moderní a soudobé literatury a dramatu, a to tak, že v kontextu procesu historického rozkladu vyprávění v důsledku rozpadu tradičního řádu světa reinterpretoval Aristotelovo vymezení bytnosti dramatu, tak studie *Společenská funkce literatury*, ke které bych se nyní rád pokusil přistoupit, zřejmě nabízí další rozpracování problematiky moderní a soudobé literatury. *Společenská funkce literatury* dále vypracovává – ač z poněkud odlišného úhlu a na základě poněkud odlišného východiska – jak etický význam literárního díla moderní a „naší doby“, tak i charakterizaci činnosti spisovatele jako specifického existenciálního výkonu. Celkově se Patočka v této studii pokouší vykázat tezi, že spisovatelství v současném „tvrdém a úzkostném světě“ zaujímá zcela unikátní a nezastupitelnou roli: „...je srdce celého intelektuálního světa“.¹²² Jakožto kultivace přirozeného, každodenního jazyka spisovatel fakticky pečuje o jednotu a morální zdraví intersubjektivní společenské duše. Patočka však už v úvodu studie *Společenská funkce literatury* poukazuje na to, že svou tezi o smyslu a funkci spisovatele může vykázat jedině na základě vypracování filozofie jazyka a písma.¹²³ Respektive poukazuje na to, že aby mohl vykázat svou tezi o smyslu a funkci literatury a spisovatele, musí nejprve vypracovat „...cosi jako filosofii slova vyzdviženého k samotnému trvání a potom fixovaného literou písma“.¹²⁴ Patočkova filosofie jazyka a písma přitom začíná rozborem mluvní situace, se kterou ve své

¹²² Patočka, J., *Společenská funkce literatury*, in: Češi I., Oikoymenh, Praha 2006, s. 175

¹²³ A dodal bych, že ač Jan Patočka fenomén jazyka na nejobecnější rovině pojímá zhruba jako existenciál u Heideggera, tedy jako bytostný strukturální momentem konečné lidské existence (pobytu), tak na rovině vyjádření významu v jazyce zaujímá zhruba Husserlovu pozici. Navíc však k analýze a popisu fenoménu (přirozené) každodenní, praktické a běžné mluvní situace a řeči, přistupuje až poněkud lingvisticko-strukturnalisticky. Mluvní situace je podle J. Patočky totiž založena a odehrává se ve struktuře podmíněné prvky/členy: Já, to/ono, Ty či pluralita Ty. Přitom skutečnost, že Patočkův náhled na jazyk není „pouze“ v intencích Husserlovy fenomenologie a Heideggerovy Daseinsanalýzy, vychází v zásadě asi ze skutečnosti, že se znal s některými z členů Pražského lingvistického kroužku, např. s V. Mathesiem, R. Jakobsonem či J. Mukařovským.

¹²⁴ *Ibid.*, s. 175

tvorbě mistrně pracuje i Vyskočil. Následující pokus o interpretaci studie *Společenská funkce literatury* tak snad může projasnit některé další aspekty Vyskočilovy tvorby i některé další motivy, s nimiž Jan Patočka pracoval ve studii *Svět Ivana Vyskočila*.

3.2.1 Mluvní (dialogická) situace jako základ slovesného umění

Aby bylo možno pochopit, co zakládá literaturu, sestupuje Patočka nejprve ke zkoumání skryté geneze fenoménu přirozeného jazyka, respektive fenoménu každodenní přirozené mluvy, řeči. Mluva, řeč je také – jak si všímá například současný francouzský filosof P. Merliere, jeden z interpretů Patočkovy filosofie literatury – v zásadě vlastním materiálem spisovatelské činnosti; literatury moderní a „naší doby“.¹²⁵ V tomto kontextu Patočka poukazuje nejprve na zahalené aspekty běžného pohledu na jazyk a mluvu. Vyzdvihuje, že přirozený jazyk, respektive jakákoliv promluva, vzniká až v konkrétní mluvní situaci, jež se odehrává v jistém *konkrétním prostoru, čase a kontextu, které jsou nezřídka nahodilé*. Řeč je proto původně srozumitelná pouze v kontextu mluvní situace, která je tak podmínkou možnosti její existence.

V souvislosti s přirozeným jazykem a vznikající mluvní situací Patočka výrazně vyzdvihuje skrytý význam takzvaných okasionálních výrazů, které ve své filosofii jazyka vymezil Edmund Husserl. Právě díky těmto okasionálním významům, které představují zpravidla „...osobní a ukazovací zájmena, místní a časová adverbia, základní kostru mluvení a jazyka vůbec...“, je z Patočkova pohledu mluvní situace vůbec obecně srozumitelná.¹²⁶

¹²⁵ Srv. Merlier, P., *Patočka et Deleuze sur le phénomène de l'écriture*, in: Autour de Jan Patočka Editions L'Harmattan 2010. Autor zde například uvádí: „...la situation de parole est ce qui, dans le lang, sert de matériau de l'écrivain.“, s. 126

¹²⁶ Patočka, J., *Společenská funkce literatury*, in: Češi I., Oikoymenh, Praha 2006, s. 176

Patočka však upozorňuje, že v běžné mluvní situaci zůstává téměř zcela skryta nahodilost, situačnost a závislost řeči na okasionálních významech. V běžném životě si člověk těchto aspektů dané mluvní situace není vědom a řeč používá pouze jako *praktický nástroj*.¹²⁷ „Řeč je původně jen součástí lidské situace, a proto není sama ze sebe srozumitelná.“¹²⁸ Patočka proto dále hovoří o *situační podmíněnosti* řeči, jež také navíc implikuje *perspektivnost* jak veškerého *vnímání*, tak i jakékoliv *promluvy*. Jakýkoliv slovní projev je možný pouze zaujetím jistého stanoviska, postoje, tedy perspektivy, což znamená i jistou relativnost jakéhokoli slovního projevu – *relativnost jakéhokoliv výroku a hodnotícího soudu*. Celkově a poněkud zjednodušeně řečeno je jazyk v běžné mluvní situaci jen pouhým praktickým nitro-světským jsovcem, nikoliv však předmětem reflexe, stejně jako v běžném praktickém životě není předmětem reflexe ani situační podmíněnost a perspektivnost řeči.

Patočka však na druhé straně poukazuje na to, že v samotné struktuře mluvní situace je možnost původní situaci v jazyce obrátit, přičemž významnou úlohu v tomto obratu, či dokonce průlom, sehraává vznik písma, vynález „fixace slova v písmu“. S vynálezem písma postupně vznikají slovní útvary, poukazuje Patočka, jež jsou srozumitelné a nezávislé na původní mluvní situaci. Patočka v této souvislosti uvádí například dopis, zprávu, dokument, ale s ohledem na studii *Spisovatel a jeho věc* je možno říci, že klíčovou roli přikládá příběhu, jehož podstatu tvoří zápletky. „*Snažíme se vytvářet jakési útvary, které jsou srozumitelné samy o sobě, nezávisle na jednotlivé situaci, a vyjadřují duchovní obsah, na který proměna situace nemůže mít žádný vliv. A snažíme se fixovat významy a zajistit, aby jazyk sám byl uvědomělejší a více odpovídal našim duchovním nárokům; například požadavkem na jednoznačnost, ostrost, přesnost výrazu.*“¹²⁹

¹²⁷ Ibid., s. 176

¹²⁸ Ibid., s. 176

¹²⁹ Ibid., s. 177

Díky příběhu, respektive jeho zápletce (jejíž podstata se lépe ukáže v následující podkapitole s ohledem na studii *Spisovatel a jeho věc*), je pak možné vyjádřit celé významové struktury a v jistých případech i *svět vcelku*. Na druhé straně však Patočka poukazuje i na to, že uvolnění jazyka z původní mluvní situace je umožněno v základu také tím, že jazyk je ve své podstatě živý – významy v něm využívané se úsilím člověka posouvají a proměňují. „Jazyk žije tím, že se stávající jazykové prostředky aplikují za stále nových, měnících se okolností na proměnlivou situaci.“¹³⁰ A člověk tak v procesu svého dějinného duchovního vývoje pracuje na zjemňování významu jazykových prostředků proto, aby mohl lépe uchopit a vyjádřit smysl prožívaného a myšleného.

3.2.2 Privilegium literárního jazyka nad jazykem vědy a filozofie

Analýza a popis mluvní situace a problematika postupného uvolnění jazyka k jeho autonomii, Patočku následně opět, trochu podobně jako ve studii *Epičnost a dramatičnost, epos a drama*, avšak s výrazně větším důrazem na jazyk a význam, přivádí i k určité charakterizaci literárního díla v diferenci k dalším lidským činnostem. „Umělecké dílo už není pouze částí jednotlivé lidské situace; je zároveň tím, v čem se zrcadlí svět a v čem je v tomto smyslu obsažen. Ostří se obrátilo, jsme nad situací a sami sebe překračujeme.“¹³¹ Názorněji vlastní smysl zobrazení světa v moderní a soudobé literatuře Patočka nechává vyvstat prostřednictvím následného srovnání artikulace a zobrazení světa ve vědě (zejm. matematické přírodovědě), filozofii a také ve výtvarném umění.

¹³⁰ Ibid., s. 177

¹³¹ Ibid., s. 178

Finalita filozofie z Patočkova pohledu spočívá v tom, že prostřednictvím dialogu a polemiky, konfrontací odlišných názorů a hledisek, usiluje: „...o překonání jednostrannosti a otevření nových rovin diskurzu“.¹³² Věda zase vyloučením všeho nahodilého a subjektivního, a prostřednictvím využití zcela jednoznačných pojmů a výroků, usiluje o univerzálně objektivní obraz. A konečně výtvarné umění, poznamenává Patočka, předpokládá „mýtus“ – a to v tom smyslu, že obraz vyžaduje pojmový výklad a interpretaci, čímž je tedy na jazyce ve své existenci jaksi závislý.

Fakticky tedy všechny výše uvedené obory předpokládají slovesné dílo a pojmový výklad, tedy interpretaci daného, zdůrazňuje Patočka. A to jak při výkladu jednotlivostí, tak vzhledem k výkladu celkových souvislostí. A jelikož slovesné umění o slovo pečuje nejvíce a slovo rozvíjí, tak je z Patočkova pohledu slovesné umění předpokladem možnosti všech výše uvedených lidských činností. Proto Patočka dále argumentuje, že literatura, literární dílo, spisovatelství má zcela nezastupitelnou úlohu. Bez duchovního obsahu, který literatura zakládá, otevírá a předkládá, byly by výše zmíněné oblasti a lidské činnosti v zásadě prázdné. Celkově tak Patočka zastává názor, že pouze literatura je polem, kde může dojít ke skutečné konfrontaci a zápasu s celkem jsoucího.¹³³

Srovnání vědy, filozofie, výtvarného umění a literatury tak Patočku nakonec přivádí k závěru, že literatura moderní a „naší doby“ je *klíčem k celku světa a jeho symbolem*. Spisovatel je dokonce jakýmsi strážcem a odhalovatelem „*individuálního životního smyslu*“ v jeho celkové souvislosti, a to zejména proto, že vlivem vědo-techniky utilitárně ovládající společensko-

¹³² Ibid., s. 180

¹³³ Patočka v daném kontextu klade opravdu zásadní důraz na problematiku konfrontace a tím i dialogičnosti, píše. „Teprve v této subjektivní konfrontaci a skrze ni, nikoli dříve, lze dospět k nadosobnímu, k překonání subjektivity.“ Citováno z: Patočka, J., *Společenská funkce literatury*, in: Češi I., Oikoymenh, Praha 2006, s 179. Na počátku práce spisovatele není nějaká čistá myšlenka, ta je úběžníkem konfrontace: „...počátek je praktická, omezená, historicky jednostranná nahodilá situace se svými jednostrannými artikulacemi“. Citováno z: Patočka, J., *Společenská funkce literatury*, in: Češi I., Oikoymenh, Praha 2006, s 179.

politický systém je svět moderního a soudobého člověka významně fragmentarizován, což implikuje také *odcizenost*. (Patočka v tomto kontextu dokonce poukazuje na Heideggerovo *Gestellen*.)¹³⁴

Dále Patočka v daném kontextu poukazuje na to, že kultivace uměleckého slova se liší od jakékoli jiné činnosti, přičemž odhaluje i morální význam této činnosti. „*Nelze ji oddělit od péče o duchovní bytí člověka vůbec, a to znamená: od jeho mravního jádra. Vždyť jako duchovní bytosti jsou lidé osobami a ve slově a v péči o ně si bytostně uvědomují, že člověka a jeho vztahy objímá souvislost světa. Lidská transcendence je ovšem základem mravnosti, a literární dílo, v souladu s řečeným, je základní manifestací, základním odkrytím tohoto mravního bytí.*“¹³⁵

Tezi o spisovatelství jako péči o slovo a tím péči o kolektivní duši Patočka dále posiluje prostřednictvím několika historických příkladů, skrze něž se pokouší doložit, že dějiny „...nevznikají jen skrze boj, nasazením síly, válkou, ale i „poklidnou mocí ducha“.¹³⁶ Například ještě před sjednocením Německa Bismarkem prý existovala německojazyčná krásná literatura, která politickému sjednocení jaksí předcházela a tím toto sjednocení umožnila: „...silou jazyka díky německým spisovatelům a filosofům“.¹³⁷ Stejně tak Patočka poukazuje i na roli jazyka a spisovatele u slovanských národů (výslovně uvádí Čechy a Poláky) v době, kdy tyto národy ztratily své vlastní státní zřízení; byl jejich domovem jazyk, jejich literatura a slovesné umění. Příznačně lze citovat: „Není nezbytné, aby se státní útvar vyjevoval jako státní zřízení...“.¹³⁸ A

¹³⁴ Gestell (nebo někdy Ge-stell) je pojem používaný německým filozofem Martinem Heideggerem k popisu toho, co se skrývá za nebo v pozadí techniky a technologií. Heidegger tento pojem zavedl v roce 1954 v textu *Die Frage nach der Technik*, který vycházel z přednášky „Das Gestell“ představené 1. prosince 1949 v Brémách. Pojem byl odvozen ze slova stellen, což znamená „umístit“, v kombinaci s německou předponou Ge, která označuje formu „shromažďování“ nebo „sběru“.

¹³⁵ Patočka J., *Společenská funkce literatury*, in: Češi I., Oikoymen, Praha 2006, s. 181

¹³⁶ Ibid., s. 182

¹³⁷ Ibid., s. 182

¹³⁸ Ibid., s. 183

podobně konečně i před vznikem řecké filozofie působil také Homérův mýtus, který podle Patočkova názoru filosofii zrodil a umožnil.¹³⁹

3.2.3 Spisovatelova spontaneita a angažovanost a moc politického systému

Moderní literární dílo však společnost ve smyslu jazykového společenství nejen zakládá, vyvozuje Patočka, ale také ji střeží – zejména před *mocí politickou*. Za nejdůležitější úkol literatury a spisovatele však Patočka označuje možnost transcendence, což je problematika, která se objevila v jisté míře už jak v závěru studie *Svět Ivana vyskočila*, tak výrazně také v závěru studie *Epičnost a dramatičnost, epos a drama*. Patočka píše: „Tak se z nejlepších českých spisovatelů stali v posledních letech rovněž publicisté, kteří poukazují na rizika nekontrolované politické moci a podrobně sledují jejich důsledky v životě státu, v úpadku práva a dalekosáhlé demoralizaci.“¹⁴⁰

Angažovanost ovšem předpokládá umělcovu spontaneitu, jež však doposud nikdy v historii nebyla v takovém ohrožení jako nyní, poukazuje Patočka, který se už ve *Světě Ivana Vyskočila* náznakově dotkl fenoménu konzumu prostřednictvím reflexe hry *Autostop*. „Zvláštní kombinace soudobého kapitalismu, v němž život má liberálně-demokratický ráz, s industriální civilizací, která prostupuje vším a nepřipouští žádný odpor, neponechává volný prostor výkonu v sobě samé spočívající spontaneity, duchovní svobodě: ta již nemá žádné privilegium ani duchovní místo.“¹⁴¹ Spisovatelství se proto částečně stalo organizovanou, kalkulatelnou a plánovanou výrobou na objednávku, jelikož bylo zčásti uchopeno společenským provozem a masmédií, požadujícími primárně atraktivitu a senzaci. Jediným legitimním imperativem

¹³⁹ Srv. Patočka J., *Společenská funkce literatury*, in: Češi I., Oikoymenh, Praha 2006, s. 183

¹⁴⁰ *Ibid.*, s. 183

¹⁴¹ *Ibid.*, s. 184

přítomné doby se zdá být jen efektivita. Současně však na druhé straně studie *Společenská funkce literatury* nabízí i kritiku společensko-politických poměrů Vyskočilových tvůrčích počátků. Patočka totiž ve studii například uvádí, že samostatnost a nezávislost je podezřelá a je pod „chatrnými záminkami“ dokonce likvidována. „*Ve světě násilí a nemilosrdného nepřátelství se revoluce zachytila a strnula v záchranné síti, kterou si sama na sebe upletla a která se stala neprůhlednou: nedokončená revoluce, jež uvízla v mrtvém bodě a tíží ji složité problémy obrovské státní budovy, kterou má na starosti a která je řízena těžkopádným aparátem, který již nediskutuje, nýbrž přikazuje.*“¹⁴²

Tak, jak je výše naznačeno, se tedy Patočkovi v hrubých rysech jeví světová politická situace na Západě i Východě, celkový obraz světa, od kterého v zásadě započal svou úvahu o *Společenské funkci literatury*. Připomeňme totiž, že v počátku studie se odrazil od diagnózy atmosféry doby, jež poukazovala na „tvrdost a úzkost“ ve světě. Nyní tedy vystupují jasnější kontury širšího teoretického rámce, na kterém Patočka svou úvahu postupně rozvinul. Patočka se celkově domnívá, že v jedné části světa panuje mechanismus dusící jakoukoliv spontaneitu, a v druhé části světa zas přišla revoluční třída podvodem „...o svůj elán a přizpůsobila se danému stavu věcí.“¹⁴³

3.2.4 Prohloubení motivu mluvní (dialogické) situace jako základu slovesného umění

Závěrem studie *Společenská funkce literatury* si Patočka ještě metodicky pokládá otázku, která, domnívám se, jakoby mimoděk může ještě poněkud osvětit i problematiku negace a dialogičnosti v rámci Vyskočilovy fantasijsní metody, jež byla naznačena ve studii *Svět Ivana*

¹⁴² Ibid., s. 185

¹⁴³ Ibid., s. 185

Vyskočila. (A pak i v jeho *Dialogickém jednání s vnitřním partnerem*, ke kterému se dostanu až v poslední kapitole.) Patočka se totiž ptá, není-li jeho koncepce spisovatele jakožto určité transcendence jen idealismem v negativním smyslu. Implicitně se přitom Patočka v tomto kontextu vymezuje vůči marxismu, když uvádí, že síla k transcendenci nesmí být „...reinterpretována jako objektivní moment dialektického vývoje.“¹⁴⁴ Svou pozici posiluje návratem k počátku své úvahy s tím, že východisko bylo založeno ve zkoumání *praktického vztahu člověka ke světu a situaci podmíněné existenciálními potřebami*. „V tom je zahrnuta také podmíněnost společensko-hospodářská. Popíráme pouze to, že vědomí je mechanický, čistě objektivní proces, ve kterém by subjektivita měla roli pouhého průvodního jevu.“¹⁴⁵ Nakonec Patočka dodává, zkoumáním fenoménu každodenní (dialogické) mluvní situace – východiska reflexe o smyslu spisovatelství – výklad „přísně“ sledoval fakta, „rezultáty, výtvoř“, z mluvní situace bezprostředně vyplývající, a to prostřednictvím práce s jazykem, slovem. Předpokladem je reflexe, uvádí Patočka a dodává, že vše ostatní je záležitostí úsilí a zápasu, polemiky, intersubjektivní konfrontace: „...ve starostlivém zpochybňování a přezkoumávání pokřivujících a falšujících motivů“.¹⁴⁶

3.3 Moderní literatura jako cesta z krize návratem k věcem samým

Nyní bych se rád pokusil poněkud přiblížit pojem a problematiku *odhalování individuálního životního smyslu* v literatuře a umění, ke kterému poukazovala *Společenská funkce literatury* v předchozí části této práce a který jsem použil již ve druhé kapitole při svém pokusu o interpretaci jistých motivů studie *Svět Ivana Vyskočila*. Pojem *individuálního životního smyslu*

¹⁴⁴ Ibid., s. 186

¹⁴⁵ Ibid., s. 186

¹⁴⁶ Ibid., s. 186

je podle všeho i jedním z klíčových pojmů Patočkovy filozofie moderní a soudobé literatury, ale i celého moderního a soudobého umění. Ve svém pokusu se opřu o Patočkovu nejvýznamnější studii o literatuře, kterou je studie *Spisovatel a jeho věc*, kde je problematika odhalování *životního smyslu* ve vztahu k podstatě moderní a soudobé literatury vypracována pravděpodobně nejlépe.¹⁴⁷

Nad věcností a rozumem vládne „tvrdošíjná absurdita“, zhruba tak Patočka diagnostikuje situaci a atmosféru doby v úvodní části studie *Spisovatel a jeho věc*. Zda bude v probíhající epoše, kdy se řád světa proměňuje tak překotně, jak tomu nebylo ani za několik předcházejících staletí, překonána krize, je otázkou. Ale jako možná cesta se však ukazuje právě výkon soudobého spisovatele, jelikož jeho činnost v zásadě ukazuje jistou možnost „návratu k věcem samým“, a tím i přirozenému světu, který se modernímu člověku díky činnosti matematické-přírodovědy odcizil. I tato studie hledá místo literatury na mapě intelektuálního světa, a to v rámci civilizace, kterou Patočka charakterizuje – vypomůžu-li si trochu i formulacemi ze studie *Umění a čas* – jako individualistickou vědo-technickou nadcivilizaci abstraktního racionálního pojmu zaměřenou na efektivnost. Výchozí hypotéza studie *Spisovatel a jeho věc* je podobná jako u *Společenské funkce literatury*, ale zní precizněji: „Spisovatelství je důsledkem procesu postupné objektivace slova a jejího zpětného vlivu na člověka a jeho možnosti. Proto je potřebí vyjít od tohoto procesu.“¹⁴⁸ Patočka proto podobně jako ve *Společenské funkci literatury* tedy i ve *Spisovateli a jeho věci* při snaze o vymezení

¹⁴⁷ Proces postupné dějinné objektivace světa v literárním jazyce a smysl spisovatelovy činnosti jsou zde plně vykroužené v rámci „teorie“ s příznačně působícím označením – *teorie ozvěnovitosti*, kterou jako první filozoficky reflektoval a zhodnotil zřejmě P. Rezek v pojednání: *Haptická ozvěna*, in: K teorii plastičnosti, Triáda, Praha 2004.

² Patočka, J., *Spisovatel a jeho věc*, in: Češi I., Oikoymenh, Praha 2004, s. 281

podstaty moderní literatury v počátku sestupuje až na půdu předpokladů, na kterých je literatura vůbec možná a které literaturu zakládají. Sestupuje k fenoménu řeči, promluvy v prakticky orientované každodenní mluvní situaci. Oproti předešlým pojednáním této problematiky ve *Společenské funkci* (či ve srovnání s drobným náznakem filosofie jazyka a náznakem analýzy mluvní situace obsažené i ve *Světě Ivana Vyskočila*) nyní Patočka předpokládá argumentaci, která je výrazně propracovanější, strukturovanější a bohatší. V této interpretaci vynikají další aspekty toho, z jakého důvodu promluva/řeč v rámci každodenního, prakticky orientovaného obstarávání uniká pozornosti; proč se jazyk za běžných okolností nemůže stát předmětem reflexe.

Patočka opakovaně zdůrazňuje skutečnost, že řeč je jaksí zapuštěna do světa, čímž je před-reflexivně do světa zapuštěna i sama existence. V prakticky orientované každodenní existenci uniká jazyk reflexi, jelikož intencionalita skrze slova tvořící řeč a jazykový systém prochází k obstarávaným věcem. Pojmy tvořící jazykový systém jsou ve své podstatě arbitrární, což ve *Společenské funkci* nijakým způsobem nezaznělo. Díky arbitrárnosti slov, jazyka, jsou v rámci každodenní praktické existence korelátém intencionality bezprostředně obstarávané věci. Obstarávanými věcmi je přitom intencionalita během praktického chování zaujata, ale nejen to. Patočkova úvaha naznačuje, že skrze praktické obstarávání věcí je člověk ve světě jaksí až *zajat* či dokonce *uvězněn*. Patočka píše: „...nikdy v běžném životě není jazyk naším námětem. Tak je od počátku v jazyce založeno směřování k objektivitě“.¹⁴⁹ Na druhé straně však Patočka rovněž poukazuje na to, že díky jazyku máme možnost pronikat daleko mimo „úzkou oblast“ toho, co se našim smyslům bezprostředně originálně dává „...aniž bychom tím byli pouze v oblasti subjektivní fantazie“.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Patočka, J., *Spisovatel a jeho věc*, in: Češi I., Oikoymenh, Praha 2004, s. 282

¹⁵⁰ *Ibid.*, s. 282

V souvislosti s tím, že za normálních okolností slovo a jazyk nejsou předmětem lidské pozornosti, Patočka dále také opět pochopitelně vyzdvihuje a explikuje *situační podmíněnost jakékoliv promluvy a závislost obecné srozumitelnosti řeči/mluvy na okasionálních významech, které tvoří „základní kostru mluvení a jazyka vůbec“*.¹⁵¹

Situační podmíněnost jazykového projevu však současně dále implikuje také jistou *perspektivnost*. Z perspektiv vyplývá jak relativnost vnímání, tak relativnost významu promluvy: názorů či soudů. Situační podmíněnost i perspektivnost mluvní situace však za normálních okolností také nejsou předmětem reflexe a poznání, jelikož perspektivnost je fakticky v zásadě formálním předpokladem jakéhokoliv soudu a výroku, utvářejícím jeho význam: „...významová hlediska sama však jsou věcí postoje, který zaujímáme, tedy subjektivního výběrového principu“.¹⁵²

Situačnost a perspektivnost, na niž jsem poukázal již v souvislosti se studií *Společenská funkce literatury*, následně Patočku přivádějí až k jádru mluvní situace – k její skryté vnitřní struktuře. Objasňuje se tak sama dialogická charakteristika mluvní situace. Patočka identifikuje tři fundamentální elementy ve struktuře mluvní situace: „...já, ty nebo pluralita ty, ke kterému či ke kterým se já v mluvní situaci v řeči obracím, a ono jakožto téma, o které v komunikaci běží“.¹⁵³

Promluvu v rámci mluvní situace přitom Patočka označuje jako „dvojsituaci“: „...každé já je zároveň ty a ty je druhé já, stojící ve vzájemné výměně a asymetrickém zrcadlení: co z hlediska jednoho je aktivita, z hlediska druhého je receptivita, co jednomu zde, druhému tam, přičemž se obojí vztahuje k třetímu, jako společně uvažovanému a pojatému členu...“.¹⁵⁴

¹⁵¹ Patočka, J., *Společenská funkce literatury*, in: Češi I., Oikoymenh, Praha 2004, s. 176

¹⁵² Patočka, J., *Spisovatel a jeho věc*, in: Češi I., Oikoymenh, Praha 2004, s. 282

¹⁵³ *Ibid.*, s. 282

¹⁵⁴ *Ibid.*, s. 282

Analýza a popis skrytých aspektů ve struktuře každodenní praktické mluvní situace, která fakticky odhaluje i úzkou a vzájemnou provázanost smyslového vnímání, jazyka, tělesnosti a bezprostředního světa existence, Patočku přivádějí k problematice obecné srozumitelnosti mluvy a vyprávění. Patočka v tomto směru uvádí, že řeč jaksi sama nabízí vnitřní poukazy, čímž vytváří obecnější významové souvislosti. „Tak se může slovesná stavba rozrůst, až začíná mít universální charakter. Vzniká možnost objektivního zachycení celých dějů, souvislostí, událostí, zkušeností a věcných okruhů.“¹⁵⁵ Vyprávění se může dokonce stát zcela nezávislé na vnějším světě a svět cele obsahovat, což se z historického pohledu poprvé odehrálo v mýtu jako obrazu univerza konkrétního společenství v konkrétním čase a místě.

Mýtus přitom nyní Patočku přivádí až k *srdci vyprávění*, za které Patočka označuje *zápletku, kolizi*. V rámci příběhu, vyprávění totiž *zápletky, kolize* představuje cíl a úkol, které „...musejí být dovedeny vždy ke zdárnému nebo tragickému konci, ale vždy tak, že závěr je odpovědí, je řešením smyslu zápletky“.¹⁵⁶ Jinak řečeno, zápletky usouvztažňuje zbývající části příběhu – expozici, krizi, peripetii a rozuzlení v jeden významový celek.

Historickým momentem „...téže dialektiky, kterou se člověk stává výslovně bytostí žijící duchovně...“, je z Patočkova pohledu vynález písma.¹⁵⁷ Oproti *Společenské funkci literatury* Patočka nyní jasněji ukazuje, že písemná fixace slova umožnila akumulaci, kontrolu, a revizi slova, čímž byl také umožněn vznik „...života v oblasti objektivní paměti“.¹⁵⁸ Jinak řečeno by tedy bez vzniku písma nebyl možný vznik historie, ale nevznikla by dále v antickém Řecku ani filozofie, věda či poesie, poukazuje Patočka. A lze dodat, že uvedené obory

¹⁵⁵ Ibid., s. 283

¹⁵⁶ Ibid., s. 287

¹⁵⁷ Ibid., s. 282

¹⁵⁸ Ibid., s. 284

umožnily modifikaci nereflektovaného, instinktivně-intuitivního mytického vztahu k bytí ve vztah reflektovaný a tudíž duchovní.

3.3.1 Výraz životního smyslu v literatuře oproti historii, vědě, filozofii, mýtu a křesťanské literatuře

Problematika písma Patočku přivádí k jeho oblíbené komparaci několika způsobů „fixovaného objektivovaného významu“ jakožto několika způsobů objektivace světa a možných vztahů k bytí. Patočka tedy uvažuje o objektivaci světa ve vědě, filozofii a historii, ale oproti předchozím úvahám, které jsem naznačil, přichází ve *Spisovateli* opět s jistým prohloubením dané problematiky. První způsob, na který Patočka v komparaci poukazuje, se děje prostřednictvím dokumentu, zprávy, listiny, dopisu; z těchto dokumentů totiž údajně vzešel i *obor historie*. Přestože jmenované dokumenty odrážejí původní individuálně subjektivní charakter situace, ke které referují, je jejich primárním cílem objektivní smysl, čemuž také *přizpůsobují své výrazové prostředky*. (Dnes je tato tendence realizována zejména v novinách, přičemž sleduje dosažení adresáta, dodává Patočka.) Objektivaci významu v *antické filozofii a vědě* pak Patočka charakterizuje zhruba s ohledem na tezi, že antická věda a filosofie si kladly za cíl jasně definovat významy pojmů používaných v praktickém životě a vymezit jejich místo v systému. Takto měla být eliminována pojmová nejasnost a nedostatečnost. „Byl tak vytvořen nový jazyk, odlišný od jazyka běžného života, jazyk jednoznačnosti, ideálně přesných významů, nejen odloučených od situace, ale též prostý všech libovolných subjektivních významů, hledisek a postojů.“¹⁵⁹ Antická věda si přitom takto podmanila určité „ostrůvky

¹⁵⁹ Ibid., s. 285

skutečnosti“, přičemž věda moderní již usiluje o to, aby si podmanila přírodu v jejím celku, naznačuje Patočka.

Co se týče (antické) filozofie, tak Patočka ještě podotýká, že jejím předmětem býval duchovní světa v celku, ovšem aktuálně je tohoto filosofie schopna již jen formálně. A právě v kontrastu k výše naznačenému vymezení objektivace světa v historii, v kontrastu ke konstrukci obrazu světa v jazyce vědy a filosofie, Patočka následně dospívá k určitému vymezení podstaty moderní literatury. O moderní literatuře píše jako o „cestě a úsilí o životní smysl, o jeho výslovné zachycení prostřednictvím přirozeného jazyka“.¹⁶⁰

Význam, jaký má *úsilí o zachycení individuálního životního smyslu* v moderní a soudobé literatuře prostřednictvím přirozeného jazyka, Patočka dále prohlubuje v kontrastu k povaze běžné modalit existence. V opozici k charakteristice běžného a praktického vztahu k bytí, čímž se prohlubují podobné motivy, jež zazněly již v souvislosti s analýzou jazyka. Běžná praktická existence se odehrává v „sebe-zapomnění“, poukazuje Patočka. Důvod této „sebe-zapomenutosti“ vyplývá z podstaty praktické činnosti, obstarávání, tak i z podstaty jazyka. Totiž pouze pojmenované a výslovně artikulované vnímání a prožívání zakládá sebereflexi a reflektovaný vztah k bytí, jenže existence má primárně tendenci svůj život rozvrhovat směrem nikoli k sobě samotné, nýbrž k věcem, které ji zajímají a kterými se zabývá. „V běžném životě jsme zaměstnáni řešením situace, aniž situaci jako takovou vůbec vidíme; jen to, co od nás žádá, se nám ukazuje, jen to je fenomén. Skrze svou situaci jsme pak jakoby uvězněni do světa jako souboru jednotlivých skutečností a událostí, (...) k domům a zastávkám právě této ulice a právě tohoto města, kde bydlím a kde je můj domov i mé zaměstnání, atd.“¹⁶¹

¹⁶⁰ Ibid., s. 285

¹⁶¹ Ibid., s. 285

Prvním historickým momentem obratu a vykročením ze sebe-zapomnění byl přitom pro člověka evropských duchovních a kulturních dějin mýtus, jak už bylo výše několikrát naznačeno. Vzhledem k samotnému vzniku moderní literatury v pravém smyslu Patočka poukazuje na význam rozpadu mytického vědomí, přičemž podstatu moderní a soudobé literatury klade i do kontrastu s literaturou středověku. „Středověk mýtus nahradil teologií a mytologií odbožštěnou a pokleslou v pouhý moralizující nebo alegorizující námět.“¹⁶² Patočka také zdůrazňuje, že pro další vývoj směřující k moderní literatuře je podstatný posun k individuální *autorské odpovědnosti*, přičemž tuto problematiku vyjadřují například tato slova: „...zachycení životního smyslu, tj. zachycení, za které ručí autor sám, přirozeně ve společenském kontextu, ale ne ve vztahu k anonymnímu a v anonymitě závaznému *my*, které funguje automaticky“.¹⁶³ Anonymní závaznost k určitému *my* byla přitom spojena s mýtem. V každém dalším údobí dějin literatury již spisovatel hovoří sám za sebe, vyplývá z Patočkových úvah.

3.3.2 Životní smysl v literatuře a přirozený svět

Explikace problematiky mluvní situace a následná komparace smyslu v literatuře s výše uvedenými obory lidské činnosti Patočku přivádějí k dalšímu vymezení předmětu moderního slovesného umění. „Pro moderního spisovatele, básníka a prozaika, je rozhodující toto individuální zachycení životního smyslu.“¹⁶⁴ To, co na spisovatelově činnosti oceňujeme, je spisovatelova dovednost a *práce s každodenním přirozeným jazykem*. Spisovatel využívá jazyka k tomu, k čemu zde jazyk původně, běžně a v praxi není. Patočka poukazuje na to, že

¹⁶² Ibid., s. 287

¹⁶³ Ibid., s. 287

¹⁶⁴ Ibid., s. 286

spisovatel skrze jazyk vytváří z vnějšího výrazu věcí „...výraz života, jak v nás ustavičně vyprýštíje v živé přítomnosti...“¹⁶⁵ A právě toto je to, co je z Patočkova pohledu tím bytostným pro literaturu a spisovatele a co nemůže nahradit žádná jiná lidská činnost. Patočka tento názor na nezastupitelnou podstatu literatury formuluje takto: „...to je úkol, který spisovatele – umělce odlišuje od všech jiných druhů spisovatelství, od filosofa, vědce, historika, rétora (...) ...spisovatel je odhalovatel života, životního smyslu v celku i jednotlivostech“. ¹⁶⁶ Oproti objektivnímu zachycení života v oborech, jako je sociologie, psychologie či historie, „...existuje ještě docela jiný způsob zachycení života v jeho konkrétním fungování, v jeho konkrétních fenoménech“.¹⁶⁷

V kontextu s odhalováním žitého smyslu v literatuře Patočka rozvíjí také problematiku recepcí a problematiku pravdivosti umění, a to způsobem, jenž je možné vnímat i jako jisté rozvinutí Patočkovy charakterizace Vyskočilovy metody fantazijní variace, variace ve fantasmii, ve studii *Svět Ivana Vyskočila*. Jde v tomto zachycení o podstatné – „nikoli o reálné a realitu“.¹⁶⁸ Z toho plyne, že umělecké dílo ukazuje jedinečné a nikoli obecné. Oproti vědám, které užívají jednoznačný jazyk, nemluví jazyk umění v abstraktních definicích, nýbrž smyslově názornou a poutavou formou, a to díky přirozeným slovům a metaforám, které literární jazyk dělají silně sugestivním. „Při spisovatelském znázornění je čtenář postaven do kvazi-přítomnosti, kvazi realita se mu předvádí tak, že jí prochází...“¹⁶⁹ Umělec nás uvádí do quasi reality, zažíváme zde jisté situace, ale současně je apelováno na naši vlastní zkušenost. Čtenáři se ukazuje realita způsobem, jako by jen přihlížel zvenčí, ale současně jako by ji vnitřně prožíval: „...jako by se odehrávala v něm – je to realita žitá, a přece viděná, a tedy

¹⁶⁵ Ibid., s. 287

¹⁶⁶ Ibid., s. 287

¹⁶⁷ Ibid., s. 287

¹⁶⁸ Ibid., s. 287

¹⁶⁹ Patočka, J., *Spisovatel a jeho věc*, in: Češi I., Oikoymenth, Praha 2004, s. 288

reflektovaná“.¹⁷⁰ Tak jsme prostřednictvím umění uvedeni do stavu sebereflexe, která však nemá introspektivní, nýbrž fantasijní ráz. Současnými slovy nás uvádí do modelových situací a podněcuje k aktivní činnosti naši imaginaci „...spolu s apelem na vlastní zkušenost o podstatném“.¹⁷¹

Výše uvedený význam literatury v duchovní existenci člověka i společnosti Patočka následně podpírá odkazem k Tolstému. „Tolstoj podal celou fenomenologii bytí k smrti, která obsahuje tak krajní situace, že jejich reálné prožití vůbec nelze předpokládat, a přece jsou „vnitřně“ pravdivé.“¹⁷² Jinými slovy v zásadě ve své tvorbě předběhl a názorně ukázal filosofickou analýzu konečného pobytu (Bytí a čas) Martina Heideggera. Podobně Patočka mluví i o psychoanalýze, konkrétní literární dílo však neuvádí. Opakuje tedy, mimo jiné, motiv předchůdnosti literatury filosofii, a tím i vědě, jelikož vědu postupně zrodila filosofie. Úvahu, která přes pojednání o vyjádření smyslu v literatuře v kontrastu vůči objektivaci světa v jiných oborech lidské činnosti přešla ve vymezení estetické zkušenosti jakožto specifického poznání, kognitivního přínosu, Patočka uzavírá tezí, který jen stvrzuje nezastupitelnou a výsostnou roli moderní literatury. Patočka totiž píše: „...básnické dílo nechce vyjadřovat a zachycovat něco, co možná *jest*, nýbrž co *jest*, a dokonce jest především ostatním...“, čímž otevírá prostor, aby smysl literatury již explicitně konfrontoval také se smyslem a fenomenologií.¹⁷³

¹⁷⁰ Ibid., s. 288

¹⁷¹ Ibid., s. 288

¹⁷² Ibid., s. 288

¹⁷³ Ibid., s. 289

3.3.3 Individuální životní smysl v literatuře jako odhalení procesu bytí

Následně se Patočka pokouší ještě jasněji nechat vystoupit způsob, jakým literatura (ale platí to v zásadě pro moderní umění obecně) člověku odhaluje individuální subjektivní životní smysl, „...který má být vlastním obsahem a tajemstvím spisovatelova díla, tím, v čem je nemůže suplovat a z něho je vytlačit žádná jiná duchovní činnost, věda, filosofie, náboženství“.¹⁷⁴ Pro hlubší vyjasnění fenoménu individuálního (subjektivního) „životní smyslu“ Patočka ve *Spisovateli* výslovně využívá Husserlova pojmu přirozeného světa (lebenswelt), což je také pojem, který ke své tvorbě později zcela vědomě a explicitně vztahuje i sám Ivan Vyskočil.¹⁷⁵ Patočka s ohledem na odhalování přirozeného světa v literatuře uvádí: „...básnické dílo nechce vyjadřovat a zachycovat něco, co možná *jest*, nýbrž co *jest*, a dokonce *jest* především ostatním“, čímž potvrzuje výsostný význam, který moderní literatuře přikládá literatura.¹⁷⁶

Spisovatelova činnost je svou povahou na polovině cesty mezi činností filozofie, jež v reflexi metodou redukce abstrahující proniká k podstatě (substanci) věcí, a praktickou činností. Avšak současně Patočka poukazuje i na to, že se bohužel současná filosofie stala z oboru, jehož obecným předmětem bývalo vyjasňování posledních principů celku světa, již jen oborem, který se v zásadě omezuje pouze na formální uchopení popis světa. Spisovatel oproti tomu

¹⁷⁴ Ibid., s. 289

¹⁷⁵ Na pojem přirozeného světa v souvislosti se svou tvorbou I. Vyskočil poukazuje například ve studii *Autorské čtení*, in: Řeč, mluva, hlas, na s. 9. Nebo i v rozhovoru s A. Koubovou s názvem *Myšlení a filosofie*, in: *Filozofie*, roč. 68, 2013, 4. 5. s. 545. A je vhodné také dodat, že přirozený svět je v kontextu fenomenologické filosofie fakticky půdou, na níž vzniká před-reflexivní lidská zkušenost, a tedy skrytou půdou, na níž se konstituuje jak vědecké poznání, tak veškeré fenomenologické zkoumání. A jelikož však Patočkovu myšlení je nejen dialogem s myšlením E. Husserla, ale také dialogem s myšlením M. Heideggera, tak je třeba také upozornit, že u Heideggera je ontologickou půdou, na níž se odehrává poznání jaksi „běžná a průměrná každodennost“, což je slovní spojení, na které jsme už mnohokrát fakticky ve studii *Spisovatel a jeho věc* narazily.

¹⁷⁶ Patočka, J., *Spisovatel a jeho věc*, in: Češi I., Oikoymenth, Praha 2004, s. 289

odhaluje tvůrčí proces samotné skutečnosti, „...to v ní, co není stránkou substance, ale přece v je“.¹⁷⁷

Patočka hovoří v dané souvislosti také o jisté ozvěnovitosti světa. V každodenním životě, jenž je prostřednictvím práce a praktického jednání primárně starostí o zajištění základních existenciálních potřeb, ozvěnovitost světa téměř nevnímá, je našemu vědomí skryta, jelikož se průběžně fakticky zabýváme jednotlivostmi: „...dojít včas na pracoviště, přiložit do kotle. Díky dialektickému principu ozvěnovitosti smysl básník, spisovatel nedoplňuje, nedotváří, nekládá, ale „...prajednoduše jej sbírá a odhaluje“.¹⁷⁸ Oproti filosofovi (fenomenologovi), který v reflexi postupem redukce abstrahuje od dané skutečnosti, čímž jeho jazyk není zcela názorný, tak soudobý, dnešní spisovatel odhaluje tvůrčí proces samotné skutečnosti, „...to v ní, co není stránkou substance, ale přece v je“.¹⁷⁹

Vyústění studie *Spisovatel a jeho věc* z jistého úhlu nepřímou osvětluje také Vyskočilovu obecnou tendenci k distanci od běžné institucionalizace a „profesionalizace“ tvorby, jež může oslabovat autenticitu. Patočka totiž poněkud strukturovaněji než v předchozích studiích o literatuře, kterým jsem se dosud věnoval, v závěru *Spisovatele* líčí i základní tři faktory, které v jsou v rámci současné vědo-technické (nad)civilizace ohrožením skutečné umělecké tvorby, jež (na Západě i Východě) potencionálně *umění vede k povrchnosti, neosobitosti či účelovému a neautentickému produktu*. Duchovní a společensko-kulturní význam činnosti spisovatele a slovesného umění, jež je v konečném důsledku péčí o celek (totalitu, universum jsoucího), bude stoupat úměrně k sílícímu růstu tří faktorů. Je to vzrůstající tendence k industrializaci a tím komercializaci kultury a umění, které ze spisovatele (umělce) dělá jen kolečko

¹⁷⁷ Ibid., s. 290

¹⁷⁸ Ibid., s. 290

¹⁷⁹ Ibid., s. 290

v mechanismu: „...mašinerie nabídky a poptávky“.¹⁸⁰ Dále je to sílící vliv masových médií, které umělce vedou ke stereotypizaci, ztrátě pružnosti, hloubky výrazu a tím i k banální povrchnosti. A zatřetí je to vnější tlak na politickou angažovanost, a to, dodal bych, ve smyslu angažovanosti ve prospěch oficiální stranické politické ideologie. Patočka v tomto směru poukazuje na sílící a organizovaný nátlak na angažovanost umělce pro cíle nevyplývající z jeho vnitřního a přirozeného přesvědčení, „...nýbrž z něčeho vnějšího“.¹⁸¹

¹⁸⁰ Ibid., s. 292

¹⁸¹ Ibid., s. 292

Kapitola 4

4. Svět Ivana Vyskočila v kontextu Patočkovy filosofie dějin umění

Problematika vyjádření individuálního „životního smyslu“ a odhalování „přirozeného světa“ lidské existence, kterou Patočka naznačil nejprve ve studii *Společenská funkce literatury* a následně také precizně vypracoval ve studii *Spisovatel a jeho věc*, zajímavě a originálně Patočka také, domnívám se, promýšlí ve studii *Umění a čas*, jež velmi silně a zajímavě ukazuje jeho filozofii dějin umění. A Patočkova filozofie dějin umění fakticky více či méně tvořila implicitní pozadí jak všech jeho textů o literatuře, na jejichž podstatu jsem se snažil poukázat v předchozí kapitole, tak i studie *Svět Ivana Vyskočila*. Na základě své filosofie umění Patočka Vyskočilovu tvorbu například hodnotil v kontrastu k umění symbolickému, alegorickému a umění vyjadřujícímu „věčné pravdy“, a to jako tvorbu extrémně moderní. Proto bych se tedy nyní rád pokusil poukázat na některé motivy z výše uvedené studie – *Umění a čas*.

4.1 Subjektivní styl místo předmětné nápodoby a ideové vrstvy uměleckého díla

Jak vzhledem k problematice odhalování *žitého smyslu* a *přirozeného světa*, tak třeba i vzhledem k Patočkově filozofii dějin umění představené ve studii *Umění a čas*, se mi zdá být klíčovým pojmem *subjektivní styl*. Patočka na tento pojem poukazuje v úvodní části studie, přičemž vyjadřuje názor, že v postupném dějinném vývoji evropského umění se střídá dominance „*imitace*“ a „*stylu*“, přičemž imitaci oproti stylu obecně charakterizuje jako využití formálních prvků za účelem zachycení reálné předlohy, předmětu.

Subjektivní styl Patočka pojímá jako fenomén, který nahrazuje imitaci, nápodobu, jíž bylo v zásadě podřízené klasické a tradiční umění přibližně až do 18. století. Pak zhruba od 19. století se již *subjektivní styl* v umění pomalu rozvíjí, přičemž ve 20. století nad nápodobou dominuje, což koresponduje i s tím, jak Patočka ve studii *Epičnost a dramatičnost, epos a drama* poukazyval na to, jak již literatura 19. století pozvolna opouští tradiční schémata vyprávění a jednoznačné heroické charaktery postav v důsledku rozpadu jednoty tradičního řádu světa. Poněkud konkrétněji *subjektivní styl* v moderním a soudobém umění Patočka charakterizuje jako „soustavu forem vytvářených schválně za účelem výrazu bez reálného ekvivalentu, jenž převládá nad imitací (mimezí, nápodobou BJ) reality...“.¹⁸²

Výše uvedené vymezení *subjektivního stylu* Patočka formuluje v kontextu úvahy o výtvarném umění, ovšem současně ve studii *Umění a čas* opakovaně, explicitně a také na vícero místech uvádí, že obdobné dění – stejná revoluce, která nenechá být jedinou doposud platnou normu – se děje stejně tak i ve všech dalších oblastech a formách umělecké tvorby. Proto Patočka píše, že by ve svém zkoumání mohl stejně tak vyjít i od hudby či třeba poesie. Je tedy poměrně jasně patrné, že se pokouší odhalit základní ontologickou půdu a principy, jež jsou vlastní jakémukoli modernímu a soudobému umění, a tedy i literatuře či dramatickému umění.

Co se pak týče *subjektivního stylu* ve slovesném umění, tak je s ohledem na studie *Umění a čas* možné využít pojetí stylu u R. Ingardena, jelikož Patočka ve studii přímo a explicitně odkazuje na Ingardenovo slavné a dodnes podnětné a citované filozofické pojednání *Umělecké dílo literární*. Je známo, a pokusím se to také ještě později doložit, že Patočkova koncepce literatury i uměleckého díla jako takového je v mnohém Ingardenovou koncepcí literárního díla inspirována. Proto je tedy, domnívám se, možné *subjektivní styl* ve vztahu ke slovesnému

¹⁸² Patočka, J., *Umění a čas*, in: *Umění a čas I.*, Oikoymenh, Praha 2004, s. 304

umění formulovat právě s ohledem na pojetí literárního díla a stylu u R. Ingardena.¹⁸³ Patočka ve shodě s Ingardenem na literárním díle odlišuje (jak poukazuje Patočkova studie *Ingarden: pokus o charakteristiku osobnosti a díla*) následující vrstvy: vrstvu vokálních znaků (materiální faktor), vrstvu slovních významů, vrstvy zobrazených předmětů a jejich čistě imaginárního rozvinutí. S ohledem na převládající vyklad *literárního stylu* u Ingardena lze pak obecně říci, že v našem kontextu *literární styl* znamená zhruba *uspořádání vrstev díla ve specifickou kombinaci významového materiálu v jednotný celek*. Celkové uspořádání jednotlivých a v jistém smyslu autonomních vrstev díla přitom, s ohledem na Ingardenovu a tím potažmo v jisté míře i Patočkovu koncepci, vytváří jakousi „polyfonii“, jež zakládá *styl a tím i originální „estetickou hodnotu“*.

Subjektivní styl jednotlivého literárního díla přitom dále zakládá i styl konkrétního autora, tvůrce. Co se týče vrstev výtvarného díla, ze kterého Patočkova úvaha v *Umění a čase* vychází, tak v něm Patočka rozlišuje vrstvu formálních prvků, vrstvu zobrazených předmětů a vrstvu ideálních představ. Ale pro celé umění moderní je přitom, podle Patočkova názoru, příznačný odklon od druhé a třetí vrstvy, od vrstvy zobrazených předmětů a ideálních představ – což se tedy týká i slovesného umění. Jestliže tedy Vyskočil z hlediska dobové kritiky nebyl ideově dostatečně vyhraněn nebo tvořil jaksi „svévolně“ a nepodával obraz světa v duchu převládající doktríny a převládajícího světonázoru, tak v kontextu Patočkova myšlení o uměleckém díle jeho způsob tvorby souzní s všeobecnou tendencí a principy autorství a tím také principy autenticity.

¹⁸³ Styl v literatuře lze ovšem také charakterizovat společně s Ingardenem, s jehož slavnou koncepcí literárního díla byl Patočka obeznámen. Prokázat lze minimálně to, že Patočka v rámci studie *Umění a čas* odkazuje na Ingardenovo pojednání *Umělecké dílo literární*, a že se ve své filosofii umění opírá o jisté obecnější aspekty Ingardenovy koncepce uměleckého díla. Patočka akceptuje Ingardenovu materiálně pojatou analýzu a koncepci díla jako imanentní mnohvrstevnaté struktury, kterou v jistých aspektech upřednostňuje před pojetím uměleckého díla u Heideggera.

4.1.1 Dvě epochy dějin umění: odklon od nápodoby k nepředmětnosti

Promýšlení problematiky *subjektivního stylu* dále Patočku přivádí k rozlišení základních tendencí v duchovních dějinách lidstva a v umění, v jejichž rámci dále vystává výrazná odlišnost podstaty klasického a historického umění od podstaty moderního umění a umění 20. století. Z hlediska tvorby Ivana Vyskočila je myslím toto rozlišení inspirativní, jelikož nabízí další možnost k hlubšímu porozumění tendenci ke hře, experimentu, analytičnosti v umění a v jisté míře nepředmětnosti vycházející ze zkoumání výrazových prostředků. Proto bych se nyní toto rozlišení rád pokusil představit, dovede nás totiž nakonec také k problematice mechanizace života a odcizenosti, což jsou bytostné motivy jak některých Vyskočilových děl, tak zřejmě i principů jeho tvorby.

Patočku tedy problematika *subjektivního stylu* v umění dovedla k tomu, že hovoří v souvislosti s dějinami umění na jedné straně o *epoše umělecké*, a na straně druhé o *epoše „formálního a abstraktního pojmu“*. Mezi oběma epochami přitom vnímá určité mezidobí a přechod, a to v době romantismu. (Fakticky vede i kritickou polemiku s filozofií dějin umění u Hegela a absencí dostatečně promyšlené filosofie dějin umění u Heideggera.) Umění první z epoch, jež zhruba trvá do konce 18. století a doznívá v romantismu 19. století – poslední fáze rozpadu tradičního anticko-křesťanského paradigmatu a řádu světa – se vyznačuje *„imperativně závazným“ a objektivní pravdou a smyslem.*¹⁸⁴ Umělecké dílo této epochy je obecně řečeno jakoby průhledné. Je oknem, jímž divákova intence prochází ven k něčemu mimo toto dílo, a to k *svátečnímu, božskému či numinóznímu*; k eticko-náboženským a metafyzickým principům (daného) světa a způsobu vztahu k bytí tomuto světu vlastnímu.

¹⁸⁴ Srv. Patočka, J., *Umění a čas*, in: *Umění a čas I.*, Oikoymenh, Praha 2004, s. 306

S ohledem na Hegelovu koncepci umění, z níž v mnoha aspektech studie *Umění a čas* současně vychází a s níž i velmi kriticky polemizuje, Patočka například uvádí, že třeba homérský epos či Aischylova tragédie fakticky sehrávají úlohu náboženství; jedná se o umění, které „tvoří bohy a odhaluje svět“.¹⁸⁵ Tento mimetický princip však zhruba platí pro umění až do 18. století, přičemž jeho rudimenty zasahují až do 19. století. Umění umělecké epochy je samotnou formou lidského myšlení a prožívání světa, a tak je i půdou, ze které fakticky následně povstávají tak zásadní obory lidské činnosti, jako třeba filozofie či věda. Patočka poznamenává, že umělecké dílo této epochy je „nezbytně interpretací světa“, což stojí za potvrzení.

Proti charakteristice umění umělecké epochy pak tedy Patočka klade epochu „*formálního abstraktního pojmu*“. Umění, jež je s touto epochou svázané, však Patočka nejprve explikuje spíše skrze charakterizaci samotné moderní kultury, nežli prostřednictvím vymezení podstaty moderního a soudobého uměleckého díla. Toto dílo je svázáno s *volní a intelektuální kulturou*, jež se vyznačuje *sebe-reflexivností*, *analytičností* a tendencí podmanit svým zájmům a moci vnější předměty. (Proto se také v zásadě rodí muzea, galerie či obory historie umění a umělecké dílo zkoumající.)

Dominantním modelem myšlení estetické epochy je *vědo-technické myšlení* a umělecké dílo této epochy „*formálního a abstraktního pojmu*“ již není oknem do jiného světa a nositelem (jakoby) objektivního a pravdivého smyslu světa, nýbrž je spatřováno jako výsledek specifické činnosti odlišné od činnosti technické a činnosti teoretické. Dílo je autonomní výtvar, což zajímavě ilustrují například tato Patočkova slova: „...dílo je spatřováno jako takové, jako dílo umění, kde spíše svět poukazuje na dílo, jež tedy je předmětem v sobě dokončeným, v němž

¹⁸⁵ Ibid., s. 306

intence umělce a diváka dosahuje posledního cíle“.¹⁸⁶ Oproti tradičnímu dílu jakožto oknu do jiného světa a odhalení a setkání s jeho metafyzickými principy se umění estetické epochy jakoby „točí kolem sebe a končí v sobě“.¹⁸⁷ Jinak řečeno, smyslem umění a umělecké činnosti v moderní a „naší době“ již není sdělovat „...co ovládá svět v něm samém“.¹⁸⁸ Naopak smysl uměleckého díla moderní a naší doby, doby převládajícího subjektivního stylu, je uzavřen sám v sobě – v díle. Snad nejvýmluvněji se tato Patočkova myšlenka ukazuje v následujících slovech: „...spíše krystalizuje ve svět smyslu, který existuje pouze v díle a z jeho milosti. Chceme-li charakterizovat tento rozdíl, mohli bychom použít slova Mallarmého, když tvrdil, že smysl světa je být uzavřen v krásné knize“.¹⁸⁹ A jelikož je dílo moderní a soudobé epochy v sobě autonomním světem, tak dává vzniknout *pluralitě světů individuálního smyslu*, které jsou svým smyslem vůči sobě někdy nejen velmi vzdálené a cizí, ale jejichž smysl je ve významné či úplné *opozici*.

Celkově ve světě moderního umění tak nepanuje *harmonie, nýbrž její opak s neklidem i bolestí*.

4.1.2 Intelektuální charakter estetické zkušenosti s moderním uměním

Moderní a soudobé umění subjektivního stylu – umění formálního jazyka a struktury – se z Patočkova pohledu jaksí blíží své vlastní bytnosti, na druhé straně se ale současně s tímto procesem také proměňuje přístupnost takového umění z hlediska vnímání běžných a neponaučených diváků. Patočka poukazuje na to, že opuštění atraktivní metafyzické kvality tradičního a klasického díla – založené primárně na dominanci ideové a předmětné vrstvy díla

¹⁸⁶ Ibid., s. 306

¹⁸⁷ Ibid., s. 306

¹⁸⁸ Ibid., s. 310

¹⁸⁹ Ibid., s. 310

– vyžaduje z hlediska diváka jistou intelektuální námahu. Takovéto umění přitom navíc diváka posléze noří do nálady „...která je pravým opakem souladu, přitažlivosti a uklidnění, pak se naivní vědomí bude snadno dotazovat, k čemu je mu to dobré“.¹⁹⁰ Jinak řečeno, estetický zážitek a prožitek moderního a soudobého díla není něčím zcela samozřejmým a zcela libým. Patočka však poukazuje na jistou vnitřní afinitu charakteru estetické recepcce a estetického prožitku s obecným charakterem doby, přičemž také ukazuje, že současná doba fakticky nutně vyžaduje rozvíjení *anticipujícího a řeklo by se diskursivního způsobu myšlení*. Jedná se o důsledek skutečnosti, že vládnoucím duchovním rysem současné epochy je abstraktní formální pojem a abstraktní intelektuální poznání. Model tohoto myšlení Patočka spatřuje „...v naší matematické přírodovědě, splývající dnes s technikou. Tento druh vědění je dnešní společnosti nezbytný již k pouhé její existenci“.¹⁹¹ Formálně abstraktní vědění a myšlení, jež se více či méně promítá do formálně-abstraktního jazyka umění, je korelátém společnosti a prostředí, jež vzniklo v důsledku toho, že lidstvo je nuceno hledat velké energetické zdroje pro výrobu, jelikož tato výroba se „...může udržovat pouze tím, že se rozšiřuje“.¹⁹² Moderní člověk v důsledku toho prochází přechodem z přirozeného prostředí do „anorganické přírody“ a světa abstraktních a nenázorných forem. „Je to spíše příroda vzorců než ‚sil‘ – jméno síla vyvolává stále ještě fyziologické reminiscence, které by tu nebyly na místě.“¹⁹³

Vzhledem k výše naznačenému charakteru kultury a světa lidské existence je člověk pod stále větším tlakem, a to i ve svém soukromém subjektivním životě. Mezi faktory, které sem Patočka zařazuje, jsou například nukleární energie, astronautika, masová produkce energie, a ty mají také vliv na strukturu a okolnosti našeho každodenního života a jeho prostředí, jako i na naše

¹⁹⁰ Ibid., s. 310

¹⁹¹ Ibid., s. 310

¹⁹² Ibid., s. 311

¹⁹³ Ibid., s. 311

soukromé zájmy. „Velké, posléze určující prostředí, v němž se náš život odehrává, je tak posléze přístupné jedině na výsost abstraktnímu, kalkulujícímu a konstrujícím myšlení.“¹⁹⁴ Žijeme ve světě, jehož hrozby již nejsou jen smyslově vnímatelné, a proto je tedy žádoucí a přirozený nárok, který moderní a soudobé umělecké dílo svou formou klade na naše vnímání a náš intelekt. Jestliže se tedy Vyskočilova tvorba z hlediska kritiky jevila jaksi „intelektuální“ či „samoučelná“, není to v kontextu Patočkova pohledu na smysl moderního a soudobého umění opět negativem, nýbrž spíše asi naopak.

4.1.3 Problematika odcizení a mechanizace života

Úvaha nad proměnou přirozeného existenčního prostředí člověka a jeho vztahu k přírodě v post-industriální epoše – ve světověku nadcivilizace doby poevropské –, způsobené vlivem vědo-techniky, přivádí Patočku ke zkoumání problému mechanizace, zvěcnění a odcizení lidské existence a společenských vztahů. Odcizení a mechanizaci či zvěcnění reflektuje i Vyskočilova tvorba, a to podobně (ač osobitě) jako tvorba převážné části autorů z kategorie existenciálního a absurdního dramatu. Proto bych se této problematice u Patočky nyní rád pokusil trochu věnovat. Patočka se ostatně tématu mechanizace, zvěcnění a odcizení dotkl již ve studii *Svět Ivana Vyskočila*, a to například, ale nejen, v kontextu své reflexe *Autostopu* či povídky *Vždyť přeci létat je snadné*. V kontextu, do kterého se nyní dostaneme, se postupně také odhalí Patočkův náhled na absurditu, tj. na v zásadě klíčovou kategorii v jádru Vyskočilovy tvorby.

¹⁹⁴ Ibid., s. 311

Průmyslový a vědo-technický charakter moderního a soudobého společensko-politického systému na člověka podle Patočkova názoru vyvíjí jistý tlak. Průmyslová výroba vyžaduje další rozvoj sebe samotné: „...udržuje se pouze tím, že se rozšiřuje“.¹⁹⁵ V kontextu moderního a soudobého umění ve studii *Umění a čas* je to pro Patočku takový problém, že mu věnuje část své úvahy a předkládá jistý rozbor základů a principů moderní kultury, společnosti a její ekonomie. Patočka tuto proměnu, jež se také odráží, jak bylo vidět, ve formálním jazyku moderního a soudobého umění, sleduje jak jinak než od počátků průmyslové éry a industrializace. Setkáním abstraktní moderní vědo-technické *rationality* a kapitalistické výroby vzniká *fenomén odpoutané výroby*, jejímž cílem je „výroba pro samu výrobu“, poukazuje Patočka.

Podstatnou roli v uvedeném kontextu Patočka přičítá hluboké proměně lidského vztahu k přírodě. Příroda je v moderní civilizaci uchopena prostřednictvím abstraktních, formálních a nenázorných vědecko-technických pojmů, přičemž je současně také celkově pojímána jen jako pouhý *zdroj energie* – a tím i moci. V souvislosti se vznikem odpoutané výroby Patočka na problematickém vztahu člověka k přírodě vyzdvihuje, že moderní člověk díky vědě a technice v přírodě již jakoby nenaráží na žádnou překážku; nenachází v přírodě žádnou „vnější mez“. A to ani na straně objektu, ani na straně subjektu. „Možnost není již to, co předchází skutečnost, nýbrž splývá se samotnou skutečností a jejím tvůrčím procesem.“¹⁹⁶ Všechny tradiční lidské meze a pouta se v rámci moderních vědo-technických možností zdají být zlomeny a neomezeny.

S problematikou odpoutané výroby Patočka dále významně spojuje *fenomén konzumenta*, což je fenomén, jehož se Patočka také nepatrně dotkl již i ve studii *Svět Ivana Vyskočila*.

¹⁹⁵ Ibid., s. 311

¹⁹⁶ Ibid., s. 312

Konzument je v kontextu Patočkovy úvahy ideálem kapitalistické odpoutané výroby, jejíž produkce díky fenoménu konzumenta fakticky předbíhá poptávku. Daný ekonomický systém proto tenduje k tomu, že na konzumenta zvnějšku působí neustále novou nabídkou, jejíž fascinací je konzument zaujat a zajat. Celkově a zhruba řečeno Patočka daný systém vnímá a hodnotí jako obrat moderní racionality v opak její původní finality, jejímž původním smyslem byla snaha o emancipaci člověka.

Ve výše uvedeném kontextu Patočka logicky sahá k problematice *lidské svobody*, která je fakticky tím nejpodstatnějším, o co v celém kontextu běží. V rámci systému odpoutané výroby se svoboda týká více samotné výroby a samotného systému, nežli člověka a možností jeho existence ve světě, domnívá se Patočka. Výrobní systém se totiž prostřednictvím nadprodukce a konzumenta stává na jedné straně jakoby objektivním a na konkrétní lidské existenci nezávislým fenoménem. Patočka proto hovoří o fenoménu *odpoutané výroby ve třetí osobě*. Člověk je v tento systém potřebný v zásadě právě jen jako konzument, a proto se mění v pouhý „nástroj“. Člověk se v tomto systému fakticky stává jen jakýmsi kolečkem v obrovském a neuchopitelném mechanismu, což nakonec implikuje nejen automatizaci a mechanizaci lidské existence, ale také její zvěčnění a pocity *odcizenosti, uvěznění a tísně*. V daném kontextu Patočka opět poukazuje na *krizi současné racionální nadcivilizace*.

„Nestal se rozum zajatcem účinnosti?“ klade si Patočka otázku, přičemž celou trajektorii vědo-technických principů nadcivilizace označuje jako „prazvláštní teleologii“ – „jakousi účelovou antiteleologii“.¹⁹⁷ Poněkud přesněji racionalitu moderní doby Patočka charakterizuje například takto: „Tento rozum je spíš rozvažovací schopnost imanentního charakteru. Je

¹⁹⁷ Ibid., s. 313

imanentní složkou procesu výroby – je to nástroj moci, která stále vzrůstá.¹⁹⁸ Proto se pak celkově z Patočkova hlediska celá existenciální situace moderního a soudobého člověka stává v zásadě *nesmyslná a absurdní*.

Mezi řádky Patočkova zamyšlení je k této nesmyslné absurditě moderní doby a existence napsáno, že vychází z hrozby konfliktu mezi bipolárně rozdělenými mocnostmi světa; což je výsledkem démonické potence vědo-technické racionality a představuje ohrožení života v planetárním měřítku. Patočka má v tomto kontextu na mysli riziko jaderného konfliktu; v takto nastaveném procesu moci: „...která se hromadí stále více a kde se posléze každý lidský smysl mění v nesmysl“.¹⁹⁹

Vzhledem k výše uvedenému problému Patočka zkoumá otázku, zda existuje obor, který by byl schopen obejmout svět v celku a umožnil tak člověku svobodu. Filozofie toho moc schopna není, jelikož je rozštěpena, protože se částečně dala do služeb vědo-technického systému – *moci a výkonnosti*. Stávající věda zas již v daném kontextu nemůže přispět smysluplnými argumenty, jelikož do nesmyslné a absurdní situace poevropská nadcivilizace dospěla v zásadě právě prostřednictvím moderní vědecko-technické racionality. Jistou skepsi pak adresuje i transcendentální fenomenologii a fundamentální ontologii (tj. Husserlovi i Heideggerovi), jelikož uvádí: „*Je sice pravda, že velcí duchové se zamysleli nad situací našeho světa, jeden z nich rozebíral jako původ krize situaci naší evropské vědy, která dokázala přesvědčit sebe i nás, že určitý metodický postup, kterého tato věda používá – abstrakce, idealizace, formalizace, konstrukce – definuje samotnou skutečnost věcí; jiní opět pociťují, že v naší vědo-technice se uplatňuje hluboká proměna vztahu k samotnému bytí – zapomenutí na podstatné...*“.²⁰⁰ Celkově tedy situaci Patočka hodnotí tak, že věda nemá možnost přinést

¹⁹⁸ Ibid., s. 313

¹⁹⁹ Ibid., s. 313

²⁰⁰ Ibid., s. 314

argumenty k řešení krize a filozofie v tomto směru učinila pouze první kroky. Přesto ale Patočka vnímá jistou možnost, určitou oblast lidské činnosti, v níž se navzdory tlaku systému vědo-technické nadcivilizace a odpoutané výroby projevuje možnost lidské autonomie, svobody vůči vnějším absurdním a nesmyslným silám systému. Touto oblastí je moderní a soudobé umění, jelikož v jeho rámci není smysl a účel ve službách jiných zájmů; není záminkou k něčemu jinému.

4.1.4 Umění jako protest proti vpádu vnějšku a systému

Jak se výše tedy poněkud ukázalo, tak problematika zvěcnění, odcizení a absurdity moderního světa a existence prostřednictvím neosobního systému odpoutané výroby (přítomná nějak, ač svým specifickým způsobem, mimo jiné v tvorbě Ivana Vyskočila a jiných představitelů absurdní literatury) otevírá Patočkovu úvahu směrem k problematice svobody. K otázce osvobození lidské existence z konzumně a mocensky založeného systému, jenž zvěcňuje a mechanizuje spontánní a bezprostřední život a člověka odcizuje sobě samému i druhým. Na nejobecnější rovině umění estetické epochy v tomto kontextu z Patočkova pohledu představuje oblast, kde se odhaluje: „...svoboda, autonomie, původní pramen člověka“.²⁰¹ Patočka přitom dodává, že dokonce *i angažované umění* představuje manifestaci a doklad lidské svobody, autonomie vůči neosobní moci vnějšku. Jakmile člověk tvoří umění, tak prokazuje, že je neodcizitelnou bytostí. Patočka ale tvorbu dokonce pojímá jako *protest*. Píše, že ten, kdo tvoří: „...protestuje proti vpádu vnějšku“.²⁰²

²⁰¹ Ibid., s. 314

²⁰² Ibid., s. 314

Jak je patrné, Patočka se tedy opět – trochu podobně jako v předchozích studiích – nebojí hovořit o umění své doby způsobem, jenž poněkud kontrastuje s oficiální doktrínou a světonázorem. Tak se Patočka, vzhledem k problematice osvobozujícího smyslu moderního umění formálně výrazně inspirován německým myslitelem A. Gehlenem, možná citelně blíží třeba i Camusovu pojetí existence, jehož heslem bylo - „revoltuji tedy jsem“. Ve svém zkoumání moderního a soudobého umění se přitom striktně pokouší držet tématu bezprostřední skutečnosti. „Soudobé umění se drží každodenní reality, aby nás probudilo, aby nám dalo pocítit a uvidět to, co už nejsme schopni vidět a cítit ve svém každodenním životě, proniknutém až do morku kostí silami, které nás uvádějí do rozporu s námi samými.“²⁰³

Dále Patočka ve výše naznačeném kontextu ještě problematiku osvobodivé síly soudobého umění uchopuje v několika postupných krocích a z několika odlišných hledisek; zejména prostřednictvím difference podstaty umění 20. století vůči podstatě umění 19. století. Pozadí této jeho úvahy tvoří předpoklad, že moderní lidská existence se potýká s vpádem anonymní vnější moci. Na úrovni vztahu mezi uměním 19. a 20. století Patočka předkládá několik vnitřně provázaných tezí, které mohou být i pro předmět této práce inspirativní; ukazují totiž další aspekty *nezávaznosti, hry a experimentu umění*, a to z hlediska imanentní struktury uměleckého díla. Patočka nejprve jednak poukazuje na to, že je to právě umění 19. století, jež dává vzniknout umění individuálního subjektivního smyslu. Romantismus 19. století si začíná uvědomovat, že umělecké dílo je autonomní entita: „universum smyslu do sebe uzavřeného“. A dále Patočka upozorňuje, že v 19. století se ve všech uměleckých oborech odehrály obdobné změny vyplývající z předpokladu, že „...umění je universum zvláštních, konkrétně prožívaných smysluplností, s nimiž lze být za jedno a chápat je, ale jež nejsou nijak závazné a mohou být

²⁰³ Ibid., s. 314

v tom smyslu považovány „za subjektivní“.²⁰⁴ Celkově pak Patočka v dané souvislosti uvádí, že velké umělecké výboje 19. století připravily dění, které se odehrává na poli umění 20. století, čímž ukazuje vnitřní souvislost a provázanost umění obou století. Avšak na druhou stranu Patočka přichází s názorem, že mezi podstatami umění 19. a 20. století je třeba vnímat radikální odlišnost. Tuto odlišnost klade na rovinu vztahu umění k realitě a to způsobem, jenž připomíná teze o tom, že Vyskočilovy experimenty a jeho fantasijní metoda jsou v přímém vztahu ke skutečnosti a pravdě. Oproti romantismu 19. století není umění 20. století již krajinou úniku a samospásným umělým rájem, ve kterém by si člověk ulevil od tíže a strastí své konečné existence. Umění 20. století je naopak možno pojmut jako umělcův pokus „...o radikální založení konkrétně prožívaného smyslu – a pak stojíme na cestě naší doby“.²⁰⁵ Jestliže je tedy dílo do sebe uzavřeným světem smyslu, je smysluplný také Vyskočilův formálně hravý a meta-narativní experiment zahrnující zkoumání samotných výrazových prostředků, který napadala oficiální dobová kritika.

4.1.5 Protest v umění jako výraz autonomie ducha a odhalení bytí

Patočka dále na pozadí odlišnosti umění 19. a 20. století poukazuje k velmi podstatnému problému, a to otázce způsobu zobrazení či vyjádření světa v uměleckém díle. Respektive, zda dílo, umění 20. století *zobrazuje* či *vyjadřuje* svět.

Umění 19. století si oproti umění 20. století, jež promlouvá prostřednictvím formálního jazyka a subjektivního autorského stylu, podržovalo ještě určité prvky související s nápodobou, a tak *zobrazovalo určitý svět*. Svět odhaluje ovšem i umění 20. století a také umění soudobé,

²⁰⁴ Ibid., s. 315

²⁰⁵ Ibid., s. 314

a to i přesto, že v něm díky odpoutání od ideové (v zásadě obsahové) a předmětné vrstvy dominuje subjektivní princip stylu nad nápodobou, imitací.²⁰⁶ „Pakliže umění naší doby nepopisuje obvyklý svět, nepopírá to, že by jej nevyjadřovalo. A to prostřednictvím umělce.“²⁰⁷ Patočka tedy z hlediska tvorby hovoří o umění 20. století primárně jako o protestu proti vpádu vnější moci anonymního výrobního systému na straně jedné, a z hlediska samotného uměleckého díla, jeho imanentní struktury, a jeho recepce stále mluví o zachycení světa, a to i v kontextu tvorby, jež plodí díla s individuálním, subjektivním, nezávazným a do sebe jaksí uzavřeným světem smyslu. Takovéto dílo podle Patočky ovšem svět spíše *vyjadřuje*, nežli že by svět zobrazovalo.

V přímé návaznosti na problematiku *vyjádření* světa v subjektivním a nezávazném umění stylu převládajícího v (pluralitním) světě umění 20. století však Patočka vyvozuje i obecnou ontologicko-noetickou tezi o povaze společného světa, o realitě každodenní moderní existence. Vychází přitom z předpokladu, že celkově ve světě moderního umění, umění individuálního a nezávazného smyslu, panuje na místo harmonie konfrontace odlišných hledisek na svět; některá díla jsou svým smyslem vůči sobě dokonce až v „nepřátelské“ opozici, konfliktu. A s jistou pravděpodobností v uvedených souvislostech poukazuje i na Vyskočilovo dialogicky založené pojetí divadla komunikující a harmonizující s publikem, jež Patočka znal z *Reduty a Divadla Na zábradlí*. Ve studii *Umění a čas* se totiž píše: „*Neexistuje spása, neexistuje jediný a ústřední bod smyslu, k němuž lze vztáhnout všecko. Dokonce ani svými formálními postupy neodmítá naše umění, aby se na dílo pohlíželo z hlediska obvyklé reality. Proto právě moderní drama překonává scénu, snaží se překročit protiklad, divadlo divák...*“.²⁰⁸

²⁰⁶ Patočka nicméně připouští, že některé projevy umění 19. století si ještě podržovaly určité prvky související s principy tradiční nápodoby, reprezentace, a tak zobrazovaly určitý svět, a to i přesto, že se již jednalo o umění doby, v níž obecně začínal postupně dominovat subjektivní, osobní princip stylu nad nápodobou, imitací.

²⁰⁷ Patočka, J., *Učení o minulostním rázu umění*, in: *Umění a čas I.*, Oikoymenth, Praha 2004, s. 315

²⁰⁸ *Ibid.*, s. 316

Odklonem od předmětné a ideové vrstvy, kterou Patočka zhruba řečeno v zásadě ztotožňuje s obsahem uměleckého díla, se z Patočkova pohledu umění současné a „naší doby“ soustřeďuje dokonce na tu nejpodstatnější vrstvu uměleckého díla. Na vrstvu, která ontologicky dílo zakládá a umožňuje, „...soustřeďíc se na základní významovou vrstvu značící, obětuje zajisté metafyzickou vrstvu značeného ve smyslu vyprávěného, ale proto, aby se soustředilo na tu vrstvu, kterou dílo nevypráví, nýbrž kterou jest“.²⁰⁹ I přes věcný charakter moderního a soudobého umění ale Patočka současně také upozorňuje, že smysl tohoto umění není možné chápat jako smíření s realitou a pokus o to, abychom se v realitě cítili dobře a doma. Opakuje tezi, že umění je primárně protestem proti neosobním silám vnějšku; jelikož je ale umění „naší doby“ kusem reality, je také moderní umění nejlepším prostředkem k vyjádření bídy a úzkosti své doby. *„Hluboký smysl pro svobodu, který projevuje moderní umění, proniká právě ve formálních prostředcích, jichž užívá. Soustřeďíc se na základní významovou vrstvu značící, obětuje zajisté metafyzickou vrstvu značeného ve smyslu vyprávěného, ale proto, aby se soustředilo na tu vrstvu, kterou dílo nevypráví, nýbrž kterou jest. Umění ve svém současném oproštění, toť svět, toť bytí ve svém výtrysku, to je konkrétní smysl, který vyvstává na základě prvků pro sebe němých, to je ryzí tvorba, které se účastníme účastí na díle: zároveň však při tom praktický důkaz, že člověk není pouhý transformátor a akumulátor energie, který si vytvořila hra kosmických sil, nýbrž opravdový tvůrčí pramen, svoboda.“*²¹⁰

Patočkova úvaha na téma moderního umění a umění 20. století ve vztahu k problematice svobody nakonec vrcholí u myšlenky, jež dále odhaluje naprostou nezastupitelnost umělecké činnosti a uměleckého díla v rámci světa moderního člověka jakýmkoliv jiným jsoucнем i

²⁰⁹ Ibid., s. 316

²¹⁰ Ibid., s. 316

jakýmkoliv dalším lidským počínáním. Formálně a experimentálně založené umění umožňuje zjevování samotného bytí, a to řečí, „... která je zároveň formální a zároveň konkrétní a v níž se projevuje lidská tvůrčí síla, totiž schopnost zjevovat bytí. Je-li však člověk místem tohoto dění, pak není kybernetickým strojem s kosmickým pohonem“.²¹¹ Umění je *průzkumem viditelného světa*, uvádí Patočka téměř v závěru celé studie *Umění a čas*.

4.2 K podstatě formálního experimentu a hry v moderním umění

Nyní bych se rád pokusil ukázat jistou odlišnost náhledu na smysl a podstatu moderního umění u Patočky a Heideggera, k čemuž vybízí například i pojem experimentu, jehož smyslu jsem se často dotýkal v předchozích podkapitolách. Hlavním důvodem, který mě k tomuto krátkému, a proto i nutně jen poněkud zjednodušujícímu pokusu o srovnání koncepcí obou filosofů vede, je i to, že předchozí interpreti studie *Svět Ivana Vyskočila* (jak jsem se pokusil poukázat v kapitole *Současný stav bádání*) v zásadě redukovali Patočkovu interpretaci smyslu a hodnoty Vyskočilovy tvorby jen na koncepci uměleckého díla u M. Heideggera. Takováto interpretace studie *Svět Ivana Vyskočila* však má, domnívám se, své podstatné meze. Odlišnost obou pohledů bych se rád pokusil naznačit v podstatě primárně prostřednictvím problematiky experimentu, a to v souvislosti s vyjádřením a odhalováním světa v uměleckém díle 20. století. (K pokusu o následující rozlišení mě ostatně vede i to, že pojem experimentu hraje ve Vyskočilově tvorbě nemalou roli, po pojmu hry možná roli až klíčovou.)

²¹¹ Ibid., s. 317

4.2.1 Diference Patočkovy a Heideggerovy koncepce umění

Je třeba na jednu stranu říci, že Patočkův pohled na umění z koncepce M. Heideggera v mnoha aspektech bezesporu čerpá.²¹² Heideggerovo pojetí umění jako otevření celku světa a odhalování pravdy jistým způsobem rezonovalo například v pozadí studií, jako byla *Epičnost a dramatičnost, epos a drama* či *Spisovatel a jeho věc*. V obecném smyslu pak Patočka dokonce explicitně vyjadřuje názor, že Heideggerova koncepce umožňuje lépe než jakákoliv jiná odhalit *podstatu uměleckého díla*, a to díky své metodě.²¹³

Na jedné straně tak Patočka přijímá Heideggerovo vymezení podstaty díla jako otevření světa v jeho celku odhalující vztah člověka k bytí; k tomu dochází na základě *sváru nebe a země* jakožto sváru lidského rozumu s temnými metafyzickými mocnostmi přírody (fyzis). Na druhé straně však ale také naznačuje, že takovéto Heideggerovo vymezení podstaty umění je již vzhledem k modernímu a soudobému umění jaksi přespříliš obecné.²¹⁴ Proto Patočka na jisté rovině svého promýšlení podstaty uměleckého díla částečně využívá (jak poněkud vyvstalo např. již výše v části pojednávající o subjektivním stylu) také pojetí uměleckého díla jakožto vrstevnaté struktury. V tomto je inspirován jednak koncepcí umění v post-industriální době u A. Gehlena a také „materiální“ analýzou díla jako mnohvrstevnaté imanentní struktury u R. Inggerdena.

²¹² Například v *Dopisech Václavu Richterovi*, konkrétně v dopise č. 4., Patočka odhaluje základy své pozice, tradiční metody přístupu k modernímu umění zde hodnotí jako příliš *subjektivistické*, a proto neadekvátní vzhledem k *vlastní podstatě uměleckého díla*. Konkrétněji se kriticky vymezuje vůči soudobým koncepcím umění tohoto založení: *psychologického, sociologického, marxistického* (a strukturalistického). Na druhé straně však Patočka jistě aspekty výše uvedených koncepcí umění v jistém aspektu akceptuje, ovšem jen dílčím způsobem. V daném kontextu totiž postrádá kladení otázky po podstatě a smyslu umění z *metafyzického hlediska*. Srv. Patočka, J., *Dopisy Václavu Richterovi*, Oikoymenh, Praha 2001, s. 19

²¹³ Srv. Patočka, J., *Dopisy Václavu Richterovi*, Oikoymenh, Praha 2001, s. 28

²¹⁴ V uvedeném směru například v *Dopisech V. Richterovi* Patočka píše: „*Jeho protiklady Erde – Welt (Lichtung) jsou příliš metafyzické, než aby se jich dalo využít pro konkrétní práci. Kromě toho mi připadá, že také například výraz obličje je podmíněn tím dvojím (Erde – Lichtung) a že tudíž zde není nic specifického pro umělecký výraz.*“ Srv. Patočka, J., *Dopisy Václavu Richterovi*, Oikoymenh, Praha 2001, s. 28

Díky inspiraci v pojetí díla u Gehlena a Ingardena tak o Heideggerově koncepci podstaty uměleckého díla jako otevření světa v celku na základě sváru země a nebes Patočka pak v zásadě poznamenává, že se jedná o tak obecné vymezení, že se může týkat třeba i výrazu lidské tváře. Současně však zase na druhé straně společně s Heideggerem pojímá umělecké dílo jako onto-tvorné jsoucno. Moderní umělecké dílo i vzdor svému individuálnímu nezávaznému smyslu není pouhým sebe-referenčním semiologickým faktem, nýbrž takovým jsoucnem, jež běžný svět překračuje/transcenduje – svět odráží v celkovější souvislosti a smyslu. Zjednodušeně řečeno je Patočkův vztah k Heideggerově koncepci umění složitý a mnohvrstevnatý, v mnohém se oba myslitelé názorově shodují, ale v mnohém se také velmi liší, přičemž nemůže být tématem této práce snaha všechny odlišnosti postihnout.

S ohledem na smysl umění 20. století a „naší doby“ Patočkův celkový postoj k Heideggerově koncepci umění asi nejlépe a nejsilněji symbolizuje názor poukazující k tomu, že Heideggerův postoj k modernímu umění je možná podobně nostalgický a romantický jako postoj Hegelův, který smysl umění v zásadě pojímal jako historicky minulostní a odbitou formu projevu ducha. Respektive Patočka v tomto velmi podstatném kontextu uvádí: *„Při bližším přihlédnutí je snad ale možno položit otázku, zda Heidegger sám není zavázán pojetí umění, které zastává Hegel, totiž že próza přetechnizované přítomnosti není sto stát se látkou pro opravdové umělecké ztvárnění – a zda tudíž Heidegger sám nepodléhá jisté romantické nostalgii. (...) Nenahlížíme, proč by prozaická a hypertechnická doba, přes všechno soužení, které člověku způsobuje (...) nemohla poznat sobě přiměřené estetické osvobození a zjasnění bytí.“*²¹⁵

Velmi zjednodušeně řečeno tady Patočka přijímá z Heideggerovy koncepce uměleckého díla její základ, ovšem vzhledem k umění 20. století se Patočka od Heideggerovy koncepce citelně

²¹⁵ Patočka, J., *Učení o minulostním rázu umění*, in: *Umění a čas I.*, Oikoymenth, Praha 2004, s. 347

distancuje.²¹⁶ S tímto Patočkovým postojem rezonuje přitom i skutečnost, že sám Heidegger se nezdá dosti citelně distancuje od některých projevů soudobého umění, což ukazuje například rozhovor s názvem *Snad už jedině nějaký bůh nás může zachránit*. Z Heideggerových vyjádření v tomto rozhovoru plyne, že si není jistý smyslem moderního umění. Říká: „Nevidím, co v moderním umění ukazuje cestu, zvláště když zůstává temným, v čem umění zahlédá nebo alespoň hledá to, co je mu nejvlastnější.“²¹⁷ A o části moderní literatury se explicitně vyjadřuje jako o *destruktivní*.²¹⁸ A jistou součástí úvahy, dialogu, ze kterého cituji, je i pojem *experimentu*, který se podstatně objevuje i v kontextu studie *Svět Ivana Vyskočila*. Heidegger ostatně určitou skepsi vůči porozumění smyslu soudobého umění vyjádřil již v závěru a doslovu svého slavného pojednání *Zrození uměleckého díla*.²¹⁹

4.2.2 Umělecký experiment jako odhalování hranic a podstaty umění

Odlišnost mezi Patočkovým a Heideggerovým náhledem na odhalování světa v moderním umění je tak možné zřejmě naznačit také prostřednictvím výše uvedeného pojmu experimentu. Patočka přitom svůj názor na problematiku experimentu v umění 20. století nejrozsáhleji, pokud je mi známo, vyjadřuje ve studii *Poznámky k poly-perspektivě u Picassa od W. Biemela*. Jelikož se pojem experimentu takto explikuje na poli výtvarného umění, tak bych dodal, že mi nyní jde jen o určitou ilustraci Patočkova pohledu na obecný smysl experimentu v soudobém umění, které v jisté míře tíhne, jak Patočka naznačil již ve studii *Umění a čas*, k nepředmětности a přibližuje se stále více své podstatě, přičemž se jeho

²¹⁶ Zajímavě je možno Patočkův kritický vztah k Heideggerově koncepci umění sledovat zřejmě v *Dopisech Václavu Richterovi*, jak jsem naznačil již výše. Patočka, J., *Dopisy Václavu Richterovi*, Oikoymenh, Praha 2001,

²¹⁷ Srv. např. Heidegger, M., *Už jen nějaký bůh nás zachrání*, Oikoymenh, Praha 2001, s. 48–49

²¹⁸ *Ibid.*, s. 32

²¹⁹ Srv. s doslovem k pojednání *Zrození uměleckého díla*, Oikoymenh, Praha 2016, kde například na s. 102. M. Heidegger poukazuje na určité odumírání umění vzhledem k jeho významu pro člověka a společnost.

recepce nepoučenému diváku může stávat bolestnější. Jedná se mi tedy jen o jakousi ilustraci, jelikož jsem si vědom, že Vyskočilova dramatická a literární tvorba není a nemůže být zcela převoditelná na pole výtvarného a vizuálního umění.

Patočka primárně pojímá Picassův kubismus jako experimentální tvorbu, jejíž základ označuje jako pokus o *produktivní reprodukci smyslového vněmu*. Picassova geometrizace zobrazeného má „význam základní gramatiky kreslířské“.²²⁰ Pak třeba taková přímka, vyjadřuje Patočka, představuje strukturní element media malby.²²¹ Snahou Piccasovy tvorby, jež odmítá předem daná myšlenková schémata, je prostřednictvím experimentu s elementárními prvky média malby – jako je linie, barva či tvar –, jít na „dno malířství“, „pochopit jeho základy“, „ovládnout tvůrčí možnosti“.

Současně je však umělecký experiment jakožto zkoumání výrazových prostředků také cestou odhalování základů původní a přirozené zkušenosti, která je skryta za abstraktním obrazem světa vědy. Experiment je návratem, „...k přirozenému světu od světa domněle skutečného, ve skutečnosti však převážně myšleného a zkonstruovaného“.²²² Celkově pak Patočka Picassův experiment v tvorbě hodnotí slovy: „...pomocí cesty ke zcela elementárně-původnímu se mu jiným, plnějším a původnějším způsobem objeví povahy, bytí věcí, to je možná smyslem Picassova úsilí.“²²³ Lze tedy snad z výše uvedeného příkladu odvodit, že také (nepředmětné) zkoumání výrazových prostředků a možností formou *experimentu*, *improvizace* či *hry* v jakékoliv jiné oblasti umění – tedy i v dramatické a literární tvorbě – vede zpět k přirozenému světu a původnějšímu odhalení bytí.

²²⁰ Patočka, J., *Poznámky k poly-perspektivě u Picassa od W. Biemela*, in: *Umění a čas II.*, Oikoymenh, Praha 2004, s. 33

²²¹ *Ibid.*, s. 33

²²² *Ibid.*, s. 33

²²³ *Ibid.*, s. 33

A v úplném závěru tohoto krátkého exkurzu ke smyslu experimentu již jen v naprosté zkratce jaksi naznačím odlišnost pojmu experimentu v umění od pojmu hry v Patočkově myšlení. Patočka o pojmu hry v umění, na který odkazuje i sám Vyskočil, píše jen nepatrně. Pojem hry v umění však každopádně Patočka pojímá jaksi fundamentálně, jako určitý absolutní světový princip – jako metafyzickou hru skrývání a odkrývání smyslu věcí – již se ale umělec také nějak může ve své činnosti dotýkat. Jistý příklad v tomto směru nabízí Patočkova reflexe tvorby básníka Holana: „...nikoli hra básníková s tvary a jsoucný, nýbrž hra bytí s básníkem, hra bytí, které teprve objevuje a zakládá to, co je v plném smyslu slova jsoucí: zde se pojednou objevují nikoliv metafory, obrazy, nýbrž realita sama...“.²²⁴

Patočka je v této souvislosti s velkou pravděpodobností inspirován také koncepcí hry u svého přítele Eugena Finka.²²⁵ Snad jedna z nejzajímavějších Patočkových formulací smyslu hry, hry ve smyslu absolutní hry, se nabízí studie ve *Minulostním rázu umění*. Patočka píše. „*Hra jsoucna samého, kdy jsoucno hraje, „představuje“ sebe samo, je však zjevování, fenomenalizace, manifestace. Umění je absolutní hra jakožto hra zjevování se věcí. Věci v estetickém postoji necháváme se zjevovat v jejich zjevování. Stávají se tu médiem a příležitostí, aby se zjevovalo samo zjevování*“.²²⁶ Co se pak týče hry u Ivana Vyskočila, tak i on nahlíží smysl hry – a roli tvůrce, umělce v souvislosti s hrou – jako něco a-subjektivního a tvůrce přesahujícího. Vypovídá o tom pro mě jediná známá Vyskočilova artikulace problematiky hry v souvislosti s myšlením J. Patočkou. Ivan Vyskočil explicitně uvádí jméno Jana Patočky a poukazuje na inspiraci jeho pohledem na problematiku hry, když na svém webu doslova píše: „...to v člověku a s člověkem hraje (Patočka)“.²²⁷

²²⁴ Patočka, J., *Holan*, in: Umění a čas II., Oikoymenh, Praha 2004, s. 201

²²⁵ Srv. Fink, E., *Hra jako symbol světa*, Český spisovatel, Praha 1993

²²⁶ Patočka, J., *Učení o minulém rázu umění*, in: Umění a čas II., Oikoymenh 2004, s. 343

²²⁷ Vyskočil, I., <https://www.ivanvyskocil.cz/html/dialogicke.html>

4.3 Umění a Patočkova koncepce tří pohybů lidské existence

Na konec této kapitoly bych se rád ještě pokusil přistoupit k Patočkově koncepci tří pohybů existence, která sehrává v jeho pohledu na problematiku umění společně s jeho koncepcí filosofie dějin umění naprosto klíčovou roli. Koncepce tří pohybů existence rezonovala například v pozadí druhé kapitoly, a to přesněji v pozadí konečných pasáží dané kapitoly, ve kterých Jan Patočka poukazoval, v souvislosti s Vyskočilovým vtipem, imaginací a neoblomnou tvůrčí vůlí, na to, jak se spisovatel, básník, umělec osvobozuje a povznáší nad bezprostředně danou realitu. Jak se umělec povznáší nad fakticitu dané existenciální situace, jež konkrétně v případě Ivana Vyskočila byla v mnohém a mnohdy výrazně omezována nemalým vnějším tlakem oficiální politické doktríny a s ní spojenou formou „cenzury“. Koncepce tří pohybů existence a jejího smyslu v zásadě tvoří jádro Patočkova filosofického myšlení, a proto tato koncepce vlastně nespočívala jen za témata ve druhé podkapitole, ale i za témata v kapitole třetí či za četnými motivy této kapitoly. Významně tato koncepce také osvětluje náročnost, prekérnost a riskantnost Vyskočilova, jakož i veškerého skutečně tvůrčího počínání.

4.3.1 Předpoklady tří pohybů existence a existenciální drama

Nejobecněji řečeno je Patočkova koncepce tří pohybů lidské existence primárně založena v Heideggerově pojetí subjektu a hermeneuticky pojaté koncepci poznání, jež se blíže podobá povaze básnické, poetické zkušenosti.²²⁸ Heidegger se celkově pokouší – v rámci tzv. destrukce dějin ontologie – redefinovat a překročit karteziánské subjekt-objektové chápání podstaty já

²²⁸ Srv. např. Morpurgo-Tagliabue, G., *Myšlení a básnění*, in: *Současná estetika*, Odeon, Praha 1985, s. 416–420

a světa, jehož dualisticky založená residua kartesianismu jsou dle Heideggera přítomná ještě v Husserlově koncepci transcendentálního já a noetice, koncepci poznání - fenomenologické redukci. Proto namísto subjektu, namísto já, Heidegger zavádí pojem *Dasien/pobyt*. A na místo fenomenologické redukce, spočívající v intencionálním vztahu mezi subjektem a (nejen) vnějším objektem jakožto předmětem poznání, zase přichází s otevřenou strukturou zjevnosti bytí ve světě *In-der-welt-sein*.²²⁹

Bytností pobytu je to, že je na svém bytí ve světě mezi věcmi interesován, a že svému bytí nějak před-reflexivně a před-jazykově v praktickém smyslu celkově rozumí. Se světem je jaksí vždy nějak spojen prostřednictvím takzvaných existenciálů – bytostných struktur tvořících samu bytnost pobytu. Význam těchto bytostných struktur pobytu Heidegger v základu a zjednodušeně odvíjí od toho, že: 1, pobyt je podle jeho názoru do světa nezávisle na své volbě vždy vržen; 2, pobyt je se světem před-reflexivně ve vztahu také prostřednictvím věcí, které užívá jako praktický nástroj k uspokojení základních životních potřeb; 3 pobyt je se světem bytostně spojen také prostřednictvím jazyka jakožto prostředku sdílení zkušenosti a komunikace. Jistá primordiální souvislost světa a pobytu je přítom ale jaksí vyjádřena již ve slovním spojení *in-der-welt-sein/ bytí ve světě*.

Pobyt je prostřednictvím existenciálů jistou otevřeností – otevřeností pro možnosti, které se pobytu v jeho konkrétní existenciální situaci ve světě dávají. Nejobecněji se přítom pobytu ale skýtá dvojí modalita vztahu ke své konečné existenci na světě, ke svému bytí mezi výskytovými a příručními jsoucnými. Jednak je to *autentická existence*, která se nebojí pohledět na svou konečnost, smrtelnost, a pak modalita *neautentické existence*, která před svou konečností všemožně zavírá oči a uniká před ní do banálních aktivit a průměrně anonymního,

²²⁹ Srv. např. Biemel, W., *Pobyt jakožto bytí ve světě*, in: Martin Heidegger, Mladá fronta, Praha 1995, s. 51–68

obecného pohledu na svět (*Das Man*).²³⁰ Obě modalities existence přitom Heidegger pojímá jako stejně původní. Jako základní strukturu autentické existence, kterou Heidegger chápe také jakožto *bytí v pravdě*, pojímá Heidegger takzvanou strukturu *starosti* (*Sorge*). Starost představuje v zásadě a zjednodušeně před-běh pobytu ke své krajní možnosti, smrti, a z této pozice takové jednání, takovou volbu možností a péči o své bytí, jenž vychází z naslouchání (němému) hlasu svědomí.²³¹ Struktura starosti má přitom v podstatě a velmi zjednodušeně řečeno trojjedinou strukturu založenou ve výše uvedených existenciálech, přičemž právě na pozadí trojjedinosti rozdílných momentů starosti Patočka promýšlí existenci jakožto *trojjedinost pohybů*. Patočka ovšem oproti Heideggerovi zdůrazňuje bytostnou hybnost existence. Říká nejen, že existence pohyb zná, ale i že existence je pohybem. „Existence je pohyb.“²³²

Tři existenciální pohyby jsou na sebe jistým způsobem napojeny a odkázány, poukazuje Patočka, a proto jejich vzájemný vztah pojímá metaforou melodie a polyfonie tónů; trojhlasnou polyfonií. Přesněji řečeno pak Patočkovu koncepci tří pohybů tvoří: „1) pohyb zakořenění, zakotvení – instinktivně-afektivní pohyb naší existence; 2) pohyb sebedprodloužení, sebedprojekce – pohyb našeho vyrovnávání se s realitou, kterou zpracováváme, pohyb odehrávající se v oblasti lidské práce; 3) pohyb existence v užším slova smyslu, který vůči prvnímu a druhému je charakterizován tím, že těmto předcházejícím oblastem, rytmům se snaží dát celkové uzavření a celkový smysl“.²³³ Jednota tří výše uvedených existenciálních pohybů ovšem, uvádí Patočka v přednáškách *Jazyk, tělo společnosti, svět je sama o sobě dramatická*. „Konfrontace těchto pohybů, zlom ve sféře

²³⁰ Srv. Heidegger, M., *Bytí ve světě jako spolubytí a bytí sebou. Neurčité ono se*, in: *Bytí a čas*, Oikoymenh, Praha 2002, s. 144–156

²³¹ Srv. např. Biemel, W., *Existenciály a časovost*, in: *Martin Heidegger, Mladá fronta?* Praha 1995, s. 69–77

²³² Patočka, J., *Tělo, společnost, jazyk, svět*, Oikoymenh, Praha 1995, s. 101

²³³ *Ibid.*, s. 106

instinktivně afektivní, je drama zvláštní represe této sféry.²³⁴ Lze dodat, že Patočka již dříve, ve čtyřicátých letech, dokonce poukázal na bytostnou vnitřní afinitu mezi hybností lidské existence a lidským *porozuměním příběhu, ději, dramatu*. Patočka píše. „*Tak jest náš vlastní život ne snad pouhým ‚procesem‘, nýbrž je to dění ve smyslu příběhu a výkonu – jest (...) drama v nejpůvodnějším smyslu: z vnitra vyvěrající, z ne-klidu, z vnitřního ne, z vnitřní ‚nouze‘ pramenící událost. Zájem a děj, zájem a drama jsou tedy v poslední instanci nějak totožné – a proto konec konců též nejzákladnější lidský zájem o děj, vyprávěný, představovaný či prožívaný, samé to příležitosti pro nás, vnitřní drama na předmětném příkladě pochopit jako jednotný celek smyslu.*“²³⁵

4.3.2 Tři pohyby existence a Patočkova interpretace Vyskočilovy tvorby

Patočka koncepci tří pohybů existence poprvé explicitně formuluje zhruba v druhé polovině 60. let, tedy relativně nedlouho po napsání úvahy *Svět Ivana Vyskočila*. Jak ale dosvědčuje výše uvedená citace z poválečné doby, tak problematiku pohybu a existence promýšlí již výrazněji dříve.

První pohyb lidské existence, pohyb zakořenění, zakotvení, je obecně řečeno více méně odvozen z Heideggerova pojetí *vrženosti* pobytu do světa, a odehrává se proto v dimenzi domova. Dimenzi, jež představuje jádro života, jelikož je spojen s teplem a láskou blízkých a s důvěrnou obeznámeností a bezpečím. Celkově je tento pohyb pod nadvládou mocností – Země/Fysis, která je také jeho neotřesitelným referentem jakožto pohybu tělesného, a je prožívaná jako moc. „Tělesnost našich životních cílů je projev moci země v nás.“²³⁶ Z tohoto

²³⁴ Ibid., s. 105

⁴⁴ Patočka, J., *Nitro a duch*, in: Fenomenologické spisy, Oikoymenh, Praha 2014, s. 20

²³⁶ Patočka, J., *Tělo, společenství, jazyk, svět*, Oikoymenh, Praha 1995, s. 106

důvodu Patočka také první pohyb označuje za pohyb instinktivně-afektivní. Z hlediska časovosti konečné lidské existence ve světě je první pohyb existence poután k minulostní dimenzi času. Dále Patočka také poukazuje, že od dimenze domova, v níž je první pohyb existence zakořeněn, se zakládá i prostorové vnímání dálky a časová hloubka; důvěrná obeznámenost domova kontrastuje s nehostinností a jinakostí a cizotou dálky. První pohyb, který je také základní podmínkou možnosti pobytu jakožto psycho-fyzické, psycho-somatické existence, řekl bych, není Patočkou v rámci jeho studie *Svět Ivana Vyskočila* až tak výrazně akcentován, což ovšem již tak úplně neplatí pro druhý pohyb existence.

Druhý pohyb Patočka spojuje s prací – případně povoláním či lidským posláním. Lze proto obecně říci, že je inspirovaný především asi Heideggerovým existenciálem praktického *bytí-u věcí*, k čemuž pobyt odsuzuje praktická potřeba starosti o uspokojení základních a zcela nezbytných potřeb pro samu fyzickou existenci. Člověk podle Patočky v rámci tohoto pohybu reprodukuje svůj životní proces. V rámci tohoto pohybu se tak existence na jedné straně sebe-prodlužuje, ovšem na straně druhé se existence v rámci tohoto pohybu sobě samé odcizuje a samu sebe v jisté míře ztrácí. Patočka proto o druhém pohybu existence hovoří také jako o sebe-prodloužení sebe-ztrátou. Z hlediska časovosti konečné existence ve světě je tento pohyb vázán k dimenzi přítomnosti. V rámci tohoto pohybu člověk vytváří prostředí, ve kterém existuje – kulturu a společenství. Proto Patočka poukazuje na to, že především v této oblasti žijeme a utváříme smysl, o nějž však současně také neustále *bojujeme*.

A jelikož to, co je výhra pro jednoho, je prohra pro druhého, tak je tento pohyb nerozlučně spjat s pocity *provinilosti, utrpení a lítosti*. Jelikož dimenzí druhého pohybu je obecná a společenská oblast, tak je druhý pohyb z hlediska jednotlivé existence spojen s průměrností a

anonymností (u Heideggera *Das Man* – s neosobním a neautentickým bytím).²³⁷ S oblastí, ve které je člověk redukován na svou společenskou úlohu, roli. A právě s tím také souvisí i jisté sebe-zaslepení a nepravdivost tohoto pohybu. Patočka totiž upozorňuje, že každý z pohybů má svou formu sebe-zastření, sebe zakrytosti a své nepravdy.

V rámci dvou výše uvedených pohybů je ale existence nejen do jisté míry sobě odcizena, nějak zastřena a existuje v jisté míře v nepravdě, nýbrž je také ve světě jaksí roztříštěna a rozptýlena. Jistou jednotu jí navrácí až pohyb třetí, třetí pohyb existence, který otevírá celek a přivádí tak člověka, existenci ke světu přirozenému. Tento pohyb v zásadě rezonuje s Heideggerovým autentickým předběhem ke smrti, otevírajícím možnost pro *bytí v pravdě*. Proto také v rámci Patočkova myšlení někdy bývá třetí pohyb existence nazýván jako pohyb pravdy. Třetí pohyb existence je v zásadě rovinou, na které se odehrává skutečná tvorba, a Patočka jej pojímá jako pohyb *průlomu*. Průlomu, bezprostřední transcendence a fakticity existenciální situace, která nad existencí jaksí vládne v rámci prvního a druhého pohybu. Patočka píše „*Třetí pohyb je pokus o prolomení pozemskosti. Ne, že bychom si vymýšleli iluze, ale odpoutání od jednotlivin dává půdu, na které konečnost, situovanost, pozemskost, smrtelnost právě integrujeme do existence; co jsme dříve neviděli (zapomněl na to jako na smrt!), to je nyní viděno. S nimi jako integrovanými do svého celku se potom existence nějakým způsobem vyrovnává. Příslušná nepravdivost je zde zaslepení konečností. (...) Existence ve smyslu třetího pohybu není ani zakořenění do světa, ani prodlužování bytí, nýbrž úloha pro celý život jakožto celistvý.*“²³⁸

²³⁷ Srv. Heidegger, M., *Bytí ve světě jako spolubytí a bytí sebou. Neurčité ono se*, in: *Bytí a čas*, Oikoymenh, Praha 2002, s. 144–156

²³⁸ *Ibid.*, s. 107

Třetí pohyb nemá již oproti dvěma předchozím pohybům instinktivně-afektivní charakter daný vládou Země, Fyzis, nýbrž je pod vládou lidského rozumu. Proto se jedná o pohyb osvobozující a Patočka jej nazývá??? vládou nebes – jakožto otevřeného a svobodného prostoru možností. Svoboda tohoto pohybu se však na druhé straně pojí i s *rizikem* a nemalou *prekérností*, jelikož třetí pohyb je pohybem na hranici smyslu, a proto souvisí také odhalování problematičnosti a smyslu s péčí o smysl, s jeho prohlubováním a tvorbou. Vedle rizika a prekérnosti však na druhé straně tento pohyb přináší prohloubení pocitu bytí a v rámci umělecké tvorby možnost autenticity a tím i originality výrazu, díla, tvorby. Patočka se v rámci studie *Svět Ivana Vyskočila*, která je východiskem celé této práce, třetího pohybu existence dotýká, když zhruba píše, že Vyskočila nikdy neopouští – a to i díky jeho fantasii – vůle nadlétávat nad fakticitu dané reality, osvobozovat se od fakticity své existence. Třetí pohyb existence transcendující danou skutečnost a osvobozující člověka od vnější totality rezonuje za Patočkovým náhledem a hodnocením například Vyskočilových povídek *Krátké vyprávění o Albertu Kyškovi, létacím snu*, povídek *Vždyť přeci létat je snadné* a *Obrzel 5 kilometrů*, či v pozadí jeho interpretace a hodnocení smyslu hry *Autostop*.²³⁹ Přesněji řečeno Vyskočila nikdy neopouští, vyplývá z Patočkových úvah, vůle povznášet se a odrážet se od daného světa, „nahlédávat nad něj“ – i když ho nemůže překonat úplně, i když nemůže úplně zlomit „železnou gravitaci konečnosti“.²⁴⁰

Na závěr pojednání o Patočkově koncepci tří pohybů existence je asi dobré také dodat, že problematika třetího pohybu, pohybu průlomu a pravdy, silně rezonovala v pozadí Patočkovy reinterpretace Aristotelovy katarze v souvislosti s rolí moderní literatury a spisovatele v první

²³⁹ Srv. Patočka, J., *Svět Ivana Vyskočila*, in: *Umění a čas I.*, Oikoymenh, Praha 2004, s. 187-189

²⁴⁰ Patočka, J., *Svět Ivana Vyskočila*, in: *Umění a čas I.*, Oikoymenh, Praha 2004, s. 187-189

části třetí kapitoly.²⁴¹ Podobně jako rezonovala i s problematikou jisté společensko-politické „angažovanosti“ moderního a soudobého spisovatele a umělce, které jsem se dotknul v rámci druhé podkapitoly třetí kapitoly. A nakonec problematika třetího pohybu rezonovala třeba i v pozadí předchozí podkapitoly, která pojednávala o smyslu experimentu v umění jakožto o riskantním hledání hranic a principů umění – a na konec tím vlastně i samotné podstaty umění.

²⁴¹ Třetí pohyb souvisí nejen s problematikou imaginace. Riskantní prekérnost tvorby v pozadí reinterpretace aristotelského pojetí dramatu a katarze, které Patočka v souvislosti se soudobou literaturou předložil například v textu *Epos a drama, epičnost a dramatičnost*, jehož interpretaci jsem předložil v první podkapitole třetí kapitoly.

Kapitola 5

5. Od text-appealu k Dialogickému jednání s vnitřním partnerem a odhalování přirozeného světa

Nyní, v závěrečné kapitole, bych se rád pokusil vztáhnout k literární a dramatické tvorbě Ivana Vyskočila poněkud více biograficky, přičemž bych jistým způsobem reflektoval a prozkoumal i jeho teoretickou a pedagogickou činnost, jež je s jeho tvorbou nepochybně nerozlučně vnitřně propojena a po formálně-obsahové stránce tuto tvorbu ovlivňuje. Na Vyskočilovo působení v tvůrčí a pedagogicko-teoretické oblasti bych se přitom rád podíval s ohledem na předchozí kapitoly a vynasnažil se najít možné souvislosti s problematikou a motivy, které vyvstaly interpretací vybraných textů Jana Patočky.

Při zkoumání a hledání souvislostí ve výše naznačeném smyslu a kontextu budu vycházet zejména z dobových dokumentů, jako jsou například rozhovory s Ivanem Vyskočilem ze 60. let, z kulturní publicistiky, dále pak z recenzí a kritik Vyskočilovy tvorby v oficiálních médiích opět 60. let a nakonec z teoretické literárně-vědné reflexe Vyskočilovy tvorby rovněž 60. let. V několika případech však přihlédnu i k několika reflexím ohledně Vyskočilovy biografie a tvorby z pozdějších let.²⁴²

5.1 Počátky Vyskočilova příběhu

Téma následující kapitoly začnu nejprve určitým drobnějším biografickým exkurzem. V nesnadné společensko-politické době Vyskočil (*1929) vyrůstá na pražském Spořilově, kde se také začíná utvářet jeho tvůrčí osobnost, ale i tendence k teoreticko-filosofickému myšlení.

²⁴² Zejm. asi k publikaci *Hra školou*, Čunderle M., Roubal J., Nakladatelství studia Ypsilon, Praha 2001; *Vždyť přece létat je o hubu*, Rut P., Portál, Praha 2000; *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, Rut P. (ed.), Brkola, Praha 2016

Zhruba ve 14 letech se na Spořilově seznamuje s okruhem významných českých surrealistů, mezi něž se po jistou dobu jaksi asi i sám nějak počítá.²⁴³ Jelikož ale u těchto surrealistů pociťuje na svůj vkus příliš silnou – levicově orientovanou – politickou tendenci a angažovanost, přechází k dadaismu. A to v zásadě po Vítězném únoru, kdy politická angažovanost surrealistů, s nimiž se stýkal, sílí až do podoby stranickosti.²⁴⁴ S ohledem na odklon od surrealistů pro jejich Únorovou činnost Vyskočil uvádí například: „Manipulování mi bylo proti srsti.“²⁴⁵ Navzdory tomu lze ale i tak zřejmě vyvodit, že ze surrealismu pro svou pozdější tvůrčí imaginaci Vyskočil načerpal inspiraci a cit pro iracionalitu, vyvěrající ze surrealistického přesvědčení, že existence i svět (jak odhalil např. S. Freud – „guru“ surrealistů) jsou v podstatné míře řízeny spíše *nevědomím a podvědomím*. Díky surrealismu jistě také Vyskočil nějakým způsobem získal vztah i k psychoanalýze, jejím klíčovým principům, pojmům a motivům, které se pak v jeho tvorbě objevovaly. Jako příklad lze v této souvislosti uvést povídku *Krátké vyprávění o Albertu Kyškovi, létajícím snu*, která na psychoanalytickou problematiku vtipně naráží, čímž i tak trochu osvobozuje mysl spoutanou nevědomými a podvědomými mechanismy.²⁴⁶

Osvobozování mysli od nevědomých a podvědomých mechanismů, které je jednou z citelných vrstev Vyskočilovy tvorby, se přitom demonstruje jak na Vyskočilově práci se sémantikou a syntaxí jazyka, tak i třeba v některých „obsahových“ motivech, jako je právě třeba sen a snění. Do netušených hlubinných vrstev duše, respektive k osvobozování duše od obsahů v hlubinných vrstvách skrytých, zasutých a potlačených, ale Vyskočilovu tvorbu

²⁴³ „Spořilovští surrealisté je označení pro sdružení surrealistů, které vzniklo v roce 1943. Jejimi členy byli básník Zbyněk Havlíček, literární teoretik Robert Kalivoda, básník Rudolf Altschul, František Jůzek a výtvarník Libor Fára. Za války začali spolupracovat s K. Teigem i dalšími surrealisty různých generací.“ Zdroj Wikipedie: https://cs.wikipedia.org/wiki/Spořilov%C5%99ilov%C5%A1t%C3%AD_surrealist%C3%A9

²⁴⁴ Srv. Rut P., *Vždyť přece lézat je o hubu*, Portál, Praha 2000, s. 19

²⁴⁵ Rut P., *Vždyť přece lézat je o hubu*, Portál, Praha 2000, s. 10

²⁴⁶ Srv. Vyskočil I., *Vždyť přece lézat je snadné*, Mladá fronta, Praha 1963, s. 7

přivedla také, nebo dokonce primárně, asi až *inspirace dadaismem*. Ten se Vyskočilovi v daném dobovém společensko-politickém kontextu a podmínkách podle všeho jevil svobodnějším než surrealismus. Konkrétněji Vyskočil o dadaismu uvádí, že to pro něj byla „...sonda do obtížněji přístupných vrstev. K dadaismu jej oproti surrealismu přitahovala *neprogramovost, hra a také jistá historicita*. „Že se prostě blblo – a přitom s posvěcením dějin.“²⁴⁷ S ohledem na takovouto tendenci Vyskočilovy tvorby nelze také nezmínit, že východiskem a tématem dadaismu, jak je i obecně známo, byl *nesmysl* – tedy jistá forma *absurdity*. Z výše uvedeného lze tedy vyvodit, kam zhruba sahají některé z kořenů Vyskočilovy inklinace *ke hře, experimentu, zkoušení*, i tendenci k osvobození myšlení spoutaného jeho skrytými mechanismy.²⁴⁸

5.1.1 Založení teoretických a filosofických východisek myšlení a tvorby

Od roku 1947 Ivan Vyskočil ještě jako student gymnázia navštěvuje přednášky na Filosofické fakultě společně se svým přítelem Emanuelem Fryntou, kterého v zásadě označuje za člověka, jenž jej přivedl k filosofii. „Zažil jsem Mukařovského, Mathesia a Černého. Vlastně jsem do oktávy chodil spíš tam než na gymnázium.“²⁴⁹ Již na gymnáziu měl – poznamenává Vyskočil – přitom velmi rád také občanskou výchovu. Jen jako těžko podložitelná spekulace se dále vnucuje hypotetická možnost, že přednášky V. Černého měly na Vyskočila jakožto pozdějšího dramatika a následně i spisovatele nemalý vliv. V. Černý, který se hned po válce stal

²⁴⁷ Rut, P., *Vždyť přece lézat je o hubu*, Portál, Praha 2000, s. 19

²⁴⁸ Srv. Osudy Ivana Vyskočila, ČRO3, 2013, díl. 6, min. 19–20

²⁴⁹ V. Černý v roce 1948 vydává *První sešit o existencialismu*, jehož předmětem jsou jak jinak než myšlení a tvorba J. P. Sartra, A. Camuse, S. Beauvoirové, tedy zakladatelů existenciální literatury a dramatu a, v osobě A. Camuse, který vypracoval pojem absurdity do podoby autonomní filosofické kategorie ve svém slavném eseji *Mýtus o Sysifovi*, pionýra absurdního dramatu a jednoho z „průkopníka“ absurdity jakožto média mezilidského sblížení a solidarity, jakož i průkopníka tématu nedorozumění coby tématu tvorby.

profesorem srovnávacích literárních dějin, se zabýval francouzským existencialismem, jenž vypracovává pojem a filosofickou koncepci absurdity; i s ohledem na odstranění odcizení, rozvoj solidarity a mezilidského sblížení. Jen hypotetickou otázkou také zůstává, zda Vyskočil ve druhé polovině čtyřicátých let navštěvoval přednášky Jana Patočky, absence takovéto informace v pramenech tuto možnost nenaznačuje.²⁵⁰

Oficiálně se pak na Filosofickou fakultu Ivan Vyskočil dostává až po maturitě na Akademickém gymnáziu v Praze (1948), když se předtím hlásí na estetiku a literární vědu. Současně se ovšem hlásí i ke studiu herectví a režie na Dramatickém oddělení Státní konzervatoře, která se zanedlouho mění na Divadelní fakultu AMU (1949), a také se hlásí na VŠUP.

Jak ukazují historické prameny, tak zatímco studium literární vědy Vyskočil později zhodnotil trochu jako určitý omyl (jelikož později v zásadě uvádí, že jazyky moc nevládl, a tak na literární vědě neměl co srovnávat), tak k *estetice, tj. filosofii umění*, jej poutal skutečný zájem. Jelikož ale tou dobou bylo možné na vícero vysokých školách současně studovat jen jeden rok, zůstává po roce studia na dvou vysokých školách Vyskočil pouze v Dramatickém oddělení Státní konzervatoře (pozdější Divadelní fakulty AMU) s tím, že k teoretickým oborům by se mohl vrátit později.²⁵¹ Obor herectví a dramatické tvorby tak absoluuje v roce 1952 a následně se skutečně vrací na Filosofickou fakultu, kde v letech 1952 až 1957 studuje psychologii se specializací na *psychologii klinickou, nápravnou a kriminální*. Současně však tou dobou, jak

²⁵⁰ Patočka hned po Druhé světové válce v roce 1945, podobně jako V. Černý, začíná přednášet na Filosofické fakultě. Jeho přednášky poutají pozornost široké veřejnosti, Vyskočil však navštěvování Patočkových poválečných přednášek nikde explicitně neuvádí. Lze tedy předpokládat, že se s filosofií a osobností Jana Patočky setkává až o něco později. Po 2. světové válce směl J. Patočka přednášet na Filosofické fakultě jen v letech 1945-1949 a 1968-1972.

²⁵¹ Srv. Čunderle M., *Cesty ke hře*, in: Čunderle M., Roubal J., Hra školou: dvakrát o Ivanu Vyskočilovi, Studio Ypsilon, Praha 2001, s. 16

uvádějí některé zdroje, ještě studuje *pedagogiku a filosofii; a to i u Jana Patočky*.²⁵²

Pedagogiku a psychologii, ale i dramatickou tvorbu Ivan Vyskočil navíc rozvíjí již při výše uvedeném studiu, a to v rámci činnosti externího vychovatele v různých nápravných zařízeních, kde se svěřenými klienty zkouší využívat práci s vyprávěním (1950–55). V letech 1957 až 1959 pak externě vyučuje psychologii a pedagogiku na DAMU.

Z výše uvedeného je tedy jasná určitá dvojpólovost osobnosti Ivana Vyskočila. Silná a systematická tendence k autorské tvorbě na straně jedné a tendence k důslednému a adekvátně poučenému, teoreticky ukotvenému diskursivnímu až filosofickému (a také pedagogicko-psychologickému) myšlení na straně druhé.

5.2 Divadelní tvorba

Dále bych se rád pokusil poněkud přiblížit Vyskočilovu dramatickou tvorbu zhruba v období, které ve studii *Svět Ivana Vyskočila* Patočka reflektuje a interpretuje, přičemž bych chtěl naznačit i jisté aspekty historicko-společenského kontextu této tvorby. Budu postupovat ve dvou odlišných krocích: nejprve chronologicky s ohledem na postupný historický rozvoj Vyskočilovy dramatické tvorby a následně zase s ohledem na některé podstatné, konstitutivní motivy a problémy Vyskočilovy tvůrčí cesty v jejím vnějším kontextu rezonujícím s některými motivy Patočkova myšlení. V prvním případě budu vycházet převážně z historicky koncipovaných pramenů a zdrojů. V druhém případě pak budu vycházet z několika dobových rozhovorů, které byly s Ivanem Vyskočilem realizovány v 60. a 70. letech, a to zejména v souvislosti se vznikem a „konceptí“ takzvaného *nedivadla*.

²⁵² Srv. např. Čunderle M., *Cesty ke hře*, in: Čunderle M., Roubal J., Hra školou: dvakrát o Ivanu Vyskočilovi, Studio Ypsilon, Praha 2001, s. 17

Jan Patočka se ve své studii *Svět Ivana Vyskočila* k Ivanovi Vyskočilovi výslovně vztahuje jako k originálnímu dramatikovi. Jak se to má tedy s jeho dramatickou tvorbou zhruba v období, které studie reflektuje? Jak jsem již naznačil výše, tak obecně se uvádí, že první zkušenosti s dramatickou tvorbou Vyskočil získává již v době dospívání na Spořilově, když v divadelních prostorách pod tamějším kostelem společně s Jiřím Suchým zkouší první improvizované a kabaretně-divadelní hry.²⁵³ Později, v září 1957, v době, kdy Vyskočil také zažívá určitou deziluzi ohledně možnosti práce psychologa v oblasti prevence kriminality mládeže, přichází podnět Jiřího Suchého k založení divadla v *Redutě*.²⁵⁴ Následně tak vznikají první *text-appealy*, literárně-dramatické útvary, celkově tvořené předčítaným textem, živou hudbou a zpěvem, jež byly reprodukovány ve velmi omezených až minimalistických podmínkách. V historických pramenech se uvádí, že produkce *text-appealů* v *Redutě* trvala od ledna do konce června 1958, přičemž se zde formoval základ Vyskočilovy osobité *poetiky* a *stylu*, ale i konkrétnější pojetí tvorby, jehož specifické principy a postupy již zanedlouho Vyskočil prověřil a dále rozvinul v *Divadle Na zábradlí*.²⁵⁵

V *Divadle Na zábradlí*, jehož byl spoluzakladatelem, pak Vyskočil realizuje ve spolupráci s dalšími autory včetně Jiřího Suchého několik autorských her, jež mají ve srovnání s *text-appealy* z *Reduty*, přestože si podržují i některé prvky a principy *text-appealu*, v relativním smyslu blízko k „tradičnějšímu“ stříhu dramatu. První z her, na kterou poukazuje i studie *Svět Ivana Vyskočila*, je *Kdyby 1000 klarinetů*. Hra dostala „přízvisko“ *leporelo*, jelikož byla tvořena (trochu podobně jako *text-appealy* v *Redutě*) hudbou, jazzově laděným zpěvem a hereckými „demonstracemi“ v jednotu spojenými i určitou improvizací. Jak známo, tak autorem

²⁵³ Srv. např.: Rut, P., *Vždyť přeci léhat je o hubu*, Portál, Praha 2000, s. 35; zde I. Vyskočil hovoří o své divadelní činnosti pod Kostelem ve srovnání s *Redutou* a *Divadlem Na zábradlí*. A srv. také s pořadem *Osudy Ivana Vyskočila*, ČRO3, 2013, díl. 6, min. 19-20

²⁵⁴ Srv. Rut, P., *Vždyť přeci léhat je o hubu*, Portál, Prha 2000, s. 29

²⁵⁵ První *text-appeal*, *O lidském trable*, vznikl v lednu 1958.

dramatického textu hry byl primárně J. Suchý. Hra byla podle historických pramenů také jaksi apelativní a improvizovaná i proto, že její jednotlivé realizace plně neodpovídaly samotnému původnímu dramatickému textu.²⁵⁶

Z tematického hlediska lze *Kdyby 1000 klarinetů* označit jako hru pojednávající o tom, co by se stalo, kdyby se hudební nástroje proměnily na zbraně. Formálně šlo o „divadlo písničky“ s dadaistickou poetikou a podle J. Suchého zasáhl do hry Ivan Vyskočil v zásadě jen dvakrát.²⁵⁷ Když začal J. Suchý hru psát, Vyskočil mu nejprve dodával asociace, a „...po druhé pak těsně před jejím uvedením“.²⁵⁸ Dále J. Suchý také poukazuje na to, že Vyskočilovi se konečný text zamlouval, ale namítal, že by hra měla obsahovat nějaký *problém*. Problém, „...který by se mohl rozebírat, vykládat a řešit“.²⁵⁹ Podle Suchého tak do hry Ivan Vyskočil přidal filosofické motivy, jelikož tak to konvenovalo s podstatou jeho osobnosti.²⁶⁰ Hra *Kdyby 1000 klarinetů* naráží na strach z možného jaderného konfliktu, který v rámci studené války vyvolával hlubokou obavu na obou stranách. Literární a divadelní vědec P. Janoušek mimochodem zajímavě poukazuje na to, že trochu obdobným problémem se zabýval i významný dramatik Friedrich Dürrenmatt ve své hře *Fyzikové* (1962), vyjadřující „...aktuální pocit, že bomba (jaderná BJ) zcela změnila charakter světa a možnosti o něm vypovídat“.²⁶¹

Patočka, který nezjevné nebezpečí jaderných zbraní poprvé explicitně i s ohledem na formální jazyk umění reflektuje asi až o pár let později ve studii *Umění a čas* (1966), si ve studii *Svět Ivana Vyskočila* fakticky hry *Kdyby 1000 klarinetů* všímá jen naprosto okrajově. To však neplatí pro druhou hru, kterou se Vyskočil prezentuje v *Divadle Na zábradlí*. Jedná se o hru

²⁵⁶ Srv. Janoušek, P., *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura*, Host, Brno 2001, s. 38

²⁵⁷ Srv. Janoušek, P., *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura*, Host, Brno 2001, s. 65

²⁵⁸ Janoušek, P., *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura*, Host, Brno 2001, s. 65

²⁵⁹ *Ibid.*, s. 66

²⁶⁰ Srv. *Divadlo Na zábradlí 1/7/Divadlo malých forem a pantomimy (1958–1962)*, Česká televize 2016, 9 minuta: zde J. Suchý poukazuje na to, že filosofické motivy dodal hře Ivan Vyskočil:

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/11478272778-divadlo-na-zabradli/216542152210001/>

²⁶¹ Janoušek, P., *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura*, Host, Brno 2001, s. 69

Faust, Markéta, služka a já, pod níž je autorsky podepsán I. Vyskočil společně s J. Suchým. Premiéra této hry proběhla v květnu 1959, přičemž představení mělo několik improvizčních podob, realizací – trochu podobně jako u *Kdyby 1000 klarinetů*.²⁶² Jak jsem naznačoval již v první kapitole, tak Patočka se v souvislosti s touto hrou mimo jiné zaměřuje zejména na analýzu patologicky úpadkového nastavení dialogu mezi Faustem a Vágnerovou a Faustem a Markétou, přičemž v tomto kontextu nechává vystat a demaskuje fenomén „mastodonta“ a jeho roli ve vědo-technickém světě zaměřeném na utilitární osobní cíle a efektivitu.

Velmi příznačný je konec a vyznění této druhé hry. Příznačný jak pro Vyskočilovu tvorbu dané doby, tak snad i pro žánr absurdního dramatu, kam je Vyskočilova tvorba (částečně) řazena. Závěr hry totiž volá po druhých a sblížení. Přesněji, Markéta hledá a „...volá po spřízněných duších“.²⁶³ A jak upozorňuje i P. Janoušek. „Ty (duše BJ) se také ozývají.“²⁶⁴ V průběhu roku 1959 však z divadla odchází J. Suchý, po jehož odchodu Vyskočil hru *Faust, Markéta, služka a já* přepracovává a přebírá za ni odpovědnost. Režie hry se však ujímá F. Čech.

Obě výše uvedené hry získaly v zásadě pozitivní až příslibné recenze, což ovšem vůbec neplatí pro následující hru *Divadla Na zábradlí s názvem Smutné vánoce*. Tato hra byla v předchozím textu vícekrát skloňovaná, jelikož její oficiální mediální kritika zřejmě vyvolala jeden z hlavních podnětů, proč Patočka svou studii *Světa Ivana Vyskočila* také vůbec napsal. Autorem hry *Smutné vánoce* je již převážně sám Ivan Vyskočil. A také v kontextu této hry Patočka rozvíjí tematiku „mastodonta“ a oběti, sblížení a solidarity. Groteskně absurdní podstata hry spočívá ve vynálezu prášku nesmrtnosti jakožto vedlejšího produktu výroby atomové bomby. Respektive podstata hry spočívá asi v problému, který objev tohoto léku na nesmrtnost znamená pro výrobce rakví a provozovatele krematorií.

²⁶² Srv. např. Janoušek, P., *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura*, Host, Brno 2001, s. 39.

²⁶³ Janoušek, P., *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura*, Host, Brno 2001, s. 84.

²⁶⁴ *Ibid.*, s. 84.

Podobně jako ve hře *Kdyby 1000 klarinetů* se tedy i zde, ač v jiné podobě, objevuje nezjevná hrozba jaderného konfliktu. A zajímavě v tomto kontextu hovoří opět i Pavel Janoušek: „Prostřednictvím slova, jež je odvozeno z anglického slova naděje, se tak znovu jako v předchozí hře opakuje závěrečné volání po kontaktu s jinými, a to opravdovými lidmi. A stejně jako ve *Faustovi* je toto volání alespoň částečně vyslyšeno.“²⁶⁵

Poslední hrou, kterou Vyskočil jako spoluautor realizuje v *Divadle Na zábradlí* a kterou reflektuje i Patočkova studie *Svět Ivana Vyskočila*, je hra *Autostop*. Jako spoluautor je pod dramatickým textem podepsán tentokrát také Václav Havel, přičemž historické prameny se v zásadě asi shodují, že primárním autorem je – skoro až výhradně – sám Ivan Vyskočil.²⁶⁶ Jedná se o hru na jedné straně reflektující a odrážející fenomén konzumu, který, jak známo, do východního bloku se systémem centralizované ekonomiky a kolektivního vlastnictví přišel ještě dávno před pádem tzv. Železné opony. Hra *Autostop* se však také opět dotýká tématu sblížení, *skutečného setkání s druhým*, a to prostřednictvím samotného motivu autostopu. *Autostop* byl v danou dobu na vzestupu, přičemž ve hře pochopitelně symbolizoval i touhu po svobodě, podobně jako fungoval v realitě samé. Na základě drobného poukazu k Vyskočilově tvorbě v *Divadle Na zábradlí* tak vidíme, jak asi silná byla jeho *touha po sblížení, sounáležitosti, sdílení a solidaritě*. Text hry *Autostop*, otevírající existenciální otázky, podle názoru P. Janouška rezonuje s apelativností text-appealů, a je tedy vybudován i na dialogickém principu jako aktivní a tvořivé participaci diváka na představení. „Vyskočil se v *Autostopu* vrátil k text-appealu, který mu byl nejbližší, přičemž svou představu apelativního textu oprostil od písňové

²⁶⁵ Ibid., s. 91

²⁶⁶ Podrobnější informace o míře autorství obou dramatiků nabízí například – ale nejen – monografie P. Janouška *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura*, Host, Brno 2001, s. 101–108

složky, která ostatně bez Suchého spoluúčasti postrádala již v předchozích hrách na početnosti a významu.“²⁶⁷

V důsledku veřejné kritiky *Smutných vánoc* je I. Vyskočil fakticky nucen v roce 1962 z *Divadla Na zábradlí* jakožto jeden ze zakladatelů odejít. Není pak vůbec divu, že se jej i Jan Patočka svým textem pokusil vnitřně podpořit a proti vnějšímu tlaku bránit. Koncepce dramatické tvorby se v *Divadle Na zábradlí* po Vyskočilově odchodu ujímá J. Grossman, který namísto divadla jakožto „experimentální dílny“ a „otevřené dramatické hry“ divadelní představení realizuje relativně koncepčně a na základě poněkud tradičnějších divadelně-iluzivních principů, jež byly Vyskočilově podstatě spíše vzdálené. Vyskočilův odchod z *Divadla Na zábradlí* se ale z dnešní historické perspektivy, jak si všímá např. třeba i P. Janoušek, snad může jevit také jako (v něčem) pozitivní. Tento odchod sebou totiž přinesl více tvůrčí svobody a autentického dobrodružství. Po svém odchodu z *Divadla Na zábradlí* totiž Vyskočil míří zpět do *Reduty*, čímž se mu navrácí otevřenější možnost k rozvíjení vlastních tvůrčích principů; k hledání vlastního osobního tématu/podstaty vlastní tvorby, k divadlu improvizace a experimentu, k „divadlu jako otevřené dramatické situaci a hře“.

Výše naznačený návrat k hlubší tvůrčí svobodě byl však současně bezprostředně spojen s nemalým *rizikem a prekérností*. Otevíral však to zásadní, přístup ke skutečnému *autorství*, *vlastnímu a nezaměnitelnému stylu*, *autenticitě uměleckého výrazu* či *třeba nenahraditelné umělecké originalitě*.

²⁶⁷ Janoušek, P., *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura*, Host, Brno 2001, s. 95

5.2.1 Otevřená dramatická situace a Ne-divadlo

Vyskočil tedy i z důvodů, na kterých se nějak podílela oficiální propaganda, odešel z *Divadla Na zábradlí*, přičemž se mu ale na druhé straně otevřela cesta k dalšímu zkoumání a hledání principů svého vlastního, bytostného přístupu k dramatické tvorbě, která je dnes označována jako *nedivadlo*. Principy tohoto přístupu k dramatické tvorbě, jež jaksi – ač někdy méně a někdy více – rezonují i s některými motivy a kontexty Patočkovy studie *Svět Ivana Vyskočila* či s motivy a kontexty některých dalších Patočkových studií – se asi nejlépe ukazují v několika dobových rozhovorech. Zejména zřejmě v rozhovorech se Zdeňkem Hejdou, Janou Patočkovou, Miroslavem Holubem či třeba Zdeňkem Hořínkem. A pak také se dané tvůrčí principy ukazují v textech obsažených v publikacích *Nedivadlo Ivana Vyskočila* a *Vždyť přece létať je o hubu* od Přemysla Rutha.²⁶⁸ Prostřednictvím textů z obou publikací se přitom však neodhalují jen spolu související aspekty Vyskočilovy tvorby a Patočkovy koncepce moderního a soudobého umění, ale domnívám se, že navíc vystávají i struktury podhoubí, na němž o něco později Ivan Vyskočil *teoreticky také formuluje* jisté principy své vlastní tvůrčí a herecké metody, a to metody dnes nazývané *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Principy *Dialogického jednání s vnitřním partnerem* se přitom začínají utvářet od roku 1968.²⁶⁹ V následující části bych se proto rád pokusil naznačit některé ze základních principů Vyskočilovy dramatické tvorby zhruba v době 60. let, jež Vyskočil následně rozvíjí v rámci *Dialogického jednání*, které je dnes již také jak předmětem odborného výzkumu, tak jistou specifickou tvůrčí praxí a cestou.

²⁶⁹ Co se týče „datace“ počátku Dialogického jednání s vnitřním partnerem, tak údaj, že tímto počátkem je rok 1968, se uvádí na webu Ivana Vyskočila: <https://www.ivanvyskocil.cz/html/dialogicke.html>

„Proto ve chvíli, kdy cítím, že naše konání už jde, běží ‚excelentně‘, mám potřebu přestat,“ upozorňuje I. Vyskočil v souvislosti s procesem tvorby.²⁷⁰ A jak jsem se pokusil ukázat nejen v předchozí kapitole, tak pro Jana Patočku představuje moderní a soudobé umění jakousi výsostnou „oázu“ svobody lidského ducha v jinak mechanicky svázaném společensko-ekonomicko-politickém systémem produkujícím silné odcizení a až démonické konsekvence. Obecně s tímto kontextem, resp. s problematikou svobody v moderním a soudobém světě, citelně rezonuje i Vyskočilův náhled na podmínky možnosti umělecké tvorby. Vnitřní potřeba tvorby u Vyskočila mizí nejen tehdy, když pociťuje, že začíná být zvládnuta, pod kontrolou a „excelentně běží“, ale i tehdy, když zasáhne „...tlak provozu“.²⁷¹ Poněkud přesněji ale vzhledem k vnitřní potřebě, tvůrčímu nutkání a tím i původu tvorby Ivan Vyskočil například dále poznamenává, že se u něj jedná zejména o potřebu *sdílení, otevřenosti a setkání*.²⁷² Obecnou podstatu Vyskočilova pojetí dramatické tvorby (myšleno nyní zejm. s ohledem na tvorbu v *Redutě a Divadle Na zábradlí*) pak vyjadřuje zejména asi pojem, resp. slovní spojení *divadlo jakožto otevřená dramatická situace*. Divadlo jako otevřená dramatická situace se ovšem může odehrávat jen za jistých specifických podmínek, naznačuje pak Vyskočil. „Takto pojaté divadlo se dělá ovšem jen za předpokladu, že je nekomerční ve smyslu vztahu amatérské bez uměleckých ambicí: např. bez ambicí dovoz-vývoz. Je jen sebou, pro sebe a v tom, čím je, bez ohledu na uznání nebo hodnotitelnost.“²⁷³ Nepatrně se pak v této souvislosti vnucuje poznámka, že s Vyskočilovým odporem k běžnému institucionálnímu provozu jaksí nějak rezonuje i postoj J. P. Sartra, jenž odmítal Nobelovu cenu za literaturu. Dokonce až pouze

²⁷⁰ Rut, P. (ed.), *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, Československý spisovatel, Praha 1996, s. 126

²⁷¹ Srv. Rut, P. (ed.), *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, Československý spisovatel, Praha 1996, s. 128

²⁷² *Ibid.*, s. 128

²⁷³ *Ibid.*, s. 128

díky jisté distanci až opozici vůči institucím a oficiálnímu systému provozu může být také tvorba, dílo opravdovým originálem, naznačuje Vyskočil.²⁷⁴ Tedy dílem v pravém slova smyslu.

Tvůrčí proces a umělecký výraz je jaksi a-subjektivní: „...mám spíš dojem, že se spíš děje, než že něco dělám – a ten ve mně, kdo mi do toho zasahuje, jaksi do té chvíle ne-já, je tímhle zvlastňován,...“.²⁷⁵ Večery v *Redutě*, ke kterým se výše uvedený popis tvůrčího procesu původně pojí, přitom Vyskočil nechápal jen jako představení v běžném smyslu, ale jako událost, *událost setkání*, což není nepodstatné. Z dramatické tvorby jakožto události vyvstává dle Vyskočila jisté napětí mezi očekáváním a tím, co přijde, což právě divadlu jakožto otevřené situaci dodává dramatičnost, „skutečně dramatickou strukturu“, jež, jak uvidíme o něco níže, může na duši působit až „terapeutickou“ katarzí.

„Celá tvorba je vlastně způsob, jak se stát nezávislým.“²⁷⁶ Současně Vyskočil směřuje ale také k minimalizaci všech výrazových prostředků včetně výpravy atp. „V ideálním případě by dramatická hra měla začít od nultého bodu. To znamená od toho, že nikdo nic neví. Nikdo nemá víc než nějaký zážitek, který nikdy nebyl zpracován a o kterém by rád zkusil, co to dá, jak se to bude rozvíjet.“²⁷⁷ Vlastní tématem je tak trochu i daná situace, její reflexe a sebereflexe, tedy i meta-rovina celé dramatické situace a události. „Téma je to, jak člověk existuje (...) zkušenost, která si hledá příběh. Situace je vyjádření (...) než se to objeví, než to s ním začne hrát.“²⁷⁸ Téma není předem dáno „...ani jako možnost ani jako nápad. Je třeba je objevit, najít, na co zúčastnění zaberou, co je osloví, aby se nemuseli rozejít. A co z toho teprve bude syžet hry“.²⁷⁹

²⁷⁴ Srv. Rut, P. (ed.), *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, Československý spisovatel, Praha 1996, s. 128

²⁷⁵ *Ibid.*, s. 128

²⁷⁶ *Ibid.*, s. 131

²⁷⁷ *Ibid.*, s. 132

²⁷⁸ *Ibid.*, s. 133

²⁷⁹ *Ibid.*, s. 135

Trochu podobně minimalisticky jako k tématu se ovšem Vyskočil v dramatické tvorbě pokouší v zásadě vztahovat i k divadelní výpravě a scénografii. Pokouší se je minimalizovat tak, že fakticky jaksí asi i odhaluje hranice toho, kde divadlo začíná a „...kde divadlo končí“.²⁸⁰ Zkoumá a zkouší: „Jaké je životní minimum pro jeviště“ (...) „Jako by teprve z prázdnoty měla možnost vyvstat nová výzva. Proto je dobré, když se do toho autorského člověk nežene. Když se nesnaží příliš rychle něco vymyslet, natož pochopit.“²⁸¹ Navíc se Vyskočil ve výše uvedených souvislostech opět dokonce přímo odkazuje na Jana Patočku a jaksí ne zcela nepřekvapivě přitom míří na jeho náhled na roli fantazie v tvůrčím procesu a orientaci vlastní tvůrčí cesty. Vyskočil píše: „Patočka mluví o tom, co všechno je třeba předložit zkoušce fantazie, abychom zjistili, že je to zaměnitelné, proměnlivé. Abychom objevili, co fantazií proměnit nelze, co je třeba jako to základní uznat. Tudy asi vede ta moje cesta.“²⁸² Tato cesta tedy směřuje k jakémusi „čistému umění“, které jsem se v kontextu Patočkova myšlení pokusil naznačit v předchozí kapitole, a to na Patočkově náhledu na „čisté malířství“, k němuž jsem se vztahoval prostřednictvím Patočkových názorů na meziválečné malířství (např. kubismus). Patočka v této souvislosti pojímal uměleckou tvorbu jako proces, v jehož rámci jsou zkoumány a odhalovány hranice a podstata malířství jako takového a současně je odhalován také *svět, přirozený svět* lidské existence.

Dobové rozhovory dále nabízejí také ještě poněkud bližší pohled na Vyskočilův postoj k problematice autorství, což je problematika velmi podstatná zároveň jak pro samo moderní a soudobé umění, tak pro moderní a soudobou teorii a filosofii umění. Například v rámci fenomenologicko-existenciální filosofie, na jejímž pozadí se pohybuje převážná část této

²⁸⁰ Rut, P., *Vždyť přeci lézat je o hubu*, Portál, Praha 2000, s. 51

²⁸¹ *Ibid.*, s. 52

²⁸² *Ibid.*, s. 52

práce, problematika autorství rezonuje s autenticitou a eticky ukotveným pojetím existence. Sám Vyskočil, který byl inspirován například i K. Jaspersem, k problematice autorství třeba zajímavě uvádí: „Autorství není jenom věc umělecké tvorby. Je to věc postoje k životu. K vlastní existenci i existenci ostatních. Je to odpovědnost za to, že jsem. (...) Autorství má smysl jedině jako pokus o něco nového, o seberealizaci, o sebevyjádření. (...) Autorství je tedy veliké riziko.“²⁸³

Autorství je záležitost bytostně procesuální, ustavuje se v návratu a opakování, které přinášejí nové variace a tím i „inovace“. „Autor není ten, kdo jím byl jmenován nebo uznán, ale kdo se jím neustále stává, kdo neustále autorizuje své jednání, svou existenci.“²⁸⁴ Autorství je tak u Vyskočila založeno v samotném pohybu existence. Skutečná tvorba asi však z Vyskočilova pohledu není možná bez jisté polemiky a konfrontace odlišných názorů, čímž vystává rezonance s Patočkovou základní ontologickou tezí inspirovanou Hérakleitem, a to tezí, že jádrem všeho jsoucího je *polemos*. Vyskočil se dotýká obecných podmínek možnosti tvoření, tvořivosti, když sám poznamenává: „Tam, kde nedojde k hlubším nebo intenzivnějším konfliktům, nedošlo až na výjimky k hlubším vztahům (...) Tvorba je řešení malérů a konfliktů. K tomu, co se dělá samo, ani tak autorský vztah nemáme.“²⁸⁵ Na druhé straně je však pochopitelně pro Vyskočila podstatný stejně tak i opačný aspekt; aspekt mezilidských vztahů, aspekt spolupráce, spolutvorby, který v jeho případě vyúsťuje až v možnost tvorby skutečně nezávislé. „Pro autorské divadlo je podstatné, že to lidi mají rádi, že to přesahuje jejich potřebu pohodlí, zajištěnosti, peněz.“²⁸⁶ Boj totiž Vyskočil pojímá zejména spíše asi jako odehrávající se v samotném tvůrci: „...umění je především boj s vlastní blbostí. Ale funkcí umění není jen

²⁸³ Rut, P. (ed.), *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, Československý spisovatel, Praha 1996, s. 134

²⁸⁴ *Ibid.*, s. 134

²⁸⁵ *Ibid.*, s. 135

²⁸⁶ *Ibid.*, s. 135

boj, je třeba radost, schopnost brát existenci jako dar“.²⁸⁷ A s blbostí se zase bojuje jen zejména proto, že brání svobodě „...ve smyslu tvořivého vývoje“.²⁸⁸

5.2.2 Otevřená dramatická situace a otázka katarze

I přes odchylku od tradičního pojetí divadla a dramatu pociťuje však Vyskočil ve své činnosti, divadle jakožto experimentální dílně a otevřené dramatické situaci, jistou formu katarze. Pochopitelně však katarzi coby původní a nezaměnitelnou podstatu evropského dramatu pojímá – snad trochu podobně jako Patočka, jehož náhled na katarzi v moderním a soudobém umění jsem se pokusil nastínit ve třetí kapitole – také Vyskočil trochu volněji. Aristotelský pojem katarze vnímá jaksí v kontextu doby a formálně-obsahové proměny umění. Vyskočilovým popisem úlevně terapeutického momentu katarze, a tedy jisté formy jeho „péče o kolektivní duši“, bych také tuto podkapitolu rád uzavřel. Uvedu Vyskočilův náhled na katarzi v delším rozsahu, jelikož se domnívám, že v jeho popisu spočívá i velký kus podstaty Vyskočilova pojetí dramatické tvorby, a navíc výraz toho, kam celkově Vyskočilův tvůrčí zápas směřoval, směřuje. *„Ono se říká, že ten Aristotelův pojem katarze je nejasný, ale to je nejasný jen pro ty, kteří o tom bádají. Pro ty, kdo to zažili na vlastní kůži jako dění, je to jasné. Jenom ta verbalizace je neuvěřitelně obtížná, protože to má co dělat s kulturní antropologií, s psychologií a estetikou a jak to všechno dostat do jednoho pojmu! Ale katarze jako zážitek, jako zkušenost je jasný, průkazný a neoddiskutovatelný činitel dramatického umění. A pokud jde v divadle i nedivadle o něco, jde o moment katarze, o obcování ve společenství, které se vytvoří na základě tématu. To je moment, na jehož základě je člověk schopen určité osobnostní změny. Bylo to i ve starém Řecku, jenže ta katarze (i když jde o totéž) musí být v každé společnosti, v každé*

²⁸⁷ Ibid., s. 138

²⁸⁸ Ibid., s. 138

konvenci definována jinak: jinými zkušenostmi. Jinými parametry. Je nádherné na to přicházet: co znamená třeba ta otevřená dramatická hra. To otevřené divadlo.“²⁸⁹

5.3 Literární tvorba v publicistických a odborných reflexích

Nyní bych se rád pokusil přejít od dramatické tvorby k tvorbě literární, jelikož jak bylo patrné, tak Jan Patočka ve své studii přistupuje k Ivanovi Vyskočilovi nejen jako k dramatikovi, ale také jako ke zcela autonomnímu spisovateli. Jak poukazuje dopis, který Patočka v roce 1965 adresoval kolegovi J. Zumrový, tak Patočka Vyskočilovo literární dílo dokonce osobně považoval za „...jeden z nejvýznamnějších projevů soudobé české literatury.“²⁹⁰ Za nejvýznamnější literární představitele v kontextu uvedeného dopisu Patočka označil vedle Vyskočila také Hrabala, Hrubína a Holana, s tím že naznačil, že by mohou obstát i v zahraničí.

Mezi dramatickou a literární tvorbou přitom u Vyskočila panuje velmi zajímavý vztah, který ostatně také vyplývá z rozhovorů, které jsem se snažil reflektovat v předchozí podkapitole. S ohledem na několik níže uvedených ilustrací by vztah panující mezi oběma tvůrčími oblastmi snad bylo možné označit jako dialogický a komplementární. „Oscilace mezi tím, kdo píše, a tím, kdo čte.“²⁹¹ Otázku vztahu mezi dramatem a literaturou vyjadřují také další Vyskočilova slova, popisující samotný *riskantní dobrodružný akt a proces psaní*. Podobně jako na poli dramatické tvorby, je u Vyskočila nejen tvůrčí proces a akt v jisté míře i vlastním *předmětem a tématem* tvorby. „Já si uvědomuji, jestli ten, kdo píše, mi říká něco, co mě zajímá.“²⁹² Názorněji a plastičtěji pak vztah dramatu a literatury u Vyskočila – ač z pohledu z pódia – vykreslují i tato slova. „Psaní a podium – to jsou moje takové spojité nádoby. (...) Ale jde o ten

²⁸⁹ Ibid., s. 149

²⁹⁰ Patočka J., Umění a čas I, Oikoymenh, Praha 2004, s. 399

²⁹¹ Rut, P., *Vždyť přece lézat je o hubu*, Portál, Praha 2000, s. 53

²⁹² Ibid., s. 53

risk, o to dobrodružství, o něco, co jen tuším a co můžu při tomhle večeru, při tomhle společenství zažít a jde hlavně o to společenství.“²⁹³ Nejlepší vystižení podstaty otázky po vztahu dramatické tvorby a literatury u I. Vyskočila z mého pohledu nabízí asi toto vyjádření: „Mně se to propojilo. S čím jsem si začal na jevišti, mohl jsem si pak napsat, a co jsem měl načrtnuto, mohl jsem si pak na jevišti vyzkoušet.“²⁹⁴

Co se pak týče Patočkovy reflexe Vyskočilovy literární tvorby, tak ta se obrací v zásadě na sbírku povídek *Vždyť přece lézat je snadné*. Jelikož však Vyskočil některé z povídek tvořících tuto sbírku vydává nejprve časopisecky ještě před rokem 1964, kdy byla sbírka povídek oficiálně publikována, může již v roce 1962 vyjít první z recenzí Vyskočilovy literární tvorby. A to od Olega Suse, brněnského strukturalisticky zaměřeného estetika a literárního historika a teoretika. V recenzi *Tři nové směny satiriků* v týdeníku *Kultura* už v roce 1962 (18. října) tento autor Vyskočilovu tvorbu reflektuje společně a v kontrastu s tvorbou K. Michala a J. R. Picka, přičemž však v širším kontextu poukazuje i na literární tvorbu J. Škvoreckého, M. Macourka či třeba L. Kundery. Proces etablování I. Vyskočila jakožto spisovatele, přestože jeho spisovatelská činnost byla dosud svázána téměř výhradně s divadelní tvorbou v Redutě, je tedy započat.

Susova reflexe je vzdor svému malému rozsahu, danému žánrem publicistické recenze deníku či týdeníku, velmi pronikavá a působivá. Dokonce tato recenze, zdá se, snad jakoby i předznamenává motivy a problémy, kterých se o něco později chopí Patočkova filosofická analýza a zobecňující syntéza. Oleg Sus totiž např. píše: „*Vyskočil je konstruktér prohledávající až do hlubin životních absurdností, tam, kde člověk sám dělá z rozumu iracionalitu, z logiky alogičnost, z pedagogiky fantastickou zpotvořeninu, z idejí mechanismy...Vyskočil dráždí svou*

²⁹³ Rut P. (ed.), *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, Český spisovatel, Praha 1996, s. 126

²⁹⁴ Rut P., *Vždyť přece lézat je o hubu*, Portál, Praha 2000, s. 50

*bizarní komickou logikou doprovázenou komickou pitvou současného člověka. Pitvou, která si ráda poslouží nožíky nadnesené parodie i jazykových extravagancí, již ovšem vede nůž psychologa, a nemýlím-li se, i svérázného „filosofa“ života. Tato logika překvapuje svými zákrutami, vršícími se jeden za druhým.*²⁹⁵ O. Sus tedy ještě zhruba rok před Patočkou odhaluje, identifikuje a pojmenovává Vyskočilovy analytické schopnosti vzhledem k literárnímu zobrazení reálného života, a současně vyzdvihuje i jistým, ač velmi volným způsobem, blízkost Vyskočilova myšlení a filosofie. A dále Sus také třeba poukazuje – ale v již v obecném kontextu soudobé literatury, do něhož řadí i tvorbu K. Michala a J. R. Pícky –, na situační charakter Vyskočilových povídek i velmi vysokou míru obrazivosti či jisté komické konfliktnosti, která však není samoučelná a pouze efektivním vtípem, nýbrž míří k něčemu hlubšímu: „...a tak dochází k vytváření konfliktů nasycených hlubšími významy“.²⁹⁶

Sus však oproti Patočkovi o Vyskočilovi píše na nepoměrně menší ploše a na Vyskočilovu adresu – po obecnější charakterizaci všech tří autorů, nových mladých satiriků, kterým je recenze zasvěcena – dále např. uvádí: „*Kupř. Vyskočil je mistr ve vymýšlení bizarních dějových krajin, reálně nereálných, kde čeká překvapení na každém kroku, že člověk skoro nevěří svým očím. Ale za tím vším, za groteskou, parodií, jazykovou švandou a fantastikou běží mechanismus analytické logiky, neúprosný, který má například spadeno na nejrůznější deformace člověka, nechť je už provádí falešná výchova (přímo Vyskočilův ‚komplex‘) nebo mechanická civilizace. Takový mistrovský kus analytické fantasmagorie je rozklad o ‚motomorfóze‘ ze hry Autostop neboli o chorobné proměně člověka v automobil...*“²⁹⁷ A právě *Autostop* je pak vlastním předmětem zbývající části úvahy o Vyskočilově tvorbě; čímž se však už Sus, jakoby nezřetelně, posunul od povídek k Vyskočilově dramatické tvorbě, jelikož jak je

²⁹⁵ Sus O., *Tři nové směry satiriků*, in: *Kultura*, 1962, č. 42, s. 6.

²⁹⁶ Tamtéž, s. 6.

²⁹⁷ Tamtéž, s. 6.

známo, *Autostop* byl určen pódiu *Divadla Na zábradlí*.²⁹⁸ S ohledem na Patočkovu studii *Svět Ivana Vyskočila* jakožto východisko této práce lze pak celkově říci, že Sus velmi citlivě naznačil jisté podstatné tematické okruhy, charakterizace a motivy, které se zhruba o rok později dostávají do zorného pole Patočkovy filosofické interpretace a analýzy.

5.3.1 Obrat v oficiálním hodnocení tvorby

Velmi podstatné, respektive zcela zásadní jistě s ohledem na oficiální reflexi Vyskočilovy tvorby dále je, že následně vychází pozitivní ohlas na jeho literární tvorbu také v Rudém právu, které dříve jakožto zdroj oficiálních ideologických norem a hodnot téměř po všech stránkách strhalo *Smutné vánoce*. Rudé právo však zveřejňuje recenzi Miloše Pohorského s názvem *Próza přemýšlivá a vtipná*,²⁹⁹ která vznikla až po Patočkově studii. Po Pohorského legitimizaci Vyskočilovy literární tvorby v Právu poněkud větší pozornost věnuje Vyskočilovi také Lopatka, jehož analytická recenze prozrazuje pravděpodobnou inspiraci Patočkou, jehož myšlení se však zřejmě odráží i v recenzi Pohorského. Oproti Machoninovi, který hodnotil v deníku Rudé právo *Smutné vánoce*, Pohorský v souvislosti s povídkami poukazuje na to, že Vyskočilova próza ve skutečnosti *není samoúčelná*. Pohorský vyzdvihuje i Vyskočilovu schopnost ukazovat *na riziko mechanizace života*. Současně však upozorňuje i na imaginativnost, na to, že se ve světě Vyskočilovy literatury „...může dít všechno možné – věci, lidi, představy, lze volně spojovat nebo oddalovat, ale přece to není svévolná hra“.³⁰⁰ Vnucuje se tak Patočkův poukaz na to, že Vyskočilova fantasiijní metoda rozpoutává všechny běžné

²⁹⁸ Lze ale také dodat, že fenomén autostopu a motorismu je v rámci Vyskočilových povídek tematizován např. i ve *Studnici Jakubově*.

²⁹⁹ Pohorský, M., *Próza přemýšlivá a vtipná*, in: Rudé právo, Roč. 44, 1964, č. 64, 4. 3., s. 3

³⁰⁰ *Ibid.*, s. 3

vazby světa a je dovedena až do extrémního protikladu vzájemně si cizích světů, přičemž ale nakonec dospívá k pravdě a podstatě. Také podle Pohorského Vyskočil směřuje k postižení nemocných lidských vztahů, což rovněž jaksí rezonuje s Patočkovou studií. A nakonec Pohorský o povídkách říká: „Jsou tu rozehrány situace, které se přímo nabízejí k filosofické interpretaci a provokují k domýšlení.“ Pohorského příspěvek je však také, jako u výše zmíněného Suse, „jen“ obecnější kulturní publicistikou, která si z podstaty svého žánru ani nemůže klást za cíl analytičnost odborné studie literárně-vědného či filosofického charakteru. K té se ovšem poněkud více přibližuje další recenzent, jehož reflexe také vzniká až po Patočkově studii o Vyskočilovi.

Již výše zmíněný Lopatka v recenzi *Svět plný náramných věcíček* v Literárních novinách pak poukazuje na to, že Vyskočilova sbírka skýtá dva formálně-obsahové okruhy povídek. Jednak žánrové prózy: „Žánrové studie blbosti všeho druhu, studie života, který se svým neúprosným zřetězením všemi silami brání normálnímu nazírání, je tu trochu detailního přírodopisu a hlavně ve většině případů logika zvrácených vztahů.“³⁰¹ A jednak okruh povídek, kde se projevuje jako analytik a současně „konstruktér“ světa: „Je syntetik věcí, ne slov, jeho asociativní technika nevychází z asociačních pout, ale z řádu věcí, vztahů, předmětů. Je tvůrce a konstruktér důsledného světa, o kterém můžeme říci, že je absurdní, ale je asi přesnější, řekneme-li, že stojí na hlavě a k tomu ještě trochu našikmo. (...) Vytváří iluze exaktních zkoumání. (...) Proto i jeho meditace má nejen analytický ráz, ale je taky skutečnou analýzou.“³⁰² Ve srovnání s Lopatkou Patočka přitom poukazoval na to, že Vyskočil analyzoval především patologičnost ve vztazích. Současně Patočka odlišil Vyskočilovu experimentální

³⁰¹ Lopatka, J., *Svět plný náramných věcíček*, in: Literární noviny, 1964, č. 4, 25. 1., s. 5.

³⁰² *Ibid.*, s. 5.

absurdní komiku a tvorbu na straně jedné a literaturu běžného každodenního realismu na straně druhé.

Také další recenzent, M. Suchomel, uvažuje způsobem podobným jako Lopatka. V rámci Vyskočilových povídek ve sbírce *Vždyť přece lézat je snadné* odlišuje dva rozdílné okruhy ve stylu a obsahu. Dále si také Suchomel, jak poukazuje i monografie *Hra školou*, všímá i toho, že „Reálný fakt je vyňat z reality a přesazen do umělých vztahů, vyabstrahován do laboratorních podmínek.“³⁰³

Okruh recenzentů Vyskočilovy literární tvorby zhruba z období, které reflektuje Patočkova studie *Svět Ivana Vyskočila*, resp. z doby po napsání této studie, uzavírá příspěvek *Jazyk v povídkách Ivana Vyskočila* od Alexandra Sticha.³⁰⁴ Vyskočil podle jeho slov vyvolá „...velmi silný pocit porušení vztahů (...) a demaskuje běžné chování a chápání, které už ztratilo jakoukoliv souvztažnost s podstatou jevů a jejich smyslem“.³⁰⁵ Do okruhu recenzentů Vyskočilovy povídkové knihy dále patří i M. Novotný, který jako šéfredaktor časopisu *My*, určeného mládeži, povídky pozitivně přijal v recenzi *Místo žáka přišel učitel*.³⁰⁶ A dále také O. Rafaj, který sbírku povídek recenzoval v textu *Cesty mladé prózy v Červeném květu*.³⁰⁷ Z převážné části výše uvedených recenzí lze pak přinejmenším vycítit, že jejich autoři jsou Patočkovou studií *Svět Ivana Vyskočila* s nemalou pravděpodobností nějak obeznámeni, ne-li přímo inspirováni a ovlivněni.

³⁰³ Čunderle, M., *Cesty ke hře*, in: Čunderle M., Roubal J., *Hra školou: dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*, Studio Ypsilon, Praha 2001, s. 95, Suchomelova recenze byla zveřejněna v týdeníku *Plamen*, č. 7, r. 1965.

³⁰⁴ Stich, A., *Jazyk v povídkách Ivana Vyskočila*, in: *Knižní kultura I.*, č. 3, 1964

³⁰⁵ Jelikož se mi nikde nepodařilo získat přístup k samotné původní recenzi, tak zde cituji z monografie - Čunderle M., *Cesty ke hře*, in: Čunderle M., Roubal J., *Hra školou: dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*, Studio Ypsilon, Praha 2001, s. 98

³⁰⁶ Novotný, M., *Místo žáka přišel učitel*, in: *My*, 1964, č. 3., s. 40-41

³⁰⁷ Rafaj, O., *Cesty mladé prózy*, in: *Červený květ*, 1964. č. 3., s. 94

5.3.2 Reflexe Vyskočilovy tvorby v neperiodických publikacích

Vedle novinových recenzí a kratších reflexí Vyskočilovy tvorby v odborných periodických vznikají zhruba v polovině 60. let také studie, jež Vyskočilovu literární tvorbu reflektují v rámci neperiodických monografických publikací a které již proto pochopitelně nejsou ideově až tak angažované. Za nejvýraznějšími autory v tomto směru lze pravděpodobně v souladu s publikací *Hra školou* označit Vladimíra Karfíka a Zdeňka Kožmína.³⁰⁸ Kožmín ve studii *Proměny komična*, která je zhruba řečeno komparací komiky u I. Vyskočila, K. Michala, M. Kundery a B. Hrabala a tematizuje zejména vztah jazyka a komiky, k Vyskočilově komice a práci s jazykem na úvod výstižně uvádí: „Možnosti komického rozkladu jazyka jsou takřka bezbřehé.“³⁰⁹ Přesněji řečeno Kožmín se ve srovnání Vyskočila s Michalem zaměřuje na princip grotesknosti a ve srovnání Vyskočila s Hrabalem zase na práci se slovními hříčkami a „*mumlání světa*“. Vyskočil z jeho pohledu představuje nejabsurdnější a nejgrotesknější pól v komičnu naší prózy a odhaluje „...některé deformace lidské existence nejčastěji na základě nevysvětlitelné, nesmyslné, na ruby obrácené skutečnosti“.³¹⁰ A jak si také všimli již mnozí interpreti přede mnou, tak Kožmín velmi trefně hodnotí absurdně-existenciální charakter Vyskočilovy tvorby, k níž poznamenává: „Absurdní komika je tu mnohem racionálnější, než jak ji známe třeba z Ionesca, neboť činí fakt spíše záminkou k průzkumu reality.“³¹¹ A právě průzkum reality je motiv, který Vyskočilovi přičítá již předtím Patočka.³¹² (Patočka je v tomto směru inspirovaný také fenomenologií M. M-Pontyho a v některých svých dalších studiích říká,

³⁰⁸ Srv. také s Čunderle M., *Cesty ke hře*, in: Čunderle M., Roubal J., *Hra školou: dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*, Studio Ypsilon, Praha 2001, s. 109–113

³⁰⁹ Kožmín, Z., *Umění stylu: Úloha jazyka v současné próze*, Československý spisovatel, Praha 1967, s. 38

³¹⁰ *Ibid.*, s. 38

³¹¹ *Ibid.*, s. 38

³¹² Patočka, J., *Svět Ivana Vyskočila*, in: *Umění a čas I.*, Oikoymenth, Praha 2004, s. 186

že umění je průzkumem smyslového světa, smyslové reality, což je dáno i tím, že svět pojmá jako nekonečnou strukturu dimenzí a horizontů, jejichž tematizace je fakticky nevyčerpatelná.)

Kožmín se však primárně zaměřuje na roli a analýzu jazyka, slovních hříček a z nich vyplývající absurditu Vyskočilových povídek. Role jazyka se prý u odlišných povídek různí, což Kožmín dokládá několika konkrétními analýzami. Např. na povídce *Krátké vyprávění o Albertu Kyškovi, létacím snu s třemi instruktážními vsuvkami* a na povídce *O rodný ranč čili Padni, padouchu* ukazuje Vyskočilovu fantasijsní hru se slovními hříčkami a schopnost dovést je ke groteskní nelogičnosti, parodičnosti; z nesmyslu se stává „logický vzorec“. „Nesmysl je logizován, zdůvodňován a nabývá povahy parodie, a nejen to, nesmysl je zároveň poetizován, nebo se jím také vyjadřuje radost z tvořivé fantazie.“³¹³

Motiv instruktážní vsuvky pak Kožmína přivádí k problematice či lépe řečeno asi tématice *dramatu vyprávěného a demonstrovaného* ve Vyskočilově (nejen) literární tvorbě. Jinými slovy instruktážní vsuvky Kožmína přivádějí k tématice *meta-narativity*, jež je v nich potenciálně zakuklena a poněkud zůstává stranou Patočkovy pozornosti, jelikož Vyskočil meta-narativitu významně začíná propracovávat a rozvíjet až v době, která po Patočkově oficiální reflexi Vyskočila následuje. Meta-narativita se stává, domnívám se, vedle hry s jazykem jaksi vlastním tématem Vyskočilovy dramatické a literární tvorby. Dobrým literárním příkladem je sbírka *Kosti*. Co se týče her, tak *Blbá hra aneb Křtiny v Hbřbích* (1964) a později pak například hra *Haprdáns neboli Hamlet princ dánský, ve zkratce* (1980). Vyprávěné drama, tj. Vyskočilovu specifickou meta-narativitu divadelního představení v literatuře ukazuje Kožmín na Vyskočilově povídce *O rodný ranč čili Padni, padouchu*, kterou označuje jako „pseudoučenou dramaturgií“. Na druhé straně si však v povídce *Zrádce* Kožmín všímá zase zejména

³¹³ Tamtéž, s. 38

dialogičnosti Vyskočilovy tvorby. „Vyskočil zná také účinnost absurdního dialogu a pomocí jazykové výstavby ještě zesiluje nesmyslnost a alogičnost projevu.“³¹⁴

Podobně jako dříve již Patočka a po něm další a další „recenzenti“ hodnotí Kožmín i rozsah a bohatost Vyskočilových výrazových prostředků a tvůrčích schopností: „*Vyskočilovy prózy mají široké rozpětí jazykových prostředků od hříček a alogismů až po zcela „normovanou“ sdělovací věcnost a nenápadnost. Jazyková výstavba tu zdaleka není jen doménou vtipných nápadů a extravagancí, nýbrž usiluje o neustálou konfrontaci jazykového komična s jazykovým non-komičnem. Střídání, a ještě více prostupování komických, střízlivě analytických a lyrizujících momentů vytváří osobitost Vyskočilova stylu.*“³¹⁵ V návaznosti na uvedenou citaci lze dodat, že Kožmín, stejně jako před ním Patočka, odlišuje povídky všedního realismu (řečeno s Patočkou) od těch povídek, které jsou komické, absurdní či které svou formální architekturou kladou na recipienta větší a aktivnější nárok a jež Patočka klade do oblasti absurdní fantastiky a Vyskočilova experimentu někdy až jakoby nezávazného. Ke srovnání se studií *Svět Ivana Vyskočila* se vnucuje dále také třeba tato myšlenka: „Důležitý je fakt, že ve Vyskočilových prózách je v obsahové rovině využíváno stejně jako v rovině jazykové neustálého napětí mezi protikladnými fakty a jevy.“³¹⁶ Své pojednání o Vyskočilovi pak Kožmín, potom, co provede analýzu způsobu Vyskočilova neobvyklého pointování a netradičního způsobu fabulace, uzavírá: „Cílem je analýza světa. Do popředí nevchází nesmysl, ale smysl nesmyslu.“³¹⁷ Odhlédneme-li od toho, že to, jakým způsobem Vyskočil odhaluje smysl nesmyslu a smysl světa, pak podrobněji Kožmín ukazuje až o desítky let později ve své interpretaci Patočkovy studie *Svět Ivana Vyskočila* s názvem Absurdita-zvláštní druh smyslu

³¹⁴ Kožmín, Z., *Umění stylu: Úloha jazyka v současné próze*, Československý spisovatel, Praha 1967, s. 41

³¹⁵ *Ibid.*, s. 42

³¹⁶ *Ibid.*, s. 43

³¹⁷ *Ibid.*, s. 38

(*Modely interpretace: Patočkovské průhledy*, Brno 2001), tak je citelné, že je s největší pravděpodobností Kožmín s Patočkovou studií obeznámen již v 60. letech, přičemž je touto studií pravděpodobně i inspirován.

Za pozornost stojí také studie *Patologie jazyka* Vladimíra Karfíka, publikovaná v knize *Příběhy pod mikroskopem*. Karfík si zde ale všímá jak povídek, tak dramatických textů. Vyskočila ve volnějším smyslu fakticky klade do kontextu s autory jako S. Beckett a E. Ionesco a v českém prostředí pak mezi autory, jako je J. Voskovec a J. Werich, V. Havel, a především asi B. Hrabal. Vyskočil rád analyzuje funkci jazyka a jeho komiku a grotesknost, říká Karfík. Dále si všímá i role negace a deformace jazyka. Vyskočil z jeho pohledu ovšem „...nezůstává jen u deformací jazyka, dává jazyku ožít, určuje mu podstatný podíl na tvorbě děje povídek“.³¹⁸ Vytváří tak poutavé fikční světy. Karfíkova studie se podstatným způsobem opírá o filosofii jazyka – trochu podobně jako studie Patočková – a akcentuje i filosofický kontext, přičemž se Karfík odkazuje na amerického filosofa a matematika N. Wienera. Velmi podstatnou část studie věnuje Karfík také tématu dialogu a s ním i tématu nedorozumění a smrti. Studii Karfík zakončuje úvahou o mechanizaci života ve vztahu ke hře *Autostop*. Celkově také studie *Patologie jazyka* vyvolává pocit, že je její autor obeznámen se studií Patočkovou.³¹⁹

V monografii *Metamorfózy smíchu a vzteku* ještě vychází studie *Z nové vlny satyrů* od O. Suse (1965), jak ale ukazuje předmluva, jedná se o rozvinutí a doplnění recenze, kterou O. Sus publikoval již v roce 1962 pod názvem *Tři nové směry satiriků* v týdeníku *Kultura*, kterou jsem reflektoval výše.

Nyní bych rád tuto podkapitolu krátce již jen shrnul, jelikož byla podkapitola poměrně rozsáhlá. Jak se ukázalo, Vyskočil byl tedy jako autor, spisovatel legitimizován již od počátku

³¹⁸ Karfík, V., *Patologie jazyka*, in: *Příběhy pod mikroskopem*, Československý spisovatel, Praha 1966, s. 70

³¹⁹ Srv. Patočka, J., *Svět Ivana Vyskočila*, in: *Umění a čas I.*, Oikoymenh, Praha 2004, s. 183

60. let a byl v tomto procesu postupně zařazen až do společnosti našich několika málo nejvýznamnějších spisovatelů. Až na Susovu recenzi *Tři nové směry satiriků* vznikly další recenze a studie o Vyskočilově literární tvorbě až po vydání studie *Svět Ivana Vyskočila*, která je zřejmě ovlivnila či inspirovala. Oficiálně přitom na Patočkovu studii nebylo vhodné přímo odkazovat, jelikož Patočkova filosofie se přičila oficiálnímu světonázoru daného politického zřízení. Proto také zhruba o deset let později byla naprosto absurdně fakticky označena za filosofii buržoazní.

5.4 Dialogické jednání s vnitřním partnerem

Patočka ve studii *Svět Ivana Vyskočila* vyjadřuje také názor, že Vyskočil se zaměřuje na zkoumání dialogu a dialogické situace, přičemž ale současně poukazuje na Vyskočilovu práci s protiklady, kterou může mimo jiné reprezentovat třeba i Patočkova analýza komplementárních koncipovaných figur, postav Fausta a Markéty. Z předchozích podkapitol pak mimo jiné vyplynulo i to, že se ve Vyskočilově tvorbě dialogicky a organicky vzájemně uplatňuje bezprostřední tvůrčí spontaneita i teoreticko-filosofická reflexivita. Vystalo také, že určitý organický dialogicko-komplementární vztah panuje i mezi Vyskočilovou dramatickou a literární tvorbou. A nyní bych se rád nějak pokusil, ač opět jen opravdu omezeně a reduktivně, naznačit poslední vrstvu či dimenzi Vyskočilovy umělecko-teoretické činnosti. Vrstvu, kterou dost možná Vyskočilův veškerý tvůrčí i teoreticko-pedagogický potenciál odráží komplexně, která je však s největší pravděpodobností v celkovém pozadí. Mám na mysli již několikrát zmíněné *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*.

Vyjdu přitom v zásadě jen ze tří zdrojů: z odborné studie tematizující terapeutické možnosti autorského herectví s názvem *Výuka herectví jako psychoterapeutická možnost*, ze studie

pojednávající primárně o vztahu autorského herectví a hlasu a z Vyskočilova nejoficiálnějšího popisu podstaty a historie *Dialogického jednání s vnitřním partnerem*.³²⁰

Jaký je obecný rámec *Dialogického jednání s vnitřním partnerem*? Jak jsem již poukázal na začátku této kapitoly, tak sám Vyskočil, v rámci obecné charakterizace *Dialogického jednání s vnitřním partnerem*, označuje za jeho počátek druhou polovinu šedesátých let. V této obecné charakterizaci *Dialogického jednání* mimo jiné Vyskočil poukazuje i na jistý aspekt Patočkova pojetí hry.³²¹ Vzhledem k výše uvedené době počátku *Dialogického jednání* lze také předpokládat, že *Dialogické jednání* je s největší pravděpodobností nějak založeno a zakořeněno již v tvorbě text-appealů a ve Vyskočilově původní dramaticko-literární praxi. Řada pojmů a kontextů, o kterých jsem se v této práci pokusil pojednat v předchozích kapitolách, s *Dialogickým jednáním* více či méně souvisí. Vůbec to není jen pojem *dialogu*, ale také například pojmy jako situace/situačnost, experiment a hra, nezaujatost, autenticita či třeba nepředmětnost. Tato rezonance mezi tvůrčí metodou *Dialogického jednání s vnitřním partnerem* s pojmy a kontexty objevujícími se v Patočkově myšlení mě fakticky prvotně přivedla, při vědomí přátelství obou autorů a Vyskočilovy obeznámeností s Patočkovým dílem, k pokusu uchopit Patočkův náhled na Vyskočilovu tvorbu. Dostávám se tak nyní určitým obloukem na pomyslný začátek a východisko této práce.

Nejobecněji lze *Dialogické jednání s vnitřním partnerem* charakterizovat asi jako jistou hereckou propedeutiku, zkoumající základy a předpoklady hereckého výrazu. Rámec *Dialogického jednání* je v základu tvořen minimalistickým herním prostorem tzv. „veřejné

³²⁰ Nejoficiálnějším popisem *Dialogického jednání s vnitřním partnerem* mám na mysli popis *Dialogického jednání* na oficiálním webu Ivana Vyskočila: <https://www.ivanvyskocil.cz/html/dialogicke.html>

³²¹ V rámci popisu a charakterizace *Dialogického jednání s vnitřním partnerem* na svém osobním webu I. Vyskočil explicitně uvádí jméno Jana Patočky a poukazuje na inspiraci jeho pohledem na problematiku hry, když doslova píše: „...to v člověku a s člověkem hraje (Patočka)“: <https://www.ivanvyskocil.cz/html/dialogicke.html>

samoty“, dále je tvořen diváky, resp. několika zkoušejícími, z nichž jeden zkoušení navíc vede.³²² Do rámce herního prostoru, herního a experimentálního pole, vstupuje zkoušející/„herec“, jenž se z principu pokouší být nezainteresovaný; z principu se pokouší do hry nepřinášet žádné konkrétní téma, předmět, *nastudovanou roli*. A právě proto *Dialogické jednání* Ivan Vyskočil označuje také slovním spojením *nepředmětné herectví*. V rámci herní situace pak zkoušející usiluje o smysluplné „herecké“ uchopení a vyjádření bezprostředních vnitřních prožitků, pocitů, pohnutek, jež jsou vyvolané jeho momentálním spočinutím před zraky diváků. S diváky se současně snaží *intuitivně a sympateticky sladit* a navodit s nimi kontakt. Právě oni jsou z velké části inspirací jeho jednání a nastavují zrcadlo obecné smysluplnosti, komunikovatelnosti a zajímavosti jeho osobitého výrazu a jednání.

Herní prostor, a tedy smyslové pole „diváků“, v němž se *Dialogické jednání* odehrává, mívá v zásadě minimalistickou podobu prázdné třídy opatřené v podstatě jen adekvátním počtem židlí. Zkoušející v herním prostoru „prodlévá“ zhruba dvě až pět minut, přičemž zde nezřídka zakouší pocity nehostinnosti a studu, vyplývající z asi známého Sartrova odhalení, a to že pohled druhého nás obnažuje a jaksi přivádí i k uvědomění jisté do té doby skryté části nás samých, našeho *já*. Trochu obdobně setkání s druhým hodnotí ostatně i Patočka, který však klade důraz zejména na skutečnost, že v běžném praktickém životě jednáme zpravidla tak, abychom se v očích druhého ukazovali způsobem, který je pro nás osobně nejužitečnější, nejvýhodnější.³²³ Každopádně kontakt s „divákem“ v rámci *Dialogického jednání* navozuje sebereflexi a setkání se sebou samým – resp. setkání s některými aspekty já, které jinak bývají

³²² Detailněji základní strukturu *Dialogického jednání* s vnitřním partnerem popisuje například studie A. Koubové *Experimentální zkoumání struktury zkušenosti*, FILOZOFIA Roč. 68, 2013, č. 5

³²³ Patočka problematiku druhého a sebepoznání pojednává na vícero místech svého díla, zajímavým způsobem však tuto problematiku ukazuje i ve studii *Svět Ivana Vyskočila* na otázce dialogu, resp. promluvy. Srv. proto: Patočka J., *Svět Ivana Vyskočila*, in *Umění a čas I.*, Oikoymenh, 2004, Praha, s. 186

kvůli praktickým věcem a obstarávání nezbytných existenciálních potřeb z vědomí v zásadě *vytěsněné či zasuté nebo skryté*.

5.4.1 Od experimentální nepředmětnosti k příběhu a meta-narativě

Výše naznačený kognitivní přínos *Dialogického jednání s vnitřním partnerem* dosti zajímavě odhaluje například i Vyskočilova odborně laděná studie *Výuka herectví jako psychoterapeutická možnost*, formulovaná primárně z psychologické pozice se zaměřením na otázku přínosu psychodramatu v psychoterapii u silně introvertizovaných jedinců.³²⁴ Z této studie však mimo jiné současně jasně vyplývá také to, že *Dialogické jednání* je v jistém ohledu také prostředkem ke zkoumání jednotlivých *elementů* výrazových prostředků (gesta, hlasu, tělového napětí, slova, či dokonce hlásky, pomlky, ticha, pauzy atp.) tvořících herecký projev, a to formou *improvizace, zkoumání a hledání*. Proto tedy může být *Dialogické jednání s vnitřním partnerem* i pojímáno jako forma *experimentální hry s hereckou propedeutikou a nepředmětným herectvím*.

Zkoumání fundamentálních elementů výrazových prostředků hereckého jazyka, výrazu, je ovšem asi třeba pojímat až jako možnost „přidruženou“ ke zkoumání *základů příběhu*. Vyskočil totiž obecně vyzdvihuje a zkoumá potenciální mikro-příběhovost herní situace, kterou *Dialogické jednání s vnitřním partnerem* nabízí. Tuto skutečnost ostatně, zdá se mi, potvrzuje i výše uvedená studie, která je také dokladem, že *Dialogické jednání* má – podobně jako i jiná Vyskočilova dramatika – svůj terapeutický, katarzní význam.

³²⁴ Vyskočil I., *Výuka herectví jako psychoterapeutická možnost*, in: Skupinová psychoterapie psychotiků a osob s těžším somatickým postižením, Syřišťová, Eva a kol.: Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1989, s. 136–144

Vzhledem ke konstitutivní roli vyprávění, příběhu ve studii *Výuka herectví jako psychoterapeutická možnost* Vyskočil například uvádí: „...bezprostředně lze zahrát vlastně jen určitou událost, příběh. Zpřítomnit něco, nebo představu něčeho, co by se stát mohlo. Psychodramatu jde konec konců o zveřejňování a o poznání příběhu. Zpřítomnit něco, co se stalo, nebo představu něčeho, co by se stát mohlo. (...) Příběh je, říká Brecht, duší divadla“.³²⁵

A proto je tedy také příběh – či jeho reflexivní zkoumání generující dále meta-narativitu, ke které lze reflexí příběhu dospět a ke které Vyskočil bytostně tíhne – jaksi asi i potenciální finalitou *Dialogického jednání s vnitřním partnerem*.

V duchu experimentálního, improvizčního a herního charakteru *Dialogického jednání* Vyskočil pochopitelně zdůrazňuje, že nemá jít o *reprodukcí příběhu, nýbrž o jeho tvorbu*. Vyskočil ovšem navíc v souvislosti s *Dialogickým jednáním* zdůrazňuje i význam *komunikace*, tak nepostradatelný a současně příznačný pro postmoderní a současnou kulturu. Zde (však) Vyskočil s největší pravděpodobností není inspirován přímo postmodernou, ale převážně spíše asi konceptem *existenciální komunikace* a krajní existenciální zkušenosti „ztroskotání“, vypracovaným Vyskočilovým oblíbeným německým filosofem K. Jaspersem. „*Výuka herectví je, pokud vím, nevyužitá možnost, jak společně se žáky sledovat, zkoumat procesy tvorby komunikativního chování na různých příkladech, modelech, jak poznávat a osvojovat si „výjimečnosti“ výrazových prostředků a výrazové prostředky jako dovednosti s velkým spektrem.*“³²⁶

³²⁵ Ibid., s. 137

³²⁶ Ibid., s. 142

5.4.2 Jádru a kontext Dialogického jednání s vnitřním partnerem a přirozený svět

Přestože dnes již existuje celá řada studií o *Dialogickém jednání s vnitřním partnerem*, tak je asi do jisté míry stále otázkou, co je jeho základem, z čeho v jádru vychází? Jednu z možných – přestože jen dílčích – cest k hledání odpovědi na tuto otázku možná nabízí Vyskočilovo pojednání s názvem *Hlas, mluva, řeč*.³²⁷ V rámci tohoto pojednání se jako podmínka možnosti a tím i základ *Dialogického jednání* zdá být *hlas*. Ve Vyskočilově pohledu je *hlas* také bezprostředně propojen s *odpovědností*, jež je v rámci fenomenologicko-existenciální filosofie regulativním principem autentického chování a existence jako takové. Vyskočil *hlas* nejobecněji charakterizuje jako vnitřní „...hnutí, je pohyb, aktivita“.³²⁸ Obecněji je *hlas* Vyskočilovi prostředkem, jehož pomocí ze sebe člověk hermeticky, tedy krouživě vystupuje ven a zase zpět do sebe navrácí, čímž získává jisté sebepoznání a poznání světa. „Vědomý *hlas* je pro člověka asi jediná příležitost, jak vyjít ze sebe. Dostat se ven do světa. A asi také jediná možnost a příležitost, jak zase přijít k sobě, vrátit se a setkat se sám se sebou. Někdy jako s někým druhým.“³²⁹ Vyskočil vzhledem k roli *hlasu* v *Dialogickém jednání s vnitřním partnerem* také dále například uvádí. „*Hlas* je totiž nejen „nosičem“ obvyklé řeči slov, ale někdy má pro někoho srozumitelnou i svou nonverbální řeč. Tu tělovou, gestickou, prapůvodní, z hloubi těla i duše i času, z níž se slovo rodí.“³³⁰

Ač studie *Hlas, mluva, řeč*, jejímž prostřednictvím jsem se nyní pokoušel popisovat a nahlížet jisté aspekty a založení *Dialogického jednání*, od svého začátku až do svého konce sleduje a zkoumá primárně fenomén *hlas*, a to velice zaměřeně, vnučuje se otázka, zda a do jaké míry v této úvaze ještě běží o *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*? V předposledním odstavci

³²⁷ Vyskočil, I., *Hlas, mluva, řeč/Řeč, mluva, hlas*, DAMU, Praha 2006, s. 7-9

³²⁸ *Ibid.*, s. 7

³²⁹ *Ibid.*, s. 8

³³⁰ *Ibid.*, s. 8

studie však Ivan Vyskočil souvislost svého pojetí hlasu a *Dialogického jednání* vymezuje takto: „Jde nám o výzkum a studium autorského herectví a v tom smyslu toho zřejmě základního, to je dialogického jednání, jak tomu říkáme, a proto nám nutně jde o výzkum a studium hlasu a o výchovu k hlasu.“³³¹

Na druhé straně pojednání *Hlas, mluva a řeč* mířící dost možná na podstatu, fundament *Dialogického jednání*, naráží i na širší kulturně-společenské a ekonomicko-politické souvislosti a podhoubí *Dialogického jednání s vnitřním partnerem*. Na širší kontext, který jaksí i rezonuje s Patočkovým kritickým pohledem na moderní a soudobou kulturu post-evropské, vědo-technické civilizace zaměřené na efektivnost i konzum. V širším kontextu Vyskočilovy úvahy o podstatě hlasu se opět dokonce objevuje centrální pojem Patočkova myšlení, kterým je přirozený svět – přirozený svět lidské existence. Vyskočil píše: „*Městská civilizace, životní styl stále větších a větších sídlištních aglomerací, nadvláda komunikačních médií, konzumu a technického utilitarismu nutně znamená další, postupující oslabování, deformování a namnoze popírání přirozeného světa, a tedy i podmínek pro projev a rozvoj zdravého, znělého lidského hlasu, pro obecnou (společenskou potřebu) takového hlasu.*“³³² Jinými slovy tedy Vyskočil s potřebou rozvoje hlasu a tím nějak i se smyslem *Dialogického jednání* z důvodu odcizení přirozenému světu spojuje nejen konzum, ale také vliv masmédií, zaměření společenského systému na efektivnost a pak i technický charakter naší kultury a civilizace, což jsou také témata, kterým jsem se jistým způsobem pokusil věnovat v předchozích kapitolách.³³³ Nutno současně ale dodat, že Vyskočil tento kontext teoreticky a explicitně uchopuje až o desítky let později, dávno po tom, co Patočka formuluje svůj pohled na svět a Vyskočilovu tvorbu.³³⁴

³³¹ Ibid., s. 9

³³² Ibid., s. 9

³³³ Ibid., s. 9

³³⁴ Studie byla publikována v roce 2006 ve vydavatelství DAMU.

Zde bych již svou práci, svůj pokus o prozkoumání souvislosti mezi filosofickým myšlením Jana Patočky a umělecko-teoreticko-pedagogickou činností Ivana Vyskočila ukončil.

Závěr

Cílem projektu bylo vyzdvížení smyslu a hodnoty, které Jan Patočka přiřítal Vyskočilově tvorbě ve studii *Svět Ivana Vyskočila* (1963). Vymezení současného stavu bádání jsem začal interpretací reflexe *Absurdita – zvláštní druh smyslu*, nejstarší interpretace studie *Svět Ivana Vyskočila*, a to od literárního vědce a kritika Zdeňka Kožmína. Poukázal jsem zejména na roli, kterou Kožmín přiřítá Vyskočilově fantasii ve vztahu k odhalování pravdy, a jak Kožmín v této souvislosti odhaluje rezonanci mezi Vyskočilovou absurdní komikou a problematikou negace, která spočívá v dialogicko-polemickém principu Patočkova myšlení. Dále jsem ukázal, že Kožmín v podstatě Patočkův náhled na Vyskočila uchopuje v poněkud širším teoretickém rámci. Primárně se totiž fakticky pokouší odhalit zejména skrytou souvislost Patočkova pohledu na Vyskočila s ohledem na Patočkovy studie o J. Čapkovi a J. Durychovi, a to navíc jaksí ve vztahu ke klasické filosofické problematice – podstatě básnictví.

Následně jsem interpretoval reflexe současného estetika Miloše Ševčíka, jenž Patočkův náhled na Vyskočila nejprve krátce pojednal v kontextu Patočkovy studie *Spisovatel a jeho věc*, a sice s ohledem na zkoumání problematiky role Vyskočilovy imaginace při odhalování pravdy a podstatného v literatuře. Z toho vyvstalo, že Ševčíkova interpretace Patočkovy reflexe Vyskočila měla význam podpory a posílení teze, kterou Ševčík vyvodil z Patočkovy nejvýznamnější studie o literatuře – *Spisovatel a jeho věc*. Jinak řečeno, že Ševčík primárně nezkoumal Vyskočilovu studii jako prvořadý předmět svého zájmu. Poté jsem přistoupil i k Ševčíkově druhé reflexi Patočkova náhledu na Vyskočila, jenž oproti jeho výše uvedené první reflexi Vyskočila navíc Patočkův náhled na Vyskočila zajímavě klade do kontextu Patočkovy koncepce tří pohybů existence, strukturovaněji si všímá Patočkovy tematizace Vyskočilova zkoumání dialogu a dotýká se i vztahu absurdity a solidarity.

Celkově a zjednodušeně řečeno interpretace textů obou výše uvedených autorů poukázala na to, že oba interpreti věnují pozornost především Patočkově tematizaci vztahu mezi Vyskočilovou imaginací a odhalováním pravdy. A pak že Patočkův náhled na Vyskočila interpretují v zásadě prizmatem koncepce umění u M. Heideggera. Oproti této interpretační tendenci jsem naznačil, že jejich přístup má citelné limity, a předznamenal jsem, že Patočka se od Heideggerovy koncepce vzhledem ke smyslu a podstatě soudobého umění citelně distancuje a označuje ji za romanticko-minulostní a přespříliš abstraktní.

Jelikož projekt vycházel také z předpokladu, že Patočkova reflexe Vyskočilovy tvorby vzešla z významného společensko-politického pozadí, přistoupil jsem i k interpretaci dobových publicistických kritik Vyskočilovy tvorby (týkajících se fakticky jeho působení v *Divadle Na zábradlí*), k nimž mne dovedla publikace *Cesty ke hře* Michala Čunderleho. Ač tento exkurz asi v první kapitole působil cizorodě, tak ukázal, že Patočka svou studii o Ivanovi Vyskočilovi napsal v podstatné míře (ač s časovým odstupem) i jako jistou apologii po tom, co byl I. Vyskočil donucen k odchodu z *Divadla Na zábradlí*.

Exkurz k dobovým kritikám poukázal – volněji řečeno – zhruba na to, že oficiální kritika Vyskočilovu tvorbu hodnotila jako „pseudo-intelektuální“ nezávaznost až samoučelnost Vyskočilovy tvorby, jež díky bezbřehé experimentálnosti, spočívající mimo jiné ve hře s jazykem a slovními hříčkami, vyústovala v politicko-ideologicky nevyhraněný až nepřijatelný a oplzlý, cynicko-negativistický popis mezilidských vztahů a v celkově nepravdivý obraz skutečného společensko-politického (socialistického) uspořádání. Výše uvedená charakteristika ale v zásadě nebyla mým objevem, její explicitní tematizace ovšem otevřela cestu k takové interpretaci studie *Svět Ivana Vyskočila*, která byla daleko méně závislá na heideggerovské inspiraci Patočkova myšlení.

Společensko-politickou motivaci Patočkovy reflexe Vyskočilovy tvorby odhalila následná interpretace, interpretace studie *On Mastodons, Faust and Tight Hugs: Jan Patočka on Literature* (2020) od P. Jamesové. Analýzou této studie se však ukázalo, že P. Jamesová nezkoumá dobové politicko-ideologické souvislosti odrážející se v oficiálních kritikách Vyskočilovy tvorby. Její studie totiž vychází z poukazu literárního a divadelního vědce Pavla Janouška. Ten upozornil na Vyskočilovy personální neshody s ředitelem *Divadla Na zábradlí* V. Vodičkou a odraz těchto neshod ve Vyskočilově tvorbě prostřednictvím figury a povahy mastodonta, respektive v postavě cynického a sebestředného Dr. Niemana. Podle Janouška postava Dr. Niemana v povídce *Neuvěřitelný vzestup Alfréda Uruku* představuje Vyskočilovo umělecké ztvárnění skutečného V. Vodičky. Jako cíl této studie se ukázala snaha o vyvrácení všeobecně panující představy, že Patočka se politicky angažoval až v druhé polovině 70. let jako mluvčí Charty 77. Ukázalo se tak, že ani studie P. Jamesové nepojímala jako primární badatelský předmět zkoumání Patočkův náhled na Vyskočilovu tvorbu.

Druhá kapitola byla pokusem o podrobnější interpretaci studie *Svět Ivana Vyskočila*, jelikož první kapitola mimo jiné ukázala, že Patočkova reflexe Vyskočilovy tvorby dosud nebyla samostatným předmětem bádání. Oproti předchozím interpretacím jsem se navíc pokusil akcentovat, že Patočkova studie vznikla i jako apologetická polemika s oficiální politice podřízenou publicistikou. Zprvu jsem se proto ve svém rozboru a popisu studie *Svět Ivana Vyskočila* zabýval zejména problematikou nezávazné samoučelnosti Vyskočilovy tvorby, jejíž obhajobě Patočka věnuje zhruba první části studie, přičemž jej tato problematika nakonec přivádí i k vymezení samotného principu Vyskočilovy tvorby. Ukázalo se, že Patočka tento princip Vyskočilovy tvorby vymezuje skrze vypracování jisté paralely mezi slavnou fenomenologickou redukcí u E. Husserla a rolí, kterou ve Vyskočilově tvorbě sehrává jeho originální fantasie. Předchozí interpretace přímou paralelu s Husserlem nevypracovávaly.

Ve své interpretaci výše uvedeného motivu ukazují, že Patočka vymezuje celý princip Vyskočilovy komiky a vtipu jakožto „metodu fantastické variace“. Takto se Vyskočilova tvorba ukázala nejen jako prostředek odhalující (abstraktní) filosofickou pravdivost, nýbrž i to, jak Patočka otupil i oficiálně kritizovanou nepravdivost Vyskočilova uměleckého obrazu světa.

V souvislosti s paralelou, kterou Patočka vytvořil mezi Vyskočilovou a Husserlovou „metodou“, jsem se pokusil dále poukázat na to, že z Patočkova pohledu Vyskočil prostřednictvím tvůrčího procesu v zásadě odhaluje za pouhými a proměnlivými smyslovými jevy to, co je *neredukovatelné a podstatné*. Vyskočil takto podle Patočky v zásadě odhaluje nakonec i *půdu přirozeného světa lidské existence*, skrytou za běžným, všeobecným a vulgárním názorem světa. Názorem, který je člověku v zásadě vnucován z vnějšku společensko-politickým systémem.

Ve výše uvedeném kontextu se však dále projevilo, že Vyskočil podle Patočkova náhledu pravdu věcí a světa oproti Husserlovi, jehož metoda je v podstatě introspektivně-kontemplativní, odhaluje v jakémisi destruktivně-tvořivém procesu, který je fakticky zápasem vykazujícím charakter náročné práce. V této souvislosti jsem se pokusil ukázat, jak tento tvůrčí zápas podle Patočky primárně spočívá ve Vyskočilově analytickém zkoumání, „rozbíjení“ a negaci jazykových významů a běžně zažitých vztahů na straně jedné a v syntetickém vytváření nových a nečekaných spojení, a tím i nového smyslu na straně druhé.

V souvislosti se smyslem negace ve vztahu k absurditě Vyskočilovy tvorby jsem se proti předchozím interpretům pokusil i mírně naznačit, že Patočka pravděpodobně negaci a absurditu u Vyskočila pojímá i trochu jako zakladatelé existenciální prózy a dramatu a předchůdci dramatu absurdního J. P. Sartre a A. Camus. Především jsem se však v tomto kontextu pokusil naznačit, že Patočkova reflexe v dané souvislosti pravděpodobně také (ne)nápadně reaguje i na dobovou kritiku vyčítající Vyskočilovi cynismus, negativismus či

třeba oplzlost deformující reálně-socialistické představy obrazu mezilidských vztahů. Obecněji se pak v kontextu problematiky negace a absurdity u Vyskočila ukazuje, že Patočka Vyskočilovu tvorbu interpretoval i jako odhalení nesamozřejmosti a problematičnosti smyslu světa a věcí, a také prohlubování a tvorbu tohoto smyslu.

Závěr interpretace studie *Svět Ivana Vyskočila* pak poukázal na to, že Patočkovu pojetí Vyskočilovy „metody fantasijní variace“ i obecnějšího smyslu Vyskočilovy tvorby vychází, zhruba a zjednodušeně řečeno, z Patočkovy koncepce tří pohybů existence. (Což ovšem naznačil již M. Ševčík.) V druhé části své interpretace studie *Svět Ivan Vyskočila* jsem se proto pokusil ukázat Patočkův pohled na smysl Vyskočilovy tvorby s ohledem na Patočkův druhý a třetí pohyb existence. V tomto kontextu vyvstalo, že Patočka pojímá Vyskočilovu tvorbu jako neutuchající povznešení takřka donekonečna překonávající tíživou fakticitu bezprostředně dané existenciální situace. Jako transcendenci existenciální situace, jež je člověku z vnějšku vnucená mechanismy politické moci a z vnitřku je dána biologickou determinací – psychofyzickou konečností. Poněkud přesněji řečeno jsem poukázal na to, že Patočka Vyskočilův způsob transcendence fakticity bezprostředně dané existenciální situace názorněji předvádí výkladem vybraných motivů z her *Faust*, *Markéta*, *služka a já* a *Autostop*, či výkladem motivů z povídek, jako je například *Krátké vyprávění o Albertu Kyškovi*, *létacím snu*, *Obrzel 5 kilometrů* či *Vždyť přeci létat je snadné*.

Třetí kapitola byla obecně řečeno pokusem o interpretaci *Světa Ivana Vyskočila* v kontextu Patočkovy filosofie moderní a soudobé literatury, kterou Patočka vyjádřil a artikuloval zejména v několika samostatných studiích. Nejprve jsem v tomto kontextu přistoupil k pokusu o interpretaci studie *Epos a drama, epičnost a dramatičnost* (1966). Patočka v této studii nabízí prostřednictvím velmi pozoruhodné reinterpretační Aristotelovy slavné koncepce katarze

(Poetika) originální možnost (i když v dosti abstraktním podání), jak porozumět smyslu a podstatě moderní a soudobé literatury a dramatu.

Z interpretace studie *Epos a drama, epičnost a dramatická* nejprve v zásadě vyvstalo, jak a proč se Patočka distancuje od klasického a v podstatě řemeslně-mimetického pojetí literárního a dramatického, které prostřednictvím tradiční koncepce dramatické výstavby díla dospívalo k reprezentaci světa. V tomto kontextu do popředí vyvstalo, že od 19. století podle Patočkova názoru nastává krize smyslu, způsobená rozpadem tradičních norem a hodnot, přičemž tradiční paradigma a obraz světa je ve 20. století nahrazen pluralitou odlišných smyslů jakožto odlišných způsobů prožívání reality a existence. Proto se tedy Patočka, jak se ukázalo, s ohledem na smysl soudobého umění, jaksí odklání od literatury a dramatu „jednoznačných heroických hrdinů“ a tradiční dramatické a fabulační architektury. A naopak se poněkud přiklání spíše k takovým tvůrčím cestám a způsobům, jež jsou daleko méně mimetické a tím i předmětné, jelikož smysl světa a věci zkoumají, hledají, čímž i smysl také novým způsobem prohlubují a vytvářejí. Patočka se takového způsobu tvorby jaksí dotknul i v interpretaci Vyskočilovy tvorby, když její smysl a hodnotu v závěru studie *Svět Ivana Vyskočila* v zásadě uchoпил a interpretoval prizmatem riskantně náročného třetího existenciálního pohybu transcendence, pohybu pravdy. A tento způsob tvorby je přitom také tím, co jaksí již samo o sobě z Patočkova pohledu představuje heroičnost.

Z interpretace studie *Epos a drama, epičnost a dramatická* pak dále vystoupilo do popředí, a to je podstatné, že výše naznačený způsob tvorby představuje výraz nezajištěné heroičnosti, jež sama o sobě představuje vzor morálního jednání poutajícího pozornost a jaksí i vyvolává jisté soucítění, soucit. Podobný soucit, který v rámci tradičního dramatu a aristotelského pojetí katarze navozoval terapeutický pocit očisty od strachu. Ač Patočka výše uvedenou „koncept“ katarze fakticky naznačuje velmi volně, a proto je vhodnější hovořit spíše o

náznaku koncepce, tak tento velmi originální náhled na soudobou dramatickou a literární tvorbu rezonuje s Patočkovým rozbohem formálně-obsahové stránky Vyskočilova díla i ve studii *Svět Ivana Vyskočila* a rovněž tak s Patočkovou charakterizací Vyskočilovy činnosti jakožto náročně riskantního pohybu pravdy a transcendence. Za využití takového Patočkova prizmatu se tedy i Vyskočilova tvorba ukazuje jakožto akt se silným morálním a intersubjektivně přenositelným nábojem s katarzní potencí.

Následující podkapitola představovala pokus o interpretaci studie *Svět Ivana Vyskočila* v kontextu studie *Společenská funkce literatury* (1968). Tímto krokem jsem se, nejobecněji řečeno, pokusil projasnit nejprve základ slovesné a dramatické tvorby, který je dle Patočkova názoru založen v přirozené a praktické dialogické mluvní situaci z každodenního života. Legitimitu tematizace artikulace této problematiky vychází zejména z toho, že Patočka již ve studii *Svět Ivana Vyskočila* na jisté rovině vymezuje předmět Vyskočilova tvůrčího zájmu jakožto zkoumání, resp. „studium dialogické situace“ v každodenní (společenské) praktické realitě.

Prostřednictvím rozboru a popisu Patočkova pojetí praktické mluvní situace, založeného v Patočkově filosofii jazyka, se ukázalo, že spisovatelova práce s jazykem je v rámci ostatních lidských činností zcela nezastupitelná. Poukázal jsem na to, že v Patočkově pohledu je spisovatelova práce s jazykem fakticky péčí o jazyk a péčí o kolektivní, společenskou duši. Problematice jsem se věnoval proto, že Patočkův pojem péče o duši k Vyskočilovu myšlení, tvorbě a pedagogicko-psychologickému působení náleží třeba už jen tím, že se Vyskočil vztahuje k Sokratovi a sokratovskému dialogu či psychodramatu.

Na závěr svého pokusu o interpretaci studie *Společenská funkce literatury* s ohledem na Patočkovu reflexi Vyskočilovy tvorby jsem se ještě pokusil poněkud zpracovat problematiku angažovanosti v umění, jíž se uvedená studie také dotýká. Vyskočil v souvislosti se svou

tvorbou totiž na pojem angažovanosti také nejednou poukazuje. Celkověji byl pak tento závěrečný motiv angažovanosti jistým obohacím problematiky umělecké tvorby v kontextu Patočkova třetího pohybu existence, pohybu transcendence.

Poslední část třetí kapitoly byla pokusem předchozí zkoumání Patočkova pohledu na smysl a hodnotu Vyskočilovy tvorby interpretovat v kontextu studie *Spisovatel a jeho věc* (1969), která představuje Patočkovu nejvýznamnější a nejkomplexnější artikulaci smyslu a podstaty moderní a soudobé literatury. K této studii jsem přistoupil i proto, že v rámci Patočkova díla nejnázorněji ukazuje, jak spisovatel a literatura (a potažmo každý umělec) odhalují každodenní přirozený svět člověka. Legitimitu projasňování této problematiky jsem čerpal ze skutečnosti, že Patočka fakticky odhalování přirozeného světa lidské existence spojil s Vyskočilovou tvorbou už ve studii *Svět Ivana Vyskočila*.

Interpretací studie *Spisovatel a jeho věc* jsem se v zásadě pokusil primárně poukázat na to, že Patočka odhalování půdy přirozeného světa v literatuře (a umění obecně) ukazuje v zásadě prostřednictvím vypracování problematiky či pojmu *vyjádření individuálního životního, žitého smyslu*. Jak k tomuto vyjádření individuálního životního smyslu v moderním a soudobém umění dochází, to jsem se pokusil naznačit zejména prostřednictvím Patočkovy artikulace rozdílu jazykových prostředků, jimiž vytváří obraz světa věda, filosofie a umění. Ukázalo se tak, že proti abstraktním pojmům vědy a filosofie využívá spisovatel přirozeného jazyka s jeho metaforikou a sugestivitou, přičemž odhaluje i před-reflexivní a přirozenou půdu zkušenosti.

Jelikož se I. Vyskočil od počátku (nejen) své tvůrčí činnosti různými způsoby pokoušel v rámci možností distancovat od výraznější politizace tvorby i přemíry institucionalizace a komercializace, dal jsem ve snaze o produktivní interpretaci *Spisovatele a jeho věci* prostor také tomu, jak Patočka v závěru této studie artikuluje potencionální ohrožení skutečné tvorby, plynoucí z vědo-technicky a individualisticky, na efektivitu zaměřeného systému. Je

riziko, že se v něm stane jen součástí mechanismů poptávky a nabídky, čímž přestane být autentická, a z tvorby bude jen předmět a produkt objednávky. Dále je riziko tlaku soudobého společenského systému, který spisovatele rekrutuje pro vnější angažmá, jež nevychází z nitra a vůle tvůrce. Konečně se pak poukazuje na masmédiá. Ta autora svádí možností působnosti na široké masy, přičemž ale nutí ke stereotypizaci výrazu, který tak zbavují diference a hloubky.

Čtvrtá kapitola obecně představovala zejména pokus o prohloubení Patočkova vymezení smyslu moderního a soudobého umění jakožto *vyjádření individuálního žitého smyslu*, a to převážně prostřednictvím interpretace studie *Umění a čas*, jedné z nejpodstatnějších studií o Patočkově pojetí filosofie dějin umění. Už ve studii *Svět Ivana Vyskočila* o sobě Patočkova filosofie dějin umění dávala vědět, a to například když Patočka vyjádřil názor, že je Vyskočilova tvorba – zhruba řečeno – „nesmírně moderní“, že nevyjadřuje žádné „obecně univerzální a neměnné pravdy“ získané jaksí z vnějšku či že nevyjadřuje, neukazuje svět jen v „alegorickém“ a „symbolickém“ smyslu. Interpretace studie *Umění a čas* proto byla další snahou o vyjasňování Patočkových náhledů, názorů a filosofických kontextů, vyjádřených již ve východisku projektu – studii *Svět Ivana Vyskočila*.

Poněkud přesněji jsem se v této kapitole nejprve pokusil představit Patočkův náhled na význam pojmu *subjektivního stylu* v moderním a soudobém umění, jenž je u Patočky jaksí klíčem k explikaci problematiky *vyjádření individuálního životního smyslu* v uměleckém díle. Problematika individuálního stylu v umění mě přitom dovedla k artikulaci problematiky uměleckého díla jakožto imanentní mnohvrstevnaté struktury. Artikulaci problematiky díla jakožto mnohvrstevnaté struktury jsem uznal za legitimní, jelikož už v interpretaci studie *Svět Ivana Vyskočila* jsem se pokusil naznačit, že Patočka pojímá formálně-obsahový charakter Vyskočilova díla v zásadě jako mnohvrstevnatou strukturu. Strukturu, v níž autor neklade

důraz ani tak na vrstvu předmětného zobrazení a vrstvu ideovou (jako v umění tradičním, klasickém – mimetickém), ale kde je nemalý prostor dán hře a experimentu s výrazovými prostředky a elementárními formálními prvky výrazových prostředků.

Ve výše uvedeném kontextu jsem poukázal na to, že hravě-experimentální zkoumání vrstvy výrazových prostředků a elementárních formálních prvků uměleckého jazyka vede podle Patočkova názoru k odhalování základů a podstaty umění. Fakticky jsem výše uvedenou problematiku artikuloval v kontextu Patočkova dnes již (asi) slavného rozlišení dvou odlišných epoch dějin umění. Epochy umělecké kultury, ve které ukazuje dílo jako okno do jiného světa a v němž se zrcadlí a probleskují metafyzicko-náboženské principy bytí (daného) světa/paradigmatu, a epochy estetické kultury, ve které se dílo ukazuje spíše jako sebe-reflexivní analytické a sebe-referenční, na základě čehož se odhaluje umění jako specifická činnost s autonomním smyslem. Potažmo se v tomto kontextu rehabilitoval experimentálně intelektuální charakter Vyskočilovy činnosti.

Vymezení podstaty umění epochy estetické a umělecké mě dovedlo i k Patočkově explikaci smyslu moderního a soudobého umění jakožto výrazu lidské svobody a protestu proti jakékoli vnější totalitě, což opět, domnívám se, rezonuje jak s Patočkovou artikulací role Vyskočilovy neutuchající komické imaginace povznášející se nad tvrdou realitu, tak také s Vyskočilovými četnými poukazy na význam svobody a nezávislosti v umělecké tvorbě. Prostřednictvím artikulace Patočkovy specifikace mechanismů život zvětšujícího vědo-technického základu moderního a soudobého světa jsem se také jaksi propracoval k projasnění Patočkova náhledu na pojem absurdity a absurditu existence (v poválečných desetiletích), tj. Patočkova náhledu na jeden z ústředních pojmů existenciálně-absurdní literatury a dramatu, umění.

Ve druhé části 4. kapitoly jsem se pak nejprve pokusil o přiblížení Patočkova náhledu na problematiku experimentu v umění, jelikož Patočka pojem experimentu volněji použil už ve

studii *Svět Ivana Vyskočila*, a také proto, že Vyskočil svou tvorbu – od počáteční dramatiky až po pozdější *Dialogické jednání s vnitřním partnerem* – jaksí pojímal vždy i jako jakousi experimentální „dílnu“. Artikulace Patočkova náhledu na experiment primárně (po)odhalila, jak a proč experimentální zkoumání výrazových prostředků a jejich hlavních elementů v procesu tvorby dochází k odhalování možností, hranic, principů, a tím i podstaty umění. Pokusil jsem se navíc naznačit, že z Patočkova myšlení vyplývá, že takovýto experiment je současně i odhalením, resp. návratem k přirozenému světu.

V tematizaci problematiky experimentu jsem se navíc ještě pokusil nechat poněkud vyniknout nemalou rozdílnost Patočkova náhledu na smysl moderního a soudobého umění oproti náhledu M. Heideggera, který se, jak jsem také naznačil, od experimentu distancuje. Diferencí náhledů obou autorů jsem posílil jeden z dílčích předpokladů, a to že předchozí interpretace Patočkovy studie *Svět Ivana Vyskočila* využívají příliš omezený způsob výkladu a v jistém ohledu (možná) tak i mívají bytostné aspekty Vyskočilovy tvorby.

V návaznosti na problematiku experimentu jsem se pak ve zkratce pokusil přiblížit Patočkův náhled na pojem hry ve vztahu k umění a následně i básnictví. Patočka ovšem bohužel ve svém díle pojmu hry věnuje nemnoho prostoru, a navíc tento pojem užívá v abstraktním až metafyzickém kontextu. Proto byla tato část mé práce kratší, zkratkovitější a relativně nenázorná.

V závěrečné části 4. kapitoly jsem se pokusil věnovat podrobnější artikulaci Patočkovy koncepce tří pohybů existence ve vztahu k umění a ve vztahu k Vyskočilově tvorbě, jelikož tato koncepce, jež je fakticky jádrem Patočkova myšlení, tvořila interpretační prizma a rámec podstatné části Patočkovy reflexe Vyskočilovy tvorby ve studii *Svět Ivana Vyskočila*. Nejobecněji řečeno se ukázalo, že Patočka ve výsledku smysl Vyskočilovy tvorby interpretuje s ohledem na druhý pohyb jako složitý výkon podobný práci a boji a s ohledem na třetí pohyb

existence jako pohyb transcendence, v němž se Vyskočil osvobozuje od bezprostřední fakticity existenciální situace, která byla v jeho případě i nemálo omezována z vnějšku.

Poslední kapitola znamenala obrat perspektivy. Začala poněkud neplodným pokusem, kdy jsem se ve Vyskočilově oficiální biografii (s omezením zhruba do 70. let) s ohledem na předmět mého projektu pokoušel najít významná fakta o setkávání J. Patočky a Ivana Vyskočila. Ukázal se alespoň základní obrys prvopočátků Vyskočilovy divadelní tvorby a psychotherapeutické činnosti a odhalily se kořeny Vyskočilova vztahu k experimentování, hře a otázce svobody v rámci tvorby. A snad se podhalily i kořeny Vyskočilovy touhy po tvorbě jakožto setkání a sblížení.

Následně jsem zkoumal Vyskočilovu tvorbu (a její reflexe) v době Vyskočilova působení v *Redutě* a *Divadle Na zábradlí*, jelikož v text-appelech a divadelních hrách z této doby byla založena divadelní i literární tvorba, k níž se fakticky vztahovala Patočková reflexe ve studii *Svět Ivana Vyskočila*. Navíc Vyskočilova tvorba tohoto období obecně také zajímavě koresponduje s problematikou experimentu, minimalizace výrazových prostředků či svobody v umění, které jsem se pokoušel akcentovat v interpretacích Patočkových textů.

Přestože byla má snaha o hledání souvislostí a vytváření vztahů mezi Vyskočilovou tvorbou a Patočkovým myšlením v této podkapitole nejnásilnější a vyznívá asi nejdiskutabilněji, vyjevil se Vyskočilův náhled na smysl katarze, tj. Vyskočilův náhled na samu podstatu a smysl dramatické tvorby. Ukázalo se přitom, že Vyskočil v zásadě nevidí cestu ke katarzi (trochu podobně jako Patočka) prostřednictvím klasické aristotelské dramaturgické architektury díla, nýbrž že ke katarzi dochází zejména prostřednictvím interakce s divákem a jeho zapojením do otevřené dramatické struktury, čímž dochází k setkání, a tím i sdílení a *dramatické události*.

Protože se Patočka k Vyskočilovi vztahoval i jako k autonomnímu spisovateli a kladl jeho význam vedle Holana, Hrabala a Kundery, pokusil jsem se následně i o jistý rozbor reflexí Vyskočilovy tvorby vzniklých až po zveřejnění Patočkovy studie. V tomto rozboru jsem více méně poukázal na to, že převážná většina reflexí Vyskočilovy tvorby vzniklých v 60. letech po zveřejnění Patočkovy studie byla Patočkovým náhledem volněji inspirována či nějak ovlivněna.

V závěru projektu jsem se pokusil naznačit možnou rezonanci Patočkovy interpretace smyslu a hodnoty Vyskočilovy tvorby s poněkud pozdější tvůrčí „cestou“ *Dialogického jednání s vnitřním partnerem*. K tomuto pokusu jsem přistoupil i proto, že Patočkův popis základních struktur a principů Vyskočilovy tvorby se v zásadě dotýkal, domnívám se, i některých principů a struktur, na kterých *Dialogické jednání* Vyskočil začal koncipovat relativně zanedlouho, co o něm Patočka svou studii vydal. Zmíněnými principy mám na mysli např. nezávaznost a nezaujatost, nepředmětnost, experiment, zkoumání dialogické situace, práce s na sebe komplementárně vázanými protiklady, charaktery.

Dialogické jednání s vnitřním partnerem jsem zjednodušeně řečeno představil ve dvou krocích a dvou kontextech. Nejprve interpretaci Vyskočilova oficiálního (nutně pozdějšího) popisu smyslu a struktury *Dialogického jednání* na jeho osobním webu. Ukázalo se, že Vyskočil explicitně odkazuje na Patočkův pojem hry, který jsem předtím pojednal. A dále se ukázalo, že Vyskočil *Dialogické jednání* začal koncipovat již od roku 1967, čímž se tento pokus o hledání možných souvislostí ukázal jako relativně legitimní.

Mimo to jsem na *Dialogické jednání s vnitřním partnerem* také poukázal prostřednictvím interpretace vybraných motivů v odborné studii *Výuka herectví jako psychoterapeutická možnost*, která zas mimo jiné zajímavě poukazuje na *Dialogické jednání* i jako na experimentální a nezávaznou možnost zkoumání samotných tvůrčích a hereckých výrazových prostředků až jejich základních elementů, a tím i jako na možnost zkoumání hereckého výrazu.

Prohloubil jsem tak rezonanci s některými předchozími tématy a motivy, interpretovanými v rámci Patočkovy filosofie umění.

V závěru práce jsem se pokusil zjednodušeně interpretovat smysl *Dialogického jednání s vnitřním partnerem* prostřednictvím rozboru textu *Hlas, mluva, řeč*. Jednak se tímto ukázal Vyskočilův explicitní odkaz na souvislost *Dialogického jednání* s Patočkovým konceptem přirozeného světa – hojně tematizovaný v předchozích kapitolách projektu. A také se ukázala Vyskočilova kritika „technické civilizace“ – což je v zásadě Patočkův pojem – a konzumní kultury v trochu širších společensko-ekonomicko-politických souvislostech. Ukázal se tak i oblouk rezonující s Patočkovou kritikou společensko-politických problémů a poměrů, v nichž Patočka popisuje a odhaluje smysl a podstatu moderního a soudobého umění – včetně tvorby Ivana Vyskočila.

Závěrem. V kontextu Patočkova myšlení se Vyskočilova tvůrčí činnost přes svou experimentální hravost ukázala jako činnost až dekonstruktivisticky odhalující odlišné aspekty a dimenze společenské reality a v posledku také jako návrat k přirozenému světu. Tato činnost má tedy významný kognitivní přínos, přičemž je ve své podstatě riskantním existenciálním výkonem. Výkonem vykazujícím mimo jiné i charakter práce a boje, který ve svém uměleckém výrazu transcenduje bezprostředně a nekriticky daný – nezřídka politickou mocí formovaný – smysl věcí a světa, čímž sám smysl posouvá a projasňuje. Jakožto existenciální výkon Vyskočilova tvorba také exemplifikuje heroičnost skýtající až katarzní – duši očišťující a osvobozující – náboj a potenci. Z Patočkova náhledu na smysl a podstatu Vyskočilovy tvorby lze zas naopak vyvodit, že například oproti Heideggerovi nabízí daleko pozitivnější perspektivu i na takové umění, které se nedrží tradičních narativních či obecně mimetických tvůrčích principů a postupů.

Summary

The aim of the project was to highlight the sense and value attributed to Ivan Vyskočil's work of art by philosopher Jan Patočka in the study *The World of Ivan Vyskočil* (1963). As the title of the project indicates I analyzed and interpreted Patočka's view on Vyskočil's artwork in the broader context of Patočka's philosophy of modern art.

The first chapter was an attempt to show the current state of research I began by interpreting of the oldest reflection of the study *The World of Ivan Vyskočil*, written by Z. Kožmín under the title *Absurdity - a special kind of sense* (transcript of a lecture from 2001). I showed that Z. Kožmín was pointing out especially Patočka's thematization of Vyskočil's imagination in relation to the problem of truth. Further I showed up that Kožmín, in essence, doesn't grasp Patočka's view of Vyskočil as a proper object of investigation, but in a broader theoretical framework – in the context of Patočka's studies about writer J. Čapek and J. Durych. Then I proceeded to reflections on Patočka's study *The World of Ivan Vyskočil* written by M. Ševčík, who for the first time discussed the study briefly in the monograph *Art as an expression of the sense* (2004) and then, in the monography *Patočka's interpretations of literature* (2004). Analysis and interpretation of those reflections showed that M. Ševčík is explaining *The World of Ivan Vyskočil* more or less similar to Kožmín, but moreover also in relation to Patočka's study *The Writer's Concern* and in the context of Patočka's famous and fundamental onto-phenomenological structure; the conception of the three movements of existence. Subsequently, I have attempted to define and show the limits of the above-mentioned reflections of Ivan Vyskočil's World study. Especially that they interpret Patočka's view of Vyskočil basically through a very abstract prism of E. Husserl's transcendental philosophy and

through M. Heidegger's conception of art, which Patočka considers actually as an almost romantic and therefore inappropriate.

The project was based on the premise that Patočka's reflection on Vyskočil's artwork has a significant socio-political background. Therefore I also approached the interpretation of journalistic critiques of Vyskočil's work from the early 60s, where I was led by M. Čunderle's study *of Pathways to Play* (2001). This excursion showed that Patočka wrote his study about Vyskočil as an apology after I. Vyskočil was forced to leave the *Divadlo Na zábradlí* from the politico-ideological reasons. This socio-political aspect behind Patočka's reflection of Vyskočil's work I showed, on a certain level, also by analysis of the study *On Mastodons, Faust and Tight Hugs: Jan Patočka on Literature* (P. James 2021).

The second chapter was an attempt for preliminary interpretation of the study *The World of Ivan Vyskočil*, as the first chapter among other things also displayed, that Patočka's reflections of Vyskočil's artwork have not been a proper subject of scientific research yet. At the beginning of my analysis and description of the study *The World of Ivan Vyskočil*, I focused mainly on the issue of Patočka's apology of the disinterestedness and playfulness of Vyskočil's work, which was criticized in official (ideological) journals. On the base of the problem of disinterested and experimental playfulness I then actually uncovered Patočka's definition of the proper principle of Vyskočil's work itself. It turned out, that Patočka defines this principle of Vyskočil's work by creating a suggestive parallel between principles of famous phenomenological reduction in E. Husserl and Vyskočil's creative imagination. In this context I referred also to Patočka's definition of the whole principle of Vyskočil's comics as a "method of fantastic variation", by which Vyskočil's activity is becoming not only a simple tool of revealing abstract philosophical truth, but also an expression of proper social reality and society.

Another passage of the preliminary interpretation of the study *The World of Ivan Vyskočil* was devoted to Patočka's definition of the specific sense of the absurdity in Vyskočil's work. In the light of this issue, Vyskočil's work has emerged as a creatively-destructive process. As the almost deconstructive process of work, based on analytical investigation and "breaking down" of ordinary linguistic meanings and commonly experienced relations on the one hand, and on synthetical creating new and unexpected connections and thus new meaning on the other.

In the final part of my preliminary interpretation of the study *The World of Ivan Vyskočil* I tried to show Patočka's view of the sense and value of Vyskočil's artwork and process of creation in the context of Patočka's famous and fundamental conception - conception of three movements of human existence. Respectively I was dealing with the second and third movement of existence; with the second movement of work and fight and with the third movement of truth and transcendence. From this context aroused in general both: Firstly, Patočka conceived Vyskočil's work not only as uneasy practical work but as a certain kind of struggle as well. And secondly as a transgression of the burdensome factuality of the immediately given existential situation. As a transgression, transcendence of the existential situation imposed on man from the outside by the mechanisms of political power and from the inside by biological determination of psychophysical finitude. I referred to that Patočka demonstrates the transcendence of the facticity of the immediately given existential situation in Vyskočil's work and process of creation by analysing of selected motifs from the plays *Faust*, *Markéta*, *the Maid and Me* and *Autostop*, or by analysing and explication of short stories such as *Albert Kyška*, *flying dream*, *Obrzel 5 kilometers* or *After all, flying is easy*.

The third chapter was an attempt to interpret *The World of Ivan Vyskočil* in the context of Patočka's philosophy of modern and contemporary literature. At first, I analyzed the study *Epicism and Dramatism, Epic and Drama* (1966), which is offering Patočka's original approach to the sense and essence of modern and contemporary literature and drama, based on a reinterpretation of Aristotle's famous conception of catharsis (Poetics). I pointed out, that Patočka in relation to the sense and essence of contemporary art somehow leaves traditional fabulation and dramatization and the classical concept of "unequivocal heroic heroes". By the interpretation of the study *Epicism and Dramatism, Epic and Drama*, it came to the fore that the above-mentioned way of creating represents an expression of unsecured heroism, which as a moral example attracts attention and somehow evokes certain compassion. Using such a prism, Vyskočil's work thus proved to be an act with a strong intersubjectively transferable moral charge with cathartic potency.

The following subchapter I dedicated to the interpretation of the study *The World of Ivan Vyskočil* in the context of the study *Social Function of Literature* (1968). Most generally, I tried to clarify the basis of writers and dramatic work, based on Patočka's opinion on a natural and practical dialogical speech situation from everyday life. Description of Patočka's conception of a practical dialogical situation showed that the writer's work with language is in comparison with other human activities absolutely irreplaceable. I pointed out that in Patočka's point of view, the writer's work with language is in fact care for language and therefore also care for the collective, social soul.

The last part of the third chapter was an attempt to explicate the sense and value attributed by Patočka to Vyskočil's work in the context of the study *The Writers Concern* (1969). By interpreting this study, I basically tried to point out primarily that Patočka reveals the soil of the natural world in literature (and art in general) basically through the elaboration of the

issue or the concept of expression of individual living, lived sense. How this expression of the individual meaning of life occurs in modern and contemporary art, I tried to indicate this mainly through Patočka's articulation of the difference between the language means by which science, philosophy, and art create the image of the world. It also became clearer, how, against the abstract concepts of science and philosophy, the writer uses natural language with its metaphoricalness and suggestiveness, while also revealing the pre-reflexive and natural ground of experience.

The fourth chapter was an attempt to deepen Patočka's definition of the sense of modern and contemporary art in the context of his philosophy of art history. First, I attempted to present Patočka's view of the meaning of the concept of subjective style, which in Patočka's view plays a key role in expressing individual life sense in a work of modern and contemporary art. The issue of individual style in art led me to articulate the problem of the artwork as an immanent multi-layered structure, which I considered to be legitimate, since already in my interpretation of the study *The World of Ivan Vyskočil* I tried to suggest that Patočka conceives of the formal-content character of Vyskočil's work as essentially a multi-layered structure. In the above context I pointed out that, in Patočka's view, the playful-experimental exploration of the layers of expressive tools and elementary formal components of artistic language leads to the discovery of the foundations and essence of art.

In the following part of chapter four, then, I approached Patočka's view on the issue of experiment in art, since the notion of experiment emerged already in *The World of Ivan Vyskočil*, and because Vyskočil had always somehow conceived of his work – from his early drama to his later Dialogical Negotiations with the Inner Partner – as a kind of experimental "workshop". The articulation of Patočka's view of experimentation primarily reveals how and

why the experimental exploration of expressive means and their main elements in the process of creation leads to the discovery of possibilities, boundaries, principles, and thus the essence of art. Moreover, I have tried to suggest that Patočka's thought implies that such an experiment is at the same time a manifestation of and a return to the natural world.

In thematizing the issue of the experiment, I have also tried to accentuate the considerable difference between Patočka's view of the proper sense and essence of modern and contemporary art and that of M. Heidegger, who, as also indicated, distances himself from the experiment.

At the end of the chapter, I briefly presented also Patočka's view of the notion of play in relation to art and subsequently to poetry. And finally, I concluded the fourth chapter by the articulation of the issue of the three movements of human existence in relation to art and in relation to Vyskočil's artwork.

In chapter five, I first revealed the basic outline of the beginnings of Vyskočil's theatrical work and its relationship to experimentation, play, and the question of freedom within the work. Subsequently, I examined Vyskočil's work (and reflections on it) during Vyskočil's time at *Reduta* and *Divadlo Na zábradlí*, as the text-appeals and plays from this period were the basis for theatrical and literary work, to which Patočka's reflection in his study *The World of Ivan Vyskočil* was actually related. This excursion revealed Vyskočil's view on catharsis. It emerged, that Vyskočil did not see in principle the way to catharsis (somewhat like Patočka) through the classical Aristotelian dramaturgical architecture of the work, but rather through interaction with the audience and their involvement in an open dramatic structure, thus leading to an encounter, to a sharing and dramatic event.

Since Patočka also referred to Vyskočil as an autonomous writer, I have subsequently attempted some analysis of the reflections on Vyskočil's literary work that emerged after the publication of Patočka's study. It turned out that the majority of reflections on Vyskočil's work produced in the 1960s after the publication of Patočka's study was in some way loosely inspired or influenced by Patočka's insight. The end of the chapter and of the project I devoted to analysis and description of the *Dialogical acting with inner partner*, while I tried to point out its explicit relation to Patočka's criticism of utilitarian scientific-technical civilization and the problem of the natural world.

Conclusion. In the context of Patočka's thought, Vyskočil's creative activity, despite its experimental playfulness, proved to be an activity that was almost deconstructivistically revealing different aspects and dimensions of social reality, and finally as a return to the natural world. As an activity with significant cognitive benefits, which is an inherently risky existential act, performance. A performance manifesting, among others, the character of work and struggle, which in its artistic expression transcends the immediate and uncritically given – often shaped by political power – sense of things and the world. And as an existential performance, Vyskočil's work also exemplifies heroism with a cathartic – soul-purifying and liberating – charge and potency. From Patočka's view of the meaning and essence of Vyskočil's work, it can be then inferred that, in contrast to Heidegger, for example, he offers a far more positive perspective on art that does not adhere to traditional narrative or generally mimetic creative principles and practices and strategies.

Seznam použité literatury

Primární literatura:

- Patočka, J., *Epičnost a dramatičnost, epos a drama*, in: Umění a čas I., Oikoymenh, Praha 2004.
- Patočka, J., *Hegelův filozofický a estetický*, in: Umění a čas I., Oikoymenh, Praha 2004.
- Patočka, J., *Holan*, in: Umění a čas II., Oikoymenh, Praha 2004.
- Patočka, J., *Dopisy Václavu Richterovi*, Oikoymenh, Praha 2001.
- Patočka, J., *Kacířské eseje o filosofii dějin*, Oikoymenh, Praha 2007.
- Patočka, J., *Nitro a duch*, in: Fenomenologické spisy, Oikoymenh, Praha 2014.
- Patočka, J., *Poznámky k poly-perspektivě u Picassa od W. Biemela*, in: Umění a čas II., Oikoymenh, Praha 2004.
- Patočka, J., *Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakovcích*, in: Umění a čas I., Oikoymenh, Praha 2004.
- Patočka, J., *Společenská funkce literatury*, in: Češi I., Oikoymenh, Praha 2006.
- Patočka, J., *Spisovatel a jeho věc*, in: Češi I., Oikoymenh, Praha 2006.
- Patočka, J., *Svět Ivana Vyskočila*, in: Umění a čas I., Oikoymenh, Praha 2004.
- Patočka, J., *Tělo, společenství, jazyk, svět*, Oikoymenh, Praha 1995.
- Patočka, J., *Učení o minulostním rázu umění*, in: Umění a čas I., Oikoymenh, Praha 2004.
- Patočka, J., *Umění a čas*, in: Umění a čas I., Oikoymenh, Praha 2004.
- Vyskočil, I., *Vždyť přeci létat je tak snadné*, Mladá fronta, Praha 1963.
- Vyskočil, I., *Hlas, mluva, řeč/Řeč, mluva, hlas*, DAMU, Praha 2006, s. 7–9.
- Vyskočil, I., *Výuka herectví jako psychoterapeutická možnost*, in: Skupinová psychoterapie psychotiků a osob s těžším somatickým postižením, Syřišťová, Eva a kol.: Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1989, s. 136–144.

Sekundární literatura:

- Bachtin, M., *Román jako dialog*, Odeon, Praha 1980.
- Bernet, R., Kern, I., Marbach, E., *Metodické založení fenomenologie jako vědy*, in: Úvod do myšlení Edmunda Husserla, Oikoymenh, Praha 2005.

- Biemel W., *Quelques remarques à propos de l'interprétation de l'art chez Patočka*, in: Tassin, E., Richir, M. (eds.), *Jan Patočka: Philosophie, phénoménologie, politique*, Jérôme Millon, Grenoble, 1992, s. 65–81.
- Biemel, W., *Pobyt jakožto bytí ve světě*, in: Martin Heidegger, *Mladá fronta*, Praha 1995.
- Čunderle, M., *Cesty ke hře*, in: Čunderle M., Roubal J., *Hra školou: dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*, Studio Ypsilon, Praha 2001.
- Fink, E., *Hra jako symbol světa*, Český spisovatel, Praha 1993.
- Heidegger, M., *Bytí a čas*, Oikoymenh, Praha 2002.
- Heidegger, M., *Zrození uměleckého díla*, Oikoymenh, Praha 2016.
- Heidegger, M., *Už jen nějaký bůh nás zachrání*, Oikoymenh, Praha 2001.
- Husserl, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I.*, Oikoymenh, Praha 2019.
- James P., *On Mastodons, Faust and Tight Hugs: Jan Patočka on Literature*, in: *Bohemica Litteraria*, 23/2020/2, s. 51–68.
- Janoušek, P., *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura*, Host, Brno 2009.
- Karfík, V., *Patologie jazyka*, in: *Příběhy pod mikroskopem*, Československý spisovatel, Praha 1966, s. 63–81.
- Kožmín, Z., *Absurdita – zvláštní druh smyslu*, in: *Modely interpretace: Patočkovské průhledy*, Vydavatelství MU, Brno 2001, s. 105–107.
- Kožmín, Z., *Umění stylu: Úloha jazyka v současné próze*, Československý spisovatel, Praha 1967.
- Koubová, A., *MYŠLENÍ A FILOSOFIE, Rozhovor s Ivanem Vyskočilem*, in: *Filozofia*, roč. 68, 2013, č. 5, s. 425–456
- Koubová, A., *Experimentální zkoumání struktury zkušenosti*, FILOZOFIA Roč. 68, 2013, č. 5, s. 393–401.
- Merlier, P., *Patočka et Deleuze sur le phénomène de l'écriture*, in: *Autour de Jan Patočka*, Editions L'Harmattan 2010, s. 1251–138.
- Morpurgo-Tagliabue, G., Myšlení a básnění*, in: *Současná estetika*, Odeon 1985.
- Rezek, P., *Haptická ozvěna*, in: *K teorii plastičnosti*, Triáda, Praha 2004.
- Rut, P. (ed.), *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, Československý spisovatel, Praha 1996.
- Rut, P., *Vždyť přeci lézat je o hubu*, Portál, Praha 2000.
- Ševčík M., *Umění jako vyjádření smyslu: Filosofie umění Jana Patočky*, Vyd. Pavel Mervart, Červený Kostelec 2014.

Ševčík, M., Blahutková, D., *Patočkovy interpretace literatury*, Vyd. Pavel Mervart, Červený Kostelec, 2014.

Požité publicistické články:

Lopatka, J., *Svět plný náramných věcíček*, in: Literární noviny, 1964, č. 4, 25. 1., s. 5.

Machonin, S., *Slepá ulička, k premiéře Smutných vánoc*, in: Literární noviny, Roč. 9, 1960, č. 45, 5. 11., s. 6.

Novotný, M., *Místo žáka přišel učitel*, in: My, 1964, č. 3., 40–41.

Pohorský, M., *Próza přemýšlivá a vtipná*, in: Rudé právo, Roč. 44, 1964, č. 64, 4. 3., s. 3.

Rafaj, O., *Cesty mladé prózy*, in: Červený květ 9, 1964, č. 3., s. 94.

Stich, A., *Jazyk v povídkách Ivana Vyskočila*, in: Knižní kultura I., 1964, č. 3., 104–105.

Další použité zdroje:

Divadlo Na zábradlí 1/7, Divadlo malých forem a pantomimy (1958–1962), režie Sirotková, A., Česká televize 2016, <https://www.ceskatelevize.cz/porady/11478272778-divadlo-na-zabradli/216542152210001/>

Osudy Ivana Vyskočila, ČRO3, 2013, díl. 6, min. 19–20, Vondráček, Jiří autor rozhlasového pořadu.

Osobní web Ivana Vyskočila: <https://www.ivanvyskocil.cz/html/dialogicke.html>

Just, V., *Divadlo 1918–2018*, <https://www.divadelni-noviny.cz/divadlo-1918-2018-20>