

Pragmatismus Johna Deweyho a literární teorie Wolfganga Isera

Martin Kaplický

Filozofická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích



Pokud se v současné literární teorii mluví o neopragmatismu, bývá spojován především se jmény jako Stanley Fish, Richard Rorty nebo Richard Shusterman.¹ Dílo Wolfganga Isera se naopak uvádí především v souvislosti s fenomenologickou a hermeneutickou tradicí. V této studii se nicméně pokusím ukázat na vazby mezi pragmatickou filosofií umění Johna Deweyho a literární teorií Wolfganga Isera. Pokusím se nastínit, že i když se John Dewey zabývá obecnými otázkami umění a jeho vztahu k naší zkušenosti, zatímco Wolfgang Iser analyzuje responze recipienta vůči literárním dílům a povahu fikce, strategie jejich výkladu vykazuje analogické momenty.

Tento text by měl tedy představit obě teorie ve vzájemném zrcadlení a doplňování. Svého cíle bych chtěl dosáhnout na základě rozvedení dvou momentů, které jsou podle mne stopovatelné jak v Deweyho, tak v Iserově díle. Prvním z nich je nedůvěra obou autorů k ostrým dualitám jako základu teoretické reflexe. Jak Dewey, tak Iser zkoumají fenomény v jejich vzájemné vztaženosti a ukazují, že taková rozlišení jako subjekt vs. objekt, příroda vs. kultura (Dewey), literární dílo vs. akt recipienta nebo fikce vs. realita (Iser) jsou pouze více či méně užitečné konstrukty, abstrakce, jež jsou formulovatelné jen díky hlouběji položeným interakcím, které mezi oběma póly probíhají. Pokud budeme uvedené ostré duality považovat za danosti, od kterých mají naše zkoumání postupovat, budeme vedeni k tomu, abychom tyto interakce buď přehlíželi, nebo je pojímali jako odvozené od substancialisticky pojatých dualit.² Oba autoři ve svých textech přitahují pozornost právě k povaze těchto interakcí, které

1 Srov. například Mitchell 1985. Reakci na různé verze pragmatické literární teorie můžeme nalézt u Richarda Shustermana. Srov. Shusterman 2003, s. 146–188.

2 Tento teoretický přístup nazývá filosof Alfred North Whitehead „klamem chybně umístěné konkrétnosti“ (fallacy of misplaced concreteness) (Whitehead 1929, s. 7–8). Tomuto klamu podle Whiteheada často podléhají jak filosofové, tak vědci, a je charakteristický tím, že badatel vychází z rozlišení, která považuje za samozřejmá a základní, aniž by si povšiml, že tato rozlišení již obsahují určitý stupeň abstrakce. V takovém případě pak bude přehlížet fakta, která nejsou v souladu s daným kategoriálním rozlišením. V tomto kontextu bychom mohli říci, že jak Dewey, tak Iser se skrze zkoumání procesů, které podkládají zažitá kategoriální rozlišení, snaží vyhnout klamu chybně umístěné konkrétnosti.

pokládají za základní. Dewey například ukazuje, že organismus (který může v určitých situacích hrát roli subjektu) není myslitelný bez takových interakcí k svému prostředí, jako je látková výměna či dýchání, nikdy tedy neexistuje sám o sobě. Iser zase upozorňuje, že rozlišení mezi realitou a fikcí je podkládáno procesy, které nazývá akty fikcionalizace.³

Druhým společným momentem, na který se v tomto textu pokusím obrátit pozornost, je jejich pojetí zkušenosti s uměleckými díly. Oba zdůrazňují, že umělecká díla produkují velice zvláštní typ zkušenosti, který je na jedné straně úzce spojen se zkušenostmi reálného světa, na straně druhé je však výrazně modifikován a recipientovi umožňuje vlastní zkušenosti nahlédnout v situacích, obrazech či příbězích, které nikdy nezažil. Díky této blízkosti a současnému oddálení od skutečnosti je zkušenost s uměním oběma autory tematizována jako zkušenost, která ovlivňuje dosavadní povahu recipientovy osobnosti a dává mu nově nahlédnout jeho pozici v aktuálním světě.

Hlavním cílem této studie je ukázat blízkost základní výkladové strategie literární teorie Wolfganga Isera a pragmatismu Johna Deweyho, a umožnit tak reflektovat Iserovo dílo v kontextu, ze kterého se běžně nenahlíží.⁴

1. NEDŮVĚRA K ZAVEDENÝM DUALISMŮM A HLEDÁNÍ KONTINUITY

Jedním z charakteristických rysů pragmatické filosofie je nepochybně nedůvěra k zavedeným filosofickým rozlišením, která získala status samozřejmosti. Pragmatikové se naopak snaží zažitě kategorie testovat vztahem k žité zkušenosti. V tomto smyslu zdůrazňují zodpovědnost vůči zakoušeným faktům. William James přímo tvrdí:

Pragmatismus se rezolutně a jednou provždy obrací zády k celé řadě zastaralých zvyků, které jsou profesionálním filosofům tak cenné. Odvrací se od abstrakce a nedokonalosti slovních řešení, špatných apriorních důvodů, neměnných principů, uzavřených systémů a domnělých absolutních hodnot a kořenů. Přiklání se ke konkrétnosti a adekvátnosti, k faktům, činům a moci.⁵

³ Srov. Iser 1993, s. 3.

⁴ Souvislejší pozornost vztahu Iserových a Deweyho myšlenek věnoval, pokud vím, do této doby pouze Winfried Fluck v textu „Pragmatismus a estetická zkušenost“ (Pragmatism and Aesthetic Experience). Srov. Fluck 1999, s. 227–242. Fluckův text však jde poněkud jiným směrem než tato studie a snaží na základě komparace estetické zkušenosti Johna Deweyho, Wolfganga Isera a Gabriele Schwabové obhájit vlastní pojetí estetické zkušenosti jako propojování dvou dimenzí: individuální a kulturní. Pro tuto studii je důležité, že Fluck si rovněž všimá toho, že jak Dewey, tak Iser zdůrazňují procesuální povahu estetické zkušenosti.

⁵ James 2003, s. 40. Poslední slovo v citátu, které překladatel přeložil jako „moc“, je v originále „power“, které kromě významu moc obsahuje ještě i významy energie, schopnost a výkon. James odkazuje k takto široce vymezenému rozsahu pojmu. Nemyslí tím tedy, že by pragmatismus měl specificky zkoumat „moc“ ve smyslu vládnutí jednoho individua nad jinými, ale zkoumání „moci“ ve smyslu toho, co motivuje a umožňuje naše činy. Srov. James 1907, s. 51.

Právě tento odklon od předpokladu jistých a samozřejmých rozlišení, kterými může filosofie začít, vede pragmatické filosofy ke zkoumání fenoménů a procesů, které stojí na okraji vědomé zkušenosti, ovlivňujících však i to, co je vědomě zakoušeno.⁶ Z tohoto širšího hlediska pak zpětně rozrušují již ustavené a zdánlivě definitivní duality. Právě rozšíření pole zkoumání mimo to, co je dáno jasně a zřetelně ve vědomí, s sebou nese zvýšení relevance pojmu „zkušenost“, které můžeme u pragmatistických filosofů nahlédnout. Obzvláště zřetelný je tento motiv v díle Johna Deweyho, především pak v jeho monumentálních knihách *Umění a příroda* (Experience and Nature) a *Umění jako zkušenost* (Art as Experience).⁷

V knize *Umění a příroda* Dewey používá pojem zkušenosti jako východisko svého filosofického zkoumání. Tvrdí totiž, že pokud budeme ve svých filosofických úvahách vycházet z vybroušených abstraktních pojmů a rozlišení, jako jsou duality subjekt vs. objekt, tělo vs. mysl, hmota vs. duch, budeme mít sklon opomíjet fenomény našeho každodenního života, na základě kterého k filosofickým úvahám vůbec přistupujeme. Dewey výhody zkušenosti jako filosofického východiska popisuje následujícím způsobem:

Zkušenostní či poukazující metoda nám odhaluje, že musíme jít za reflexivní zkušenost s její vytríbeností a propracovaností k hrubým a vynucovaným záležitostem našeho konání, radostí a starostí — k záležitostem, které nás nutí do práce, uspokojují naše potřeby, překvapují nás krásou, vynucují si naši poslušnost pod hrozbou trestu.⁸

Když mluví o lidské zkušenosti, vymezuje ji proto jako rozsáhlou oblast, zahrnující „celý rozlehlý svět faktů a snů, událostí, činů, tužeb, představ a významů, platného i neplatného“.⁹ Bázi veškeré zkušenosti je, podle Deweyho, interakce organismu s jeho prostředím. Zdůrazňuje, že žádný organismus nežije v izolaci od ostatních skutečností, které se nacházejí ve světě, vždy žije uvnitř určitého prostředí a je naživu díky své kooperaci s tímto prostředím. To lze ilustrovat na takových základních život udržujících aktivitách, jako je například dýchání. Subjekt uchopený jako samostatná a nezávislá entita v protikladu k objektu by byla „jen“ abstrakce z původnější a nezbytné vztaženosti mezi organismem a jeho prostředím, abstrakce, která může být v některých fázích zkušenosti důležitá a podstatná, v jiných je marginální a zavádějící.

Právě tato interakce organismu s prostředím tvoří základní rytmizaci zkušenosti. Prostor, ve kterém žijeme, se totiž buď rychleji, nebo pomaleji mění, změnami pro-

6 William James proto zdůrazňuje, že naše zkušenost je procesuální a proměnlivá, nemá pevné a určité hranice a je lemována okraji (fringes), které spoluurčují její povahu. „Oblasti naší zkušenosti nemají o nic určitější hranice, než oblasti našeho vnímání. Obojí je vždy olemováno něčím více, jež se neustále vyvíjí a jež je (dané oblasti zkušenosti a vnímání — pozn. M. K.) během procesu života neustále nahrazuje“ (James 1912, s. 71). Všechny překlady z nepřeložených textů provedl Martin Kaplický.

7 Srov. Dewey 1925 a Dewey 1980.

8 Dewey 1925, s. 16.

9 Tamtéž, s. 9.

cháží i naše pozice v něm. Tyto změny jsou doprovázeny dočasnou ztrátou rovnováhy s prostředím a vyvolávají potřebu najít nový rovnovážný stav. Jako nejjednodušší případy takové ztráty rovnováhy Dewey uvádí nedostatek vzduchu či hlad, mohli bychom však uvést mnohem komplexnější a jemnější ztráty rovnováhy lidského organismu s jeho prostředím, jako je například dočasný hněv na někoho z blízkých, nebo nespokojenost s poměry na pracovišti. Naše zkušenost je tedy na různých úrovních neustále rytmičována dosahováním a ztrácením rovnováhy s naším prostředím. Pokud by bylo přerušeno rovnováhy s vlastním prostředím příliš hluboké a mělo trvalý charakter, čekala by daný organismus smrt, pokud by bylo prostředí s organismem vždy ve shodě, nevyžadovalo by potřebu nalézání nových způsobů dosažení rovnováhy s prostředím a docházelo by ke stagnaci organismu. V obou případech by se ztrácel rytmický charakter zkušenosti. Dewey podotýká, že tento základní rytmus zkušenosti je umožněn tím, že organismus se po dosažení nové rovnováhy nikdy nevrací do původního stavu, ale vyvíjí se, roste (*grows*) s ohledem na charakter právě překonaného odcizení a nového nalezení harmonie se jeho prostředím.¹⁰ Zkušenost má v tomto základním pojetí tedy jednak rytmický charakter, jednak kreativní povahu, která je nezbytná pro konstituování nové rovnováhy organismu s jeho prostředím.

Z hlediska rozborů podaných v knize *Zkušenost a příroda* Dewey přistupuje v knize *Umění jako zkušenost* k narušování dalšího, zdánlivě nepřekročitelného rozdílu, rozdílu mezi estetickou, praktickou a teoretickou zkušeností. Výchozí úvahou knihy *Umění jako zkušenost* je paradox, se kterým se můžeme setkat v umělecké oblasti. Na jedné straně se umělecká díla těší vysoké společenské hodnotě, dějiny umění se vyučují ve školách a celé národy se vůči ostatním vymezují svými uměleckými sbírkami. Dewey si však všimá, že umění zároveň začíná získávat atmosféru objektů, které jsou ostře oddělené od naší každodenní žité zkušenosti, objektů uzavřených ve svém vlastním autonomním světě. Za takové situace by pak jejich nezpochybnovaná společenská hodnota byla jen stěží vysvětlitelná. Příčinou tohoto paradoxu je podle Deweyho zaměření na umělecká díla jako na specifické typy hmotných objektů. Dewey naopak pro estetická zkoumání vyžaduje jiné východisko než předpoklad opozice uměleckého díla jako hmotného objektu a recipienta jako subjektu, který disponuje intelektuálními, případně emocionálními kapacitami, které mu umožňují umělecké dílo pochopit. Takový model by jednak příliš přeceňoval intelektuální stránku umění, jednak by nevysvětloval, proč vůbec máme usilovat o porozumění uměleckým dílům. Proto Dewey hledá níže položenou bázi, ze které by mělo estetické zkoumání vycházet, a svou pozornost obrací k již dříve rozpracovanému pojmu zkušenosti.

Pokud je lidská zkušenost definována jako interakce mezi organismem a prostředím směřující k rovnováze, musí být organismus schopen vyvíjet procedury, které

10 Je zajímavé, že Deweyho pojetí rytmického charakteru zkušenosti se zajímavě doplňuje s definicí rytmu, kterou o šest let před ním formuluje Alfred North Whitehead v souvislosti s naznačením základní povahy událostí, konstituujících živé organismy: „Podstatou rytmu je fúze stejného a nového tak, že celek nikdy neztrácí základní jednotu útvaru, zatímco části vykazují kontrast, který vzniká novostí jejich detailů. Pouhé opakování stejného rytmus umrtvuje, stejně jistě jako pouhý zmatek rozdílů“ (Whitehead 1919, s. 198). Deweyho rytmické pojetí zkušenosti i s jeho limity, vykazuje stejný princip, o kterém mluví Whitehead.

k takové harmonizaci vedou. V tomto smyslu můžeme říci, že je každá zkušenost kreativní. Role této kreativity je ještě posílena tím, že prostředí, ve kterém se organismus nachází, se neustále vyvíjí a k úspěšné interakci organismu s prostředím nestačí pouze opakovat již osvědčené vzorce chování, protože daná situace bude vždy více nebo méně odlišná než ty předchozí. K dosahování harmonizace organismu s prostředím je tedy nutný takový typ zkušenosti, který dokáže harmonizovat minulé zkušenosti s přítomnými a generovat z nich možné cíle a další směřování organismu. Kromě cílů, které jsou vnuceny vnějšími okolnostmi, tedy musí být úspěšný organismus schopen generovat i cíle, které se rodí zevnitř zkušenosti. Tyto cíle nemohou být dány jasně a zřetelně, ale jsou vytvářeny na základě vzájemného uspořádávání minulého, přítomného a budoucího a pocítovány na základě dynamické kvality, která proniká celou situací. Slovníkem filosofie procesu bychom mohli říci, že se jedná o nastávající cíl. Již ve vlastní povaze zkušenosti tedy vidíme vnitřní kvalitativní záměr směřující k intenzifikaci, který Dewey nazývá estetickou kvalitou.

Protože je skutečný svět, ve kterém žijeme, kombinací pohybu a vyvrcholení, narušení a nového sjednocení, mohou živá stvoření zakoušet estetickou kvalitu. Živá bytost neustále ztrácí a opětovně zakládá rovnováhu se svým prostředím. Moment přechodu od narušení k harmonii je momentem nejvíce intenzivního života.¹¹

Důležité je, že estetická kvalita i intenzita života se podle Deweyho neváže pouze k dosaženému harmonickému stavu, ale k vlastnímu procesu harmonizace. Zkušenost disponující estetickou kvalitou pak nebude mít povahu určitého stavu, ale procesu, který bude do přítomné zkušenosti vtahovat minulé za účelem nalezení prostředků pro potřeby nové harmonizace: bude přítomnost přesahovat směrem k budoucnosti a bude ji tvarovat s ohledem na povahu záměru daného jedince. Dewey si je samozřejmě velice dobře vědom, že mnohé úseky našich životů tuto kreativní povahu nemají. Buď se na nové situace snažíme pouze mechanicky aplikovat vzorce odvozené z minulých zkušeností, nebo naopak přecházíme z jedné nedokončené situace do jiné a měníme své záměry bez úsilí je dokončit.¹² V takových případech však nedochází k završujícím fázím zkušenosti, a ta tedy ztrácí svou kreativní povahu i estetickou kvalitu, postupně se vyprazdňuje a organismus následně může přicházet o pružnost reakcí vůči svému prostředí. Jako kdyby byl takový organismus méně živý. Proto Dewey podotýká:

V životě, který je opravdovým životem, se vše překrývá a prostupuje. Příliš často se však nacházíme v obavách, co může budoucnost přinést a jsme vnitřně rozštěpeni. Nemusíme mít přímo přehnané obavy, abychom neprožívali přítomnost a podřizovali ji tomu, co v ní chybí. Kvůli četnosti tohoto opouštění přítomnosti kvůli minulosti a budoucnosti, vytvářejí šťastná období

11 Dewey 1980, s. 17.

12 Dewey zde pro rozlišení završené a vyprázdněné zkušenosti používá do českého jazyka obtížně přeložitelné termíny „an experience“, pro zkušenost završenou a „experience“ pro zkušenost vyprázdněnou. Srov. Dewey, 1980, s. 35–40.

zkušenosti, která je nyní úplná, protože do sebe přijala vzpomínky minulosti i anticipace budoucnosti, estetický ideál. Pouze pokud ho netrápí minulost a neznepokojuje anticipace budoucnosti, je živočich plně sjednocen se svým prostředím, a tedy plně naživu. Umění se zvláštní intenzitou oslavuje ty momenty, ve kterých minulost posiluje přítomnost a ve kterých budoucnost urychluje to, co je právě teď.¹³

Tímto způsobem nachází Dewey souvislost, kontinuitu každodenní zkušenosti s uměním. Ukazuje, že zkušenost má ve své původní povaze jako interakce mezi organismem a prostředím kreativní povahu, komplexní rytmický charakter a estetickou kvalitu. Právě díky těmto charakteristikám se daná zkušenostní situace propojuje s minulostí i s výhledem do budoucnosti a organismus pak může pružně reagovat na výzvy svého prostředí. Tento „estetický faktor“ zkušenosti je však v našich každodenních životech oslabován pouhým opakováním zažitých vzorců na nové situace nebo neochotou k samostatnému konstituování záměrů a přecházením z jedné situace do jiné, bez prožití jejich završení. Umění je pak Deweyem chápáno jako intenzifikace původní kreativní povahy zkušenosti. V tomto ohledu bychom tedy mohli říci, že umění recipientovi umožňuje prožít zkušenost v novém kontextu, tedy proces harmonizace s novým typem prostředí, které je rozehráváno uměleckým dílem.

Na tomto popisu Deweyho argumentace zřetelně vidíme jeho pokus překonat hned několik ostrých rozlišení, která řada estetiků a filosofů chápala jako samozřejmá. Předně je to ostré rozlišení mezi, praktickou, teoretickou a estetickou zkušeností. Dewey ukazuje, že toto rozlišení je až sekundární vůči základní povaze zkušenosti jako interakce organismu s jeho prostředím. Vzhledem k tomu, že se prostředí, ve kterém žijeme, neustále proměňuje, je základem života organismu a jeho možného vývoje (grow) zkušenost, která dokáže pružně reagovat na změny prostředí a nové faktory uspořádat do završeného a srozumitelného celku. Tento typ zkušenosti má kreativní povahu a kromě vnějších cílů vynucených stavem skutečnosti má i vnitřní cíl harmonizaci zkušenosti do jednotného celku, který je usměrňován dynamickou estetickou kvalitou. Tento estetický princip harmonizace zkušenosti pak podkládá jakoukoliv „nevypřázděnou“ zkušenost. Dewey si proto může dovolit říci:

Nepřáteli estetického není ani praktické, ani intelektuální. Jsou jimi jednotvárnost, liknavost odkládaných cílů a podřízení se konvencím jak v praxi, tak v intelektuálních činnostech. Opačnými odchylkami od sjednocené zkušenosti jsou tedy na jedné straně, strnulá abstinence, vynucená podráženosť, zatuhlost, a na straně druhé marnění času, nesoudržnosť a bezcílne požítkářství.¹⁴

Překonání ostré hranice mezi praktickou, teoretickou a estetickou zkušeností skrze poukázání na jejich společný základ ve zkušenosti s estetickou kvalitou, Deweymu umožňuje překonat i rozpor mezi objektově pojatým uměním a každodenní zkušeností, která s ním nemá nic společného. Umění není pouze samotným materiálním nosičem uměleckého díla, ale především „tím, co takový produkt činí se zkušeností a v rámci této

13 Dewey 1978, 18.

14 Tamtéž, s. 40.

zkušenosti“.¹⁵ Vzhledem k tomu, že základní typ zkušenosti má estetickou kvalitu, může Dewey říci, že umění intenzifikuje tento estetický moment, který je vlastní každé kreativní zkušenosti. Pokud bychom se nyní pozastavili nad podobou této intenzifikace, plynule bychom přešli k našemu druhému tématu, účinku zkušenosti s uměleckým dílem na recipienta. Před tím se však pokusím nastínit způsob, jakým na poli literární teorie s překonáváním zažitých ostrých rozlišení pracuje Wolfgang Iser.

Podíváme-li se na Iserovu literární teorii výše představenou optikou, uvidíme v jeho zkoumání literárních děl velice silnou analogii s Deweyho pojetím zkušenosti. Pokud bylo Deweyho snahou zacetit striktní dualismy ve filosofii a poukázat na kreativní povahu interakce mezi organismem a prostředím, mohli bychom říci, že Iserovou snahou je na různých úrovních zacetit či překonat dualismy mezi literárním dílem a čtenářem a zdůraznit kreativní a dynamickou povahu setkávání s literárním dílem.

V knize *Akt čtení* se Iser pokouší poukázat především na vztah mezi čtenářem a literárním dílem a upozornit na to, že vztah mezi literárním dílem a čtenářem není primárně vztahem kódu a jeho luštitelů, ale vztahem komunikace. Upozorňuje, že literární dílo nám v rámci procesu četby nikdy není dáno ve své úplnosti, je nám dáno jako sled perspektivních nahlédnutí fikčního světa, v rámci kterých jsou některé jeho momenty vytahovány do popředí a jiné ustupují do pozadí. Jeho vlastními slovy: literární dílo nám je dáno skrze tzv. putující hledisko (*Der wandernde Blickpunkt, wandering viewpoint*). Pokud však mluvíme o sledu, je třeba okamžitě upozornit, že Iser nemyslí pouhou následnost, ale postupné obohacování staré zkušenosti o novou a současné přehodnocování staré zkušenosti novými hledisky. V procesu četby se neustále nalézáme na hranici mezi tím, co se již stalo, a v očekávání toho, co se stát má. Naše očekávání není mnohdy naplněno nebo zcela naplněno, a má tedy proměnlivou povahu. Tu má však podle Isera i to, co se už stalo, protože nová podání světa z jiných perspektiv si mohou vynutit přehodnocení již konstituovaných skutečností. Iserovými vlastními slovy: „Je tedy jasné, že během procesu četby existuje kontinuální souhra mezi modifikovanými očekáváním a transformovanými vzpomínkami.“¹⁶

Právě myšlenka procesu četby jako „souhry mezi modifikovanými očekáváním a transformovanými vzpomínkami“ vyjadřuje způsob, jakým Iser překonává dualitu mezi literárním dílem a čtenářem. Skrze tuto „souhru“ je totiž literární dílo teprve konstituováno. Iser tedy překonává dualismus literárního díla způsobem, který je silně analogický Deweyho způsobu překonání duality mezi uměleckým dílem a každodenní zkušeností. Pokud jsem v pasážích věnovaných Deweyho filosofii umění citoval Deweyho myšlenku, že umění intenzifikuje ty momenty lidské zkušenosti, ve kterých je minulost, přítomnost a budoucnost ve vzájemné harmonii, neznamená to pro Deweyho statický harmonický stav, ale dynamický proces: „Propojené nového a starého není pouhým složením sil, ale je znovu-tvořením (*re-creation* — pozn. M. K.) v rámci kterého současné nutkání získává formu a tvar a starý ‚uchovaný‘ materiál je doslova oživen tím, že získal nový život a duši skrze setkání s novou situací.“¹⁷

15 Tamtéž, s. 3.

16 Iser 1978, s. 111.

17 Dewey 1980, s. 60. Iser v *Aktu čtení* Deweyho cituje pouze na třech místech. Není však náhodou, že v pasáži zabývající se povahou putujícího hlediska Iser doslovně uvádí v textu uvedený citát. Srov. Iser 1978, s. 132.

U obou autorů tedy vidíme překonávání zavedených dualismů poukazem k hlouběji položeným procesům, které je podkládají. Analýza těchto procesů však u obou autorů vede k přesvědčení, že zkušenost s uměleckými díly má specifický vliv na jejich recipienta. V následující podkapitole se tento motiv pokusím u obou autorů naznačit.

2. DÍLO A JEHO VLIV NA RECIPIENTA

V předchozí podkapitole jsem ukázal, že umělecká díla jsou pro Johna Deweyho především intenzifikací kreativní zkušenosti s estetickou kvalitou, jež je podle jeho názoru základem každé nezmechanizované či nevyprázdněné zkušenosti, ať už je dominantně praktická, nebo teoretická. V čem však tato intenzifikace zkušenosti spočívá? Především je v rámci zakoušení uměleckého díla podle Deweyho posílen vlastní kreativní, procesuální a jednotící moment zkušenosti, který může být v jiných typech zkušenosti zakrýván vnějšími okolnostmi determinovaným cílem praktického nebo teoretického jednání. Ve zkušenosti s uměním však tento vnější cíl chybí a pozornost recipienta je soustředěna na vlastní proces, v rámci kterého se jeho cíl teprve vyvíjí. Díky uměleckému dílu pak může recipient plně prožít zkušenost produkce vlastních cílů uvnitř právě prožívané zkušenosti. Zkušenost s uměním tedy, podle Deweyho, recipientovi umožňuje nahlédnutí povahy vlastní zkušenosti.

Tento motiv je pak zřetelný především v Deweyho úvahách o umělecké kritice, kterou chápe především jako interpretaci díla, nikoliv jako verdikt o hodnotě. Vlastní výkon kritiky by podle Deweyho neměl mít důsledky pouze pro dílo, ale i pro kritika: „kritika je posouzení, které stejně jako každé posouzení obsahuje dobrodružství, hypotetický element [...]. Kritik se díky dobrodružství v kritice obsaženému odhaluje i sám sobě.“¹⁸

Z výše uvedeného můžeme usuzovat, že zkušenost s uměleckým dílem s sebou nese i sebezpoznání recipienta, se kterým je spojena jeho proměna. Sebeodhalení kritika by pak v Deweyho koncepci mělo povahu reflexe úspěchu či neúspěchu při pokusu o sjednocení s fiktivně daným prostředím, které vyvolalo umělecké dílo. Tento proces sjednocování pak podle Deweyho odkazuje k procesům, které jeho organismus udržují při životě. Proto může zkušenost s uměleckým dílem způsobit i radikální proměnu života recipienta a proto obsahuje činnost kritika prvek dobrodružství. Tento motiv však, pokud vím, Dewey nikde explicitně nerozvíjí. Svým vlastním způsobem ho ale rozvíjí Wolfgang Iser, kterého k tomuto tématu přivedlo rovněž zkoumání procesů podkládajících zavedené duality. V knize *Akt čtení* tvrdí:

samo dílo nemůže být identické ani s textem, ani s jeho konkretizací, ale musí být situováno někam mezi ně. Musí mít nevyhnutelně virtuální povahu, protože nemůže být redukováno ani na realitu textu, ani na subjektivitu čtenáře, a z této virtuality odvozuje svou dynamiku. Tak jak čtenář prochází různými perspektivami, které text nabízí, a vzájemně propojuje rozdílná hlediska a útvary, uvádí dílo do pohybu, a tím uvádí do pohybu i sám sebe.¹⁹

¹⁸ Dewey 1980, s. 308.

¹⁹ Iser 1978, 21.

V rámci procesu, kterým čtenář skrze sérii „putujících hledisek“ rozehrává literární dílo, podle Isera rozehrává i sám sebe, svou vlastní osobnost. Aby mohl rozehrávat svět literárního díla, ve kterém nežije, musí ho propojit se zkušenostmi ze svého vlastního žitého světa. Tímto procesem však začíná „obydlovat“ i svět literárního díla, kvůli čemuž naopak prožívá dočasné oddálení od světa, ve kterém aktuálně žije. Spojitost s aktuálním světem se nikdy nesmí zcela přerušit, protože jen díky ní je možné schematicky dané literární dílo oživit. Dochází tak ke zkušenosti specifického zdvojení světů, mezi kterými se čtenář literárního díla pohybuje. Iser proto pozici čtenáře přirovnává k pozici herce, který ztvárňuje roli někoho jiného, aniž by přestal být sám sebou. Čtenba literárního díla dává čtenáři zakusit zvláštní, decentralizovanou zkušenost. Tato decentralizovaná zkušenost je podle jeho názoru charakteristická pro lidskou zkušenost jako takovou, protože člověk současně existuje a má svou identitu, stále se však stává někým jiným. Vlastní sebepoznání mu tedy z podstaty stále uniká. Zkušenost s literárním dílem dává podle Isera živě nahlédnout právě tuto povahu naší existence:

Pokud je reprezentace fantazmatickým ztělesněním (phantasmic figurati-on — pozn. M. K.), stává se nástrojem představení, které vyjevuje něco, co je ve své podstatě nepostižitelné. To se týká především decentralizované povahy lidských bytostí, které jsou, ale „nemají“ samy sebe. Tato trhlina však není žádným zavedeným rysem lidského stavu, který může literatura jednoduše probírat. Pokud lidské bytosti nemohou být samy sobě přítomné, neznamená to ještě, že jsou nutkáni, aby sami sebe „měly“. Nepřekonatelná vzdálenost mezi „být“ a „mít“ sám sebe je ve skutečnosti jedním z objevů literatury, který je zdůrazněn jejím prozkoumáváním prostoru, který leží mezi.²⁰

Zkušenost s literárním dílem tedy recipienta uvádí do specifického pohybu. Tento pohyb je umožněn tím, že fikční literární texty „současně rozrušují a zdvojují referenční svět“.²¹ Aby byl svět literárního díla vůbec srozumitelný, musí se, alespoň v některých aspektech, vztahovat ke světu aktuálnímu. Aspekty, které se s aktuálním světem shodují, jsou ve světě literárního díla včleněny do jiných vztahů a jejich význam je rozrušen. Toto rozrušení pak vyvolává potřebu konstituovat nový význam těchto elementů ve vztahu k nově se ukazujícím vztahům literárního díla, a tím konstituovat literární prostředí, ve kterém nežijeme. Referenční svět je proto zdvojován světem fikce. Tato konstituce fikčního světa může probíhat jen na základě zkušeností, které čtenář zakusil ve světě aktuálním. Čtenář literárního díla se dostává do velice zajímavého pohybu. Z aktuálního světa vstupuje do světa fikce, který však ještě není plně daný (a nikdy plně dán nebude), a čtenář se v něm začíná orientovat díky tomu, že aspekty světa, který zná, propojuje tak, že vytváří zdvojený svět, který plně nezná, ale začíná ho prožívat. Tím se ovšem do určité míry vzdaluje světu aktuálnímu a díky této distanci může nahlížet „samozřejmosti“ aktuálního světa jako nesamozřejmé. Aby mohl pokračovat v prožívání fikce, musí se stále navracet ke své vlastní zkušenosti aktuálního světa, která je nyní zbavena své samozřejmosti. Čtenářova zkuše-

20 Iser 1993, s. 296.

21 Tamtéž, s. xv.

nost je tedy podle Isera pohybem mezi světem, který ještě není hotov, a světem, který ztrácí svou samozřejmost. Díky této zvláštní hře, kterou čtenář rozehrává, tak může prožít zkušenost prostoru, který leží „mezi“ světy.²² Současně tím podle Isera odkrývá antropologickou povahu člověka, která spočívá v tom, že člověk je neustále sám sebou, současně se ale stává někým jiným.

Deweyho i Iserův popis estetické zkušenosti vykazuje analogické momenty. Oba poukazují na procesy, které podkládají tradičně zastávané dichotomie a traktují estetickou zkušenost jako dynamicky se rozvíjející proces, v rámci kterého jsou různorodé prvky zkušenosti propojovány do jednotného celku. Oba také zdůrazňují, že dílčí jednotný celek estetické zkušenosti nikdy nebude konečný, protože naše prostředí se vyvíjí a otevírá tak potřebu nových interpretací. Zatímco Dewey v rámci tohoto komplexního popisu estetické zkušenosti zdůrazňuje ten směr, který vede ke sjednocování různorodých elementů zkušenosti (ačkoliv vždy jen dočasně), Iser zdůrazňuje pozici recipienta, která se vyznačuje zvláštním pohybem mezi dvěma světy, které nelze zcela sjednotit (i když úsilí o sjednocení obou světů tento pohyb rozehrává). Podle Deweyho odkazuje zkušenost s uměním především k pohybu sjednocování, který udržuje organismus při životě, Iser zase zkušenost s literárním dílem chápe jako odkaz k decentralizované povaze člověka, která nikdy neukončitelný proces sjednocování zkušenosti spouští. Oba se liší v tom, jaký moment procesu estetické zkušenosti akcentují a v roli umění, kterou z něho vyvozují. Tento text se pak snažil ukázat, že v hlavních rysech popisu estetické zkušenosti se oba autoři silně shodují a Iserovo dílo proto může být nahlíženo i z perspektivy rozvíjení pragmatické estetiky a teorie umění.

Tato studie vznikla v rámci grantového projektu „Neopragmatické myšlení a literární věda“ (GAČR 15-22141S), řešeného na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích.

LITERATURA

- Dewey, John. *Experience and Nature*. Chicago — London : Open Court, 1925.
- Dewey, John. *Art as Experience*. New York : Putnam's Sons, 1980.
- Fluck, Winfried. „Pragmatism and Literary studies“. In *Pragmatism and Literary Studies*. Ed. Winfried Fluck. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1999, s. 227-242.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore — London : The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Iser, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Antropology*. Baltimore — London : Johns Hopkins University Press, 1993.
- James, William. *Pragmatism: An New Name for Some Old Ways of Thinking*. New York : Longmans — Green and Co., 1907.
- James, William. *Essays in Radical Empiricism*. New York : Green and Co., 1912.
- James, William. *Pragmatismus: Nové jméno pro staré způsoby myšlení*. Přel. Radim Bělohrad. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2003.
- Mitchell, William — John Thomas (eds.). *Against Theory: Literary Studies and the New*

22 Iser si je samozřejmě vědom, že ne každé čtení literárního díla má výše popsaný charakter a rozlišuje různé způsoby, jakým může být hra literárního díla rozehrána. Srov. Iser 1993, s. 275-280.

Pragmatism. Chicago : The University of Chicago Press, 1985.

Shusterman, Richard. *Estetika Pragmatizmu: Krása a umenie života*. Bratislava : Kalligram, 2003.

Whitehead, Alfred North. *An Enquiry Concerning The Principles of Natural Knowledge*. Cambridge : Cambridge University Press, 1919.

Whitehead, Alfred North. *Process and Reality: An Essay in Cosmology. Corrected Edition*. New York : The Free Press, 1978.

JOHN DEWEY'S PRAGMATISM AND WOLFGANG ISER'S LITERARY THEORY

The main aim of the text is to show the close relations between John Dewey's pragmatist theory of art and Wolfgang Iser's literary theory. Although there is a little theoretical attention paid to the connection of Dewey's and Iser's theories, the study tries to show that there are striking similarities between both theories. The study traces them in two subsequent parts. The first one shows the urge of both authors to overcome traditional dualities in philosophy and literary theory and to point out the underlying processes, which make such dualities possible. The second part tries to concretize the effect of an experience of an artwork on its recipient in the theories of both authors.

KÍČOVÁ SLOVA:

Pragmatismus, literární teorie, John Dewey, Wolfgang Iser.
Pragmatism, literary theory, John Dewey, Wolfgang Iser.

Martin Kaplický (* 1976) vystudoval obor estetika na Katedře estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze a v roce 2009 zde obhájil dizertační práci s názvem *Multiplicita a jedinečnost: impulsy Whiteheadovy filosofie pro estetiku*. V současné době působí na Katedře estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze a v Ústavu estetiky a dějin umění Filozofické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Centrum jeho zájmu tvoří problematika charakteru estetické zkušenosti, environmentální estetika a problematika hodnocení a kritiky uměleckých děl. Je autorem řady studií, např. „Aesthetics in the Philosophy of Alfred North Whitehead“ (*Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, 2011) nebo „John Dewey a problematika objektivit umělecké kritiky“ (*AUC — Philosophica et Historica*, 2012).