

Skutečnější než skutečné

Byly doby, kdy se obecně věřilo, že klamání či předstírání je v přírodní říši výsadou a zároveň hříchem člověka: jen jeho schopnost odstupu od jevů, kterou mu propůjčuje jeho vědomí a svobodná vůle, mu otevírá možnost lhát. Nevinná příroda něčeho takového není schopna – jí nezbyvá, než mlčky vypovídat pravdu o sobě, což se jí přičítalo k dobru. Jako mnoho takových představ, i tato byla založena na malé znalosti.

Systematický průzkum přírody, který se rozběhl v rostoucí intenzitě v posledních dvou staletích, ukázal, že příroda je plná klamů. Nesčetné formy života svým vzhledem i chováním předstírají, že jsou něčím jiným – buď proto, aby se skryly před predátory či odpudily je, nebo aby naopak samy oklamaly svou kořist. Jsou masožravé rostliny, jejichž smrtící orgán předstírá, že je nevinným květem, nebo dokonce že je tělem samičky jistého hmyzího druhu. Jsou druhy motýlů i brouků, které svým vzhledem tak dokonale napodobují například kůru stromů nebo povrch listů, že se ztrácejí zraku svých nepřátel. Podobně dravé kudlanky tak skvěle napodobují stonky některých rostlin, že jim kořist přilézá téměř do kusadel. Naproti tomu jiné hmyzí druhy drze vystavují pestré barvy – nejenom ty, které tím predátory varují, že jsou jedovaté, ale i jiné, které ty nejedlé jenom obratně napodobují, aniž by se namáhaly tvořit ve svém těle jed.

Tyto a jiné druhy *mimetizmů* postihují hlavně vzhled. Existují však také klamy v chování. Konrad Lorenz popsal případ mladého kačera, který varovným křikem zaháněl hejno kachen na rybník, aby se tak nerušeně dostal jako první ke krmení. Jiný příklad už složitějšího klamání byl pozorován v Kalifornii. Kavky jednoho druhu se tam živí výhradně bukvicemi, které si také na horší časy schovávají do země. Protože ale jiné kavky ty zásoby rády kradou, pták obřadně vyhloubí zásobárnu, do které nic neschová; když už je si jist, že ho jiní viděli, zásobárnu listím přikryje a odnese své plody nenápadně jinam.

Tak by bylo možno pokračovat. O různých lstích, které používají rostliny a živočiši ve svém boji o přežití, byly napsány celé knihy. To jediné, co jejich klamy odlišuje od lidských lží či úmyslných fikcí, je jejich nevědomá, instinktivní povaha, většinou vrozená a vytvořená přirozeným výběrem. Ale ani to není obecně pravda. Zejména zvířata, žijící s člověkem, se často naučí všemožným trikům, jak si vyloudit pochoutku nebo alespoň pohlázení. Do jaké míry jejich lsti jsou opravdu úplně nevědomé, o tom lze bezvýsledně diskutovat.

Jak je to s lidmi? Už přírodní národy jistě používaly různých lstí při lovu nebo ve válkách s nepřátelskými kmeny. Lze ale předpokládat, že jejich jedinci mezi sebou nelhali, když se informovali o pohybech zvěře a jiných skutečnostech, důležitých v každodenním životě – jinak by sotva mohli přežít. A přece si – navzdory mýtům, které o nich šířily knížky pro chlapce – různí misionáři a kolonisté často stěžovali, že divocí domorodci jsou jako děti, nerozeznají prý pravdu od fikce: říkají to, co by si přáli, aby byla pravda, nebo to, co předpokládají, že bílého muže potěší. Zda tyto drobné nebo větší lži byly jen druhem lsti, jak s cizinci vyjít, nebo byly vyvolány nejasným chápáním jejich způsobu komunikace, to nevíme – jistě ty stížnosti často vyjadřovaly i předsudky a zakrývaly nepřírozené vztahy mezi pány a jejich služebníky. Nicméně se zdá, že ostrý smysl pro pravdu a její vyzdvížení mezi nejvyšší

hodnoty je přece jen produktem západní kultury a že čím dále se vzdalujeme třeba od Evropy na východ či na jih, tím lhostejnější poměr k pravdě dodnes je ve srovnání s jinými ohledy a zájmy. To ale jistě neznamená, že by Evropané nelhali – umí to jistě často znamenitě, jen snad přítom lepší část z nich pociťuje jistý stud.

Otázka pravdy – a tím i lži – je zajisté složitá a není tady mým tématem (ostatně už jsem se jí zabýval ve stejnojmenné eseji). Chci se tu zabývat něčím, co pravda přísně vzato není, co ale může pocit pravdy navodit, někdy dokonce silněji, než prostá prezentace faktů. Řeč tady bude o fiktivním zobrazení skutečnosti, kterým vládne umění.

Každý ví, že umění tu vždycky nebylo, alespoň ve své neslužebné novodobé podobě. Jak a kdy vznikly první mýty, stejně jako přesně kdy a proč začali naši archaičtí předkové na stěnách jeskyní vytvářet kresby zvířat nebo lidí, o tom jsou jenom dohady. Nicméně není asi pochyb o tom, že jakkoliv ta první díla slovesnosti nebo výtvarného umu sloužila také uvědomění člověka, byla především součástmi či přímo nástroji magických rituálů, jimiž se archaičtí lidé snažili pochopit a ovládnout svůj svět. Příběhy o božstvech či démonech, často v zvířecí podobě, kteří svět stvořili a pak se o něj neochotně dělili s prvními lidmi, takže je bylo nutno různě uplácet nebo s nimi případně zápasit, se nepochybně zrodily v lidských představách, v jejich snech či stavech magického vytržení, vyvolaných rytmickým tancem nebo třeba intoxikací z hub či rostlin. Proto však nebyly pro lidi méně skutečné, než to, co kolem sebe běžně viděli – byly v určitém smyslu *skutečnější*, protože v nich se zračil smysl světa a jejich rituálním přehráváním bylo možno svět (jak se alespoň věřilo) též ovládat. Podobné to mohlo být i s obrazy zvířat, jaké nacházíme třeba v Lascaux nebo Altamiře. Jistě to samozřejmě nevíme, ale studiem zvyků kultur historicky bližších snad máme právo dohadovat se, že pravěký kreslíř netvořil své výstižné kresby k ukrácení času nebo z pouhého přetlaku svého talentu, ale že se tím zvířat – možná jejich duší – jaksi zmocňoval, aby je on a jeho druzi snáze ulovili. Jejich obrazy tedy byly opět v jistém smyslu *skutečnější*, protože rituálně ovládaly lovná zvířata.

V určitém smyslu tomu blízké byly pozdější *liturgické* nebo obecněji *náboženské* texty, obrazy či sochy. Texty, které vyprávěly o božstvech a jejich interakci s lidmi, obrazy nebo sochy, které je zpodobovaly (pokud to víra dovolovala), částečně sloužily k posvátným obřadům, částečně ale bohy jenom připomínaly v jejich neuchopitelné, ale stále přítomnosti. I když v nejstarších kulturách existovala zvířecí božstva jako připomínka dob, kdy lidé byli ještě mnohem více včlenění do přírody, v těch starověkých měli bozi až na výjimky lidskou podobu. Popsat je nebo zobrazit vyžadovalo tedy schopnost napodobení skutečných lidí, ovšem s jistými výhradami. Třeba ve starém Řecku nebylo myslitelné, aby socha boha měla podobu konkrétního člověka, natož aby obrážela nějaké defekty, kterých mezi lidmi bylo jistě plno. Bozi a bohyně byli dokonalé bytosti, tedy i jejich zpodobení usilovalo o ideální krásu. To ale nebyl jediný odklon od reality. Protože sochy byly často umístěny ve výšce a ještě v nadživotní velikosti, dělal jim Feidias a jeho žáci neúměrně velkou hlavu, která se potom v chrámu perspektivou zmenšila do správných proporcí. Idealizací, majestátními rozměry a gesty a různými optickými triky se tedy sochař od doslovné skutečnosti vzdaloval, ale jen proto, aby sugeroval v určitém smyslu ještě skutečnější, snad lze říct *nadskutečnou* představu. To nebylo možné bez určitého *odstupu*, který se musel nějak propojit s upřímným *vžitím se* do

tématu, bez něhož výraz díla by patrně nebyl přesvědčivý. S tímto zjevným rozporem se v naší úvaze budeme ještě víckrát setkávat.

Je ovšem třeba připustit, že v řeckém sochařství se objevily také plně realistické tendence, které usilovaly jen o věrnou podobnost: například v pátém století př.n.l. získala lidská individualita tak velký význam, že se stalo zvykem zhotovovat bysty významných mužů; díky tomu máme zachovány podoby velikých filosofů jako Sokrata či Platona nebo vládců a vojevůdců jako Perikla. Tento zvyk pokračoval ještě v klasickém období starého Říma a samozřejmě se jím antický realismus nevyčerpával.

Antika zanechala ovšem také velké bohatství svého písemnictví, tedy poezie i prózy a nikoliv naposled dramatu. Je těžké posoudit, nakolik skutečně či nadskutečně působily na staré Řeky hrdinské činy Achillea v Iliadě nebo mytická dobrodružství Odyssea, jak silně jejich city vzrušovaly lyrické verše třeba Pindara. Řekové museli mít velkou představivost a úctu ke slovu, když vydrželi po celý den sledovat Aischylovu Oresteiu, v níž byl vždy jenom jeden herec na scéně, komentovaný chórem; Sofokles ovšem nad Aischylem snadno zvítězil, když přivedl na scénu herce dva a vyjádřil tím konflikt, a Euripides revoluci dokonal, když dále zmnožil herce a zavedl technické efekty, toho příslovečného *boha ze stroje*, který zápletku děje vyřešil. Zdá se, že vývoj šel k prostému realismu, který pak Římané jen utvrdili.

Když se teď obrátím ke křesťanské kultuře, nemohu pominout Starý a Nový Zákon a další posvátné texty, z kterých vyrůstala. Věřili lidé ve všechny ty zázraky a divy, o nichž se tam mluví – v samo Stvoření a ráj, v němž lev mírně uléhal vedle beránka, v potopu světa a Noemovu archu, do níž se vešli zástupci všeho živého, nebo později v sedm ran egyptských, moře, které se rozestoupilo, aby izraelité mohli projít, v schopnost Jozua zastavit slunce nebo zvukem trub zbořit hradby Jericha a tak dále? To vše a mnohé jiné odporovalo jejich běžné zkušenosti a nejspíš ve všech dobách existovali alespoň skrytí pochybovači, v naprosté většině však tomu zřejmě lidé věřili – nikoliv jako metaforám, jak to činí mnozí dnešní křesťané, ale doslova.

Máme tu něco podobného, jako když staří Řekové naslouchali Homérovým mýtům nebo dramatickým – také mytickým – veršům Aischyla či Sofokla? Má se obecně vzato, že pro Řeky ty mýty měly v sobě cosi posvátného, že tedy nebylo dost dobře možné jim nevěřit. Přesto si myslím, že tu byl jistý důležitý rozdíl. Starý a zvláště Nový Zákon nejen vyprávěly o minulosti: ony pro židy a zvláště potom křesťany promlouvaly o směru, kterým se vyvíjely osudy *vyvoleného národa*, a o *smyslu existence* každého jedince v něm. Jakkoliv mnohé, o čem ty posvátné texty hovořily, se vymykalo jejich zkušenosti, nároky jejich víry je přiměly k tomu, povýšit i neuvěřitelné jevy – ba zvláště ty – na statut nezpochybnitelné, *vyšší skutečnosti*.

Poněkud jiný pohled nabízí otázka zpodobení svatých bytostí. Židům jejich víra zakazovala jakkoliv zpodobovat jejich Boha a také nejen raní křesťané, ale i jejich potomci až do konce středověku žádný názorný obraz svého Boha neměli, alespoň vševládného Boha-Otce. První nezpochybnitelný obraz Boha-Syna, tedy Ježíše, máme ze 6. století. Je to až překvapivě věrohodný portrét muže, spíše přísného než mírného, obklopeného zlatou svatozáří. Ostatní ikonické obrazy, ať už vznikaly v Byzanci, mezi Kopty v Egyptě nebo v západní Evropě až přibližně do 13. století a zpodobovaly Krista nebo světce, se příliš o

realismus nestaraly – podoby byly vyvedeny spíše schematickým způsobem a hlavně množství zlata, kterým zářily, vyjadřovaly posvátnost výjevu. Brali je tehdejší věřící spíš jako obřadní nástroje, nebo v nich viděli skutečné obrazy bytostí, k nimž se obraceli svými modlitbami? Možná v tom není tak veliký rozdíl, jak by si žádala naše dnešní logika. Nechci tím naznačit, že by je brali pouze jako symboly – to je pojetí, které odpovídá mnohem pozdějšímu myšlení. Spíše je představitelné, že jejich představivost, podpořená zlatou září obrazu i vnitřním zářením vlastní víry pro ně světce zpřítomňovala *nadskutečným* způsobem, který nevyžadoval konkretizaci věrohodné podoby.

Dnes může překvapit, že až do vrcholné gotiky ke Kristovu utrpení na kříži se umělci chovali většinou plaše, ačkoliv ta oběť byla středobodem víry, kterou všichni sdíleli. Nedá se jistě říct, že by obrazy nebo sochy ukřižování už dříve neexistovaly – máme příklad už z 10. století v katedrále v Kölnu; ale přednost se dávala podobě Krista vítězícího, ne toho trpícího. Bylo patrně třeba krize pozdní gotiky, která vyústila do reformace, také všech těch změn, které přinesla renesance, aby se zrodil takový Grünewald, později El Greco a všichni další, kteří i při své nepolevující víře v Kristovi, jeho matce a dalších světcích spatřili též lidi, kteří trpěli a byli tím věřícím bližší. Michelangelo si troufne na stropě Sixtinské kaple zobrazit Stvořitele v lidské podobě, toho ostatně najdeme i u Bosche a dalších. Lidé to přiblížení posvátného vítali: když Rafael Santi namaloval Madonu, k níž mu jako model seděla krásná žena z lidu, přicházeli prý prostí lidé zdaleka, aby ten obraz spatřili. Byla tím pro ně Matka Boží skutečnější? To nevíme. Zda a v jakém smyslu větší blízkost vede k dojmu větší skutečnosti, o tom budeme muset ještě uvažovat.

Nabízejí se nám teď značně jiné pohledy. Renesance přinesla obnovený zájem o antiku a postupně také o každodenní svět, ve kterém lidi žili. V Benátkách a také ve Flandrech se začaly malovat podobizny lidí, napřed v postavách donátorů oltářních obrazů, pak v samostatných portrétech významných osob. Ten zvyk se rychle rozšířil, a protože byl zdrojem příjmů pro takové mistry jako Tizian, Leonardo, Van Dyck, Holbein, později i Rembrandt, umění portrétu se záhy vyvinulo do veliké dokonalosti. Zpodobení lidé z obrazové plochy vyhlíželi *jako živí*, jak se patrně lidem tehdy (někdy dodnes) zdálo; někdy až působili lehce nadskutečným dojmem: vyzařoval z nich majestát, tvář obrážela více ducha, než měl asi model, v očích byl živý třpyt, klenoty se leskly jako v plné záři a tak podobně. Jak každý dobrý malíř ví, přírodě je třeba trochu přidat v barvě nebo kontrastu, nebo ji někde trochu zjednodušit, nabídnout náznak, z kterého si divákovo oko detail samo dokreslí.

Tato malířská magie se netýkala jenom portrétů. V té šťastné době od vrcholné renesance až do části baroka umělci objevili zákraky smyslových vjemů a uměli je na svých deskách nebo později i plátnech víc než zpřítomnit. Zář světla – dříve hlavně duchovní princip, potom tvůrce tvarů – se stala téměř samostatným živlem pro některé z nich. Tiché světlo, vstupující okny, oblévající tvary a hrající si se stíny na obrazech Vermeera, duchovně naléhavá záře, vystupující z temnot na výjevech Rembrandta, to jsou jen příklady něčeho, co působí zcela věrohodně, ale je vlastně víc, než skutečné.

Pokud i na obrazech dojmu skutečnosti pomáhala divákova imaginace, jemně podněcovaná malířovým štětcem, tím silněji tomu určitě bylo v dílech slovesnosti, zvláště ovšem dramatu. Jak nevzpomenout alžbětinské tvůrce a mezi nimi hlavně Shakespeara (ať už se pod tím jménem skrýval kdokoliv)? Pouhými – i když bohatými – slovy dokázal kouzlit

obraz vášni, lásky, úzkosti i zoufalství, ale též vřavu bitev nebo mořských bouří: to vše na prázdné scéně, před bezdechými diváky. Jak to vlastně tehdy hráli? Máme o tom Hamletovu promluvu ve stejnojmenné tragedii, v níž žádá herce, aby přesně sledovali text a snažili se vyjádřit, co říká, bez zbytečného křiku a melodramatických gest, které si podle něho zasluhují rány bičem (jak dobře se to hodí dneska stejně jako tenkrát!). Ano, stačí se zaposlouchat do veršů Hamleta, abychom vedle krásy pocítili silné drama. Stačí jenom nechat se jimi vést a otevřít svou obrazivost, aby se rozvinula celá tragédie člověka, který se více ptá, než umí zodpovědět.

Uměli tehdy lidé krásu, hloubku Shakespearových veršů doopravdy ocenit? Dovedli cítit existenciální úzkost monologů Hamleta, Macbetha, Jindřicha IV, uměl je rozechvět milostný cit Romea a Julie či temná vášeň žárlivého Othela, trýzněného Jagem? Kdybychom mohli doopravdy nahlédnout do jejich doby a vidět je v jejich všedním životě, v jejich špíně, drsných radovánkách, v jejich časté krutosti, asi bychom o tom pochybovali. Přesto, pokud víme, bývalo divadlo Globe vždycky plné – a když bylo zrušeno, šli lidé za Shakesparem jinam. Jak tomu máme rozumět?

Snad mi zde bude odpuštěno, když na chvíli udělám veliký skok do jiné kultury a jiné doby. Když jeden etnolog navštívil ostrov Bali (bylo to o století dříve, než se ostrov stal oblíbeným cílem turistů), našel tam zvláštní, rozvinutou kulturu. K společenským zvykům ovládající kasty patřilo, že člověk nedával na sobě – ať už výrazem či chováním – znát žádné city. Ten zjevný chlad působil až tísnivě a bezradný etnolog ostrov už málem opustil, když se dozvěděl, že na ostrově mají divadlo. Nebylo snadné získat vstup, ale když se mu to podařilo, Evropan byl k svému úžasu svědkem hysterických, melodramatických scén, které herci odehrávali před kamennými tvářemi publika. Všechno, co přísně vychovaní lidé zřejmě cítili, ale nesměli dát najevo, herci za ně s přehnanými gesty vykřikovali – a byli za to potom chváleni. Komu to připadá bizarní, nechť pohlédne na celkem nedaleké Japonsko, kde lze i dodnes najít něco podobného, jen v menším kontrastu.

Vraťme se ale zpátky do Evropy. Hamlet si, jak jsme řekli, žádné teatrální scény u svých herců nepřál a nejspíš totéž kázal svým kolegům jeho autor sám. Přesto byl jistě značný rozdíl mezi jejich gesty, výrazem a hlavně slovy proti běžným projevům jejich diváků. Ti ale zřejmě přesto Shakespearovi nějak rozuměli, jinak by se k jeho divadlu obrátili zády. Lze se snad domnívat, že podobně, jako postavy na scéně, přece jen cítili, jenom to sami nedovedli vyjádřit (tady je vzdálená paralela k našemu příkladu z Bali).

Nu, krátký esej jistě nepostihne celý další vývoj umění, ani to není jeho cílem. Lze krátce říct, že jak postupujeme barokem a dalšími epochami, některé formy umění nabývaly na iluzivnosti různými mistrnými triky, dosáhly v tom vrcholu a potom se postupně obrátily jinam – k zdůrazněnému výrazu, společenskému nebo existenciálnímu obsahu, případně samé formě, s kterou bylo možno různě experimentovat. Vždy až do našich dob ale v něm existoval proud, který se nevzdal nápodoby skutečnosti, oné *mimesis*, která tu byla už od starých Řeků; a ve své snaze přesvědčit často tvořil obrazy – výtvarné, slovní nebo jiné – v určitém smyslu podobnější skutečnosti, než byly dojmy z každodenní zkušenosti. Docilovaly toho výběrem, typizací, zvýrazněním kontrastů, prostě vhodně zvolenou formou. Nastával přitom jistý paradox, který se snad nejlépe dá ilustrovat na divadle nebo v dnešní době samozřejmě také na filmu.

Začněme divákem. Pokud to není malé dítě nebo retardovaný jedinec, tak samozřejmě ví, že co se před ním odehrává, není vpravdě skutečné: je to jenom *jako*, forma hry, ne náhodou se ve většině jazyků říká, že herci *hrají*. Divák tedy do hlediště vstupuje s jistým odstupem, který si ponechává během představení, až na chvíle, kdy je dějem případně stržen natolik, že na ten odstup zapomene. To ale bývá v dospělosti spíše řídké, zejména v divadle, kdy okrajově stále vnímá prkna jeviště, nikdy úplně přesvědčivé kulisy, okolní diváky a podobně. Přitom se ale musí aspoň s některými herci identifikovat, propůjčit svoje city jejich předváděným prožitkům, vžít se do děje, prostě přijmout celou hru jako možnou, případně aktuální skutečnost. Pokud se to podaří a hra je dobrá, odchází z představení obohacen, jako by byl právě prožil něco závažného nebo aspoň více vzrušujícího, než co mu každodenní život nabízí. Ví, že je to jen hra – a přesto někde v hloubi prožil něco skutečnějšího, než je sama skutečnost.

To všechno ovšem závisí na kvalitě hry a aspoň v téže míře na schopnostech herců. Jak je to s nimi? V nedávné eseji jsem napsal, že herec se musí do postavy plně vžít, abychom mu uvěřili jeho výraz tváře nebo gesta. Můj přítel-odborník mi na to namítl, že takto to pojímá známá škola Stanislavského, ale proti tomu stojí mnohem starší pojednání Diderota, podle něhož si musí herec od postavy udržovat odstup, aby měl nad svým hraním kontrolu. Tak jak to tedy doopravdy je? Je ovšem mnoho pramenů, vzpomínek herců, teoretických statí a ovšem škol, v kterých se mladí adepti učí správnému herectví. Musím se přiznat, že jsem jejich průzkum brzo vzdal a místo toho pozoroval ze záznamu některé *charakterní* herce a herečky. O nich se říká, že nakonec hrají jenom sami sebe, ale to je jen povrchní klam nebo špatná práce režisérů, kteří jim dávají víceméně stejné role. Ve skutečnosti jsou schopni zosobňovat velmi různé postavy – činí to ale minimálními, přesně odpozorovanými prostředky, které jsou přesvědčivé dvojným způsobem: vytvářejí živou postavu a současně i naznačují odpovídající typ, čímž nenápadně zobecňují; a přitom si skutečně podržují jisté charakteristické znaky, nejen ovšem ve své podobě, ale i gestech, způsobu své dikce: to je jakýsi jejich *rukopis*, který obvykle vítáme a který naznačuje, že si částí sebe udržují od postavy odstup. Co my pak v jejich podání na scéně (nebo ve filmu) vidíme, je vlastně vždycky víc, než zosobněná individuální postava.

Něco podobného, ovšem v přiměřené analogii, by se dalo říct o malíři, sochaři, spisovateli nebo básníku, pokud jejich tvorba obráží skutečnost, byť v nezbytné stylizaci a jisté – vždycky nutné – abstrakci. Umělý výsek znovu-stvořeného světa, který nám předkládají, přináší nám primární uspokojení už tou svou *mimesis*, výstižnou nápodobou. Proč vlastně? Nu, nabízí nám alternativní zkušenost, jistě v jistém smyslu iluzorní, ale vytvořenou tak, že ji lze (na rozdíl od běžné prchavé zkušenosti) podle libosti znovu prožívat. Naivní divák nebo čtenář se raduje, že ten obraz reality je *jako živý*, ačkoliv právě typické znaky života, tedy pohyblivost, proměnlivost, jsou tu nanejvýš jen naznačeny jako podnět pro naši obrazotvornost.

Ale prožitkem *podobnosti* ocenění díla jistě nekončí. Dílo má přece *formu*, nejenom tu přirozenou, již má všechno, co umíme v světě rozeznat, ale formu tak říkajíc *přidanou*, kterou tvůrce svému dílu udává, ať bezděčně či vědomě. Ta je hlavním zdrojem estetického zážitku. Čím víc je forma zdůrazněna, tím sice více narušuje mimetickou iluzi, na druhé straně ale navozuje hlubší obsahy, které dávají dílu jeho smysl. Ty ale poukazují zpětně ke světu, jehož

je dílo příměrem. Je jistá mez, za kterou příliš zdůrazněná forma strhuje pozornost jen na sebe a pouto mezi skutečností a jejím obrazem se přeruší. Veliká díla minulosti proto nacházela vyvážení mezi živou iluzí a formou. Tím uměla upoutat diváky či čtenáře a přitom jim zprostředkovat hlubší významy, prohlubující poznání světa a vlastní existence. Jestliže v naší zkušenosti vystupuje jako zdůrazněně skutečné to, co na nás naléhá a má přitom svou hloubku, pak v jistém – jistě přeneseném – smyslu je snad oprávněné říct, že tato díla byla a jsou *skutečnější než sama skutečnost*.

= = =