Oponentský posudek na disertační práci Mgr. Jana Tlustého
Estetická zkušenost a hermeneutika

Disertační práce Mgr. Jana Tlustého se zaměřila na teoretické předpoklady interpretace literárních děl v situaci, kdy se v literární vědě ukazuje na jedné straně neudržitelnost čistě analytických, objektivistických přístupů k literárnímu dílu (jak je naposledy v nejkrajnější podobě předvedla francouzská strukturalistická naratologie), a kdy se na druhé straně, jako nepravá opozice proti tomu rozmohla interpretační libovůle, která literární kritice i teorii naléhavě připomněla potřebu *přezkoumání* vlastních metodologických východisek. Příspěvkem k takové sebereflexi je rovněž posuzovaná práce Jana Tlustého. Opřela se o průzkum myšlenkové tradice, která navázala na podněty fundamentální ontologie Martina Heideggera a vyústila do hermeneutických koncepcí Hanse-Georga Gadamera a Paula Ricoeura. Nad jejich pracemi, s nimiž je dobře obeznámen, si klade Tlustý otázku: jak může přispět hermeneuticky poučený výklad literárního díla k překonání jisté krize myšlení o něm, jíž jsme v současnosti svědky i v nejvypracovanější, ale jednostranně racionalistické teorii „možných světů"? Tato krize podle Tlustého znamená především *ztrátu dimenze smyslu* fikčně vytvářených světů a nedílně s tím ztrátu povědomí o *hlubší závažnosti estetické zkušenosti,* která může svým způsobem vztah k světu jako celku nastolovat a v mnoha variacích jej obnovovat.

Každá jednotlivá část předložené disertace, ať už se zabývá hermeneutickým myšlením Heideggerovým, Gadamerovým nebo Ricoeurovým, nebo se pokouší o uplatnění hermeneutických východisek v polemice s Doleželovou teorií „možných světů", je vypracována s důkladnou znalostí odborné literatury původní i přeložené. Je bohatě doprovázena poznámkami pod čarou, které rozšiřují výklad o další odkazy a možné souvislosti. Ocenění zaslouží tím spíše autorova schopnost neztratit ze zřetele celkový myšlenkový rozvrh, v němž na sebe dílčí poznatky i celé kapitoly navazují a navzájem se prohlubují.

Jsme nejprve v nezbytné míře poučeni o fenomenologických východiscích novodobé hermeneutiky, o Husserlovi, Ingardenovi a dalších. Zřetelně pak vystoupí na pozadí metody fenomenologického popisu **vlastní přínos Heideggerův**, soustředění na *událost zjevování.* otázka po *bytí jsoucího,* pojednaná nejprve v zastavení nad dílem *Bytí a čas* (1927), nad problematikou *Pobytu*, který „má svět". Jsou připomenuty jeho důležité momenty: *naladění* a *řeč,* skrze níž světu *rozumíme.* Odemykání různých podob *„bytí-ve-světě"* a další základní pojmy jako *nálada, úzkost* aj. nám ve

výkladu Jana Tlustého připomněly hned na počátku problematičnost subjekt-objektového myšlení, které žije „v zapomenutosti na bytí“ a jemuž proto unikají věci „v pohybu zjevování“.

Zejména ve výkladu *Zrození uměleckého díla* (1935), na příkladu Heideggerovy interpretace Goghova obrazu *Boty* (a potom i v samostatných interpretačních variacích věnovaných jejich několikerému zpodobení), prokázal Tlustý schopnost přibílžit se uměleckému dílu, vidět je „v síti poukazů, která zakládá bytí každého předmětu“ a přemýšlet o jedinečném stylu takového zjevování. Heideggerovy ústřední pojmy „bytování“ či „odkrývání“ (*alétheia*), tedy „myšlení jsoucen v jejich bytí“ či „v pravdě“ neztrácejí v argumentaci Tlustého nic ze své potřebné naléhavosti: nejsou jen opakovány, ale podány s nasazením vlastní interpretační aktivity. Heideggerova teze o umění jako *místu dění pravdy* se Tlustému rozhodně neproměnila v pouhou frázi.

V kapitole „Na cestě k básníkovi“ je nastíněna povaha obratu v Heideggerově myšlení od poloviny třicátých let 20. století. Ani teď nepůjde Heideggerovi přednostně o poezii samu, nýbrž o nové přístupy k bytí, pro něž se stává rozhodujícím samo jmenování věcí, řeč. Básnění (například Georga Trakla nebo Stefana Georga, interpretované v knize *Unterwegs zur Sprache*) se Heideggerovi jeví především jako „zakládání bytí slovem“. Heideggerovo pozdní myšlení představil Tlustý v podkapitolách „Zmizení a rození věcí“ a „’Hebel – domácí přítel‘ aneb cesta domů“. V přednášce *Věc* (1950) postavil Heidegger do zásadního protikladu manipulující, vůči samotnému bytí slepý přístup moderní vědy a „ponechavost“ (*Gelassenheit*), která dává věcem *být* a která je ve své otevřenosti pro tajemství bytí blízká spíše básníkům. Jemně a přesně odstiňuje Tlustý rozdíl mezi Heideggerovým postupem ve *Zrození uměleckého díla,* v němž vládne perspektiva Pobytu, a otevřeností vůči *součtveří* země a nebe, božského a smrtelného, která zakládá kontemplaci nad Hölderlinovou básní *Džbán.* Podobně dovedl autor posuzované práce vytěžit zásadní metodologický zisk i z druhé Heideggerovy studie. Také v ní zdůraznil „původní fenomenální řeč světa nezatíženou vědeckým duchem“, anebo, jinak řečeno, upřednostňující před ním naši domovskou příslušnost k přirozenému světu. V tomto směru má podle Tlustého u Heideggera právě umění „privilegovaný status“ (s. 47). Průzkum, pro nějž se Tlustý rozhodl, zde získal první a rozhodující oporu: v estetické zkušenosti a v umění, k němuž tato zkušenost bytostně přísluší, jde především o bytí jakožto zjevování jsoucího. K této ontologické perspektivě se podle Tlustého plně přihlásila filozofická hermeneutika Hanse-Georga Gadamera, obhajující specifičnost duchovědných metod proti racionalismu přírodních věd a vstupující již do přímého kontaktu se soudobou literární vědou.

V Gadamerově stěžejním spise *Pravda a metoda* (1960) vyzdvihl Tlustý nejprve – jistě ve shodě s první částí tohoto díla – kritiku estetického vědomí, totiž kritiku jeho autonomnosti, k níž údajně (a podle Gadamera neblaze) přispělo rozhodujícím způsobem Kantovo „oddělení čistého rozumu a estetické soudnosti“ (s. 50). Svět umění se tak vydělil a vytvořil si vlastní kontinuitu, což je dnes zřejmě možné hodnotit zcela různým způsobem. Tlustý konstatuje: „Zatímco však pro Mukařovského je kantovský obrat ziskem, pro Gadamera je autonomnost estetického vědomí negativním jevem“ (s. 51). Víme-li z dalšího výkladu, že si byl Tlustý jisté jednostrannosti některých Gadamerových soudů vědom, můžeme si citovanou větu přečíst také takto: Jakkoliv byla pro Gadamera autonomnost estetického vědomí negativním jevem, mohla být z odstupu času a v jiném kontextu, konkrétně v estetice Jana Mukařovského (k níž se sám Tlustý několikrát přihlásil), hodnocena opačně. Nechtějme zde však suplovat potřebný hlubší rozbor daného problému nějakou okrajovou zmínkou. Tlustý správně poukázal na to, že motivaci Gadamerovy vyhrocené kritiky je třeba hledat hloub, v tom, jak viděl celkovou situaci duchovních věd, jejich ohrožení evropskou racionalitou, a jak do této situace umísťoval univerzalistický nárok hermeneutiky. Dříve než zvláštnosti umělecké komunikace (k nimž plněji přihlédl až v sedmdesátých letech ve svých salcburských přednáškách) zahlédl Gadamer nebezpečí odtrženosti estetické zkušenosti od jiných duchovních aktivit – a v tom může být jeho kritika vždy znovu platná.

Vlastní Gadamerův přínos shledává Tlustý v rozpracování obecných principů interpretace textů. Objasňuje s přehledem základní pojmy hermeneutické tradice i to, jak byly právě Gadamerovým výkladem obohaceny. *Rozumění* a *vysvětlení* zde již nestojí proti sobě (jako u Diltheye, který první z nich přidělil duchovním, druhý přírodním vědám). Zvlášť významná a v práci Tlustého náležitě oceněná je Gadamerova koncepce vyústění celého procesu interpretace v *aplikaci*, v níž dochází k *prolnutí horizontů čtenáře a horizontu díla.* Tato metodologická zásada se stala základním kamenem recepčně orientovaných dějin literatury, ale přispěla i jinak k prohloubenému pojetí „přivlastnění“, přisvojení díla čtenářem, v němž se (u pozdějšího Ricoeura) skrze svět díla odehrává zároveň nabídka nového rozvrhu světa. V poslední instanci se proces rozumění dotýká možností *sebeporozumění,* možnosti rozumět si „tváří v tvář textům“, řečeno opět s Paulem Ricoeurem. Všem těmto aspektům věnoval Tlustý bedlivou pozornost.

Samostatný oddíl je v disertaci J. Tlustého vyhrazen cyklu salcburských přednášek na téma *Umění jako hra, symbol a slavnost* (1974). Zejména v postižení slavnostního charakteru uměleckého

díla, jeho zvláštního času *prodlévání,* se (podle Tlustého) zdařilo Gadamerovi „překonat onen rozpor, do něhož upadl při kritice estetického vědomí v souvislosti s Kantovou filosofií“ (s. 66), jinými slovy otevřít se bez zábran jedinečné zkušenosti umění.

V závěru druhé části své disertace se Tlustý ještě jednu vrátil k diskusí mezi Gadamerem a vůdčím představitelem recepční estetiky kostnické školy Hansem-Robertem Jaussem, jehož dílo *Estetická zkušenost a literární hermeneutika* (1977, rozšířené vydání 1982) představil hned na počátku. Tentokrát nejde o zásadní spor (Jauss nepřijal ve své koncepci tří rovin estetické zkušenosti Gadamerovu kritiku estetického vědomí), nýbrž o to, jak pochopit několikerý horizont čtení. Tlustý obhajuje Jaussův návrh, podle něhož se porozumění dílu prohlubuje postupně od momentu čistě estetického (od bezprostředního „oslovení“ dílem), k porozumění historickému. Jauss nestaví přístup estetický a literárně historický proti sobě, ale zahrnuje je do komplexního procesu interpretace.

V podkapitole Spor o povahu klasických děl se Tlustý naopak Gadamera zastává. Připomíná jeho vývoj a ukazuje na příkladech, že našel pochopení i pro moderní umění. Právě salcburské přednášky ze sedmdesátých let překonaly dřívější omezení a upřesnily i to, co Gadamer rozuměl pod pojmem „klasičnosti“: klasické je takové dílo, které k nám promlouvá, ač pochází z různých historických epoch. Jeho přijetí lze pojmout jako *překlad* „do našeho jazyka“, do naší přítomnosti. Hermeneutický pohyb mezi „cizím“ a „mým“ zde ukazuje svou plnou důsažnost. Dokládá rovněž, že naše interpretace nerealizují v díle nějaký nehybný, jednou daný smysl, ale otvírají jej vždy znovu.

Rozhodující přínos Paula Ricoeura shledává Tlustý oprávněně v tom, jak se dovedl hermeneutickým přístupem přiblížit specifické povaze uměleckých textů – ať už ve vlastní teorii interpretace nebo v jejím konkrétním uplatnění, zde opět stejně pronikavě v *Živé metafoře* (1975) i v monumentálním díle *Čas a vyprávění* (1983–1985), věnovaném narativitě. Měl bych k tomu jediný dodatek: tvrdí-li Tlustý, že Ricoeurovo dílo nepřímo potvrzuje Gadamerův požadavek „pohlcení estetiky hermeneutikou“ (s. 75), mínil bych, že právě u Ricoeura vzešla z takového „pohlcení“ hermeneutika silnější, než byla dosud. Tak jako uměl Ricoeur už jinak než Heidegger a Gadamer spojit ontologické hledisko pravdy s hledisky jazykovědy a literární vědy, dokázal dojít k nejvyšší úrovni rovněž v uplatnění estetických zřetelů a umělecké zkušenosti. Tlustý má pravdu v tom, že k problémům estetické zkušenosti se dostával Ricoeur „nepřímo, vždy se zkoumáním jiného problému“. Nebude však právě v tom klíč k mimořádné přesvědčivosti jejich uplatnění? Být tak jako u Ricoeura „pohlcena“, by si estetika mohla jen přát.

Shrnu jen stručně, co autor disertace rozvedl a učlenil s přesvědčivou znalostí materiálu (s Ricoeurovými texty i s literaturou o nich pracuje často v anglických překladech). Nejprve připomněl Ricoeurovy starší studie z padesátých a šedesátých let, mezi nimi zejména *Konflikt interpretací* (Hermeneutika a strukturalismus, 1969), a přípravné stati k teorii interpretace z počátku sedmdesátých let (přístupné ve slovenském překladu v publikaci *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu,* 1997). Z tohoto období pochází též studie „Úkol hermeneutiky", zabývající se její historií od Schleiermachera po Gadamera. (Spolu se studií „Hermeneutická funkce odstupu" vyšlo v českém překladu 2004). Přínos těchto studií je v disertaci Tlustého vyložen podrobněji. Zvláštní pozornost je věnována teorii textu, o němž Ricoeur uvažuje v pěti rovinách (promluvy, strukturovaného díla, písemného zázamu, rozvíjení určitého „rozvrhu světa" či "světa textu" a zprostředkování sebeporozumění interpretovi). Tlustý si při výkladu těchto fází pečlivě všímá relevantních souvislostí, ať už shod nebo rozdílů, které zařazují Ricoeura do společného pohybu hermeneutického myšlení (vztahy ke Gadamerovi, k Heideggerovi – diference a obohacování). Nejvýraznější posun je patrný v pojetí „světa díla", jeho reference, která je zároveň produktivním odstupem od světa daného a nabídkou světa, který mohu obývat, a v pojetí přisvojení (*appropriation*) díla čtenářem. Především k tomuto momentu, k možné proměně čtenářova sebeporozumění upřel Tlustý svou pozornost. Metamorfóza čtenářova Já je pro něho podstatným rysem estetické zkušenosti. V tomto směru obohatil Ricoeur též výklad vztahu mezi rozuměním a vysvětlením. Má-li být jeho posledním stupněm proměna čtenářova vědomí, musí být *vysvětlení* završeno novým *porozuměním,* v němž jako bychom postupovali nazpět, „od systému k události, od jazyka k mluvě či spíše diskurzu".

Vyvrcholení Ricoeurovy tvorby jsou věnovány kapitoly *Metafora a problém reference* a *Vyprávění a problém mimese.* V první z nich jsou nejprve připomenuty práce o symbolických výrazech v řeči podvědomí, v kosmických symbolech a v literatuře, jádrem výkladu se pak stává *Živá metafora* (1975). Na rozdíl od klasického vymezení metafory v rétorice, zastavujícího se na rovině jazykové inovace, u pojmenování, přiznává Ricoeur metafoře „ontologickou vehemenci", tj. schopnost „vidět jako" a razit tak – na rovině celé promluvy – novou perspektivu vidění skutečnosti. Jako příklad básně-metafory či „metaforické referece", řečeno s Ricoeurem, uvádí Tlustý vlastní interpretaci básně Oldřicha Mikuláška *Les.* Zdůrazňuje v ní opět výstupní moment rozumění: sémantická perspektiva, kterou můžeme odkrýt interpretací, přetváří nakonec naši estetickou a s ní i životní zkušenost, přetváří (nejen obohacuje či zdobí) náš „žitý svět".

V kapitole *Vyprávění a problém mimese* ukazuje Tlustý, čím směřovala Ricoeurova hermeneutická teorie vyprávění nad soudobou francouzskou naratologii, představovanou jmény Barthes, Greimas, Todorov, Genett. Nezastavila se u technologie vyprávění, ale kladla si, poučena i neuspokojena dosavadními výsledky naratologického bádání, zásadní otázky po smyslu a možném účinku vyprávění na čtenáře. „Narativní funkcí" se Ricoeur zabýval záhy po *Živé metafoře,* v těsné návaznosti na myšlenku produktivní reference, ale teprve v třídílném *Času a vyprávění* z osmdesátých let dospěl k jejímu prohloubenému pojetí. Prolíná se v něm reference historického a fikčního vyprávění a uzavírá se v něm hermeneutický kruh mezi časem a vyprávěním. Podle Ricoeurovy lapidární formulace „čas se stává lidským časem potud, pokud je artikulován narativním způsobem". Inspirován Augustinovým pojetím „času duše", rezignuje Ricoeur na filozofické řešení aporií času a dává přednost estetické, narativní zkušenosti s časem, která nalézá svůj výraz ve vytvářeném světě postav a v konstrukci básnické zápletky. Tak je, nejstručněji řečeno, v disertaci Tlustého probráno Ricoeurovo výchozí pojetí času ve vztahu k narativitě.

Následuje Ricoeurem poučený výklad: *mimese 1 – jako předporozumění,* tj. porozumění pro každodenní jednání, jež literárnímu dílu předchází a které má autor společné se svým čtenářem, *mimese 2 – jako konfigurace jednání postav v literárním díle,* a konečně *mimese 3 – jako refigurace světa čtenáře.* Už v pojednání o druhém stupni mimese (ve druhém dílu *Času a vyprávění*) vystupují zřetelně rozdíly mezi přístupy francouzské naratologie a Ricoeurovou interpretací románových děl V. Woolfové, T. Manna a M. Prousta. Ricoeur respektuje platné přínosy strukturální sémantiky, upozorňuje v ní však na nebezpečí utkvění v racionálních schématech, z nichž vyprchávají nové aspekty bytí-ve-světě, dílu vlastní „tanscendence v imanenci" a tedy též *fiktivní zkušenost času*, jíž jsou zasvěceny Ricoeurovy vlastní interpretace. Přisvojením příběhu (světa jednání) čtenářem a refigurací čtenářova žitého světa, výzvou k proměně čtenářova jednání mimetický pohyb vrcholí.

Při výkladu refigurativního výkonu mimese, který je samozřejmě postačující i v té podobě, kterou v této disertaci získal, mohla být, domnívám se, více využita kapitola „Svět textu a svět čtenáře", obsažená ve třetím svazku *Času a vyprávění*. V ní mohl Tlustý mimo jiné nalézt řadu formulací, jež by prokreslily pro něho klíčový pojem „estetická zkušenost". Mám na mysli Ricoeurovo využití pojmů *poiesis, aisthesis* a *katharsis,* na kterých založil Hans-Robert Jauss svou knihu *Estetická zkušenost a literární hermeneutika.* Tak například zde (na s. 252 českého překladu z roku 2007) říká Ricoeur: „Primát přiznávaný porozumění se vysvětluje zcela původním vztahem poznávání

a *požitku* (*Genuss*), který dává literární hermeneutice *estetickou* kvalitu. Je to vztah obdobný vztahu výzvy a příslibu, do něhož je zahrnut celý život a který charakterizuje porozumění teologické. Jestliže tato specifičnost literární hermeneutiky, daná jejím vztahem k požitku**,** byla tak opomíjená, lze to pochopit zvláštní konvergencí mezi strukturní poetikou, která zakazuje vycházet za hranice textu a překračovat onen návod ke čtení, jak je obsažen v textu samém, a diskreditací požitku ze strany Adornovy negativní dialektiky (…)". Na s. 253 Ricoeur pokračuje: „V rozporu s obecnou představou, že požitek o sobě neví a že je němý, mu Jauss přiznává *schopnost rozevřít prostor smyslu* (zdůr. M. J.), v němž se pak bude rozvíjet i logika otázky a odpovědi. *Dává porozumět.* To je *vnímající* recepce, pozorně odečítající předpisy oné hudební partitury, kterou je text, a recepce *otevírající,* neboť k ní náleží horizontovost, jíž se podle Husserla vyznačuje každé vnímání. Tím se estetické vnímání odlišuje od každodenního a zakládá odchýlení od běžné zkušenosti (…)" (zdůr. P. R.). Na s. 254 pak ještě čteme: „…je-li totiž pravda, že se *aisthésis* a požitek neomezují na rovinu bezprostředního porozumění, nýbrž procházejí všemi fázemi hermeneutické *subtilitas,* pak bychom mohli za poslední kritérium literární hermeneutiky považovat estetickou dimenzi, již doprovází požitek ve všech třech hermeneutických stádiích. Aplikace pak není nějakou fází odlišnou. *Aisthésis* sama odhaluje a proměňuje. (…) Estetické rozumění jako takové se tedy zdá být aplikací před jakoukoli distancovanou reflexí".

Tento exkurs nebyl míněn jako výtka neúplnosti odevzdané práce, ale jako námět pro její další možné obohacení. Byl připojen pro samo ujasnění vzájemného vztahu mezi hermeneutikou a estetikou, který – alespoň u Ricoeura – má daleko k pouhému „pohlcení".

Na závěr už jen několik poznámek k poslední části disertace. Jejím jádrem je polemika s Lubomírem Doleželem, autorem knihy *Heterocosmica*. Je to polemika s jeho sémantikou fikčních světů, s jeho odmítáním mimese a „prázdných míst" – a samozřejmě s jeho zcela nedostatečným (podle Tlustého) „uchopením literárního díla jakožto estetického předmětu" (s. 127). Všechny jeho námitky vyplývají dost logicky z předchozích částí práce, z výkladu hermeneutiky Heideggerovy, Gadamerovy, Ricoeurovy. Jsou *de facto* její obranou a právě takto, ne snad jako zásadní popírání možnosti jiných přístupů, by měly být brány. Mluví-li Tlustý u Doležela o „zapomenutosti na estetickou zkušenost", nechce mu patrně upírat jakýkoliv smysl pro estetickou dimenzi, ale upírá mu, že by jím definovaná „intensionální funkce", těsně spjatá s „globální pravidelností" textury a vydávající se jen „nepřímému studiu intensí" (Heterocosmica, s. 144), mohla zastat v aktu recepce ty hodnoty, které on

sám obdivoval u mistrů hermeneutické interpretace. Projděme si tedy znovu alespoň ve zkratce Tlustého argumentaci.

Jako by se v ní opakovala základní výtka, kterou přisoudil Paul Ricoeur francouzské strukturalistické naratologii: jednostranný racionalismus sémantické analýzy, která může být sama o sobě přínosná, stojí bezradný před dílem jako estetickým objektem. Použitý objektivistický přístup selhává právě u recepce díla, jednoduše řečeno nad otázkou, co nabízí intepreretovaný text čtenáři. Takovou otázku klade Doležel opravdu za hranici vědeckého diskurzu. Tlustý se ptá: právem? Cožpak je možné odtrhnut od interpretace díla jeho účinek, jeho pragmatickou dimenzi? Tlustý Doleželovi (jeho knize *Heterocosmica*) vytýká, že u něho úkol čtenáře končí v rekonstrukci fiktivního světa. Doležel snad přiznává čtenáři jistou iniciativu v konkretizaci implicitních významů, ale i ta spíše jen vyplňuje předepsané schéma. Estetická zkušenost čtenáře, která má reagovat na dílo jako estetický objekt a tak se dobírat jeho smyslu, zůstává Doleželovým sémantickým rozborem nezasažena. (V pojetí díla jako „estetického objektu“ navazuje Tlustý zřejmě na estetiku Mukařovského, v níž tento pojem představuje dynamicky proměnlivý, ale s vlastnostmi artefaktu spjatý *význam*. Ten ovšem jistě představuje víc než pouhou *rekonstrukci* artefaktu. Na škodu věci nechal Tlustý častěji používaný pojem „estetický objekt“ či estetický předmět, jehož zaměření se od doby Christiansenovy a Mukařovského přece jen pozměnilo, blíže neupřesněný.)

Po předchozích kapitolách disertace nemusíme snad podrobně probírat, v čem Tlustý mohl či nemohl přijmout Doleželovy antimimetické výhrady. I v tomto směru je pro něho nepřijatelné především opuštění pragmatické dimenze, rezignace na rozumění dílu jako estetickému objektu. Ani Doleželem navrhovaná typologie fikčních světů není podle Tlustého víc než zpřehledňující schéma, jež dopředu předznamenává možné odpovědi na přesně vymezené otázky. V takovém interpretačním přístupu k literárnímu dílu se podle přesvědčení autora disertace vytrácí potřebné napětí mezi racionální analýzou a otevřeností smyslu, napětí, jež by nemělo být opuštěno ani vědeckou analýzou.

Ke své kritice Doležela připojil Tlustý vlastní, o koncepci Wolfganga Isera se opírající návrh estetické recepce *prázdných míst.* Nadhodil a příklady doložil možnosti fenomenologicky založené interpretace, která je schopna aktivizovat čtenářovu představivost a potřebu smyslu též nad zkušeností prázdna – a dovolávat se i touto cestou jeho tvořivé účasti.

Plně doporučuji, aby diserační práce Mgr. Jana Tlustého byla uznána.

Praha, 2. září 2008 PhDr. Milan Jankovič Dr. Sc.