

OD MÝTU K STORY Zrod, vzostup a pád veľkých príbehov

BRANISLAV MALÍK, Katedra etickej a občianskej výchovy PdF UK, Bratislava

BRANISLAV MALÍK: From Myth to Story: The Origins, Advancement and Breakdown of Grand Stories
FILOZOFIA 64, 2009, No 1, p. 45

The article deals with the breakdown of the so called „grand narratives“ and with processes that preceded it. The author focuses on the degradation of the traditional meaningful forms, such as myth and grand narrative, and their becoming a „story“. He offers a detailed examination of the essential characteristics of a story. He sees the particular forms of the codification of the world as related to following developments: the rise of grand narratives as related to the transition to linear alphabetical codes, while their transformation into a story as connected with the rise of technological images. He sees this transition as a negative phenomenon, since this shift of the focus of human activities on (technological) images resulted in a significant reduction of our freedom.

Keywords: Story – Grand narrative – Myth – History – The objective – Ideal – Archetype

I príbeh môže mať svoj príbeh. Nasledujúce rozprávania je špecifické tým, že je v ňom rozpovedaný príbeh o konci veľkých príbehov.¹ Príčiny tohto ich konca sú už viac menej zmapované. Jedna vec však predsa len zostala nepovšimnutá: ústup veľkých príbehov bol sprevádzaný zrodom nového naratívneho žánru, pre ktorý sa ujal názov „story“.² Termín „story“ už dávnejšie plynulo prešiel i do nášho hovorového jazyka a jeho význam sa zdá byť zrejmý. Najčastejšie sa chápe v jeho doslovnom preklade – ako príbeh. Keď si však bližšie všimneme, v akých súvislostiach uvedený termín používame v bežnej hovorovej praxi, táto samozrejmosť sa vytratí. Zdá sa, že sa rodí nový spôsob narácie, ktorý nemožno redukovať na tradičný príbeh, i napriek tomu, že má s príbehom predsa len určitú spriaznenosť.

Téza ohlasujúca smrť veľkých príbehov sa nepochybne stala jedným z nosných titulkov pointujúcich súčasnej doby. Tento ich zánik je však súčasťou dlhodobšieho trendu, ktorý započal už kedysi dávno rozkladom mýtického vedomia. V procese odumierania mýtov možno vystopovať štyri zásadné kvalitatívne zvraty. Väčšina z nich znamenala aj ich určité oklieštenie a vyprázdnenie a spolu s ním aj oklieštenie a vyprázdnenie našich ľudských životov. To, s čím sa dnes stretávame, sú už len ich skromné torzá. Prvým z týchto krokov bola premena mýtov na báje a legendy. Stalo sa tak vtedy, keď sa ich naratívna zložka emancipovala od činnej (rituálnej), resp. vtedy, keď sa z praktikovaných

¹ Niekedy sa tiež označujú ako „veľké rozprávania“. V texte budeme preto považovať obe slovné spojenia za synonymné.

² Podľa niektorých názorov story dokonca tento ústup veľkých rozprávání iniciovala alebo aspoň urýchlila.

rituálov stal „folklór“, „exotika“ či etnotovar alebo boli marginalizované a zabudnuté ako neužitočná „starina“. Druhým z uvedených krokov bolo ich prevedenie (prepísanie) do literárnej podoby, čím sa do nich vniesla lineárna štruktúra. Tak sa zrodili veľké príbehy „prvej generácie“. Tretím krokom bolo vynechanie podstatnej časti ich naratívnej štruktúry, keď boli tieto príbehy zoštíhlené na svoje posledné dejstvo, čo zároveň znamenalo zrod veľkých príbehov „druhej generácie“. Posledným z týchto krokov bola premena veľkých rozprávání na story.

Pôvodným substrátom, na ktorom boli neskôr vykultivované veľké rozprávania, boli mýty. Mýty boli vždy „veľké“, pretože boli univerzálne; s daným ľudským spoločenstvom sa spájal len jeden súbor mýtov. Ich ľudský význam spočíval v tom, že predstavovali určitý archimedovský bod, v ktorom mohol človek ukotviť svoju prechávajúcu existenciu, a tak vzdorovať prúdu herakleitovskej rieky. To umožňovalo týmto ľudským spoločenstvám zachovávať svoju identitu naprieč všetkým historickým zmenám. Bohovia, veľké osobnosti a ich činy, o ktorých mýty vypovedajú, symbolizujú určité priehradky na tejto herakleitovskej rieke. Tie zároveň vytvárajú aj základné oporné body príslušnej kultúry, niečo, na čom možno založiť tradíciu, a tým aj túto kultúru do určitej miery zvečňovať. Tieto počiny však nie sú fundamentálne tým, že sa tradujú (pripomínajú), ale tradujú sa preto, že sú hodné tradovania, že sú vo svojej podstate „nadčasové“, času vzdorujúce.³ Aristoteles kedysi mýtus kvalifikoval ako lživý príbeh, ktorý hovorí pravdu. Toto vyjadrenie znamenalo, že príbeh v ňom spravidla plnil len funkciu prostredníka. Bolo preto jedno, či je vymyslený, alebo pravdivý, dôležité bolo to, že sprostredkoval určité poslanstvo, že osvetľoval, ako a prečo sa veci vo svete majú tak, ako sa majú. Len čo je táto úloha splnená, „rebrík“ sa môže odložiť, stáva sa prebytočným. Veľký príbeh, resp. veľké rozprávanie je mýtus zbavený svojho poslanstva. Z pôvodných mýtov sa tak uchoval už len ten rebrík – báje a legendy odtrhnuté od rituálov. Tie sú postavené na príbehu (rozprávání), ktorý sa z role prostredníka emancipoval. Uvedenej emancipácii dopomohol predovšetkým zrod fonetickej literárnosti. Tá mala za následok aj to, že niť príbehu splynula s lineárnou štruktúrou literárneho textu a spolu s ňou nasala do seba aj čas.

Podľa Lyotarda veľké (metanaratívne) príbehy nie sú totožné s mýtmi, pretože na rozdiel od nich nečerpajú svoju legitimitu z nejakého prapôvodného zakladajúceho činu, ale z budúcnosti, ktorej príchod sa má pripraviť, to znamená z určitej Idey, ktorá má byť realizovaná ([4], 29). S uvedeným rozlíšením však možno polemizovať. Aj pôvodné mýty mali v sebe zakomponovanú určitú víziu, projekt, i keď to, čo má byť, resp. čo je žiaduce, aby bolo, je v nich zdanlivo odvodzované z toho, čo bolo, t. j. javí sa ako určitá projekcia minulosti; to znamená z toho, čo teraz už nie je a čo je pociťované ako deficit, motivujúci k jeho opätovnému privedeniu. Pravdou teda je, že i mýty určitým spôsobom orientujú ľudské myslenie a konanie na prelamovanie aktuality či na prekonávanie prípadnej negativity prítomného stavu. Tento pohyb však nebol motivovaný snahou o prinavrátenie minulého, ale snahou ísť „nad“, resp. „za“ čas – k niečomu nadčasovému. Keďže ide o niečo archetypálne, nepodliehajúce času, dôvodom jeho absencie nie je jeho opotrebovanie a následný zánik alebo to, že sa vyvinulo v niečo iné. Uvedený proces nebude teda procesom jeho opätovnej rekonštrukcie, znovuvytvárania alebo dejinnou realizáciou určitého ideálu, ale pôjde v ňom skôr o odkrývanie toho, čo bolo prekryté, o pripomínanie toho, čo

³ Ako ukážeme ďalej, v story je naopak času všetko opäť vrátené, aby ním bolo definitívne strovené.

bolo zabudnuté, o návrat k tomu, od čoho sme sa vzdialili. Úlohou teda nie je dosiahnuť určitý vzdialený cieľ, realizovať určitý ideál, naplniť určitý zmysel. Úlohou je dosiahnuť, aby sa už daný zmysel stal zjavným.

Štruktúra mýtu sa z tohto pohľadu javí ako triadická. Ako jej nosné elementy sa tu potom profilujú tri jeho momenty: prvopočiatkový stav, jeho negácia (proces odcudzenia sa uvedenému východisku) a akt jeho reštitúcie. Archetyp tu však nie je počiatkom v zmysle určitého časového východiska uvedených dejov. V mýte tieto akty nenasledujú v čase za sebou. Mýtus nemá temporálnu štruktúru: nevychádza sa tu z pozitivity počiatkového stavu, jeho následnej negácie a opätovnej reanimácie, ktorou sa proces završuje. Archetyp je nadčasovým stredobodom uvedených procesov, jeho východiskom i koncom súčasne. Človek sa nenachádza na ceste za ideálom, ale v stave balansovania, udržiavajúceho jeho existenciu v súzvuku s daným archetypom.⁴ O určitej debovej dynamike a v istom zmysle aj o dejinách sa dá teda hovoriť i v rámci mýtom tematizovaného sveta. Ich zmysel, a teda aj ich motív však leží v ich vnútri. Dejiny tu teda nemajú žiadne východisko, ktoré by bolo v určitej nevyhnutnej súvislosti s ich koncom či vyústením. Minulosť z tohto pohľadu nie je tým, na čom stojí prítomnosť. Niet tu celku dejín, v ktorom by určitý ich úsek bol v nevyhnutnom vzťahu k iným: buď k tomu, čo bolo založené v minulosti ako ich východisko, alebo k tomu, čo je postulované na ich konci ako ich cieľ. Neplatí tu preto princíp superpozície: jednotlivé dejinné úseky tu nie sú usporiadané do určitého postupného radu, v ktorom by boli určité etapy nadradené, resp. podriadené iným. Je možných viacero ciest, ako naplniť ich zmysel. Všetky sú, odhliadnuc od toho, ako je ktorá z nich dlhá, akými peripetiami po nej človek prechádza a aké prekážky na nej zdoláva, v určitom zmysle rovnocenné: každá z nich totiž smeruje k tomu istému bodu. Nemajú teda nijaký začiatok ani žiadny koniec, záver či vyústenie, ale majú svoj stred. Nie je ním však naša prítomnosť. Minulosť nie je predohrou k nej a budúcnosť nie je jej pokračovaním. Všetky tri uvedené časové mody tu vytvárajú špecifický amalgám „plného času“. Veľké príbehy začínajú tam, kde sa tieto procesy začnú chápať ako sukcesívne, tam, kde sa premietnu na časovú os. Zmena neskôr nastane i v tom, že východiskový a cieľový bod uvedeného procesu prestanú byť totožné.

I keď sme uviedli, že mýtus má svoju intenciu, že všetky deje sú tu smerované k určitému archetypu, neznamená to, že v uvedenom bode celý proces ustáva.⁵ Finality generuje až historické vedomie. Až ono totiž zásadne rozlišuje medzi minulosťou, resp. prítomnosťou (počiatkom) a budúcnosťou – finále, ku ktorému historický proces speje a v ktorom sa zavŕši.

Vo veľkom príbehu sa s časom kalkuluje. Kroky treba načasovať tak, aby priniesli želaný výsledok, ktorým je buď prekonanie prítomného stavu v intenciách určitého, do budúcnosti premietnutého ideálu (veľké príbehy druhej generácie), alebo obnova stavu minulého (veľké príbehy prvej generácie). Takýchto posledne spomenutých „reštitučných“ konceptov ľudských dejín poznáme viacero. Napríklad v kresťanstve zlatý vek nie je len tým, čo bolo (rajský prastav) a o čo sme z určitých dôvodov prišli (hriech), ale aj

⁴ Tu nie som teda ja, ktorý teraz po tejto ceste ide alebo niekedy v minulosti šiel, resp. ešte len niekedy v budúcnosti pôjde. Tu som ja „idúci“ – nesúci sa životom ako surfigista na prílivovej vlne, súznejúc tak so zmysluplným daniím. Každé sklznutie z tejto vlny je nielen pádom do časovosti, ale aj upadnutím do bezvýznamnosti.

⁵ Úlohou nie je „dosiahnuť ho“, ale „mať na ňom účasť“, „súzniť s ním“.

tým, čo môže byť prostredníctvom vykúpenia (božej milosti) a v ústrety uvedenému aktu idúcich krokov opätovne nastolené. I u Marxa môžeme nájsť obdobný algoritmus: „Rajský prastav“ uňho reprezentuje beztriedna spoločnosť, ktorá bola negovaná súkromným vlastníctvom a znovu môže byť reštituovaná (komunistická spoločnosť). Zdanlivo podobnú triadickú schému skoncipoval i Marshall McLuhan. I on má svoj zlatý vek, za ktorý pokladá kmeňové obdobie, keď ľudia ešte skutočnosť vnímali komplexne prostredníctvom všetkých svojich zmyslov. Táto pôvodná harmónia zmyslov však bola neskôr narušená. Vplyvom určitých médií sa zmenili naše percepčné návyky v prospech jedného zmyslu – zraku. Kníhtlač znamenala definitívnu dezintegráciu komplexnosti zmyslového vnímania sveta, čím sa tento pomyselný akt vyhnania z raja završil. I podľa McLuhana je tu však nádej, že pôvodný stav bude znovu nastolený. Prísľub tohto naplnenia vidí v technologickom vývoji masovokomunikačných prostriedkov, ktorý speje k vytvoreniu médií vyžadujúcich si participáciu všetkých našich zmyslov, a tým prispievajúcich k obnoveniu integrálneho vnímania sveta.

McLuhanov koncept sa však od oboch predošlých v niečom zásadne líši: nekladie pred človeka žiadnu veľkú úlohu. K obnoveniu žiaduceho stavu nepríde pričinením človeka, ale samopohybom techniky. Mýtus i veľký príbeh takúto úlohu pred človeka kladú: sú vždy aj výzvou k činu, resp. k náprave (v prípade, že sa beh sveta vychýli z jeho zmysluplných kolají). Je to práve tento motív, ktorý ohraničuje sféru špecifických ľudských aktivít. Vďaka tomuto motívu sa človek, i keď v prípade mýtu nechceme, stáva dejinnou (a podľa mnohých práve, a len preto) ľudskou bytosťou. Človek má motív, ktorý ho orientuje na prekračovanie aktuálne daných pomerov. Ako už bolo povedané, mýtus ich však nepopiera v mene budúcnosti, ktorá má prísť („veľké príbehy druhej generácie“), ani v mene minulosti, teda toho, čo bolo a čo treba vrátiť („veľké príbehy prvej generácie“), ale v mene nadčasového. Cieľovou požiadavkou veľkých príbehov nie je teda dosiahnutie súladu s určitým archetypom, ale realizácia určitého ideálu, ktorým môže byť buď to, čo už raz niekedy bolo, alebo naopak, niečo originálne a nové. Jeden i druhý variant však majú niečo spoločné: priestorom ich realizácie je až budúcnosť. I návrat k tomu, čo bolo, je totiž v tomto čase podrobenom svete možný len cestou dopredu.⁶ Postulované optimum tu teda nie je tak ako v mýte zakotvené v nejakom archimedovskom bode, ale na neistej pôde dejín. Proces jeho uskutočňovania sa preto nemôže zbaviť ich „pridanej hodnoty“. Znamená to potom aj to, že východiskový a dosiahnutý cieľový stav uvedeného procesu nebudú totožné. V tomto zmysle existuje aj určitý rozdiel medzi veľkým príbehom kresťanstva a spomínaným Marxovým uchopením ľudského údela. Marxov koncept predpokladá istú kvalitatívnu odlišnosť medzi východiskovým a cieľovým stavom uvedeného procesu: jeho východiskový a cieľový bod nie sú totožné. Dejinný proces uvedené východisko obohatí a fázovo posunie. Nie je teda len pohybom od „veci osebe“ k „veci pre seba“, ale aj pohybom od jednej „veci pre seba“ k novej „veci pre seba“.

Popierať však znamená kritizovať. Kritika zase predpokladá možnosť reflexie, t. j. odstupe od objektu kritiky či nástroja nápravy. Aktuálny stav sa kritizuje buď preto, že nezodpovedá archetypu (mýtus), alebo preto, že nezodpovedá určitej cieľovej požiadavke (veľký príbeh). Určitý kritický rozmer má teda aj mýtus. Mýtus nie je len jednoduchým obrazom bytia, ale jeho tvorivým spracovaním a zobrazením ([2], 42), a teda aj určitým

⁶ To je aj jeden z dôvodov, prečo sa v konečnom dôsledku presadila orientácia na budúcnosť, t. j. prečo sa nakoniec presadili veľké príbehy druhej generácie.

ozvláštnením skutočnosti umožňujúcim jej reflexiu. Kritika (určitá miera odstupu od aktuálneho diania) je teda možná i v rámci mýtického vedomia. Uvedený rozmer mýtu však zostáva v úzadí, a preto nepovšimnutý. Ako radikálny a dramatický sa javí až prielom, ktorý súvisel s nástupom „veľkých príbehov druhej generácie“. Až tie totiž nabádajú prekročiť aktuálne nie v mene niečoho už daného, ale v mene niečoho ideálneho, „neskutočného“. To, čo dnes rozumieme pod veľkými rozprávami, sú teda len určité rezíduá ich mýtických ekvivalentov, určitým spôsobom modifikovaná posledná časť uvedenej triády. Tieto „jednoaktovky“ síce vychádzajú z negativity aktuálneho stavu a z gest jeho nápravy, ale dochádza tu k zásadnej zmene ich hybného motívu, a tým aj ich celkovej intencie. Toto prekonávanie je v nich inšpirované istou pozitívnou víziou budúcnosti. A ak sa aj v súvislosti s uvedeným východiskom spomína minulosť, tak len v záporných konotáciách: negativita aktuálneho stavu sa chápe ako jej neblahé dedičstvo. Pod východiskovým stavom sa už teda v týchto veľkých príbehoch „druhej generácie“ rozumie niečo iné než určitý pravzor, ktorý treba v dejinách nanovo zrekonštruovať, resp. na obraz ktorého treba pretvoriť prítomnosť. Tieto veľké príbehy sú len diadické. Vychádzajú len z faktu deficitnosti (negativity) aktuálneho stavu a z projektov, gest a činov jeho nápravy v intenciách určitého originálne vygenerovaného ideálu, t. j. ideálu, ktorý nemá svoj predobraz v ničom už existujúcom (v niečom večnom, nadčasovom alebo niekedy v minulosti už realizovanom). Postulovaním takéhoto ideálu sa však udialo niečo zásadné: súčasne sa tým prenieslo ťažisko z večnosti do budúcnosti, večnosť bola nahradená budúcnosťou.⁷

Vo veľkých príbehoch uvedenej kategórie sa toto ich záverečné finále prekrýva s ich zmyslom. Zmysel v nich nie je teda daný hneď na začiatku, ale treba ho uskutočniť, naplniť v čase. V mýte sa naopak stačí k už danému zmyslu prihlásiť, precitnúť a uvedomiť si ho, nájsť ho, naladiť sa naň, otvoriť sa mu a pod. Naznačený rozdiel medzi mýtom a „veľkým príbehom druhej generácie“ by sme teda mohli vyjadriť nasledovne: Pokiaľ ide o veľký príbeh, zmysel sa nachádza v dosahovaní nového, pričom nové je považované za hodnotnejšie než východiskový stav. Musíme sa preto k nemu povzniesť, pozdvihnúť. Vývoj je z tohto pohľadu stúpaním, resp. vzostupom k novému. Tento proces speje k svojmu završeniu, má svoj počiatok i koniec. Mýtus zdanlivo reprezentuje inverzný princíp: zmysel je v návrate k starému. „Zdanlivo“ preto, že staré tu neznamená minulé, keďže existuje mimo sféry časovosti,⁸ a tiež preto, že tento návrat nemožno chápať ako „zostup“. Tento pohyb nie je teda ani zostupom, ani vzostupom po určitej dejinnej vertikále, ale je neustálym prinavracaním, pripomínaním, reaktualizáciou učitého archetypu, ktorý je jeho stredobodom. Z hľadiska určitého vonkajšieho pohľadu sa preto javí ako neustála oscilácia okolo uvedeného konštantného bodu, t. j. ako pohyb v kruhu.

V mýte je dôležitá len jedna významová línia, ktorú určujú kroky smerujúce k navodeniu onoho prapôvodného, archetypálneho. V mýtickom svete sú za relevantné (reálne a zmysluplné) považované len tie udalosti, gestá a činy, ktoré s uvedenou intenciou konvenujú. Všetko to, čo sa deje nad jej rámec, je bez zmyslu a nie je dôležité. Vzostupy, pády a zblúdenia tu majú rovnakú hodnotu: všetky sú vzhľadom na uvedený hlavný

⁷ Priestorom na realizáciu ideálu však nie sú len dejiny, ale i svet. Tu však človek hneď od začiatku narazil na tvrdé mantinely: Musel sa naučiť rešpektovať jeho imanentné pravidlá a jemu vlastný poriadok. Uvedený prechod si teda zároveň vyžadoval aj prechod od mýtu k logu.

⁸ Ako sme už uviedli, „staré“ tu nie je totožné s minulým, ale s večným (nadčasovým).

ťah ničotné a bezvýznamné. Ním je vymedzená i sféra morality: hodnôt a zodpovednosti. Hodnotu tu má len to, čo zodpovedá uvedenej smernici. Tá určuje, čo je v morálnom zmysle relevantné, a čo nie. Kritériom uvedenej selekcie je delenie na to, čo je hodnotnejšie (hodné činu, nasledovania či zapamätania), a čo nie. Ako dobré sa potom kvalifikuje všetko to, čo uvedenú diskrepanciu ruší, ako zlé zasa všetko to, čo ju zväčšuje a reprodukuje. Dôležité je teda to, že napriek uvedeným digresiam a dejinným peripetiám celý tento proces speje k vlastnému zrušeniu. Dejiny tu nie sú hodnototvorným procesom (procesom spejúcim k svojmu zavŕšeniu, a teda aj procesom prinášajúcim určité plody) či predpokladom naplnenia určitého zmyslu, ale sú len vedľajším produktom snahy „ustáť“ v prúde zmien, snahy dostať už danému zmyslu. V mýte sú preto dejiny ponímané ako zápor. Je to proces, ktorý hrá proti nám, keďže nás unáša preč od uvedeného prvopočiatku. Želateľným výsledkom aktivít, do ktorých nás mýtus pobáda, je preto ich anulovanie.⁹

Vo veľkých príbehoch dejiny naopak hrajú pozitívnu úlohu. Žiaduca je participácia na dejinách, ktoré nás k tomuto želateľnému optimu unášajú. Človek sa nesnaží z dejín vystúpiť, ale naopak, nastúpiť do nich, „osedať“ si ich. Zblúdenia, pády, regresy a pozastavenia sú ich imanentnou súčasťou, a majú preto svoj význam. V tomto zmysle sa stávajú i morálne relevantnými kategóriami. Vzostup je tu posudzovaný ako dobro. Ako zlé je zase kvalifikované všetko to, čo sa s uvedenou ascendentou líniou dejín nezhoduje. Vo veľkom príbehu sa teda rovnako dôležitou stáva i „vertikálna“ línia, t. j. zmysel je v ňom konštituovaný nielen významovou líniou dávajúcou naše aktuálne bytie do súvislosti s pomyselným koncom dejín, ale aj s príslušnými dejinnými vertikálami. V story absentujú oba tieto významové vektory. Je významovo bezrozmerná. Na rozdiel od mýtu alebo veľkého príbehu story nie je nositeľom žiadneho posolstva a neodkazuje na žiadny zmysel, prekrýva však jeho deficit tým, že nás baví, a tým vtáhuje do seba.

Niečo spoločné si však veľké príbehy s mýtami predsa len zachovali: aj ony sú schopné saturovať potrebu zmyslu, i keď ju naplňajú odlišným spôsobom. Aj ony predstavujú určitú smernicu riadiacu život pokolení, zabezpečujúcu kultúrnu kontinuitu daného ľudského spoločenstva. Veľké príbehy sú nielen smernicou pre život pokolení, ale ovplyvňujú i „malé príbehy“ našich individuálnych biografii tým, že pre ne vytvárajú určitý zmysluplný rámec, určujúci, čo všetko má a nemá v živote význam, pre čo hodno žiť či umierať, kedy treba znášať príkoria života, a kedy má zmysel sa proti nim búriť. Príbehy sú tiež svojské svedectvá zápolenia človeka s osudom. Takéhoto svedectva je hodná tá stránka našich životov, ktorá sa vymyká z rámca každodennej rutiny a vypovedá o jej zásadnom zlome. Nezáleží už na tom, či človek v konečnom dôsledku osudu podľahne, alebo nad ním triumfuje.¹⁰ Osnova príbehu môže byť tvorená aj sledom udalostí a gest, ktoré život nejakým spôsobom ozvlášťujú, a tak umožňujú, aby si človek od neho udržiaval určitý odstup. I napriek tomu, že človek nad ním nezíska reálnu prevahu

⁹ Nielen filozofia či veda, ale aj mýtus ponúka vysvetlenie toho, čo sa deje. I on svojim spôsobom štruktúruje čas, keďže i on vnáša určitý poriadok do chaosu udalostí.⁹ Rozdiel medzi ním a neskoršími koncepciami dejín je len v tom, že zmenu vysvetľuje vychádzajúc z nemennej schémy. Zmena je teda akceptovaná a prijímaná i v mýtickom vedomí, avšak len v prípade, že ide o zmenu, ktorá vnáša do vecí poriadok.

¹⁰ V určitom zmysle môže mať svoj príbeh napríklad aj film alebo filozofia. Pointou väčšiny týchto príbehov je to, ako sa človek (a v určitom prenesenom význame aj film, filozofia či akýkoľvek iný „subjekt“) krok za krokom stáva zrelšou, autonómnejšou, a teda aj od svojho okolia, resp. osudu emancipovanejšou entitou, resp. bytosťou.

a nedokáže vzdorovať jeho samospádu, tým, že ho ritualizuje, estetizuje či ironizuje, získava nad ním aspoň intelektuálnu a v istom zmysle i morálnu prevahu. Uvedené spojenectvo malých príbehov s veľkými ich odlišuje od „príhod“, resp. historiek. V takejto atmosfére generovanej veľkým príbehom prestáva byť „priestor nášho života“ homogénny: získava určitý vektor, vykazuje určitú smerovosť. Spolu s tým sme získali ešte jeden nezanedbateľný bonus – náš život v tejto atmosfére nadobúda charakter určitého kontinua.

Tieto komprimované veľké príbehy (veľké rozprávania druhej generácie) sú však ľahko zraniteľné. Táto ich zraniteľnosť stála v pozadí aj ich pomerne rýchleho ústupu zo scény. Názory na príčiny, resp. okolnosti, ktoré k ich koncu prispeli, sa však rôznia.

Silná pozícia veľkých príbehov bola daná predovšetkým tým, že mali dôležitú solidarizačnú funkciu. Veľké boli preto, že boli všeobecne záväzné a nadčasové. Tým, že sa s nimi identifikovali všetci príslušníci daného spoločenstva v slede generácií, garantovali nielen určitú mieru spoločenského poriadku, ale aj jeho historickú kontinuitu. Presahovali teda nielen individuum, ale aj čas individuálneho ľudského života. Tým, že saturovali ľudskú potrebu zmyslu, dodávali potrebnú energiu aj historickému konaniu, t. j. konaniu presahujúcemu horizont prítomnosti, resp. individuálneho ľudského života. Veľké rozprávania boli marginalizované potom, čo uvedenú funkciu prevzali na seba iné integračné mechanizmy, predovšetkým však trh. Trh ich spätne zahrnul do svojho reprodukčného cyklu tým, že ich premenil na tovary: filmy, literatúru či merchandising. Uvedená premena však nebola nevinná. Príbehy sa museli tomuto svojmu novému postaveniu prispôbiť, čo bol tiež jeden z impulzov ich premeny na story.

K tomu sa pridružuje aj podozrenie, že tento ústup nebol prirodzený, ale umelo vyvolaný. Diskreditácia veľkých rozprávání mala viesť k nastoleniu monopolu jedného z týchto dovedy marginálnych príbehov, ktorým je príbeh liberálneho kapitalizmu.¹¹

Veľké rozprávania stratili svoj predošlý význam aj preto, že dôležitejšími než idey sa dnes stali veci. Udalosti dnes nie sú pomkynané dopredu ideami, ale logikou vecí. Dokonca sa zdá, že celý tento pohyb sa dnes zacykloval a točí sa dookola podľa určitého algoritmu. Veľké príbehy končia aj tam, kde jednotlivé systémové zložky kultúry rámujú život človeka vykryštalizujú do určitej rigidnej superštruktúry, podriaďujúcej všetky ľudské aktivity vlastnému sebatpotvrdzovaniu, a tým vylučujúcej aj akúkoľvek kvalitatívnu zmenu daného systému. Arnold Gehlen na označenie tohto procesu použil pojem kryštalizácie, ktorým vyjadruje osudovú nezmeniteľnosť súčasného sveta. Rozumie pod ňou stuhnutie modernej kultúry v rigidnej „superštruktúre“ techniky, vedy a priemyslu, ktorá vylučuje akékoľvek ďalšie inovácie vo filozofii, vede, politických formách či v umení ([3], 311 – 328).

Početných zástancov má i názor, podľa ktorého veľké rozprávania zanikli spolu so zánikom historického vedomia. Ich zrušeniu predchádzalo „zrušenie“ budúcnosti. Keďže boli primárne navrhnuté tak, aby pripravovali jej príchod, stali sa zbytočnými. Prispela k tomu nielen počítačová kultúra, ktorej procesualita nie je postavená na temporálnom mode, rozlišujúcom medzi „predtým“ – „teraz“ – „potom“, ale na rozlišovaní medzi „teraz“ a „nie teraz“, ekonomické faktory – presmerovanie životnej stratégie zo žitia z úspor, orientovaného na budúcnosť, na žitie na dlh, orientovaného na prítomnosť, ako aj vytesnenie lineárnych kódov fonetickej literárnosti plošnými kódmi (technickými obrazmi),

¹¹ Ten je de facto prvým veľkým príbehom non humans.

ako na to poukázal mediológ Vilém Flusser.

Podľa iných verzií vysvetľujúcich okolnosti konca „veľkých príbehov“ tieto príbehy zanikli spolu so zánikom rozprávača. Veľkými ich totiž robil aj veľký (kolektívny) subjekt (triedy, národné či etnické spoločenstvá). V dôsledku demasifikačných procesov, tvoriacich osnovu postmodernity, však aj ten nenávratne odchádza zo scény.¹² Uvedené príbehy robilo veľkými aj to, že človek mal veľkého protivníka (osud, prírodu, určitú spoločenskú vrstvu či triedu), ktorému mohlo čeliť len zomknuté ľudstvo (alebo aspoň jeho veľká časť). Väčšine veľkých výziev, ktoré ešte zostali, dnes vďaka technickej vybavenosti dokážu čeliť aj izolované individua, iné nám technika zase účinne zastiera.

Postmoderná argumentácia poukazuje zase na neprekročiteľné kultúrne rozdiely: partikularizované ľudstvo nemožno osloviť, a teda ani zaviazať k určitej spoločnej historickej úlohe či k poslaniu jediným príbehom. Už aj preto, lebo naša dejinná skúsenosť poskytuje pádne dôkazy toho, že hľadanie univerzálnosti sa ako pravidlo vždy zvrhávalo na jej vnucovanie a elimináciu jej odporcov alebo nositeľov iných predstáv o univerzálnom (stúpencov iných veľkých rozprávanií).

S najväčšou pravdepodobnosťou však bola recesia veľkých príbehov spôsobená ich vlastnou autofalzifikáciou. Dnes je čoraz zrejmejšie, že postaviť takéto globálne vízie, resp. ciele záväzné pre celé ľudstvo, je principiálne nemožné. Utópie nestroskotali na známych popperovských argumentoch, ale na fakte komplexnosti sveta a na neúprosnej termodynamickej osudovosti všetkého diania. Rast a anizotropnosť v konaní sú možné len za cenu prenesenia jeho negatívnych dôsledkov na iných. Účet vždy musí niekto zaplatiť. Rast je preto možný len ako lokálny a na úkor niekoho. Dnes je už jasné, že rozvoj sa nedá legitimizovať prísľubom emancipácie celého ľudstva. Je to jednoducho nemožné. Sú možné len morálne neoprávnené lokálne utópie udržiavané pri živote za cenu devastácie zvyšku ľudstva a planéty. Tam, kde sa im vytvorí priestor na úkor ostatných, trpia ďalšou smrteľnou chorobou – hynú svojim uskutočnením. Zdá sa, že mnohé z problémov, s ktorými sa potýkajú takto postihnuté civilizačné centrá, nie sú ani tak dôsledkom nenaplnenia ich projektov a vízií, ale naopak, dôsledkom ich uskutočnenia. Tam, kde sa tento ich prielom do reality uskutočnil, sa totiž vytráca elán, ktorý ľudí inšpirovaných ideálom uvádzal do pohybu a dával ich aktivitám patričnú vitalitu.¹³ Jeho dosiahnutím sa tento cieľ ako ideál ruší a stráca svoju príťažlivú a mobilizujúcu silu. Namiesto satisfakcie nastupuje dezilúzia a prázdnota. O „zvláštnom smútku víťazov za tou úzkou páskou bielou“ píše v jednom svojom texte i slovenský básnik a textár Boris Filan. Fatálnosť tejto situácie spočíva v tom, že východiskom z nej nemôže byť postavenie nového veľkého cieľa, vygenerovanie nového „veľkého príbehu“. Táto terapia je neúčinná najmä preto, že neguje samotnú nosnú ideu veľkých rozprávanií. Veľkých príbehov nemôže byť veľa. Veľkým sa toto rozprávanie totiž stáva preto, že takýchto rozprávanií je málo, príp. len jedno, a tiež preto, že sú „staré“ a v tomto zmysle nadčasové. Z toho vyplýva aj ich vzácnosť a atraktivita. Zo zistenia, že „veľkých“ príbehov je veľa, vzniká opodstatnené podozrenie, že neexistuje ani jeden.¹⁴ Mýtus takýmto neduhom netrpí. Je voči nemu dostatočne imunizo-

¹² Ako v tejto súvislosti poznamenáva Lyotard, „postmodernita je i koncom lidu jakožto krále příběhů“ ([4], 31.).

¹³ Určité rozvojové impulzy „realizovaných utópií“ môžu ešte vychádzať z konfrontácie s ich „horšími“ náprotivkami – „dobiehatelmi“ a „blúdiacimi“.

¹⁴ Ak sa predsa len do určitej tesnej blízkosti dostane viacero týchto rozprávanií, je zrejme, že nie-

vaný. K jeho koncu je totiž vždy rituálne pripájaný začiatok. Keďže mýtus nemá ani koniec, ani začiatok, nehrozí mu ani žiadna zo smrtí, ktoré poznačili neskorú modernu. Veľké rozprávania daný problém obchádzali aj tým, že kládli „veľké ciele“, t. j. ciele, uskutočnenie ktorých odkazovalo do ďalekej budúcnosti alebo na „onen svet“, teda na také účely, ktoré za života súčasníkov nemohli byť principiálne splnené. Ich pozitivita spočívala v tom, že človek sa v nich nemohol za života sklamať, že nemohli byť kompromitované a negované svojím uskutočnením. Tu hrozí len únava z „dlhého čakania“ v čakárni dejín. Nedôvera k „veľkým koncepciám života, k veľkým pokusom o premenu spoločnosti a dejín“ je preto podľa Františka Novosáda práve možným dôsledkom takejto „únavy z dejín“ ([6], 39).

Prepuknutiu nihilizmu v poslednej chvíli zabránila práve story tým, že odvieďla pozornosť od otázky zmyslu k zmyslovosti.

Vyhlásenia o smrti veľkých rozprávání v nás však stále vzbudzujú určité rozpaky. Zdanlivo totiž odporujú našej každodennej skúsenosti. Tá nás totiž stále utvrdzuje v tom, že tieto rozprávania sú stále v obehú. O ich zdanlivej životnosti nás uisťuje aj to, že sú dennodenne prezentované a inzerované v médiách. Avšak i napriek tomu, že si zachovali množstvo svojich vonkajších znakov, prešli hlbokou vnútornou premenou. Jednou z týchto zásadných zmien, je aj to, že stratili svoju inšpirujúcu silu pôsobnosti v dejinách. Jednou z podstatných charakteristík story je totiž to, že nemá presah k histórii, je len historikou. Stalo sa tak preto, že ich už pohromade nedrží idea zretľazujúca určité historické udalosti ani ich étos, ale často len filmový pás. Producent, režisér, dramaturg a strihač ich zmenili na „story“. Podstata tejto zmeny je nasledovná: Tieto novotvary už nie sú hodné nasledovania, ale len sledovania. Z príbehov zostalo len to, čo je vizuálne nielen sprostredkovateľné, ale aj pôsobivé (atraktívne), t. j. story ako sled exkluzív a kuriozít, teda vecí nevidaných a senzačných, ktoré sa síce v príbehoch vyskytujú, ale nie sú ich nosným prvkom. Príbeh však story potrebuje nielen ako zdroj uvedených prekurzorov, z ktorých si vytvára svoj vlastný korpus, ale aj ako prostriedok, ktorý obrazom, z ktorých story pozostáva, dodáva určitú „choreografiu“. Ak sa teda v story objavujú určité náznaky príbehovosti, príbeh sa tu stáva len zámenkou na rozohranie hry obrazov, ktoré pútajú pozornosť výhradne k sebe samým.¹⁵ Story je v tomto zmysle teda vyslovene parazitickou štruktúrou, ktorá k svojmu životu príbeh potrebuje. Tam, kde končia (resp. skončia) príbehy, po nejakom čase končí (skončí) i story. Do kategórie story patrí dnes už každá hollywoodska produkcia, ktorá exploatuje historické témy (veľké rozprávania iných kultúr): Mula, Alexander Veľký, Tristo a pod. Troviť sa však dá len to, čo bolo nastrádané. Tento substrát, pokiaľ sa nebude regenerovať, sa nevyhnutne vyčerpá, „skonzumuje“.

Príbeh má vždy určitú gradáciu. Niektoré z jeho epizód sú predpokladom rozvinutia iných, ich poradie sa preto nedá ľubovoľne zameniť. Niektoré z nich sú tiež dôležitejšie než iné. Nie každá z nich má rovnaký vzťah („rovnako blízko“) k jeho zmyslu či pointe. Epizódy tvoriace osnovu story sú naopak na rovnakej významovej úrovni. Pointu, radiacu súčasť príbehov do určitého zmysluplného celku, nahradili gagy a „nápady“ indiferentné voči „deju“. Entropizujúci efekt má aj to, že výrobcovia story nivelizujú i jednotlivé ume-

ktoré z nich musia byť falošné. Z ich neúťostného boja môže vzísť len jeden víťaz; ich stret má ukázať, ktorý z nich je ten pravý.

¹⁵ Z príbehu sa tu opäť stáva onen symbolický rebrík, ktorý sa po použití (v tomto prípade po rozohraní danej hry obrazov) môže odložiť.

lecké žánre na jednu tóninu. Ako podotýka Hannah Arendtová, ich „jedinou funkciou je usporadúvať, rozdrobovať a premieňať kultúrne predmety a dokázať masám, že *Hamlet* môže byť rovnako zábavný ako *My Fair Lady*“ ([1], 132).

V príbehu jednotlivé skutky a deje nadobúdajú určitú hodnotu nie apriórne, ale až na základe deja samotného. V story sú dobro a zlo iba jej vonkajším, apriórne stanoveným rámcom. Ich hodnota je navyše stanovená ad hoc, pre každú konkrétnu story osobitne. Ich úlohou je vytvárať určité pole napätia, ktoré sa stáva jediným zdrojom jej dramatickej hybnosti. Uvedenej dramaturgii sa následne umelo prispôsobuje dej: vynechá sa to, čo síce bolo jeho prirodzenou súčasťou a tvorilo jeho zmysluplnú zložku, ale čo narúša jeho dynamiku, prípadne nie je pretlmočiteľné do vizuálnej podoby alebo jednoducho nie je vizuálne pôsobivé. Jej želateľným a očakávaným efektom je práve ono „zaujatie“. Story nás nechce informovať, poučiť ani povzniesť na duchu, ale zaujať a zabaviť. Príbehy naproti tomu rozprávame preto, aby sme nášmu životu dodali určitú významnosť, prípadne aby sme sa ich prostredníctvom zmierili so životom. Utvrdzujú nás v tom, že udalosti a deje, do ktorých sme zasadení, majú svoju pointu. Príbehy nás tiež uisťujú, že v tom nie sme sami, že je tu určitý spoločný modus ľudstva. Inými slovami, dávajú nám nádej, že veľké veci sa môžu prihodiť aj nám (prinajmenšom že môžeme mať na nich účasť) a že zlé veci nie sú len našim údelom, preto sa dajú ľahšie niesť.

Veľký príbeh smeroval k svetu a jeho premene, story smeruje k (pôsobivému) obrazu. V tomto zmysle môžeme na story nazerať aj ako na ďalšiu mutáciu mýtu. V tomto prípade sa však neemancipoval príbeh (na rozdiel od veľkých rozprávání), ale obrazy (obrazová stránka mýtu). Story preto nie je primárne adresovaná poslucháčovi alebo čitateľovi. Jej skutočným adresátom je „film“. Story chce byť sfilmovaná, jej skutočnou koncovkou je obraz. Termínom story preto zvyčajne označujeme aj ten výsek našich životov, ktorý sa „udeje (odohrá) ako vo filme“, tú časť nášho životného behu, resp. tú z jeho epizód, o ktorej možno povedať, že je „ako vystrihnutá z filmu“. Primárnym účelom aktivít, ktoré dnes človek vykonáva, nie je teda meniť svet v intencii ľudských bytostných potrieb a záujmov; človek ich vykonáva len preto, aby sa dostali do médií. Nimi produkované obrazy sa tak stávajú jediným referenčným bodom, vzhľadom na ktorý posudzujeme validitu našich činov, životných krokov a prejavov.

Mýtus sprostredkoval to, čo sa nás týkalo. Medzi ním a človekom bolo silné puto. Toto puto bolo neustále rituálne obnovované. Veľké príbehy nás tiež mobilizovali a ľudsky angažovali do určitého zmysluplného diania. Story sa nás takto nedotýka, story do nás „strká“. Je vyslovene agresívna, keďže o našu pozornosť musí súťažiť s inými svojimi rivalmi a konkurentmi. Je dieťaťom televíznej éry, preto musí upútať našu pozornosť v čoraz rozptyľujúcejšom priestore našich príbytkov. Kinosála je v porovnaní s nimi špeciálne upraveným priestorom, ktorý svojím architektonickým a technickým riešením minimalizuje všetky rušivé vplyvy. Prostredie kinosály je riešené tak, že izoluje diváka od všetkých vonkajších ruchov a šumov. Rušivé vizuálne podnety eliminuje prítomie, v ktorom sa projekcia odohráva. Diváka nič nerozptyľuje, a preto môže celú svoju pozornosť sústrediť na projekčnú plochu. Domácnosť je oproti kinu príliš intenzifikovaným prostredím. Pozornosť televízneho diváka je rozptyľovaná množstvom podnetov. Televízny program sa preto musí presadiť (upútať na seba pozornosť) nielen v tlačnici týchto podnetov, ale aj v konkurencii iných televíznych kanálov, resp. programov. Musí byť preto čo najpribojnejší. Upútať sa nás preto snaží svojou spektakulárnosťou, akčnosťou, razan-

tnosťou. Šokovať však neznamená „týkať sa“. Zaujať často znamená len pritiahnúť zrak či pozornosť, nie človeka samotného.

Story ovládla scénu: vstupuje nielen do televíznych spravodajstiev, politického diskurzu, ale už aj do školských učebníc. Tento posun od príbehov k story je v istom zmysle fatálny. Príbeh bol totiž niečím, čo nášmu životu dávalo jeho ľudský rozmer.¹⁶ Posúdiť, či svet, v ktorom práve žijeme, je lepší než ten predošlý, znamená rozhodnúť otázku, či sa nám bude v takto rozvrhnutom svete ľahšie umierať. Miera tejto ľahkosti súvisí s mierou „metafyzického“ krytia nášho života spejúceho, k svojmu koncu, t. j. s možnosťou pozitívne postaviť v tomto novom kontexte otázku zmyslu našej existencie. Zmysel je zmysluplný natoľko, nakoľko má potenciál útechy. Ten sa však, ako sme už spomenuli, neguje svojím uskutočnením. Zmysel sa preto vždy spája s príbehom – s pripomenutím, že je tu určitá cesta, ktorá nás od jeho naplnenia delí. Jeho kredit rastie úmerne s počtom prekážok, zákrut a množstvom slepých ciest, ktoré nás od tohto smeru odvádzajú. Vo vlastnom zmysle je týmto zmyslom príbeh samotný: zmyslom je cesta k nemu. Zmysel bez príbehu sa degraduje na číry cieľ. Diskreditácia príbehov teda spôsobila aj to, že naša životná energia, ktorá bola pôvodne vynakladaná na aktivity súvisiace s aktualizáciou alebo napĺňaním zmyslu, bola preorientovaná na dosahovanie cieľov. Riziko vyplývajúce z tejto zmeny našej životnej orientácie spočíva v tom, že smerovanie k určitému cieľu je často motivované snahou zmocniť sa ho, podrobiť si ho, vlastniť ho. Avšak, ako hovorí Nietzsche: „Kdo vlastní, ten je vlastnen“ ([5], 89). Človek sa tak dostáva do jeho vleku, prichádza o svoju slobodu. Cieľ sa tu chápe ako korisť či trofej. Cesta k nemu už nekopíruje záhyby príbehu, ale metodicky vytýčené kóty. Nie je hodnotný vzhľadom na náš vlastný život, ale má len hodnotu prestíže. Dnes sa na určité ciele orientujeme najmä preto, že sme tak médiami bezprostredne programovaní. Rozdiel medzi zmyslom a cieľom je v tomto zmysle zásadný: zmysel je prostriedkom naplnenia nášho života, cieľ je účelom a náš život prostriedkom na jeho dosiahnutie. V dôsledku zmeny tejto intencie sa naše ťažisko zo života čoraz viac vychýľuje a náš život čoraz viac vyprázdňuje. Slovo cieľ, ako na to poukázal Robert Musil, pôvodne patrilo do slovného arzenálu strelcov. Kladie preto sugestívnu otázku: „Neznamená teda byť bez cieľa a bez zámeru vo svojom pôvodnom význame toľko ako nezabíjať?“ Nie chtivosť a pachtenie sa za niečím, ale dôverné spočívnutie v živote sa preto ukazuje ako najpríhodnejší spôsob, ako sa vyhnúť existenciálnym frustráciám, vyplývajúcim z pocitov nezmyselnosti našej ľudskej existencie a tiež aj znehodnocovaniu skutočnosti jej redukciou na predmet inštrumentálneho či intelektuálneho privlastnenia. Nie sizyfovské dosahovanie cieľa, ale oddanosť osudu robí náš život znesiteľným.

Dnes sa však rozpadli a zdiskreditovali, alebo boli zdiskreditované,¹⁷ nielen veľké rozprávania, ale i malé príbehy našich ľudských životov. Uplynulé udalosti si vieme vybaviť len v scénach a obrazoch. Tie však už nepredstavujú určitý výsek ľudského života, ale svoju oprávnenosť majú samy v sebe. Vpečatený obraz už zo spomienok neoživuje

¹⁶ Uvedený posun môžeme vyjadriť aj ako posun od mýtu k story, keďže príbeh je aj imanentnou súčasťou mýtu. V mýte je príbeh predpokladom toho, aby z chaosu povstal „zmysluplný“ poriadok. Nahrádza tu logické a diachronické súvislosti, ktoré sú organizačným princípom neskorších poriadkov.

¹⁷ V prvej fáze preto, aby sa takto atomizovaný, z pradáva príbehu vyviazaný dav mohol sústrediť okolo strojov a byť uvedený do súladu s ich strojovým algoritmom. V druhej fáze preto, aby sa vektory možného individuálneho vzdoru nesčítali do systém ohrozujúcej revolty.

k životu príbeh, ktorého bol súčasťou. Náš život nadobudol kvantovú povahu. Je to klip poskladaný z množstva obrazov a epizód, z ktorých sa už nedá poskladať žiaden zmysluplný príbeh a ktoré pohromade drží už len výrobný či „celuloidový“ pás.¹⁸

Story odvádza pozornosť od otázky zmyslu, preto problém nerieši. Tragédia človeka podľa Martina Heideggera nenastáva ani vtedy, keď svoj život pociťuje ako prázdny, pozbavený akéhokoľvek zmyslu, ale vtedy, keď mu chýba vedomie jeho nezmyselnosti, t. j. keď prázdnota nie je reflektovaná, pociťovaná či zažívaná. Vtedy totiž prestáva byť ľudsky produktívnu. Story nás tak síce uchránila pred nihilizmom, avšak za cenu toho, že túto „modernú chorobu“ eliminovala spolu s pacientom.

LITERATÚRA

- [1] ARENDTOVÁ, H.: *Krize kultury*. Praha: Mladá fronta 1994.
- [2] CASSIRER, E.: *Filosofie symbolických forem II*. Praha: OIKOYMENH 1996.
- [3] GEHLEN, A.: Über Kulturelle Kristallisation. In: *Studien zur Anthropologie und Soziologie*. Neuwied – Berlin 1963.
- [4] LYOTARD, J.-F.: *O postmodernismu*. Praha: Filosofický ústav AV ČR 1993.
- [5] NIETZSCHE, F.: *Genealogie morálky*. Praha: AURORA 2002.
- [6] NOVOSÁD, F.: *Doba X. Eseje o formách politickosti*. Bratislava: Iris 2003.

PhDr. Branislav Malík, CSc.
Katedra etickej a občianskej výchovy PdF UK
Račianska 59
813 34 Bratislava 1
SR
e-mail: bmalik@centrum.sk

¹⁸ Fragmentárnosť života človeka mala za následok i rozpad jeho časového vedomia, a tým aj deštrukciu jeho pamäti. Bez pamäti je však každý deň iným dňom. Z toho však pre človeka vyplýva určité nebezpečenstvo. Ak život nemá dej (príbeh), je čírou prítomnosťou: aktualitou, ktorú možno bez problémov integrovať do akéhokoľvek sociálneho či politického rozvrhu alebo strojového algoritmu.