



ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1/2011
STUDIA AESTHETICA IV

ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1/2011
STUDIA AESTHETICA IV

NEGACE A AFIRMACE V PATOČKOVĚ KONCEPCI UMĚLECKÉHO DÍLA

Editoři: prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.
PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

Recenzovali: prof. PhDr. Peter Michalovič, CSc.
prof. PhDr. Aleš Haman, DrSc.

OBSAH

Úvodem	7
--------------	---

STUDIE

Vlastimil Zúška, Estetický prožitek jako transcendence daného – implikace Patočkova <i>Negativního platonismu</i>	11
Miloš Ševčík, Problematičnost smyslu a umění	19
Felix Borecký, Dva typy reflexe a umění u Jana Patočky	31
Jan Josl, Umění, odpovědnost a polis	43
Ondřej Dadejík, Estetický postoj a věčný návrat minulého rázu umění: Danto a Patočka	55
Miloš Ševčík, Umění minulosti a přítomnosti v Patočkových interpretacích Hegelovy teze o minulém rázu umění	75
Daniela Blahutková, Patočkovy úvahy o dramatu	95

RECENZE

T. Kulka; D. Ciporanov (eds.), <i>Co je umění? Texty angloamerické estetiky</i> <i>20. století</i> (Jan Josl)	109
M. Hewson, <i>Blanchot and Literary Criticism</i> (Petr Pola)	111

ÚVODEM

V pořadí teprve čtvrté číslo časopisecké řady AUC Philosophica et Historica – Studia aethetica přináší příspěvky věnované názorům pravděpodobně nejvýznamnějšího českého filozofa 20. století Jana Patočky, konkrétně různým motivům jeho filozofie umění. Pracovníci a doktorandi katedry estetiky FF UK v Praze a katedry filozofie FF ZČU v Plzni se takovým způsobem pokusili alespoň částečně splatit dluh, který ve vztahu k Patočkově filozofii umění přetrvává nejen v českém intelektuálním prostředí. Příspěvky vznikly na podkladě setkání a diskusí členů pracovních skupin společného projektu „Problematika umění v myšlení Jana Patočky“ (GAČR P409/11/0324), na kterém se pracovníci obou výše zmíněných kateder podílejí.

Některé příspěvky jsou věnovány vztahům Patočkovy filozofické a estetické koncepce ke kontextu estetiky 20. století. V této souvislosti jsou rozebrána především témata estetického postoje a estetické recepce. Jiné příspěvky se zaměřují na interpretaci jednotlivých aspektů Patočkovy filozofie umění, především na interpretaci jeho pojetí smyslu umění či vztahu umění ke společnosti. Část příspěvků je však zároveň zaměřena na Patočkovy úvahy o historii a historičnosti umění, analyzováno je Patočkovy pojetí vztahu mezi uměním starším, moderním a současným, jeho interpretace „minulého rázu“ umění a také úvahy o vztahu umění a mýtu.

Doufáme, že soubor příspěvků, které nyní dostává odborná veřejnost do rukou, bude přijat jako vklad k průzkumu a produktivnímu využití Patočkovy filozofie umění. Zároveň však doufáme, že se tento soubor stane i impulzem k intenzivnější práci na řadě AUC Philosophica et Historica – Studia aethetica, která má v této chvíli za sebou poměrně dlouhou a zároveň „řídou“ historii.

Vlastimil Zuska, Miloš Ševčík

STUDIE

**ESTETICKÝ PROŽITEK
JAKO TRANSCENDENCE DANÉHO –
IMPLIKACE PATOČKOVA NEGATIVNÍHO PLATONISMU**

VLASTIMIL ZUSKA

Patočkův záměr asubjektivní fenomenologie, motivovaný zřejmě mimo jiné dominancí pohybu ke svobodě v jeho pojetí filosofie vůbec, pochopitelně nemohl nedbat o sféru umění a umělecké tvorby. Estetická problematika tvoří nepominutelnou součást Patočkova myšlení, i když, jako mnoho jiných velkých filosofů (Bergson, Whitehead aj.) nezanechal monografickou „*Estetiku*“. Pokusíme se proto nikoli o rekonstrukci takové implicitní knihy, ale o předvedení původních, jakkoli s jinými mysliteli paralelních náhledů na otázky estetického prožitku, estetického postoje a estetické hodnoty. Jednou z možných cest „extrakce“ Patočkových názorů v naznačených tématech by tak mohla být komparace a sumace či syntéza textů explicitně se věnujících umění, ať už literatuře, výtvarnému umění, divadlu, nebo dalším uměleckým druhům. Méně se nabízejícím přístupem pak může být promyšlení implikací textů, které se nevěnují umění přímo, ale míří k zásadnějšímu založení samé možnosti umění a nejen jeho, totiž k estetickému prožitku jako specifickému způsobu vztahování se ke světu, jeho uchopování, vyplňování a vztahování se k tomuto vztahování. Pro tento záměr se ukazuje jako nosný a výchozí Patočkův text *Negativní platonismus*, v němž se zaměříme na několik pasáží ze 14. kapitoly „Kritika předchozích subjektivních metafyzik a pokus o jejich zjednodušení“.

„Tak náleží ke každému vjemu ... překonání aktuality, pouhé věcné přítomnosti.“ (Zde Patočka zjevně vychází z Husserlova konceptu obecné teze světa či generální teze přirozeného postoje, tedy spolumínění a vědomí, spoluuvědomování si celku vši skutečnosti, kdy „svět“ ovšem značí hierarchicky nejvyšší celek, v aktuální recepci, „přirozené“ či estetické ovšem fungují celky nižšího řádu, včetně „útvárů“ gestaltpsychologie, a spolumínění těchto dílčích celků tvoří důležitou součást překonávání aktuality.) „Překonání aktuality ve vněmu znamená pouze, že by v každé chvíli mohly být aktuálně přítomné jiné předměty, že by bylo možno od aktuálních souvisle přejít k (právě) neaktuálním a naopak.“ (Opět se objevuje husserlovská filiace, tentokrát s horizontovým vědomím, tedy uvědomování si souvislosti a spoludnosti každého jednotlivého objektu percepce. Důležitá je rovněž představa souvislého přechodu, tj. kontinuálního vyplňování bezprostředního očekávání, které je, podle některých badatelů [Marvin Minsky] na poli umělé inteligence a kognitivních věd bází našeho vědomí reálnosti světa.) „Naproti tomu je něco aktuálního, co nejen není, ale ani nemůže být vnímáno, co tedy, jakmile je vnímání, již není aktuální, totiž vlastní teze, vlastní akt vědomí.“¹

¹ J. Patočka, *Negativní platonismus*, Československý spisovatel, Praha 1990, s. 192.

Předreflexivní sebevědomí, pokračuje Patočka, či Brentanovo „sekundární vědomí“ není oslabenou kopií nebo ozvěnou vědomí primárního, objektového, protože jeho povaha není pozitivně thetická, tj. kladoucí (předmětnost), nýbrž je negativně thetická. Obsahem tohoto vědomí není klást či tvrdit zachycený (předmětný) obsah, ale původně jistit, „že je zde ještě něco více a něco jiného než zachycené obsahy. ... Ve vjemu ‚pro mne‘ je skryt celý problém nedaného. Vědomí tedy nepřekonává pouze nahodilost předmětné danosti přechodem od aktuálně daného k potenciálně danému, nýbrž překonává v sebevědomí i aktuální danost vůbec.“² Toto „jiné“ není zpředmětněno ani zpředmětňováno, protože pak přechází do sféry pozitivně thetického, stává se objektem kladoucího vědomí, ale tím jako předmětnost neopouští sféru vjemu „pro mne“, negativně thetická povaha sebevědomí zůstává v činnosti. Tento zásadní faktor života vědomí tematizuje Patočka dále v konceptu chórismu, k němuž se níže obrátíme, zejména v otázce překonávání danosti vůbec, tj. i „horizontální“ potenciality, žití v možnostech neboli anticipovaných aplikacích již zažitého. Předtím ale krátce porovnáme Patočkovy náhledy se současnými výtěžky tzv. kognitivních věd i s jejich zastřešením – neurofilosofií, tedy filosofickou reflexí postupů a výsledků klastru psychologie, neurofyzologie, obecněji neurověd, která se stává jistou „avantgardou“ tradičnější (analytické) filosofie mysli (*philosophy of mind*).

Recentní výzkumy vědomí akcentují seberefrenční a sebereprezentující povahu vědomí, ve shodě s mnohem starší fenomenologií, včetně té Patočkovy, a postulují například „reflexivní model vnitřního vědomí“, tvořený subjektem, aktem vědomí, obsahem vědomí a objektem³. Předreflexivní sebevědomí se v tomto modelu objevuje jako vnitřní vědomí (*inner awareness*) jak subjektu samého, tak probíhajícího aktu. Při prezentaci objektu ve vědomí tak autoři zjišťují dva rysy sebevědomí: „způsob, jakým je zakoušen akt, a způsob, jakým je zakoušen subjekt“.⁴ Negativně thetický charakter vědomí a aktů zpředmětňování „pro mne“ ovšem v tomto modelu schází a možnosti intencionálního vztahování, ve sledovaném modelu možnosti zaměření pozornosti na příslušnou složku modelu, tak zůstávají pouze jako pozitivně thetické, tedy předmětně kladoucí, a zásadní možnost transcensu daného, včetně potenciálně daného, tak model Forda a Smithe nezachycuje. Právě transcensus daného, nejen podle Patočky, umožňuje předmětnosti, aby vůbec ve vědomí vyvstala: „Vedle empirického já existuje jisté jeho zásadní podmínka, jenže nikoli jako datum, nýbrž právě jako transcensus, popření a překonání každého data, a tento transcensus je, mluveno s Kantem, podmínkou toho, aby jakékoli datum vůbec bylo, aby nastalo vědomí, aby se tudíž předmětnost objevila.“⁵

Implikovaně a bez uvažování transcensu uvádějí obdobný scénář citovaní Ford a Smithem: „Vše následující je zahrnuto v jednom aktu: objekt v centru pozornosti, Já na periférii [pozornosti – pozn. V. Z.] a vztahy mezi Já a ostatními objekty v poli pozornosti (jak v ohnisku, tak na periférii), kde periferní vědomí Já zakládá vnitřní vědomí Já jako subjektu.“⁶ Autoři dále propracovávají koncept „exprese pozornosti“, vynoření objektu ve vědomí a dokládají, že bez všech uvedených složek aktu by se objekt vůbec

² Tamtéž, s. 193.

³ J. Ford; D. W. Smith, *Consciousness, Self, and Attention*, in: U. Krieger; K. Williford (eds.), *Self-Representational Approaches to Consciousness*, The MIT Press, Cambridge, MA 2006, s. 353–378.

⁴ Tamtéž, s. 358.

⁵ J. Patočka, *Negativní platonismus*, viz výše, s. 194.

⁶ J. Ford; D. W. Smith, *Consciousness, Self, and Attention*, viz výše, s. 361.

neobjevil, a potvrzují tak ze strany neurofyziologie (mimo jiné účast thalamu jako centra emocionální regulace pohybu pozornostního ohniska) a neurofilosofie Patočkův náhled. Kognitivní vědci se zaměřují především, a při zkoumání pozornosti nikoli překvapivě, na aktualitu, na simultaneitu štěpitelných aktů vědomí. Filosofova Patočka ovšem zajímá i neaktuální „milieu“ aktů vědomí, a proto dospívá k dílčímu závěru: „Vnitřní časový horizont, do něhož stavíme aktuálně, má v souvislosti s tím dvě zásadně odlišné neaktuální dimenze – dimenzi postulovaného ‚vyššího jsoucna‘, toho, co čekáme, po čem toužíme a o které bojujeme, a dimenzi, do které klesá nutně všechno aktuálně; dimenzi, která bytí stupňuje, a dimenzi, která je oslabuje a rozkládá. Neboť z aktuality ustupuje každá skutečná fáze do neaktuálna, předmětná skutečnost se odbývá; tak je vnitřní čas ve své horizontové stavbě obrazem našeho základního pohybu k pravému jsoucnu, k bytí v čistém významu – na jedné straně afekce předmětu negativností, jeho depreciace a vyprázdnění, na druhé straně plán a elán k rytmu kladu.“⁷

Z dosud uvedeného zdůrazníme faktory nezbytné spolupřítomnosti vědomí já, afekci každé předmětnosti negativitou a rezultující transcensus danosti. Jakým směrem a jakým způsobem se může tento transcensus odehrávat, se pokusíme ukázat dále. Předchůdně zmíníme, v souvislosti s estetickým prožitkem, společné charakteristiky s obecným pohybem vědomí, které se mohou, a dokonce musí zesilovat: vědomí já, které se přesouvá do pozornostního ohniska, a transcensus daného, jehož prvním krokem je negace předmětnosti. V tradičnějších pojmech strukturalistické estetiky můžeme mluvit o přechodu od díla-věci k dílu-znaku, o „zapomenutí na svět“ (R. Ingarden) ve fenomenologické estetice či negaci reality (J.-P. Sartre), o estetické soudnosti (Kant), které nezáleží na existenci předmětu soudu (§ 2 *Kritiky soudnosti*), ale tyto filiace a paralely si ponecháme na pozdější výklad.

Vraťme se k již zmíněnému konceptu chórismu, v souvislosti s transcendencí daného, předmětného, věcného, s pojetím Ideje, jednoty a celku, který u fenomenologů nabývá povahy horizontu. Chórismus tak úzce souvisí s Patočkovým propracováním fenomenologické epoché, a tedy s pohybem či modalitami aktů vědomí. Jednu z nosných interpretací Patočkova pojetí podává Renauld Barbaras, který chápe jednotu jsoucího jako to, co přesahuje veškeré jsoucí, a chórismus jako absolutní oddělení, které umožňuje odhalení této jednoty, „vytržení ze jsoucna v jeho substancialitě.“⁸ Chórismus je tedy maximálním dotažením transcensu, přítomného v každém aktuálním aktu, protože ten, jak jsme ukázali výše, zahrnuje dvě neaktuální dimenze. Chórismus, jak dovozuje Patočka, je ale oddělenost, distance: „... bez druhého předmětného oboru. Běží o mezeru, která neodděluje dvě říše, které jsou koordinovány nebo spojeny v něčem třetím, co obě objímá a co je základem jak jejich koordinace, tak vzájemného oddělení. ... Jinými slovy, tajemství chórismu je totéž co zkušenost svobody: zkušenost distance vůči reálným věcem, smyslu nezávislého na předmětném a senzuálním, který získáváme obrácením původního, ‚přirozeného‘ směru života, zkušenost obrození, ‚druhého narození‘, vlastní všemu duchovnímu životu, známá člověku náboženskému, *zasvěcení umění a v neposlední řadě filosofovi*.“⁹ (kurziva V. Z.)

Patočka zde naznačuje souvislost radikální distance, chórismu i se sférou umění, se změněním „směru života“ (což lze psychologicky chápat jako postojovou změnu) a s dra-

⁷ J. Patočka, *Negativní platonismus*, viz výše, s. 195.

⁸ R. Barbaras, *Fenomenologie a henologie u Jana Patočky*, in: I. Chvatík (ed.), *Myšlení Jana Patočky očima dnešní fenomenologie*, Filosofie, Praha 2009, s. 258.

⁹ J. Patočka, *Negativní platonismus*, viz výše, s. 47.

matickou změnou na subjektivním pólu prožitkové situace (obrození, „druhé narození“). Na první pohled (a asi i na několik dalších) se nabízí zjevná podobnost s konceptem estetické distance, původně psychické distance Edwarda Bullougha. Psychická distance je od svého uvedení do estetického diskurzu (1912) základním kamenem konceptu estetického postoje, který je jedním z estetických pojmů nejvíce napadaných ze strany analytické estetiky, ale také obecně přijímaným ze strany „kontinentální“ estetiky, včetně estetiky fenomenologické, strukturalistické, sémiotické, hermeneutické či recepční. Pokud se omezíme jen na českému prostředí nejbližší strukturalismus a fenomenologii, estetický postoj (s korelátu estetické funkce a estetického objektu) je v těchto směrech podmínkou nutnou pro tvorbu i recepci uměleckých děl i přírodního estetična a není v rozporu s celkem Patočkova díla ani v jeho rámci s texty přímo se věnujícími umění. Bullough uvádí o nástupu a procesu psychické distance (jazykem pozdější psychologie jde typicky o postojovou změnu): „Mechanismus distance není tudíž jednoduchý, nýbrž vysoce komplexní. Má negativní, inhibiční aspekt – odděluje nás od praktické stránky věci a od našeho praktického postoje k nim – a pozitivní stránku – vytvoření zkušenosti na novém základě, jenž vznikl inhibičním působením distance.“¹⁰

Oddělení od praktické stránky věci, u Patočky distance vůči předmětnosti, spolu zjevně korespondují, stejně jako zkušenost nového, nezávislého na senzuačním a předmětném, odpovídá „vytváření zkušenosti na novém základě“. Výše jsme v souvislosti s transcensem aktuálního zdůraznili faktory nezbytné spolupřítomnosti vědomí já, afekci každé předmětnosti negativitou a rezultující překonávání (aktuální) danosti. Také tyto faktory odpovídají vymezení psychické či dále (historicky vývojově vzato) estetické distance a estetického postoje. Vědomí já navíc přechází ze zóny předreflexivního spoluvědomí do ohniska pozornosti, což je náhled v estetice tradiční – už Kant mluví o reflektující soudnosti či George Santayana (*The Sense of Beauty*, 1896) o kráse jako objektivizované libosti. Negace („pouhé“) předmětnosti je rovněž průvodcem většiny estetických teorií, ať už jde o předmětnost v podobě hmotného nosiče, fyzického kontinuantu, či znakového vehikula. Je tedy Patočkův chórismus jinou a pozdější formulací psychické distance či estetického postoje? To by v této fázi bylo poněkud krátké a povrchní spojení, zejména při nabízející se námitce: Patočkova absolutní distance není žádné „mezi“, přičemž pozice „na druhé straně“ distance od předmětnosti zabírá estetický objekt, případně umělecké dílo nebo reprezentovaný fikční svět. Podívejme se proto o trochu podrobněji na distanci v Patočkově pojetí, na formu epoché, kterou provádí chórismus jako distance. Citlivou interpretaci podává Hans Rainer Sepp: „Horizont vlastně nikdy nevidíme, horizont je čistá hranice. ‚Být čistou hranicí‘ zde [tj. v Patočkově eseji „Vom Erscheinen als solchem“ – pozn. V. Z.] bezpochyby znamená, že v případě horizontu máme co do činění s fenoménem, který vyžaduje jiný nežli deskriptivně-objektivizující postoj, neboť v tomto postoji zůstává fenomén horizontu nepřístupný. O jaký jiný postoj by se však mělo jednat?“¹¹

Nežli se pokusíme doložit, že takovým postojem může být postoj estetický, připomeňme výše uvedenou Patočkovu analýzu o vnitřním časovém horizontu, do něhož stavíme aktuálně, o kterém mluví Sepp, aby vzápětí doplnil v komentované citaci Patočky: „Trans-

¹⁰ E. Bullough, „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, in: *Estetická distance včera a post-včera*, Společnost pro estetiku AV ČR, Praha 1998, s. 13.

¹¹ H. R. Sepp, Skok do svobody. Patočkovy epoché, in: I. Chvatík (ed.), *Myslení Jana Patočky očima dnešní fenomenologie*, Filosofie, Praha 2009, s. 200.

cententální divák udržuje to, na co hledí, v distanci od sebe sama, a dává si sám i měřítko pro toto své „kontemplující bytí“. Celá podstata tohoto bytí spočívá v konstituci a nemůže se proto jednat o bytí v možnostech.¹²

Na jedné straně nacházíme zákryt s estetickým postojem – kontemplace, transcendentální, tj. distancovaný divák, reflektující vlastní (nejen) percepční akty odpovídají stejně tak deskripci estetického prožitku, na straně druhé nejde o „bytí v možnostech“, což při běžné zkušenosti s estetickým prožitkem působí kontraintuitivně. Estetický prožitek je běžně determinován panující estetickou normou nebo souborem estetických norem, vkusem a individuálními preferencemi, komunikativní či diváckou kompetencí, znalostí artworldu, limitovanými možnostmi adekvátních interpretací atd. Jak tedy smířit kontemplující bytí, které podle Patočky není „bytím v možnostech“, s estetickým postojem, estetickým prožitkem? Bytí v možnostech je subjektivní bytí, protože je bytím „v možnostech a horizontech“. Rozdíl mezi těmito dvěma modalitami bytí (bytím v možnostech a bytím kontemplujícím) spočívá podle Seppa v tom, že „pro transcendentálního diváka se pohyb konstituce odehrává v korelaci subjektu a světa, která je zakotvena v subjektivitě“.¹³ Pokud je transcendentální divák současně i donorem měřítka svého kontemplujícího bytí, mění se rovněž horizont, ruší se očekávatelné možnosti a nutně se mění i subjektivita. Proto může Patočka mluvit (viz výše) o zkušenosti obrození či „druhém narození“ (při nástupu chórismu), při nástupu radikální distance. Obdobně, i když při jiné tematizaci a částečně z odlišných východisek, uzavírá Michel Foucault, přičemž v pozadí můžeme nalézt, tak jako u Patočky, Hegelovo rozlišení horizontální a vertikální transcendence: „Před všemi ostatními významnými rozměry existence je tedy třeba přisoudit absolutní privilegovanost rozměru vzestupu a pádu, neboť jen v něm lze dešifrovat časovost, autentičnost a dějinnost existence. Kdybychom zůstali v rovině ostatních směrů, zachycovali bychom existenci vždy v konstituovaných formách. Mohli bychom rozpoznávat její situace, definovat struktury a módy bytí, zkoumat modalities Menschsein. Chceme-li však zachytit tvorbu existence ve formě absolutně původní přítomnosti, kde se definuje jako Dasein, musíme se obrátit k vertikálnímu směru. Tím opouštíme antropologickou rovinu reflexe (analyzuje člověka jakožto člověka uvnitř jeho lidského světa) a přistupujeme k reflexi ontologické, jíž jde o způsob bytí existence jakožto přítomnosti na světě.“¹⁴

Transcendentální divák se zjevně distancuje od praktického diváka po stejné metaforické vertikále jako ten, kdo opouští antropologickou úroveň existence, kterou můžeme přirovnat k bytí v možnostech, v horizontech a v možnostech předchůdně konstituovaných a zvykově a paměťově uchovávaných formách. Kontemplující bytí by naproti tomu odpovídalo ontologické reflexi, umožněné nástupem chórismu, a nový horizont, nový rozvrh možností, včetně míry a formy tohoto rozvrhu, je v konstituci, protože v ní spočívá podstata tohoto bytí. Tento primárně nestrukturovaný horizont nových možností, horizont svobody, pro Patočku klíčový, je možné pokusně situovat do sféry působnosti estetické distance, estetického postoje, který rozhodně není deskriptivně-objektivizující jako postoj praktický či teoretický (v Mukařovského smyslu).

¹² Tamtéž, s. 201.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ M. Foucault, *Sen a obraznost*, Dauphin, Liberec 1995, s. 54.

Jak se ale vyrovnat s výše uvedenou námitkou o poměrně striktních limitacích „prostoru“ estetického prožitku, vždyť na nelibovlnosti možných pojetí estetického objektu, na popírání interpretační svévole (neboli svobody) je založena umělecká kritika, hermeneutika, teorie interpretace, filosofie umění a konec konců i estetika. Jak neupadnout do již konstituovaných forem, tedy do antropologické roviny reflexe, když podněty či intencionální vodítka nebo označující uměleckého díla, případně esteticky relevantní rysy přírodního estetického tvaru (a obsahy, tedy významy) evokují? Takové nebezpečí pochopitelně hrozí a bohužel pravděpodobně v řadě případů estetického prožitku k takovému „propadu“ dochází. Připomeňme ale Bulloughův pozitivní aspekt psychické distance – budování zkušenosti na novém základě, který vznikl inhibičním působením distance. Nový základ však není situace „starého“ subjektu v nových souřadnicích, „novou“ se stává i distancovaná subjektivita díky tomu, co Patočka označuje za vydobytou svobodu. Zvyková, fixovaná subjektivita a její životní pohyb v konstituovaných formách vykazuje značnou míru inerce, setrvačnosti, která se brání „vytváření zkušenosti na nových základech“, která se brání svobodě, protože ta, s Patočkou, vnáší nárok zodpovědnosti. Nabízí se zde příměr ke známé metafoře upřednostnění známých a konstituovaných forem – když pustíme kanárka z klece, prolétne se na svobodě a pak se rád vrátí za dráty.

Odtud plyne proměnlivost distance a nebezpečí její ztráty, které obšírně pojednává Bullough, jehož uvědomování si pohybu ve vertikálním směru reflexe ovšem zůstává v zárodečném stadiu. Dalším faktorem, který degraduje svobodný estetický prožitek, pak může být jistá forma postoje v postoji, analogická narativní figurě „text v textu“, totiž intruze praktického postoje do rámujiícího postoje estetického. Praktický postoj nebo, jak reformuluje Patočka, postoj utilitárně-manipulační, může v rámci estetického prožitku strukturovat zkušenost tak, že vede k více či méně bezprostřední libosti (jistě ovšem reflektované), neboli jde o past hédonismu a náhradu vydobyté svobody pseudosvobodou rozkošnictví.

Můžeme tedy shrnout, že v Patočkově pojetí chórismu jako expandovaného transcensu pohybu vědomí nacházíme samu možnost estetického vztahování se ke světu, tedy i možnost umění s jeho potenciálem porozumění světu a korelaci subjektivity a světa. Estetická zkušenost je, v implicitním souladu s Patočkovými výtěžky, pohybem osvobozeným a je plně věcí „obrozené subjektivity“, jak s vydobytou svobodou vlastního pohybu v estetickém prožitku naloží a s jakým výtěžkem ontologické reflexe se „vrátí“ do obstarávání praktického postoje.

Poděkování

Tento text vznikl za podpory grantového projektu „Problematika umění v myšlení Jana Patočky“ (GAČR P409/11/0324).

LITERATURA

- Estetická distance včera a post-včera*, Společnost pro estetiku AV ČR, Praha 1998.
Foucault, M., *Sen a obraznost*, Dauphin, Liberec 1995.
Chvatík, I. (ed.), *Myšlení Jana Patočky očima dnešní fenomenologie*, Filosofía, Praha 2009.
Krieger, U.; Williford, K. (eds.), *Self-Representational Approaches to Consciousness*, The MIT Press, Cambridge, MA 2006.
Patočka, J., *Negativní platonismus*, Československý spisovatel, Praha 1990.

AESTHETIC EXPERIENCE AS TRANSCENDENCE OF THE GIVEN: IMPLICATIONS OF PATOČKA'S NEGATIVE PLATONISM

Summary

This article explores the potential and expression of the aesthetic attitude as it is implied in Patočka's writings, particularly in *Negative Platonism* (written in the early 1950s). It compares the *transcensus* of each perception, the simultaneously becoming aware of oneself and the negation of objectivity with features of the aesthetic experience, as it was conceived in twentieth-century aesthetics, and the extension of this movement in the *chōrismos*, absolute distance. Patočka's original insight into the essence of aesthetic experience as a 'leap into freedom', as a kind of ontological reflection, abandoning the anthropological level and enabling a distance from fixed schemes of the movement of life, stems from a comparison with cognitive sciences and also with concepts of psychic distance and aesthetic attitude.

PROBLEMATIČNOST SMYSLU A UMĚNÍ

MILOŠ ŠEVČÍK

I. Úvod

V následující studii se budeme zabývat vztahem Patočkova pojetí smyslu života a věcí k jeho úvahám o umění. Nejprve poukážeme na Patočkovu koncepci „otřesenosti“ daného či domněle zajištěného smyslu. Díky této otřesenosti uchopitelného smyslu, která vyplývá ze vztahu člověka k bytí jsoucího, se objevuje naprosto nová perspektiva vztahování ke smyslu. Tato perspektiva umožňuje pochopit skutečný smysl nikoli jako samozřejmý či definitivní a zajištěný, ale jako smysl, který spočívá ve vztahu k bytí jako zdroji vzniku i problematizace veškerého zachytitelného smyslu, který tedy spočívá jedině v činnosti, v „hledání bytí“. Dále se soustředíme na problematiku smyslu v umění. Poukážeme na Patočkovu pojetí rozdílu mezi smyslem, ke kterému ukazuje umění starší, a smyslem, který je vyjadřován uměním moderním. Zatímco starší umění ukazuje smysl závazný a objektivní, díla moderního umění vyjadřují vždy smysl subjektivní a individuální. Pluralita smyslů vyjadřovaných moderními uměleckými díly odpovídá tomu, že tato díla jsou bezprostředně „výtryskem bytí“. Jako taková jsou však také „důkazem“ lidské svobody. V této souvislosti upozorníme na Patočkovu vyjádření, že neredukovatelná pluralita smyslů vyjadřovaných moderními uměleckými díly odkazuje ke skutečnosti, že neexistuje „jediný ústřední bod smyslu“. Dodáváme však, že tato pluralita odkazuje ke smyslu, který spočívá ve vztahování k bytí, ke smyslu, který je absolutní, protože je „cestou“ hledání bytí. Závěrem se budeme věnovat Patočkovým názorům na povahu a možnosti soudobého umění. Zdůrazníme, že na rozdíl od moderního umění, ve kterém je závaznost smyslu nahrazena osobní perspektivou, je soudobé umění „obkreslením“ samotné problematičnosti smyslu, předvedením smyslu jako „dramatu“, jako hledání bytí.

II. Problematičnost smyslu a dějiny

V *Kacířských esejích o filozofii dějin* (1973–75) se Jan Patočka mimo jiné zabývá také problematikou „smyslu“ lidských činů, věcí a událostí. V návaznosti na myšlení Martina Heideggera a Edmunda Husserla¹ uvažuje Patočka o smyslu jako o „srozumitelné sou-

¹ Na Heideggerovy myšlenky týkající se problematiky smyslu odkazuje samotný Patočka. Srov. J. Patočka, *Kacířské eseje o filozofii dějin*, in: J. Patočka, *Péče o duši III*, OIKOYMENH, Praha 2002, s. 62; srov. M. Heidegger, *Bytí a čas*, OIKOYMENH, Praha 1996, s. 179–180, 355–356. Interpreti Patočkova traktování problematiky smyslu z *Kacířských esejů o filozofii dějin* se shodují na zásadní blízkosti Patočkových a Heideggerových formulací. Návaznost Patočkových úvah o smyslu na Heideggerovy

vislosti², o „porozumění“³ či naší „otevřenosti“⁴ ve vztahu ke skutečnosti. Jedině díky takovému porozumění jsou jednotlivé činy i věci „srozumitelné“, případně mají „význam“.⁵ Patočka se v této souvislosti opakovaně odvolává na „fenomenologii smyslu“ Wolfganga Weischedela⁶ a v duchu jeho koncepce ukazuje, že jakýkoli „částečný“ či „relativní“ smysl lidského života a věci musí být ukotven ve smyslu „celkovém“ a „absolutním“, nemá-li být přemožen nesmyslností. V *Kacířských esejích o filosofii dějin* se však Patočka soustřeďuje zejména na zdůraznění toho, že jakýkoli daný, přijatý či formulovaný celkový a absolutní smysl, tedy smysl neupadající do nesmyslnosti, se historickému lidstvu nemůže ukazovat jako nepochybný, „nezlomený“, protože nahlédnutí bytí, kterým jsou dějiny založeny, jakýmkoli uchopeným smyslem „otrásá“.⁷ To znamená, že ho činí „problematickým“, jak říká Patočka, když v kontextu vlastních úvah využívá Weischedelův termín.⁸ Patočka opakovaně zdůrazňuje, že nahlédnutí bytí na počátku dějin problematizuje samozřejmý mytický smysl, tedy původní, v mýtu obsažené neproblematické vysvětlení postavení lidí a bohů ve světě.⁹ Poukazuje však i na to, že toto nahlédnutí bytí otrásá i výsledky pozdějších metafyzických a náboženských snah po stanovení absolutního a celkového smyslu, smyslu domněle definitivně „zajištěného“ a neproblematického.¹⁰

Patočka se v této souvislosti odvolává na pojetí vztahu člověka k bytí v myšlení Martina Heideggera a zdůrazňuje, že je nyní „fenomenologicky ukázáno“, že výslovný vztah k bytí získáváme jedinečně, když věci „ztratí svou významnost“, když „ztratí smysl“.¹¹ Ve výslovném vztahu k bytí se ukazuje jsoucnost v celku,¹² a ukazuje se jako to, co „mlčí“,¹³ neboli řečeno s Heideggerem jako to, co se propadá do hluboké „lhotejnosti“, co před člověkem „ustupuje“, co se člověku „vymyká“.¹⁴ Patočka podotýká, že z tohoto hlediska by se dala formulovat teze zásadní „antinomie smyslu a bytí“¹⁵ a vzhledem k nahlédnutí bytí, na kterém jsou dějiny založeny, by se tedy také dala zdůraznit naprostá a snad definitivní převaha nesmyslnosti. Takové uznání definitivní převahy nesmyslnosti by však bylo stejně dogmatické jako „nezlomená víra ve smysl“. Ve skutečnosti je zapotřebí rozebrat

formulace týkající se „smyslu“ rozebírá Christian Rabanus. Srov. Ch. Rabanus, Smysl dějin v „Kacířských esejích“. Dějiny, smysl a smysl dějin v „Kacířských esejích“ Jana Patočky, *Filosofický časopis*, roč. 45, 1997, č. 5, s. 758–759. Na bezprostřední inspiraci Patočky Heideggerem ve věci pojetí smyslu však upozorňuje i Ladislav Major. Srov. L. Major, Patočkova fenomenologie smyslu a Heidegger, *Filosofický časopis*, roč. 44, 1996, č. 4, s. 607. Christian Rabanus nicméně upozorňuje rovněž na zásadní blízkost Patočkova pojetí smyslu s Husserlovým termínem „horizont“. Srov. Ch. Rabanus, Smysl dějin v „Kacířských esejích“. Dějiny, smysl a smysl dějin v „Kacířských esejích“ Jana Patočky, viz výše, s. 760.

² Srov. J. Patočka, Kacířské eseje o filosofii dějin, viz výše, s. 63.

³ Srov. tamtéž, s. 64.

⁴ Srov. tamtéž, s. 63.

⁵ Srov. tamtéž, s. 62.

⁶ Srov. tamtéž, s. 66–67, 78–79; srov. H. Gollwitzer; W. Weischedel, *Denken und Glauben. Ein Streitgespräch*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1967, s. 268–274. O Weischedelových úvahách podrobněji referuje Patočka v přednášce „Mají dějiny nějaký smysl?“. Srov. J. Patočka, Mají dějiny nějaký smysl?, in: J. Patočka, *Péče o duši III*, viz výše, s. 341–342.

⁷ Srov. Srov. J. Patočka, Kacířské eseje o filosofii dějin, viz výše, s. 50–51, 70, 83, 115.

⁸ Tamtéž, s. 51, 66–68, 71, 82.

⁹ Tamtéž, s. 50–51.

¹⁰ Tamtéž, s. 72–73.

¹¹ Srov. tamtéž, s. 66.

¹² Srov. tamtéž, s. 68.

¹³ Srov. tamtéž, s. 65.

¹⁴ Srov. M. Heidegger, *Co je metafyzika?*, OIKOYMENH, Praha 1993, s. 47–49.

¹⁵ J. Patočka, Kacířské eseje o filosofii dějin, viz výše, s. 66–67.

samotný „fenomén ztráty smyslu“ a ukázat, co „vlastně znamená“.¹⁶ Patočka poukazuje na to, že fenomenologické vykázaní ztráty smyslu v nahlédnutí bytí znamená především to, že smysl, který je historickému člověku dostupný, je vždy „problematický“. A dále také to, že „osmyslování“ vyplývající ze vztahu k bytí není věcí „naší vůle a libovůle“.¹⁷ Fenomenologicky vykázaná „problematicčnost“ smyslu nás tedy „varuje“, abychom se „neoddávali sklonu k absolutizaci určitých způsobů chápat smysl“¹⁸ a k absolutizaci „smysluplností“, které z těchto způsobů vyplývají.¹⁹ Problematicčnost smyslu je tudíž prostě skutečností a tato skutečnost nás vede k novému promyšlení toho, co smysl je, k naprosto novému způsobu chápání možností orientace člověka k životní smysluplnosti.

Patočka připouští, že náboženské a metafyzické usilování o „vyčerpání smyslu v nové definitivě“²⁰ po otřesení neproblematického smyslu mýtu je pochopitelné, protože lidský život není snesitelný s jistotou neexistence absolutního a celkového smyslu. Takový nihilismus je neudržitelný. Patočka poznamenává, že život není možný bez „naivní“ nebo „kriticky získané“ důvěry v „absolutní smysl, v celkový smysl univerza jsoucího, života a dění“.²¹ Je tedy možné život udržet za cenu vytvoření „iluze totálního smyslu“ v náboženské či metafyzické koncepci. Zároveň však Patočka poukazuje i na to, že takovýto náboženský či metafyzický totální smysl života a věcí se v určité situaci prostě „ukazuje“ jako iluze. A nevýhodou je i to, že „rekurovat“ k metafyzice či teologii znamená považovat smysl za něco hotově daného a vzdát se nadobro otázky po jeho vzniku.²² Patočka předpokládá, že zodpovězení této otázky je však nepochybně umožněno fenomenologickým nahlédnutím situace, ve které se mytický, náboženský či metafyzický smysl, tedy smysl daný, přijatý či koncipovaný, ukazuje jako iluzivní. Na základě takové odpovědi se však také problém vztahování se k absolutnímu a celkovému smyslu ukazuje z naprosto nové perspektivy.

Výše zmíněnou antinomii smyslu a bytí tedy považuje Patočka za domnělou, a nepřijímá proto myšlenku definitivní převahy nesmyslnosti. Taková myšlenka by byla ostatně stejně „dogmatická“, jako je náboženské či metafyzické zaručení smyslu.²³ Patočka předpokládá, že právě v možnosti výslovného vztahu k bytí – tedy právě ve vztahu k situaci nahlédnutí nesmyslnosti jakéhokoli daného, přijatého či formulovaného smyslu, ve vztahu k nahlédnutí „otřesenosti“, problematicčnosti takového smyslu – můžeme zahlédnout i možnost smyslu neotřesitelného. Takový smysl vyplývající z výslovného vztahu k bytí však můžeme zároveň považovat za smysl absolutní, protože není výtvořem člověka, plodem jeho vůle či libovůle.

Otřesení „daného smyslu“ nemá tedy za následek upadnutí do nesmyslnosti, do nihilismu, představuje naopak objevení možnosti dosáhnout smysluplnosti „svobodnější a náročnější“²⁴ v porovnání s mytickým smyslem. Na rozdíl od neproblematicky přijímané mytické smysluplnosti, se kterou je spojeno především pravidlo udržování života

¹⁶ Tamtéž, s. 68.

¹⁷ Tamtéž, s. 66.

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ Srov. tamtéž.

²⁰ Tamtéž, s. 72.

²¹ Tamtéž, s. 67.

²² Tamtéž, s. 64.

²³ Tamtéž, s. 68.

²⁴ Tamtéž, s. 70.

samotného, otevírá se historickému člověku perspektiva hledání a odhalování smysluplnosti. Patočka zdůrazňuje, že východiskem směřování k této náročnější a svobodnější smysluplnosti je údiv nad „celkem jsoucího“, nad „divností“²⁵ toho, že „univerzum jest“, že „jsoucno jest“.²⁶ Nová možnost smysluplnosti spočívá ve výslovném vztahu k bytí, ve výslovném vykonávání přesahu jsoucna celku, díky kterému se jsoucí v celku teprve výslovně ukazují. Tato nová možnost vyplývá ze zkušenosti záhadnosti jsoucna v celku, zkušenosti problematičnosti jakéhokoli daného či zachyceného a domněle definitivního smyslu. V historické době před takovou zkušeností lidstvo „neuhýbá“, dokonce „ji vyzývá a slibuje si od ní přístup k větší hloubce smysluplného života“.²⁷ Patočka konstatuje, že tato nová možnost smysluplnosti se nabízí v samotné činnosti hledání, která vychází ze zkušenosti problematičnosti jakéhokoli daného či domněle zajištěného smyslu: „Projít zkušeností ztráty smyslu znamená, že smysl, k němuž se snad vrátíme, nebude pro nás faktem v přímé nezlomenosti, nýbrž bude reflektovaným, důvod hledajícím a zodpovídajícím smyslem. Že následkem toho nebude nikdy ani dán, ani nadobro získán. Že vznikne nový poměr, nový způsob vztahování k tomu, co je smysluplné: že smysl se může objevit pouze v činnosti, která vyplývá z hledajícího nedostatku smyslu, jako úběžný bod problematičnosti, jako nepřímá epifanie. ... Stálé otrásání naivního povědomí smysluplnosti je novým způsobem smyslu, objevením jeho souvislosti se záhadností bytí a jsoucna v celku.“²⁸ Otrásením daného či domněle zajištěného smyslu tedy vzniká perspektiva vztahu k absolutnímu smyslu, ovšem za předpokladu, že člověk rezignuje na „bezprostřední danost smyslu“ a je ochoten „osvojovat si smysl jako cestu“.²⁹ To, že je člověk ochoten osvojovat si smysl jako cestu, znamená, že takový smysl nemůže být uchopen jako předmětná skutečnost, nemůže být „ovládnut, ohraničen, pozitivně zachycen a zvládnut“, je přítomný jedině v „hledání bytí“³⁰ tedy ve výslovném vztahování se k jsoucnu v celku.

Tyto Patočkovy poukazy jsou značně radikální. Patočka konstatuje, že otevřena je možnost smyslu, který nebude nikdy daný, který nebude nikdy přítomný. Jeho přítomnost bude dána nepřímým způsobem, jeho danost bude spočívat v radikálním zpochybnění veškerých uchopitelných smyslů. Bude spočívat v činnosti, konkrétně ve zpochybnování daných smyslů, bude přítomen v „tázání“³¹ v „hledání a zodpovídání“³² ve formulování „hypotéz“, kterými bude skutečnost „obohacována“³³ tedy v činnosti, před kterou neleží jakýkoli dosažitelný definitivní výsledek. Dosažení takového výsledku by nezbytně znamenalo opuštění tohoto nového smyslu, jediného smyslu, který nemůže být otrásen, který nemůže být problematizován, protože je založen na samotné problematizaci jakéhokoli uchopitelného smyslu. Takový nový smysl je přítomný jedině v hledání bytí, tedy hledání toho, co ukazuje podstatnou otrásenost jakéhokoli uchopitelného smyslu, protože člověka pojímá do „hybnosti temnoty a světla“ jsoucna

²⁵ Tamtéž, s. 51.

²⁶ Tamtéž, s. 70.

²⁷ Tamtéž, s. 71.

²⁸ Tamtéž, s. 68–69.

²⁹ Tamtéž, s. 83.

³⁰ Tamtéž, s. 82.

³¹ Tamtéž, s. 71.

³² Srov. tamtéž, s. 68.

³³ Srov. J. Patočka, Mají dějiny nějaký smysl?, viz výše, s. 349.

v celku.³⁴ Můžeme však také říci, že tato hybnost je vzájemnou příslušností „skrytosti“ a „otevírání“ jsoucna v celku,³⁵ to znamená vztahem skrytosti, která problematizuje jakýkoli uchopitelný smysl, a otevřenosti uchopitelného smyslu, která může vycházet jediné z této skrytosti.

III. Smysl tradičního a moderního umění

V *Kacířských esejích o filozofii dějin* Patočka žádným způsobem nespojuje myšlenku smyslu jako „hledání bytí“ s uměním. Přesto však nemůžeme předpokládat, že by takovéto osvojování smyslu bylo vázané výhradně na politiku a filozofii, o kterých Patočka v této souvislosti naopak hovoří opakovaně.³⁶ Domníváme se, že souvislost osvojování smyslu jako cesty s uměním je naznačena už ve studii „Umění a čas“ (1966). Celá tato studie je vedena snahou vyzdvihnout aktuálnost Hegelovy teze o minulém charakteru umění. Patočka zdůrazňuje, že rozdíl ve významu a funkci mezi uměním minulosti a uměním moderním nemůžeme samozřejmě chápat Hegelovým způsobem, to znamená z pozice Hegelova metafyzického systému. Je však zároveň zřejmé, že Hegel dokázal jasnou způsobilou způsobem vyzdvihnout zásadní změnu, ke které v umění jeho současnosti dochází. Patočka zdůrazňuje, že Hegel si uvědomil zásadní rozdíl mezi tradičním uměním, které „ztvární bohy“, „odhaluje“ pravou skutečnost, a je tedy „imperativní a závazné“, a uměním současným, které už „nikoho nezavazuje“, je „subjektivní a soukromé“, protože „vrcholí v sobě“.³⁷

Tuto svou interpretaci Hegelovy teze o minulém charakteru umění Patočka dále rozvíjí. Necháává se však nepochybně inspirovat zejména Heideggerovými úvahami o bytí uměleckého díla ze studie „Zrození uměleckého díla“ (1935–36). Heidegger tu ukazuje umělecké dílo jako svár dvou protikladných stránek bytí, kterými jsou „svět“, který jako „otevřenost“ bytí umožňuje životní orientaci v nejzákladnějším smyslu, a „země“, která jako „uzavřenost“ stahuje svět zpět do „skrytosti“ jsoucna v celku, o kterém tu Heidegger hovoří jako „bytí“.³⁸ V návaznosti na toto Heideggerovo pojetí uvažuje Patočka ve studii „Umění a čas“ o vztahu uměleckého díla k bytí a hovoří o navzájem různých způsobech vztahování ke „světu“ v umění tradičním a moderním. Tradiční umění, tedy umění až do začátku 19. století je způsobem přístupu ke světu jako „něčemu jinému“,³⁹ to znamená něčemu, co existuje nezávisle na umění. Je vždy vyjádřením či „interpretací“ na díle samotném „nezávislého“ smyslu světa. Tradiční umění je „metodou prožívání, procitování a promýšlení určitých náboženských a rituálních otázek“,⁴⁰ je přístupem k „slavnostní, mimořádné, rozhodující, božské stránce světa“.⁴¹ Tradiční umění je uměním „harmonické dominanty“,⁴² protože popisuje to, co ovládá svět samotný. Naproti tomu moderní

³⁴ Srov. J. Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, viz výše, s. 66.

³⁵ Srov. tamtéž, s. 82.

³⁶ Srov. tamtéž, s. 51–54, 71–72.

³⁷ J. Patočka, *Umění a čas*, in: J. Patočka: *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2003, s. 306.

³⁸ Srov. M. Heidegger, *Zrození uměleckého díla*, *Oriente*, roč. 3, 1968, č. 6, s. 77–81.

³⁹ J. Patočka, *Umění a čas*, viz výše, s. 314.

⁴⁰ Srov. tamtéž, s. 308.

⁴¹ Srov. tamtéž.

⁴² Tamtéž, s. 310.

umění „dává vypučet světům smyslu, které jsou velmi rozmanité, od sebe navzájem velmi vzdálené“, a tato „mnohost smyslu“ je v moderním umění nezbytně „disharmonií, neklidem, ba bolestí“.⁴³ Úmyslem tvůrce uměleckého díla až do počátku 19. století bylo sdělit to, co „ovládá svět“ samotný, v moderním uměleckém díle naopak krystalizuje svět ve „svět smyslu“, který existuje jen „v díle a z jeho milosti“.⁴⁴ Zatímco v dřívějším období je smysl světa v díle jen vyjadřován, v 19., a zejména 20. století je smysl světa v díle „uzavřen“.⁴⁵ Patočka v této souvislosti konstatuje, že „nazírání“ moderního uměleckého díla obsahuje smysl v sobě jako „v určitém prožívání, které nepoukazuje k něčemu jinému a dalšímu mimo sebe“.⁴⁶

Patočka tedy celkově ukazuje, že rozdíl mezi uměním vytvářeným až do 19. století a uměním moderním spočívá ve statusu „smyslu“, který je uměním podáván. Na rozdíl od staršího umění není v moderním umění už podáván „objektivní metafyzický“⁴⁷ smysl, neboli smysl kolektivní a „závazný“,⁴⁸ ale smysl individuální a „subjektivní“,⁴⁹ neboli „existenciálně osobní“.⁵⁰ Dodáváme v této souvislosti, že samotný subjektivní a individuální smysl moderního umění je nezbytně považovat za smysl problematický, za smysl – v Patočkově pojetí – otřesený. To však samozřejmě odpovídá tomu, že smysl díla moderního umění vyplývá, na rozdíl od smyslu tradovaného ve starším umění, z bezprostředního vztahu ke jsoucímu v celku.

Zatímco tedy umění až do 19. století vyjadřovalo různé rituální a náboženské obsahy, které byly považovány za objektivně pravdivé, v moderním umění jakékoli vyjádření tohoto typu nenacházíme. Jediný vyjadřovaný závazný a objektivní smysl je v moderním umění nahrazen pluralitou smyslů individuálních. Patočka konstatuje, že moderní umění ukazuje, že „neexistuje jediný, ústřední bod smyslu“,⁵¹ ke kterému by se všechno „vztahovalo“. Neexistuje tedy jakákoli „spása“⁵² uchopitelného celkového a zajištěného smyslu. Můžeme říci, že neexistuje jakákoli spása, kterou bychom byli ochráněni před problematičností. Moderní umění už neposkytuje „umělý ráj“,⁵³ který si člověk dovede vytvářet proto, aby nemusel žít. Umělý ráj je spojen ještě s uměním 19. století, ovšem moderní umění ho odmítá, a to z toho důvodu, že se chce přibližovat skutečnosti. Moderní umění nestojí mimo skutečnost, mimo svou dobu, protože přestalo odkazovat mimo sebe, tedy k obecnému a závaznému celkovému smyslu. Můžeme-li ve vztahu k modernímu umění uvažovat o tezi o „jediném, posledním ústředním bodu“⁵⁴ smyslu, ke kterému by se všechno „vztahovalo“, musíme přiznat, že se může jednat jediné o tezi „záporného rázu“.⁵⁵ Můžeme doplnit, že moderní umění svou nejednotností dokazuje neexistenci jakékoli nepochybného uchopitelného smyslu. Dovolíme si však říci, že moderní umění svou disharmoničností

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁶ Tamtéž, s. 314.

⁴⁷ J. Patočka, *Ad Umění a čas*, in: J. Patočka: *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 214.

⁴⁸ J. Patočka, *Umění a čas*, viz výše, s. 317.

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ J. Patočka, *Ad Umění a čas*, viz výše, s. 214.

⁵¹ J. Patočka, *Umění a čas*, viz výše, s. 316.

⁵² Tamtéž.

⁵³ Tamtéž, s. 315.

⁵⁴ Tamtéž, s. 316.

⁵⁵ Tamtéž.

poukazuje i na možnost přijmout smysl jako popírání zajištěnosti jakéhokoli uchopitelného smyslu a zároveň hledání uchopitelného smyslu, a to i přes jeho nezbytnou problematickosti. Moderní umění tedy poukazuje na možnost přijmout smysl jako hledání bytí.

Dodáváme také, že Patočka v této souvislosti zdůrazňuje, že moderní umění je „v nejvyšší míře“ důkazem „duchovní svobody“, je důkazem „autonomie“ člověka.⁵⁶ Moderní umění ukazuje, že člověk je „svou účastí na díle“ schopen se „účastnit“ na „ryzí tvorbě“,⁵⁷ kterou je otevírání smyslu vyplývající z bezprostředního vztahu ke jsoucímu v celku. Smysl vyjádřený v moderním uměleckém díle tedy není závislý na člověku, není plodem jeho vůle a libovůle, podstatou moderního uměleckého díla je však to, že umožňuje „vystání“⁵⁸ takového smyslu. Moderní umělecké dílo „toť svět, toť bytí ve svém výtrysku“,⁵⁹ Moderní umění je umění ve svém „oproštění“, protože moderní umělecké dílo se zbavilo „vyprávěného metafyzického smyslu“, to znamená smyslu nezávislého na díle samotném, a soustřeďuje se na vyjádření smyslu, kterým dílo „jest“.⁶⁰ Můžeme tedy říci, že moderní umělecké dílo je součástí cesty hledání, tázání a zodpovídání, cesty, kterou můžeme označit za neotřesitelný absolutní smysl.

IV. Smysl v soudobém umění

Snad ještě výraznějším způsobem poukazuje Patočka na možnost prosazení smyslu jako cesty či smyslu jako hledání bytí v umění v eseji „Epičnost a dramatičnost, epos a drama“ (1966). Podobně jako ve studii „Umění a čas“ tu Patočka upozorňuje, že moderní umění se zásadně odlišuje od umění tradičního. V 19. století literatura opouští půdu daného smyslu, smyslu objektivního, který je založen nábožensky nebo metafyzicky. Literatura je v té době postavena na půdu „docela jiného smyslu“.⁶¹ Takový nový smysl musíme „vytvořit nebo spoluvytvořit svobodným rozhodnutím“,⁶² poznamenává také Patočka. Naše dnešní situace vyplývá z charakteru těchto změn. Jedinou objektivitou, která je dostupná v soudobé literatuře, je subjektivita. Vyjádření subjektivity je to, co je jediné „závazné a dosažitelné“ v moderní literatuře. Ve vyjádření této subjektivity se „veškerá závaznost ‚pravého světa‘ rozkládá v *pretendovanou* objektivitu“,⁶³ v objektivitu, kterou za skutečně objektivní už nepovažujeme. V dílech soudobé literatury se tedy setkáváme vždy už jediné s „osobní perspektivou“, jediná a jednotná objektivita se v moderní literatuře „rozplynula v pluralitu perspektiv“.⁶⁴ V tradiční literatuře konstrukce jednotného děje vyplývala z jednoznačného, objektivního smyslu, tato možnost vytvoření jednotného děje se však v soudobé literatuře stává „problematickou“, říká Patočka. Dodává však také, že tato „problematickosti, nejednoznačnost a odvozenost“

⁵⁶ Tamtéž, s. 314.

⁵⁷ Tamtéž, s. 316.

⁵⁸ Srov. tamtéž.

⁵⁹ Tamtéž.

⁶⁰ Tamtéž.

⁶¹ Srov. J. Patočka, Epičnost a dramatičnost, epos a drama, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 356.

⁶² Tamtéž.

⁶³ Tamtéž.

⁶⁴ Tamtéž.

celého tradičního způsobu literární tvorby se stává „čím dále tím více“ námětem soudobé literatury.⁶⁵ Souvislost těchto Patočkových úvah o proměnách smyslu v literatuře a nových možnostech literární tvorby s výše zmíněnými motivy problematičnosti a otřesenosti zajištěného smyslu považujeme za zřejmou. Můžeme však poukázat i na vztahy těchto úvah s některými ze zmíněných motivů studie „Umění a čas“. Soudobá literatura ztrácí schopnost vyprávění jednotného děje, do kterého zasahují jednoznačně určené postavy, protože ztratila kontakt s objektivním a závazným smyslem. Literatura se tedy vzdává vyprávění jednotného děje, protože se oprostuje od „vyprávěného“ metafyzicky či nábožensky zajištěného celkového smyslu.

Možnost vyjádření problematičnosti v soudobé literatuře považuje Patočka za možnost až do současné doby využitou nanejvýš částečně. Tato možnost, která vyplývá z krize „objektivního“ světa a odpovídající „akutní krize“ epické literatury, je možnost, které se dnešní literatura „dotýká“,⁶⁶ kterou však dosud nedokázala plně uchopit. Je to možnost, kterou soudobá literatura „cítí“, kterou však nedokáže s „potřebnou jemností obkreslit“. A přitom právě realizace této možnosti je to, na co dnešní doba „čeká“, k čemu směřuje. Je však pravděpodobné, že tato možnost nemůže být skutečně uchopena, nemůže být skutečně „tematizována“, protože sama literární tematizace by zničila to, co je od literatury očekáváno, to, o co v dnešní literatuře běží. Patočka se domnívá, že dosud plně nerealizovanou možností literatury je „uvolnění dramatického momentu od epické vázanosti, půdy a souvztažnosti“. Toto uvolnění dramatického momentu je však plně realizovatelné jedině za předpokladu, že literatura přestane spoléhat na představu uchopitelného zajištěného celkového smyslu a přijme skutečnost problematičnosti smyslu, která vyplývá z výslovného vztahu k bytí.

Patočka upozorňuje, že toto uvolnění dramatického momentu v literatuře – ovšem nejenom v literatuře – směřuje nakonec ke smyslu, který má povahu „dramatu“.⁶⁷ Toto drama se však netýká světských obsahů, spočívá naopak v přesahování jsoucího v celku, to znamená ve vztahování k bytí, v hledání bytí. Toto drama má podobu „krize“⁶⁸ veškerého uchopitelného smyslu. Smysl, který se v takovémto dramatu otevírá, je smysl čerpaný z této krize samotné: „Základní dění, které se nedá nikdy *konstatovat*, nýbrž vždy jen *vykonat*, a které je proto *drama* v nejvlastnějším slova smyslu, je to samotná *krize smyslu*: je možno vykládat sebe z předchůdného, daného, konstatovaného, prostě ze světa, či lépe řečeno ze světských, světových obsahů, nebo naopak svět může přijmout něco jako smysl teprve prostřednictvím a sebezpochopením, sebezmocněním, sebezpřijetím a sebezpřekonaním lidské bytosti; bytosti, pro kterou svět je sice podstatným pobytím, ale která je vůči němu přece jen ve výchylce, která se projevuje v tom: jako se může a musí člověk ztratit ze světa, aniž existuje způsob, jak toto zmizení uchopit a pochopit jakýmikoli objektivními pojmy, tak existuje rovina, kdy vše, co patří k obsahu světa, jemu samotnému nic neříká a není s to naplnit, nahradit, rozptýlit jej od kroku za toto vše.“⁶⁹

⁶⁵ Srov. tamtéž.

⁶⁶ Srov. tamtéž, s. 357.

⁶⁷ Srov. tamtéž.

⁶⁸ Srov. tamtéž.

⁶⁹ Tamtéž, s. 357–358. Ladislav Major v souvislosti s rozбором Patočkova traktování problematiky smyslu v Kacířských esejích o filosofii dějin konstatuje: „Ve statích z druhé poloviny šedesátých let se Patočka, pokud je nám známo, výslovně netáže, jak je možné, že zaběhaný, fungující život se náhle a nečekaně otrásá, takže vše, co pro nás dosud mělo zcela rozumný smysl, opodstatnění, se hroutí,

Patočka tedy předpokládá, že soudobá literatura – a vlastně veškerá soudobá umělecká tvorba – může být především vyjádřením problematičnosti jakéhokoli uchopitelného, daného či formulovatelného smyslu a zároveň vyjádřením neotřesitelného smyslu, který spočívá v samotném přesahování jsoucna v celku. Takovýto smysl – či snad lépe řečeno „něco jako smysl“, protože to není uchopitelný smysl – umožňuje celkovým a absolutním způsobem „vyložit“ lidské bytí, činy, události a věci, pochopit jejich význam.

Můžeme v této souvislosti nakonec poznamenat, že Patočkovu pojetí toho, co moderní a soudobé umění nabízí, může být samozřejmě vykládáno jako určitá radikalizace výše zmíněného Heideggerova pojetí uměleckého díla. Heidegger ve „Zrození uměleckého díla“ hovoří o „dění pravdy“ v uměleckém díle jako o sváru „skrývání“ a „světlení“ „neskrytosti“.⁷⁰ Přesto se však Heidegger domnívá, že umělecké dílo zakládá historická období, tedy že přes veškeré dění vzájemného sváru země a světa je umělecké dílo ustálením určitého světa na základě země. V Heideggerově pojetí je svět vyvstávající v uměleckém díle světem určitého historického společenství, určuje příslušníkům tohoto společenství základní možnosti jejich života, určuje, co jakákoliv skutečnost je.⁷¹ Svět v uměleckém díle je „soulad drah a vztahů“, kterým se „historický národ“ orientuje.⁷² Je to „šíře otevřených vztahů“, kterým ve svém životě historický národ „podléhá“.⁷³ Patočka naopak předpokládá, že moderní umělecké dílo nemůže představovat prostředek označování jakéhokoli obecně přijímaného, závazného smyslu. Určitá patetičnost Patočkova pojetí moderního umění spočívá ve zdůraznění toho, že musíme přijmout bolestnost plurality smyslu moderního umění, protože tato pluralita dosvědčuje skutečnost lidské svobody. Na rozdíl od Heideggera, který je vůči modernímu umění značně kritický,⁷⁴ tedy Patočka vyzdvihuje pozitivní roli moderního umění ve společnosti. Jestliže však Patočka předpokládá, že moderní umění ukázalo, že v umění už neexistuje možnost dosažení objektivního, všeobecně závazného smyslu, že v umění existují jedině smysly individuální a navzájem velice rozdílné, ohledně soudobého umění, a zejména umění budoucnosti poukazuje na to, že toto umění se zaměří na samotný „podstatný proces“,⁷⁵ díky kterému vzniká veškerý individuální a subjektivní smysl, pokusí se tedy „obkreslit“ a „realizovat“ samo dění jediného neotřesitelného smyslu, kterým je hledání bytí.

smysl se obrací v nesmysl. Otázku a odpověď na ni Patočka formuluje až v Kacířských esejích o filosofii dějin z poloviny sedmdesátých let, nechávajíc se inspirovat tentokrát Heideggerovou statí Co je metafyzika?“ L. Major, Patočkova fenomenologie smyslu a Heidegger, viz výše, s. 612. My jsme naopak poukázali na text, ve kterém už v polovině šedesátých let Patočka předjímá téma přesahu uchopitelného smyslu, kterým se bude v Kacířských esejích o filosofii dějin později podrobněji zabývat. A domníváme se také, že Patočkovy zmínky o obsahu světa, který už člověka „neoslovuje“ a není schopný ho „odradit“ od „přesahu“ uchopitelného smyslu, poukazují na inspiraci Heideggerovým pojednáním Co je metafyzika?

⁷⁰ Srov. M. Heidegger, Zrození uměleckého díla, *Orientace*, roč. 4, 1969, č. 1, s. 86.

⁷¹ Srov. M. Heidegger, Zrození uměleckého díla, *Orientace*, roč. 3, 1968, č. 6, s. 76.

⁷² Srov. tamtéž.

⁷³ Srov. tamtéž, s. 77.

⁷⁴ Srov. M. Heidegger, Zrození uměleckého díla, *Orientace*, roč. 4, 1969, č. 1, s. 92–93; srov. M. Heidegger, Otázka techniky, in: M. Heidegger, *Věda, technika a zamyšlení*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 34–35.

⁷⁵ Srov. J. Patočka, Epičnost a dramatická, epos a drama, viz výše, s. 358.

V. Závěr

V předložené studii jsme se zaměřili na téma problematičnosti smyslu v Patočkových úvahách o umění. Poukázali jsme nejprve na to, že problematičnost smyslu je Patočkou považována za hybnou sílu dějin. Počátek dějin je totožný s otřesením, s problematizací pasivně přijímaného mytického smyslu. Patočka zdůrazňuje, že výslovný vztah k bytí otřásá mytickým smyslem, ovšem tento vztah problematizuje i pozdější náboženský a metafyzický smysl. Poukazuje však také na to, že tuto samotnou problematizaci je zapotřebí pojímat jako východisko odlišného vztahování ke smyslu, který už nemůže být pojímán jako definitivně zajištěný, jako nepochybný. Samotné výslovné vztahování k bytí představuje východisko realizace neotřesitelného smyslu. V kontextu této koncepce smyslu jako hledání bytí se zabýváme Patočkovými úvahami o povaze tradičního, moderního a soudobého umění. Na rozdíl od staršího umění, které popisuje smysl obecný a závazný, díla moderního umění vyjadřují vždy smysl individuální a subjektivní. Pluralita moderního umění tedy neumožňuje uvažovat o existenci jakéhokoli společného, pozitivně formulovatelného smyslu. Moderní umělecké dílo považuje Patočka za odhalení bytí, moderní umění v jeho pluralitě tedy můžeme považovat za způsob hledání bytí. Na závěr jsme upozornili na Patočkovy názory na povahu umění současnosti, či spíše budoucnosti. Na rozdíl od moderního umění není posláním soudobého a budoucího umění odkrývání individuálního a subjektivního smyslu, ale odkrývání samotného odkrývání. Umělecké dílo samotné má získat charakter hledání bytí, tedy odkrývání, zpochybňování a překračování zachytitelného smyslu. Takové umění však jen obtížně vzniká, jen nesnadno nachází způsoby a prostředky vyjádření, protože to, na co se zaměřuje, zásadně nemůže zpodobovat či „tematizovat“, může to jedině uskutečňovat a „obkreslovat“.

Poděkování

Tento text vznikl za podpory grantového projektu „Problematika umění v myšlení Jana Patočky“ (GAČR P409/11/0324).

LITERATURA

- Heidegger, M., *Bytí a čas*, OIKOYMENH, Praha 1996.
———, *Co je metafyzika?* OIKOYMENH, Praha 1993.
———, *Věda, technika a zamyšlení*, OIKOYMENH, Praha 2004.
———, Zrození uměleckého díla, *Orientace*, roč. 3, 1968, č. 5, s. 53–62, č. 6, s. 75–83, roč. 4, 1969, č. 1, s. 84–94.
Gollwitzer, H.; Weischedel, W., *Denken und Glauben. Ein Streitgespräch*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1967.
Major, L., Patočkova fenomenologie smyslu a Heidegger, *Filosofický časopis*, roč. 44, 1996, č. 4, s. 605–616.
Patočka, J., *Péče o duši III*, OIKOYMENH, Praha 2002.
———, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004.
———, *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha 2004.
Rabanus, Ch., Smysl dějin v „Kacířských esejích“. Dějiny, smysl a smysl dějin v „Kacířských esejích“ Jana Patočky, *Filosofický časopis*, roč. 45, 1997, č. 5, s. 750–767.

THE PROBLEMATIC NATURE OF MEANING AND ART

Summary

This article considers how Jan Patočka's concept of the meaning of life and things is related to his considerations on art. First, it points to Patočka's concept of the 'shakiness' of graspable meaning. This shakiness, which ensues from beings' explicit relation to being, enables one to conceive true meaning not as definitive and secured, but as meaning that consists in the 'seeking of being,' which both enables every conceivable meaning and then shakes it up. Further, the article discusses Patočka's reflections on the difference between meaning in traditional art and meaning in modern art. Whereas traditional art 'narrates' objective, binding, and general meaning, modern art expresses subjective, individual meaning. Patočka argues that the irreducible plurality of the meanings of modern artworks evokes a feeling of disharmony, but it also proves the fact of freedom. Lastly, the article considers Patočka's opinions on the character and potential of contemporary art. It emphasizes that, in contrast to modern art, which always expresses a personal view of meaning, contemporary art 'encircles' and 'realizes' the dramatic character of the only unshakable meaning, which results from beings' explicit relation to being.

DVA TYPY REFLEXE A UMĚNÍ U JANA PATOČKY¹

FELIX BORECKÝ

I.

Pro Jana Patočku představovala fenomenologie nejen nejpronikavější filosofické východisko, na kterém usiloval založit řešení velkých problémů filosofické tradice, ale přistupoval k ní jako k jednotnému filosofickému směru či přímo škole. Jeho příspěvek fenomenologii lze vnímat jako snahu vytěžit a spojit to nejlepší z myšlení E. Husserla a M. Heideggera (v menší míře též vychází z poznatků E. Finka, M. Merleau-Pontyho aj.).²

Od poloviny 60. let, kdy se po delší odluce vrací opět k fenomenologickým tématům,³ u něj oproti rané práci *Přirozený svět jako filosofický problém* dochází k významnému posunu, dá se říci k zaujetí nového fenomenologického východiska. To spočívá především v kritickém odmítnutí konceptu transcendentálního vědomí, který převzal od Husserla a kterým se Husserl snažil zajistit pevnou evidentní půdu pro čisté fenomenologické názory a jejich eidetické apriorní zákonitosti.

Patočka rozebírá úskalí pojmu transcendentálního vědomí na mnoha místech. Připomeňme velmi podrobný rozbor v doslovu ke *Karteziánským meditacím*, v němž ukazuje na čtyřech tématech, jak je východisko transcendentálního ega problematické a nevhodné. Jsou to: pojetí světa, subjektu, intersubjektivitu a dějin.⁴ Největší úskalí ale spatřuje v pojetí reflexe, kterou Husserl přebírá od otce zakladatele myšlenky transcendentálního vědomí René Descarta. Tomuto tématu se Patočka důkladně věnuje i v dalším doslovu, tentokrát k vlastní knize, v němž vystihl, co tato reflexe předpokládá: „1. reflexe nemá žádný ‚světový‘ podnět a motiv, lze ji provádět v čistotě ryze teoretického zájmu o zkušenost jako takovou, který není sám zakotven v něčem předteoretickém, co by s sebou neslo

¹ Ve studii částečně vycházím z diplomové práce „Teorie ozvěnovitosti. K Patočkově filosofii umění“, obhájené na katedře estetiky FF UK v r. 2009.

² Srov. např.: „Výjadřujeme své přesvědčení, že fenomenologie, studium pohybu zjevování všeho, co jest, je jedna ve všech rozmanitých způsobech.“ J. Patočka, Autorův doslov k francouzskému vydání díla „Přirozený svět jako filosofický problém“, in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy II*, OIKOYMENH, Praha 2009, s. 376. Nebo: „přece se nám tedy zdá, že mezi Husserlovou fenomenologií a fenomenologií fundamentální konečnosti není pouze roztržka, ale také návaznost, a že tato návaznost má nakonec přednost.“ Tamtéž, s. 370. Miroslav Petříček spatřuje v těchto formulacích samotné jádro, či dokonce krédo Patočkova pojetí fenomenologie. Srov. M. Petříček, Jan Patočka a myšlenka přirozeného světa, *Filosofický časopis*, roč. 38, 1990, č. 1–2, s. 22.

³ Důvody, které bránily rozvoji témat nastíněných v jeho díle „Přirozený svět jako filosofický problém“ dříve, jsou probrány v životopisné literatuře o Patočkově. Srov. I. Dubský, *Filosof Jan Patočka*, OIKOYMENH, Praha 1991; I. Blecha, *Jan Patočka*, Votobia, Olomouc 1997; E. Kohák, *Jan Patočka: filosofický životopis*, H & H, Jinočany 2003.

⁴ Srov. J. Patočka, Husserlova fenomenologie, fenomenologická filosofie a „Karteziánské meditace“, in: E. Husserl, *Karteziánské meditace*, Svoboda, Praha 1968, s. 161–190.

mimoděčnou tezi světa; 2. reflexe postihuje předmět, který je sám sebou jasný, postihuje jej nikoli v pouhém jevu, nýbrž v jeho absolutním bytí, které tímto postižením není nijak modifikováno; 3. evidence cogito zaručuje zachycení reflexivního předmětu v originále a tímto předmětem je prožitkový proud, proud vědomí, který reflexí lze zachytit rovnou v jeho podstatě, v jeho bytostném svérázu.⁵

Husserl chce touto reflexí dospět k „já“ absolutního transcendentálního subjektu, který bude distancován od interesů na předteoretickém životě (suspenze generální teze přirozeného postoje) a zpřístupní cestu k zákonitému ukazování veškeré předmětnosti konstituované v subjektivních průbězích jakožto noeticko-noematické struktury.⁶

Patočka se domnívá, že tato reflexe je založena „na podstatném neporozumění bytí vlastního já“⁷, a přiklání se k reflexi, jež by byla motivována ze světa. Východiskem mu je každodenní praktické obstarávání, v němž žijeme u věcí a věcmi. S Husserlem by se jistě shodl na tom, že tento přirozený postoj představuje primární a nejčastější způsob, jakým jsme na světě, a že je naivní (a tedy nereflekovaný).⁸ Zásadní rozdíl tkví však v tom, že pro Patočku tento naivní život v každodennosti není překážkou, již je třeba překonat, nýbrž samotnou podmínkou možnosti reflexe, a tedy pro reflexi konstitutivním momentem. Jedině tehdy, když jsem zažil „mělké“ zájmy každodennosti a porozuměl jsem jim, mohu reflektovat. Když reflektuji, již znám to, na co reflektuji, a tato znalost ovlivňuje podobu a intenzitu reflexe. Patočka klade velký důraz na to, že reflexe je odstupem právě od praxe, v níž se ztrácíme ve věcech a obecně sdílených názorech. Píše: „reflexe je protitahem vůči interesovanosti naivního života.“⁹

K přijetí reflexe podněcované z praxe byl Patočka inspirován Martinem Heideggerem, zvláště jeho fundamentální ontologií.¹⁰ V *Bytí a čase* označuje Heidegger lidskou existenci pojmem pobyt (*Dasein*) a odmítá ji zkoumat jako samostatné izolované jsoučno, nýbrž jako součást struktury světa (bytí ve světě/*in der Welt sein*). Svět a pobyt se vzájemně podmiňují, přičemž jedno nepředchází druhému. Nejbytotnější charakteristika pobytu je vystižena jeho interesovaným vztahem ke světu a bytí. Pobyt je takové jsoučno, jemuž

⁵ J. Patočka, „Přirozený svět“ v meditaci svého autora po třiatřiceti letech, in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy II*, viz výše, s. 268.

⁶ Srov. E. Husserl, *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 61–127.

⁷ J. Patočka, „Přirozený svět“ v meditaci svého autora po třiatřiceti letech, viz výše, s. 268.

⁸ Srov. E. Husserl, *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*, viz výše, s. 61–63.

⁹ J. Patočka, „Přirozený svět“ v meditaci svého autora po třiatřiceti letech, viz výše, s. 269.

¹⁰ Inspirace Heideggerem je v Patočkově vrcholném myšlení velká, přesto ho v řadě bodů kritizuje. Nejbliže mu je Heideggerova fundamentální ontologie z 20. let a kniha *Bytí a čas* je jedním z nejsilnějších pramenů, z kterého pro své uvažování v textech z 60. a 70. let čerpal. Nestal se ale velkým příznivcem Heideggerovy pozdní filosofie (po tzv. „Kehre“ z r. 1929), domnívá se, že v tomto typu myšlení přestává být člověk aktivní, zodpovědnou bytostí, která může o sobě a o svém životě „leccos“ rozhodnout a staví jej (člověka) do zajetí události bytí, v níž nerozhoduje subjekt, ale momentální zjevnost (odkrytost skrytosti). Bytí je dění pravdy a člověk o této pravdě bytí může jen hovořit, ne ji měnit. Člověk je „pastýřem“, který se stará o bytí, ale toto bytí zvrátit či jakkoliv změnit nedokáže.

Patočkův názor na tendence Heideggerovy pozdní filozofie rozebírá Pavel Kouba: „Překonání subjektivismu vedlo podle něho u Heideggera k tomu, že existence není už lidským dílem, výkonem sebeinterpretujícího života, nýbrž předchůdným způsobem otevřenosti, události, jejímž ‚subjektem‘ není člověk sám. Heidegger tedy z Patočkova hlediska *obrací* Husserlovu redukci na subjektivitu a ‚redukuje‘ člověka na bytí samo, chápe jej jako nositele údělu bytí. Ani metafyzika není pak nesprávným, protože neúplným sebeporozuměním člověka, nýbrž zvláštním metafyzickým údělem, jehož jsme se stali obětí a jehož nebezpečí musíme přestat. Mezi obojím není možné zprostředkování.“ P. Kouba, *Problém třetího pohybu*. Na okraj Patočkova pojetí existence, *Kritická příloha Revolver revue*, 2003, č. 26, s. 12.

jde v jeho bytí o toto bytí samo.¹¹ Toto interesované „jde o...“ může být dvojitý. Může být zájmem o to své bytí odhalit, nebo naopak zájmem autentickou cestu zahalovat podle potřeb, které nám vyhovují (pohodlné setrvání v průměrnostech, *communis opinio*). První cesta vede k reflexi, protitahu, odstupu od naivity, druhá cesta je cestou neosobnosti, návratem do neautentických zájmů.

II.

Reflexe motivovaná ze světa se probouzí eminentně v mezních situacích, otřesech.¹² Patočka se snaží poukázat na tyto přístupové cesty k otřesům, které by moderního, v dílčích specializacích rozmělněného člověka uvedly do vztahu k celku a tím mu zpřístupnily cestu k autenticky žitému přirozenému světu. Dalo by se dokonce říct, že se jedná o leitmotiv Patočkova díla.

Pokusme se o výčet těchto otřesů. Je jím řecké *thauma* spojené se vznikem filosofie a vědy (rozuměj vědy antické, nikoli moderní, která podle fenomenologů ztratila svůj účel a která původní svobodnou schopnost odstupu od jsoucna, objevenou vědou v Řecku, nahradila stále abstraktnějšími a od reality vzdálenějšími matematickými vztahy), jak o nich píše v *Úvodu do Husserlovy fenomenologie*.¹³ V *Kacířských esejích* rozšiřuje reflexivní přístup, který procitnul v antickém Řecku, i na oblast politiky a dějin.¹⁴ Asi nejznámější typ reflexivního odstupu, který Patočka probírá v šestém kacířském eseji a který byl využit častěji než filosofií různými morálními a kulturními autoritami, je frontová zkušenost a z ní odvozená solidarita otřesených.¹⁵ Konečně o reflexi hovoří v souvislosti s uměním, tedy přesněji řečeno s uměním estetické éry.¹⁶ Domnívá se, že u člověka

¹¹ Heidegger činí významné rozlišení mezi „bytím-ve-světě“ pro věci a pro člověka/pobyt. Rozlišujícím znakem mu je předložka „ve“ a zavádí pro ně termíny výskyt a pobyt. Věci jsou ve světě prostorově (př.: voda „ve“ sklenici; stůl „v“ místnosti, „v“ budově, „ve“ městě, v posledku „v“ prostoru světa), samy o sobě jsou beze světa, jelikož postrádají existenciální strukturu „bytí ve“. Voda ve sklenici či stůl v místnosti nejsou svázány se svými možnostmi jako pobyt, stůl nemá možnosti sám o sobě, ale pouze ve vztahu k pobytu. Člověk je ovšem zasazen do světa hlouběji než výskytová jsoucna, toto „v“ je nejen prostorové, jako pobyt je totiž takovým jsoucnem, kterému je: „... zároveň s jeho ‚bytím tu‘ odkryto již také něco takového jako svět, z něhož se jsoucno může dotykem vynořovat a vyjevovat, aby se tak stalo přístupným jako něco, co se vyskytuje.“ M. Heidegger, *Bytí a čas*, OIKOYMENH, Praha 1996, s. 74. Pobyt (Dasein) je svým „tu“. Toto „tu“ poukazuje na „zde“ a „tam“ a charakterizuje otevřenost pobytu.

¹² I v tom je inspirován Heideggerem. Heidegger v *Bytí a čase* ukazuje takový otřes na fenoménu úzkosti, kdy se pobytu ukáže starost ve své původní konkrétnosti, nebo jak také Heidegger říká, „jako fakticky existující ‚bytí ve světě““. Tamtéž, s. 220. V tomto fundamentálním rozpoložení, které je pocítováno jako osamocenenost, „tísňivá nehostinnost“, je pobyt vystaven bytí. Nelze však zcela opomenout, že v tomto směru měli na Patočku vliv i další existenciálně orientovaní myslitelé, jako je Kierkegaard, Jaspers či francouzští existencialisté.

¹³ Srov. J. Patočka, Úvod do Husserlovy fenomenologie, in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy II*, viz výše, s. 9–23.

¹⁴ Srov. J. Patočka, Kacířské eseje o filosofii dějin, in: J. Patočka, *Péče o duši III*, OIKOYMENH, Praha 2002, s. 51. V *Kacířských esejích* sice není zmiňována věda, ale v onom původním řeckém významu *theoria* by sem patřila i ona.

¹⁵ Srov. tamtéž, s. 117–131.

¹⁶ Jedna z klíčových myšlenek Patočkovy filosofie umění je odlišení umělecké a estetické éry. Zatímco umění *umělecké éry* slouží myticko-náboženskému či ideologickému řádu dané kultury a stvrzuje jej, a není samo o sobě viděno jako umění, *estetická éra* objevuje umění jako speciální činnost, ke které

moderní epochy má umění podněcovat reflektující odstup od jsoučna a projevit se jako účinná zbraň proti zvěcnění, tomuto nejnebezpečnějšímu důsledku novověké krize.

Ve studii „Umění a čas“ jej chápe jako poslední oblast ducha, v níž je člověk ještě plně svobodný. Umění je „důkazem duchovní svobody“,¹⁷ „nezvratným projevem lidské svobody“. ¹⁸ Ve „Spisovateli a jeho věci“ umění „zastupuje nárok životní celistvosti“, poskytuje celostní a neroztržitý smysl.¹⁹ Konečně i v přednáškovém cyklu *Platón a Evropa* přiděluje umění výsostné postavení, spatřuje v něm jedinou oblast ducha, jež je schopna vyjádřit v celé své neroztržitosti a závažnosti, co to je situace.²⁰

Ačkoliv v každém z textů hovoří o umění z jiné perspektivy (svoboda, celostní smysl, uchopení neroztržité situace), chápe význam a úlohu umění podobně. Umění má mezi jinými duchovními činnostmi, jako jsou věda a filosofie, to výsadní postavení, že jako jediné není v moderní době pokřiveno vědotechnikou a jeho smysl není prostředkován vědotechnickými strategiemi. Je tedy vzácným ostrůvkem, který nebyl napaden všeprostopupjícím a stále sílícím výkladem světa vědotechniky a může se tak stát jakýmsi lékem na moderní krizi.

Všechny výše zmíněné typy otřesů vedou člověka k reflektujícímu odstupu od daného. Předmětem zde přestává být jsoučí a stává se jím to, co se od jsoučího odlišuje a co umožňuje vztah k věcem a lidem teprve navázat. Ve filosoficky významném učení o třech pohybech lidské existence Patočka tuto schopnost transcendence přisuzuje třetímu pohybu. Podívejme se v krátkosti, co má tento filosofický projekt pokrýt.

Patočka v něm navazuje na heideggerovské pojetí „starosti“ (*Sorge*)²¹ a pojímá lidskou existenci jako bytost časovou, jejíž nejvladnější čas je určován z její konečnosti. Na základě této fundamentální časovosti rozumí lidská existence svým možnostem, jimž se otevírá. Základní strukturující momenty této časovosti vystihují časová příslovce: „již“, určené fakticitou (to, co již jako dané pasivně přijímáme), a „ještě ne“, určené bytím k smrti/existencialitou (budoucí, vzhledem k němuž se dané modifikuje), ty pak určují třetí dimenzi, jíž je „u“, tj. přítomnost, v níž se první dvě extáze setkávají a odehrává se v ní aktivní modifikace, „realizace těch možností, které jsou v nás i ve věcech stále ještě obsaženy.“²² Existence své možnosti rozvrhuje nikoli jako objektivní, předem dané představy, nýbrž z existence samotné, která své možnosti buď uskutečňuje, nebo neuskutečňuje (buď je vezme za své, nebo se jich vzdává).

Patočka usiluje o to fenomenologicky ukázat, že uskutečňování možností lidské existence má charakter pohybu, a ony původní heideggerovské extáze nahrazuje třemi fundamentálními pohyby.²³

je třeba zaujmát specifický typ postoje, abychom ji mohli vnímat jako umění. Přechod z umělecké do estetické éry vrcholí na počátku 20. století se vznikem modernistického umění. Srov. J. Patočka, *Umění a čas*, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 303–318.

¹⁷ Tamtéž, s. 314.

¹⁸ Tamtéž, s. 316.

¹⁹ J. Patočka, *Spisovatel a jeho věc*, in: J. Patočka, *Češi I*, OIKOYMENH, Praha 2006, s. 292.

²⁰ J. Patočka, *Platón a Evropa*, in: J. Patočka, *Péče o duši II*, OIKOYMENH, Praha 1999, s. 149–161.

²¹ M. Heidegger, *Bytí a čas*, viz výše, s. 220–225.

²² J. Patočka, *Co je existence?*, *Filosofický časopis*, roč. 17, 1969, č. 5–6, s. 698.

²³ Důležitým inspiračním zdrojem mu je aristoteléské nematematické pojetí pohybu. U Aristotela je pohyb chápán jako přechod od možnosti (dynamis) ke skutečnosti (energeia) a vlastním bytím jsoučna je jeho plně uskutečnění (entelecheia; např. květ v rozkvětu, kůň v plné síle, muž mezi 25 a 30 lety). Aristoteles ovšem umístil pohyb na neměnný základ (hypokeymenon, substrát) přítomné, trvajících substance, která v posledku odůvodňuje jakoukoli možnost změny a která také její možnosti omezuje,

Tam, kde pohyb směřuje k „již“, se časení časuje z minula a budoucnost je jen spolumí-
něna. Vztahujeme se zde k tomu, co již ve světě je, co je bez nás a pro nás připraveno. Je
to instinktivně-afektivní pohyb, kde nalézáme to, co tvoří naši situaci, aniž bychom do ní
sami aktivně zasahovali. V tomto pohybu akceptace, který Patočka také nazývá **pohybem
zakotvení**, jsme uváděni do světa a přijímání druhými, se světem se ztotožňujeme a pře-
bíráme jej jako ochranu a odkázanost.

V pohybu přítomnosti se pasivní přijímání charakterizující první pohyb zatlačuje
do temna a veškerá danost je tu jako hotová potence připravená k modifikaci/manipulaci.
Tento **pohyb obrany** (nebo také pohyb práce) činí instinkty prvního pohybu vědomými
a jsou pochopeny jako potřeby, které musí vzít každý sám na sebe. Druzí zde s námi už
nesdílejí společné potřeby, ale stávají se soupeři, se kterými se musíme srovnávat. Jinde
Patočka tento pohyb nazývá sebezprodlužováním-sebeztrátou, což ilustruje jeho dvojí
uplatnění: zaprvé v práci, ve které člověk zlidštuje věci, ale zvětčuje sebe sama (odcizení),
zadruhé v boji, v němž dochází ke snaze ovládnout druhé a učinit z nich prostředky pro
vlastní zisk, přičemž tento zisk je vykoupen ztrátou pro druhého. Tento pohyb se odbývá
v situaci provinilosti, útlaku a utrpení a stává se dominantní v moderní vědotechnické
době, kdy hromadění „služeb“ a množení stále pohodlnějších prostředků prodlužujících
život činí (život) nezvládnutý, protože zde chybí to lidsky podstatné.

Budoucnostní pohyb klade akcent na „to, co ještě není“. To, co se dává, přestává být určující
a dochází zde v setkání s vlastní konečností k transcendenci daného. Pro Patočku je tento
pohyb, který nazývá **pohybem pravdy**, ze všech nejdůležitější, neboť jedině jeho prostřednic-
tvím se probouzí reflexe a lidská existence navazuje autentický vztah ke světu a sama k sobě.

Zatímco první pohyb **zakotvení** a druhý pohyb **obran** udržují lidský pobyt v kaž-
dodenním utilitárně-manipulačním obstarávání „u“ věci (dílčí smysl), v třetím pohybu
pravdy se odklání od danosti směrem k tomu, „co ještě není“. Patočka se domnívá, že
teprve jeho pomocí můžeme získat pravý autentický vztah ke světu (celostnímu smyslu)
a bytí, které dává souvislost všemu smyslu a klíč ke všemu porozumění.

Ačkoliv to Patočka nikde nečiní, čtenář jeho textů nemusí oplývat velkým důvtipem, aby
jej napadlo dát do souvislosti autorovy náhledy na umění s jeho koncepcí třetího pohybu.

Na tomto místě je důležité zdůraznit, že odstup od dílčího smyslu, který umožňuje
třetí pohyb, má v Patočkových formulacích dvojí podobu. Buď se jedná o celostní smysl,
nebo o bytí.²⁴ Společné mají to, že oba zakládají a umožňují jsooucnost, a každé jsooucnost je
autenticky tematizovatelné teprve tak, že je vztažené k bytí a ke smyslu.²⁵

neboť každá změna se musí odehrávat v pásmu protikladů, které substance dovoluje (barva se může
měnit jen v barvu, zvuk ve zvuk apod.). Pohyb je možný jen na základě něčeho, co trvá beze změny
(onen substrát). Tím je ale pohyb uložen do pouhé přítomnosti, do času pojatého jako lineární kon-
tinuum. Patočka naproti tomu říká, že pokud aristotelský pohyb radikalizujeme tím, že se zbavíme
neměnného substrátu, získáme pohyb, který by se dal aplikovat na lidskou existenci. Jedině lidská
existence může vytvořit původní pohyb. „Já nejsem substrát pasivně určovaný přítomností nebo
nepřítomností jistého eidos, podobou či postrádáním, nýbrž něco, co se určuje samo.“ Tamtéž, s. 694.
Srov. J. Patočka, *Tělo, společenství, jazyk, svět*, OIKOYMENH, Praha 1995, s. 104; srov. J. Patočka,
Aristoteles, jeho předchůdci a dědicové, Nakladatelství ČSAV, Praha 1964.

²⁴ Výslovně odlišeno v *Kacířských esejích* (především ve 3. eseji). Srov. J. Patočka, *Kacířské eseje o filo-
sofii dějin*, viz výše, s. 61–83). Ve studiích o umění je důraz kladen na celostní smysl. Ve studiích čistě
filosofických nebývá celostní smysl od bytí odlišován.

²⁵ Pobyt je vztažen ke svému vlastnímu bytí a výskytová jsooucnost uvádí ve vztah k vlastnímu bytí tím,
že jim nějak rozumí a nějak o nich soudí; pobyt tato jsooucnost dále uvádí ve vztah k jejich vlastnímu
smyslu, a to tím, že je chápe v jejich významnosti.

Výslovný vztah k bytí je možný pouze v okamžiku, kdy se člověk vynachází v úzkosti. V této naladěnosti věci a svět ztrácejí smysl, a to nejen dílčí, ale i celostní. Jakmile se vrátíme zpět do světa, nezbytnou součástí tohoto návratu je znovunabytí celostního smyslu. Ať je celostní smysl sebevíc otrěsený a problematizovaný, je konstitutivní a nutnou podmínkou života: „vztahujeme život k předem danému smyslu a bytí shledáváme v jeho otrěsení.“²⁶ Smysluplnost a výslovný vztah k bytí se tedy vzájemně vylučují. Bytí vyvstává teprve tam, kde smysl končí. Pro autentický, opravdový život, který nechce být ulehčován a křiven alibismy, který chce být svobodný a hoden toho být nazýván lidským životem, je však mezní vystavenost bytí důležitou a formující zkušeností.

Je zajímavé, že v případě umělecké zkušenosti hovoří Patočka jen o celostním smyslu, a nikoli o bytí. Má to znamenat, že umění není schopno otrást divákem až k samotnému bytí a že se nedostává za celostní smysl? Domnívám se, že nikoliv, a Patočka by snad souhlasil. Existují přece démonická, extatická díla, díla, která dokážou tzv. změnit život. Schopnost odhalovat bytí však platí jen pro určitý typ děl a nelze ji považovat za podmínku pro umění nutnou.

Naproti tomu platí, že každé umělecké dílo tím, že vytrhuje z každodennosti a obrací recipienta do světa „jako by“, probouzí celostní smysl. Prostředky umění jsou čerpány z běžného světa: předměty běžné potřeby, emoce zakoušené při práci či s bližními, každodenní jazyk atp.

Připomeňme nástin Patočkovy „teorie ozvěnovitosti“ ze studie „Spisovatel a jeho věc“. Ta je sice přednostně zaměřena na literaturu, ale dala by se do jisté míry použít na umění *en bloc*. Životní intence, kterými člověk osmysluje svět, bývají v běžné praxi jen zřídka reflektovány. Ve světě však figurují jako jakési ozvěny a jsou živnou půdou pro umělce (spisovatele), který je zaznamenává a jako důvtipný pozorovatel odhaluje. Pomocí literárního jazyka se intence původně nerefléktované a k dílčím smyslům zaměřené, známé z běžného života, obracejí ke smyslu celostnímu. V uměleckém díle má divák pomocí fantazie odhalovat a reflektovat vlastní život. Dokáže-li umění vytrhnout lidskou existenci za celostní smysl směrem k bytí, dělá to analogicky, jako se to děje v životě.

III.

Po exkurzu k Patočkově koncepci trojího pohybu s klíčovým třetím pohybem, navozujícím reflexi, je patrné, že Patočka opustil kontempletivní reflexi a za filosoficky přesvědčivější přijal reflexi existenciální. Lze ale skutečně tvrdit, že by opustil kontempletivní reflexi zcela?

V jeho díle nalezneme dvě místa, v nichž se nabízí určitý nárys koncepce estetického prožitku. Jedná se o „Spisovatele a jeho věc“²⁷ a o „Učení o minulém rázu umění“.²⁸ Domnívám se, že zde lze konstatovat kontempletivní typ reflexe.

²⁶ J. Patočka, Kacířské eseje o filosofii dějin, viz výše, s. 67.

²⁷ J. Patočka, Spisovatel a jeho věc, viz výše, s. 67–85.

²⁸ J. Patočka, Učení o minulém rázu umění, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 319–347. Jelikož výklad této studie by vyžadoval poměrně obsírné představení Hegelovy filosofie, což by zatížilo hlavní záměr této práce, ponechávám její interpretaci v poznámce. Patočka zde pracuje s Hegelovým výkladem poměru subjektu ke krásnému objektu (moderně řečeno s estetickým posto-

Jistěže nejde o stejný typ kontemplativní reflexe jako u Husserla. Husserl chce cestou karteziánské reflexe zajistit neotřesitelný statut noeticko-noematickým korelacím, chce zajistit jistotu eidetickým, apriorním zákonitostem mezi intencionálně-syntetickými aktovými konstelacemi a mezi předmětnostmi.²⁹ Umění má podle Patočky samozřejmě jiný cíl. Nehledá podstaty, ale podstatné.³⁰ Reflexe, kterou přináší umění, je ale husserlovskému pojetí blízká alespoň v tom bodě, že díky svému fiktivnímu charakteru neutralizuje kladení existence jsoucen (Husserlova „suspenze generální teze přirozeného postoje“).

Patočka ve „Spisovateli a jeho věci“ píše: „Při spisovatelském znázornění je čtenář postaven do quasi-přítomnosti, quasi-reality se mu předvádí tak, že jí prochází jakoby skutečnou.“³¹ Tuto quasi-přítomnou quasi-reality čtenář sdílí nikoli jako v praktickém životě, kdy mu stále o něco běží a sdílené má více či méně nějaký vztah k vlastní životní realitě. Quasi-reality „pouze přihlíží, a přece tak, že nepřihlíží zvenčí, nýbrž jako by se odehrávala v něm – je to realita žitá a přece viděná, a tedy reflektovaná“. Zapojení reflexe při recepci uměleckého díla nemá charakter „reálně introspektivní“, jaký jsme zvyklí využívat při teoretické kontemplaci³² či při určitém (nefenomenologickém) filosofování,³³ nýbrž se jedná o reflexi „v podobě fantazie, fantastické obměny spolu s apelem na vlastní zkušenost o podstatném“.³⁴

jem) z prvního dílu jeho obsáhlé *Estetiky* (1. díl: *Idea uměleckého krásna neboli ideál*, 3. kap.: *Idea krásna*) a snaží se mu dát samostatný, na hegelovském systému nezávislý význam. Hegelovo vymezení estetického postoje mu připomíná slovník husserlovské fenomenologie a označuje jej za fenomenologii estetického postoje, „která jako by přes hlavu soustavy pohlížela do naší přítomnosti“. Tamtéž, s. 319. Hegel tento „estetický postoj“ konfrontuje s praktickým a teoretickým postojem. Zatímco v těchto postojích člověk zápasí s konečnými silami a je časově podmíněn, „obor krásna je vyňat z relativity konečných poměrů a povznesen do absolutní říše ideje a její pravdy“ (G. W. F. Hegel, *Estetika I*, Odeon, Praha 1966, s. 127). To je ovšem v kontextu Hegelovy filosofie dost překvapivá pasáž. Vždyť jediný způsob, jak lze v rámci Hegelova systému dosáhnout svobodného postoje, je absolutno, v němž rozum nabývá skutečné svobody a zbavuje se všech omezení.

Patočka se domnívá, že Hegelovy formulace o estetickém postoji lze interpretovat jako nepřiznanou cestu k překročení hranic přítomného času, aniž bychom ovšem vstoupili do sféry absolutna. V estetickém postoji se krásný objekt a recipující subjekt pozvedají ke svobodné nekonečnosti. Zajímavé je, jak Patočka obhájí nekonečnost vycházející z konečnosti lidské existence. Čas zde nemůže být pojat jako přítomnost, nýbrž jako negace přítomnosti, a to tak, že nechá čas „paradoxním způsobem“ uplynout do minulosti. Teprve když jsou, jak krásný předmět, tak esteticky recipující sebeuvědomění, zbaveny pout času, teprve tehdy jsou objekty viděny jako opravdu svobodné, celistvé, trvalé a sebeuvědomění člověka realizuje namísto prozaických předsevzetí autentickou svobodu.

Toto paradoxní uplynutí času do minula v estetickém postoji nazývá Patočka skrytou koncepcí minulostního rázu umění. Tato koncepce více než o Hegelovi vypovídá o Patočkově vlastním náhledu, ukazuje se v ní totiž, jak podle něj vypadá estetický postoj. Je to svobodný, od zápasu sil osvobozený přístup k světu, který odhaluje nejen lidskou svobodu, ale i hlubší porozumění ve smyslu heideggerovské *aletheia*.

Ve svém pronikavém článku zpřístupňuje Patočkův temný text Ladislav Major. Srov. L. Major, *Sebeuvědomění a čas. K Patočkově interpretaci Hegelovy estetiky*, *Filosofický časopis*, roč. 15, 1967, č. 5, s. 625–635.

²⁹ J. Patočka, *Úvod do Husserlovy fenomenologie*, viz výše, s. 69.

³⁰ J. Patočka, *Spisovatel a jeho věc*, viz výše, s. 78.

³¹ Tamtéž.

³² Srov. M. Heidegger, *Bytí a čas*, viz výše, s. 78–82.

³³ Husserlovský fenomenologický postoj vyžaduje fenomenologickou redukci, která zbavuje kladení existence; heideggerovská vystavenost před bytí vyklání pobyt od jsoucího. Ani v jedné z obou verzí fenomenologie není filosofická reflexe pojata *reálně* introspektivně.

³⁴ J. Patočka, *Spisovatel a jeho věc*, viz výše, s. 79.

IV.

Bylo by podnětné srovnat tyto náběhy na koncepci průběhu estetické recepcce s koncepcí Vlastimila Zusky, který rozvádí Bulloughovu psychickou distanci a spatřuje v ní příbuznost s fenomenologickým pojetím estetického postoje. Základní tezí kapitoly „Distance“ z knihy *Mimésis, fikce, distance*³⁵ je, že Bullough popsál průběh estetické recepcce v zásadě fenomenologicky a vykazuje velkou příbuznost především s její husserlovskou verzí. Bulloughova distance stejně jako Husserlův fenomenologický postoj nemohou existovat bez sebereflexe a neutralizace existenčního kladení.³⁶

S nástupem estetické distance odpadají prakticky zaměřené zájmy o ukájení potřeb, člověk se vzdává kladení existence zobrazovaných věcí na estetickém objektu (např. románové postavy), praktický postoj se mění na estetický. Bullough mluví o „inhibičním aspektu distance“, který svým negativním charakterem umožňuje nástup fikcionalizace, vytváří césuru v časovém vědomí. Obdobou tohoto vypojení (*put the phenomenon out of gear*) je Husserlova „suspenze generální teze přirozeného postoje“, o které hovoří v *Idejích*, jež je nezbytnou součástí fenomenologické redukce a způsobuje „uzávorkování“ všech věr, domněnek a „pravd“ našeho empirického života, které by ohrozily přísně fenomenologické vykazování fenoménů.

Při přeměně běžného praktického postoje v estetický pozbývá recipient zájem o existenci objektů a zaměřuje se na vztah mezi já a prožíváním daného objektu (Bullough by řekl: na „vztah já a jeho afektů“), jedná se tedy o změnu z naivně prožívaného způsobu žití do **reflexe** vztahu já – objekt.

V estetickém prožitku je estetický objekt jedním pólem korelace, jejímž druhým pólem je kognitivní subjektivní pól. Zde se zapojuje navíc právě sebereflexe, která rozštěpuje subjektivní pól a zakládá distanci mezi já jakožto pozorovatelem a já jakožto empiricky zakoušejícím já (*cogitatio*) kladoucím objekt (*cogitatum*).

Zuska brání Bullougha před nařčením z psychologismu, pocházejícím převážně od analytických filosofů (argumentace je blízká Husserlovu vymezování se vůči psychologismu, které neúnavně uplatňoval v celém svém díle). Bullough neredukuje estetický zážitek na psychické stavy mysli, ale uvědomuje si výsadní postavení estetického objektu. Objekt, který je v estetickém prožitku konstituován, je díky nástupu estetické distance charakteristický tím, že jde o „objekt druhého řádu“: „Recipující se ... zaměřuje na svoji vlastní relaci k vnějšímu objektu v jeho kvalitativních aspektech; pozoruje či prožívá, participuje bez skutečné účasti na dílem projektovaném možném světě.“³⁷

Zuska hovoří o „zvnitřnění“: „Nástupem estetické distance dochází k jistému překlopení vztahu vnější/vnitřní, kdy se původně vnitřní, řekněme subjekt či naivní ego, zvnějšňuje, objektivizuje a původně vnější, objekt estetického zájmu, se zvnitřňuje coby konstituent, hmotná báze či označující složka estetického objektu ve smyslu intencionální předmětnosti“.³⁸

Připomeňme, co píše Patočka ve „Spisovateli“: „Při spisovatelském znázornění je čtenář postaven do quasi-přítomnosti, quasi-reality se mu předvádí tak, že jí prochází jakoby

³⁵ V. Zuska, *Mimésis, fikce, distance*, Triton, Praha 2002, s. 118–145.

³⁶ „Prohlašuje-li Husserl, že bez nezainteresované distance reflexivního postoje nemůže existovat filosofická meditace, platí totéž, domnívám se, o estetické kontemplaci.“ Tamtéž, s. 137.

³⁷ Tamtéž, s. 122.

³⁸ Tamtéž, s. 134.

skutečnou. Co se mu však předvádí, není jeho vlastní životní realita, nýbrž taková, že jí pouze přihlíží, a přece tak, že nepřihlíží zvenčí, nýbrž jako by se odehrávala v něm – je to realita žitá a přece viděná, a tedy reflektovaná. Je to reflexe nikoli v podobě reálné introspektivní, nýbrž v podobě fantazie, fantastické obměny spolu s apelem na vlastní zkušenost o podstatném.³⁹

V.

Zrovna tak zajímavé by mohlo být porovnání Patočkových úvah se Zuskovou koncepcí fikce, kterou rozvádí v kapitole „Fikce, nicota a afirmace reality“ téže knihy a lze ji považovat za komplementární k výše zmiňované „Distanci“. Zuska zde klade důraz na roli „nicoty“ a na vnitřní časové vědomí člověka. Fiktivní dílo narušuje rozvrh možnosti (původní směr retence a protence), který člověk projektuje v „reálném“ životě, zbavuje ho „jha prezence“, aby se přesunul (skrze nicotu) do jeho „malého světa“. Otresení časové kontinuity reálného života vstupem nicoty (fantasmatu) má však pozitivní (kognitivní) vliv: člověk se ve styku s fikcí distancuje od vážné totalizující reality a participace na světě fiktivního díla ho vede k nabytí hlubšího a svobodnějšího přístupu ke každodennímu reálnému světu.

Ačkoliv se v Patočkových studiích o umění jedná jen o náběhy na propracovanou teorii estetické recepcce, myslím, že jejich případné rozvinutí by mohlo být vedeno směrem, který předvádí jak v „Distanci“, tak ve „Fikci, nicotě a afirmaci reality“ Zuska.⁴⁰ Patočka také vychází z předpokladu, že estetická recepcce nemůže existovat bez nezainteresované distance reflexivního postoje, také počítá s proměnou časového vědomí a také klade důraz na kognitivní rozměr, celkovou responzi, která po prožitku s velkým uměleckým dílem člověku dává lépe rozumět možnostem svého života.

VI.

Na úplný závěr studie je třeba přiznat dvě omezení jejího záběru.

Za prvé, obracím se přednostně k Patočkovým fenomenologickým spisům a nezo-hledňuji další významné projekty z jeho rozsáhlého díla, mezi něž patří například strahovská pozůstalost z první poloviny čtyřicátých let a negativní platonismus z let padesátých.

A za druhé, ve studii přednostně přihlížím k Patočkově koncepci tří pohybů lidské existence, které významným způsobem rozvíjejí odkaz Heideggerovy fundamentální ontologie s jeho odlišením tří časových extází lidské existence: existencialita – fakticita –

³⁹ J. Patočka, Spisovatel a jeho věc, viz výše, s. 78–79.

⁴⁰ Zuska odkazuje na dílí Patočkovy motivy, které upevňují jeho interpretaci Bulloughovy distance skrze Husserlovu fenomenologii, ty ale nepatří mezi motivy, které by jí zásadně ovlivnily. Významnější podněty, které by vedly ke „zpřesnění“ Bulloughova projektu, by mohly podle Zusky vzejít od Lévinase, Deleuze či z úvah filosofie mysli a týkaly by se kritiky metafyziky vědomí, jež je v této koncepci obsažena (transcendentální, centrální Já). V. Zuska, *Mimésis, fikce, distance*, viz výše, s. 126–128. Ve studii *Fikce, nicota a afirmace reality* je ale integrace Patočkova odlišení na uměleckou a estetickou éru pro celkovou koncepci důležitá; srov. tamtéž, s. 75.

upadlost. Nechávám však stranou druhou výraznou fasetu Patočkova pozdního díla, již je asubjektivní fenomenologie. Ve studii „Problém třetího pohybu. Na okraj Patočkova pojetí existence“ poukázal Pavel Kouba na výrazné napětí v pozdní Patočkově filosofii mezi tradicí (koncepte třetího pohybu s jeho dvojí možností autenticity – neautenticity) a radikálně nově rozvrhnutými projekty, které zůstaly v pouhém náznaku (asubjektivně pojatá zjevnost s polaritou nebe a země). Kouba se domnívá, že pokud by Patočka svou filosofii skutečně postavil na asubjektivní fenomenologii pohybu a situovanosti, neudržel by koncept třetího pohybu. Ten je podle Kouby „záchrannou konstrukcí“.⁴¹

Zde předkládaná interpretace může v této souvislosti vyznívat konzervativně, ale třetí pohyb byl pro naši úvahu o umění klíčový kromě jiného především proto, že vysvětluje onu „neutralizaci“ vůči zájmům každodenního světa, ke které skrze umění dochází. Bez této distance by se vytratil jeden z důležitých rysů, který umožňuje k umění přistupovat.

Poděkování

Tento text vznikl za podpory grantového projektu „Problematika umění v myšlení Jana Patočky“ (GAČR P409/11/0324).

LITERATURA

- Blecha, I., *Jan Patočka*, Votobia, Olomouc 1997.
- Dubský, I., *Filosof Jan Patočka*, OIKOYMENH, Praha 1991.
- Hegel, G. W. F., *Estetika I*, Odeon, Praha 1966.
- Heidegger, M., *Bytí a čas*, OIKOYMENH, Praha 1996.
- Husserl, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- , *Karteziánské meditace*, Svoboda, Praha 1968, s. 161–190.
- Kohák, E., *Jan Patočka: filosofický životopis*, H&H, Jinočany 2003.
- Kouba, P., Problém třetího pohybu. Na okraj Patočkova pojetí existence, *Kritická příloha Revolver revue*, 2003, č. 26, s. 8–22.
- Major, L., Sebeuvědomění a čas. K Patočkově interpretaci Hegelovy estetiky, *Filosofický časopis*, roč. 15, 1967, č. 5, s. 625–635.
- Patočka, J., *Aristoteles, jeho předchůdci a dědicové*, Nakladatelství ČSAV, Praha 1964.
- , Co je existence?, *Filosofický časopis*, roč. 17, 1969, č. 5–6, s. 682–702.
- , *Češi I*, OIKOYMENH, Praha 2006.
- , *Fenomenologické spisy II*, OIKOYMENH, Praha 2009.
- , *Péče o duši II*, OIKOYMENH, Praha 1999.
- , *Péče o duši III*, OIKOYMENH, Praha 2002.
- , *Přirozený svět jako filosofický problém*, Československý spisovatel, Praha 1992.
- , *Tělo, společenství, jazyk, svět*, OIKOYMENH, Praha 1995.
- , *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- Petríček, M., Jan Patočka a myšlenka přirozeného světa, *Filosofický časopis*, roč. 38, 1990, č. 1–2, s. 22–43.
- Zuska, V., *Mímésis, fikce, distance*, Triton, Praha 2002.

⁴¹ P. Kouba, Problém třetího pohybu. Na okraj Patočkova pojetí existence, viz výše, s. 21.

TWO TYPES OF REFLECTION AND ART IN JAN PATOČKA'S THOUGHT

Summary

One of the chief points in Patočka's late critique of Husserl is the concept of reflection. Against the contemplative reflection of consciousness, Patočka (following Heidegger) sets up reflection as a turning point in existence that comes from a practical mode of finite Dasein. This seems to Patočka to be more faithful to phenomenological teachings – namely, to conceive things as they appear and within the bounds of their appearance. According to Patočka, this kind of existential reflection (the 'third movement') can also induce art.

But Patočka does not entirely abandon the contemplative kind of reflection. In his writings on the reception of the work of art ('The Writer and His Object', 'The Lesson on the Past Character of Art'), he is aware of the fictive character of aesthetic objects, which represents a necessary condition for the interaction between the world of the work of art and the world of the viewer.

UMĚNÍ, ODPOVĚDNOST A POLIS

JAN JOSL

Mým cílem je vztáhnout Patočkovu pojetí moderního umění k pojmům odpovědnosti a *polis*, které se objevují v souvislosti s Patočkovým pozdním pojetím pohybu pravdy v *Kacířských esejích o filosofii dějin*.¹ Na základě takového propojení bych rád ukázal, že moderní umění není v Patočkově filosofii jen přechodem od období imitace k období stylu, přechodem od uměleckého období k období estetickému, ale že v přechodu k modernímu umění lze rovněž vysledovat přechod od soukromého k veřejnému, tj. vystoupení ze soukromé sféry domu do veřejné sféry *polis*, a že Patočkovu pojetí moderního umění stojí v opozici k přesvědčení, které vidí v umění úpadkový jev, kazící lidskou duši, jehož symbolickým představitelem se stal Platón.

Domnívám se tedy, že pokus o uvedení Patočkových úvah o umění do vztahu k tematice *polis* není nezajímavý nejen s ohledem na fakt, že se jedná o tradiční téma a Patočka platónskou problematiku neustále studoval, ale rovněž proto, že v Patočkových textech z druhé poloviny 60. let můžeme pozorovat zmínky o některých tématech, která Patočka plně rozvine v *Kacířských esejích* (např. otázka božského a světského, kritika technologického přístupu ke světu a člověku,² které Patočka v eseji „Umění a čas“ zmiňuje, jsou rovněž hlavním tématem kacířského eseje „Je technická civilizace úpadková, a proč?“).

V první části se proto pokusím načrtnout specifické pojetí pohybu pravdy v *Kacířských esejích* a ukázat jeho vztah k pojmům *polis* a odpovědnosti. Ve druhé části se budu snažit ukázat, v jakém smyslu lze dát, v rámci Patočkova myšlení, moderní umění do souvislosti s pojmem *polis* a odpovědnosti v kontrastu k úloze, kterou umění mělo v tzv. uměleckém období.

I.

Lidský život má podle Patočky tři momenty³ – pohyb akceptace, práce a pravdy. K pohybu akceptace náleží plazení a smrt jako momenty udržující životní koloběh. Člověk nemůže vpadnout do veškerenstva bez přijetí ostatními, kteří na sebe berou práci na uchování jeho života. Kdo vstupuje do světa jako jednotlivec, je závislý na těch, kteří přišli před

¹ J. Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, OIKOYMENH, Praha 2007.

² J. Patočka, Umění a čas, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 309–312.

³ V *Kacířských esejích* Patočka posouvá význam a obsah jednotlivých pohybů vzhledem k dějinně společenskému tématu oproti jejich pojetí v jiných textech. Tento posun má za následek akcentaci jen některých charakteristik daných pohybů, přičemž jiné zůstávají zakryty nebo nejsou v *Kacířských*

ním a svou práci zajistili nejen svůj život, ale i život těch, kteří teprve na svět přichází. Živí jsou odkázáni na mrtvé, kteří je přijali mezi sebe tím, že na sebe vzali práci na zachování jejich života, a mrtví jsou zase odkázáni na živé, alespoň jako „obrazy“, skrze vztahování se živých k mrtvým. Tak se vytváří cyklus vzájemné odkázanosti a nesmrtnosti, která je nesmrtností rodu.

Život ale není jen plození a smrt, ony dva krajní momenty, ale i své vlastní udržování prací. Patočka zde ovšem nemá na mysli práci ve smyslu zhotovování, jehož výrobky přetrvávají v čase, ale práci ve smyslu neustálé námahy udržování života samotného. Člověk musí pracovat stejně tak, jako musí dýchat, aby žil. Práce není něčím specificky lidským, ale je naopak tím, co lidský život spojuje se životem zvířat, vždyť i ta se starají o svůj každodenní chléb pro zachování svého života a života svého rodu.

Ve starověku je místem, kde se pečuje o předky, kde se udržuje plamen rodu a stará o své živobyty, dům. Chráněn ve zdech domu, nebo lépe za zdmi domu, chráněn od vnějšího, od vystavení se smrti, které veřejný prostor a divoký svět za zdmi domu skýtá, odehrává se život. Život ve smyslu nadosobní generativní síly rodu. Prvními dvěma pohyby je tak ve světě vytyčena sféra domova. Domovem je zde míněna oblast, se kterou je člověk obeznámen, která je mu po ruce a není mu cizí, které bezprostředně rozumí. Domov je místem, kde je náš život zabezpečen a prost ohrožení, je pevným bodem, ze kterého teprve život vyráží ven do světa, do oblasti cizího. Domov je tedy nutno chápat v tomto existenciálně přeneseném smyslu, domov ve smyslu pevného místa nebo stavby je pak pouze důsledkem této tendence života být doma, kterou vyjadřují první dva pohyby.

Teprve třetí pohyb lidského života, pohyb pravdy, dává lidskému životu nový rozměr, který jej odlišuje jak od výskytu pouhých tupých jsoucn, tak od života zvířat. Pohyb pravdy vyjadřuje vztah lidského života ke zjevování. Lidský život nemá vztah pouze ke sféře zjevu jsoucna, k věcem, které tu jsou vždy, když otevřeme oči – stoly, židle, rostliny, zvířata, ale i ke sféře, která zapřičiňuje, že a jak se tyto zjevy vůbec někomu ukazují – ke zjevování. Tím se chce říci, že člověk není pouze ve vleku svých potřeb a zcela zaměstnán zacházením s věcmi ve světě, že jeho bytí a možnosti nejsou vyčerpány pouze v oné sféře domova, jak tomu bylo v prvních lidských společenstvích (Patočka je nazývá předdějinnými a má na mysli především staroorientální říše) a jak je tomu v *Eposu o Gilgamešovi*: „Kam běžíš, Gilgameši? Život, který hledáš, nenajdeš! Když bohové stvořili lidi, dali lidem jako jejich podíl smrt, život si vzali do svých rukou. Ty, Gilgameši, žaludek si naplň, ve dne v noci buď stále vesel! Denně pořádej slavnosti, tancuj a hraj si ve dne i v noci! Necht' čisté jsou tvé šaty, tvá hlava vymyta, ve vodě se koupej! Na dítko zří, jež držíš na své ruce. Ať manželka se raduje na tvém klíně – takové je lidské počínání.“⁴

V člověku je ale možnost tento prostý smysl lidského života překročit, vyvázat se z prvotní danosti života, ukázat vůči takto pojatému smyslu svobodu, pochopit, že život sám o sobě není tím nejcennějším a smrt tím nejstrašlivějším, že je možné nepřijmout

esejích zmíněny vůbec, např. ve druhém pohybu Patočka silně akcentuje jeho obranný a pracovní význam pro lidský život na rozdíl od takového pojetí druhého pohybu, ve kterém Patočka klade důraz především na konfrontační a sebezprosazující charakter tohoto pohybu. Vzhledem ke komplexnosti problematiky pohybů lidské existence a zvolenému tématu se v tomto článku přidržuji Patočkových charakteristik z *Kacířských esejí*. Srov. J. Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, viz výše, s. 30–33.

⁴ *Epos o Gilgamešovi*, Mladá fronta, Praha 1997, s. 78.

takový život, která je člověku diktován bohy a mýtem, ale sám se svého života chopit a dát mu smysl dle vlastního rozhodnutí:

Do očí bilo, jak hnusně pověra dusná
dusila lidský život a tiskla ho k zemi;
její hlava se šklebila z oblastí nebes,
hrozivým pohledem stíhající smrtelné tvory –
až přišel Řek, jenž první smrtelné zraky
na ni se osmělil upřít a první jí čelit.
Věhlas bohů ho neodstrašil, ni blesky,
ni hromem hrozící nebe, jež urputnou vůli
mu naopak ponouklo v duši tím víc, aby toužil
přírodní brány a závory prolomit první.
Dosáhla svého ta bujará duševní síla;
daleko překročil ohnivé ohrady světa
a proputoval svým rozumem nesmírný vesmír.⁵

Třetí pohyb ve své čisté podobě vyjadřuje lidskou možnost odpovědět na možnosti, které představují předchozí dvě citace. Totiž „možnost buď *kapitulovat a zvrhnout se do pouhého jsoucna*, nebo se teprve realizovat jako *bytost pravdy, bytost fenoménu*“.⁶ Reflexe na zjevování, která má formu odpovědnosti, je pak pro Patočku počátkem dějin.

Co všechno má Patočka na mysli, když mluví o odpovědnosti? Patočka své stanovisko tradičně vykresluje na pozadí Husserlových a Heideggerových úvah. Podle Patočky si obě filosofie jsou vědomy zásadní úlohy odpovědnosti v historii. Rozdíl je ovšem v tom, co odpovědnost v obou případech naplňuje. Husserlova filosofie v Patočkově interpretaci vychází od primátu poznání. Odpovědnost pak spočívá v podřízení pouhého mínění pod názor.

Na druhé straně Heideggerova filosofie má podle Patočky své těžiště v pojmu svobody a chápe odpovědnost jako realizaci této svobody, která je založena v obnovení otázky po bytí. Vzhledem k tomu, že Patočka za východisko svých úvah o dějinách přijímá Heideggerovu filosofii, není divu, že i v pojetí odpovědnosti je Patočkovi bližší Heideggerovo pojetí. Patočka se tedy přiklání k takovému pojetí odpovědnosti, které vychází od „tu“ situovaného v dějinách. A v samotné historii Evropy nachází Patočka dva význačné momenty, v kterých se odpovědnost nejjasněji ukazuje. Prvním historickým příkladem odpovědnosti, který Patočka užívá, je Platónova filosofie: „Odpovědný člověk jako takový je *já*, je individuum, které se nekryje s žádnou rolí, do níž může vstoupit – to se u Platóna vyjadřuje mýtem o volbě životního losu; je odpovědným *já*, protože v konfrontaci se smrtí, s vyrovnání, s nicotou vzal na sebe to, co může každý jen sám v sobě provést, v čem je nezastupitelný“.⁷

Druhým historickým příkladem odpovědnosti je pro Patočku křesťanství. Ovšem mezi platonismem a křesťanstvím dochází k zásadní proměně konkrétní náplně odpovědnosti. Zatímco řecké pojetí odpovědnosti Platónovy doby má svou náplň v jasnosti nahlédnutí, která je učiněna programem lidského života, křesťanské pojetí odpovědnosti

⁵ Carus T. Lucretius, *De rerum natura*, Svoboda, Praha 1971, s. 12–13.

⁶ J. Patočka, Platón a Evropa, in: J. Patočka, *Péče o duši II*, OIKOYMENH, Praha 1999, s. 180.

⁷ Tamtéž, s. 94.

klade podle Patočky důraz na jednání, na naplnění vlastního osudu: „Hlavní rozdíl zdá se spočívat v tom, že teprve nyní je objeven vlastní obsah duše, který spočívá v tom, že pravda, o kterou duše bojuje, není pravda nazírání, nýbrž pravda vlastního osudu, pravda spojená s věčnou odpovědností, z níž není odvolání na věky věků.“⁸

Z Patočkových popisů odpovědnosti je možné vyčíst několik věcí. Za prvé je důležité si povšimnout, že odpovědnost není jedna správná, ale může nabývat různých forem. Za druhé se v Patočkově pojmu odpovědnosti ozývá řada tradičních heideggerovských témat; kromě vztahu ke smrti je možné zde shledávat napětí mezi autentickým a neautentickým životem a téma starosti a svobody. Za třetí je nutné si povšimnout nietzschovské inspirace v Patočkově pojetí odpovědnosti. Platonismus a křesťanství nemají k sobě totiž tak daleko, jak se na první pohled zdálo, vždyť jak se Patočka odvolává – „křesťanství je platonismus pro lid“.⁹ Oba zjevy odpovědnosti jsou pozicí síly, která v sobě skrývá slabost. Jen tak je možné, že se může to, co mělo být v platonismu hrází proti nezodpovědnému démoničnu, totiž rozum, proměnit v toto démonično samo. Patočka tuto proměnu ilustruje na Durkheimových popisech francouzské revoluce, kdy v době vlády osvícenství, které programově chtělo bojovat proti všem předsudkům náboženství, je sám rozum zbožštěn a dává vzniknout náboženství rozumu.¹⁰ Jacques Derrida rozvádí tuto myšlenku ve svých úvahách nad Patočkovou filosofií a v Patočkou naznačeném smyslu přivádí na světlo moment, který z této nietzschovské inspirace pramení – kacířství: „Proto bude každý výkon zodpovědnosti (rozhodnutí, jednání, *praxis*) vždy muset předbíhat a překračovat každé teoretické anebo tematické určení. Bude muset rozhodovat bez tohoto určení, nezávisle na vědění – to je podmínka praktické svobody.“¹¹

Každé svobodné rozhodnutí v sobě nese skok do prázdna, moment, ve kterém se nelze opřít o to, co bylo dosud, ale je třeba mít odvahu k novému. K zodpovědnému ujetí se svých vlastních možností je vždy třeba otřes dosavadního smyslu, odpovědnost tak předpokládá opozici, herezi vůči dosavadnímu smyslu.¹²

Posledním momentem, který je možno z Patočkova chápání odpovědnosti vyvodit, je vztah odpovědnosti k veřejné sféře. Když říkáme, že jsme odpovědní, pak jsme odpovědní někomu. Struktura odpovědnosti v sobě předpokládá někoho, komu musíme odpovídat. Předpokládá druhého, jiného. Před odpovědností se tedy nejde zavřít do zdi domu. Jinými slovy, odpovědnost v sobě nese otevřenost pro dotazování. V odpovědnosti je předpokládána otevřená veřejná sféra: „Jde o to spojit s tajemstvím odpovědnost, která podle nejpřesvědčenejší a nejpřesvědčivější *doxa* záleží v **odpovídání**, tedy v odpovídání jinému, před jiným a před zákonem, a pokud možno při veřejném zodpovídání za sebe sama, za své úmysly, své cíle a ve jménu jednajícího, jehož odpovědnost se předpokládá.“¹³

Takovou sférou je pro Patočku *polis*. Historická *polis* byla sféra, která byla jasně odlišena od sféry domu a domácnosti (*oikia*). Ve zdech svého domu antický člověk pečoval

⁸ Tamtéž, s. 94–95.

⁹ Srov. F. Nietzsche, *Mimo dobro a zlo*, Aurora, Praha 2003, s. 8.

¹⁰ Srov. J. Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, viz výše, s. 98–99.

¹¹ J. Derrida, Tajemství, kacířství a odpovědnost: Patočkova Evropa, *Filosofický časopis*, roč. 40, 1992, č. 4, s. 567.

¹² Srov. „Středověký kacíř je Patočkovi prototypem moderního nezávislého intelektuála, intelektuála v opozici, který opět je pro něho ztělesněním vlastního potenciálu lidského intelektu, jímž je problematizace daného.“ E. Karfík, Proč je Patočkova filosofie dějin kacířská? *Reflexe*, roč. 4, 1994, č. 12, s. 3–4.

¹³ J. Derrida, Tajemství, kacířství a odpovědnost: Patočkova Evropa, viz výše, s. 568.

o svůj život a jeho potřeby. Dům vytvářel soukromou sféru, ve které byl otec pánem. Neexistovala zde žádná rovnost, ale naopak přísná hierarchie moci a povinností. Pokud si vezmeme k ruce analýzy *polis* od Hannah Arendtové, se kterými Patočka pracoval, nacházíme zde rozdíl mezi sférou soukromou, tj. sférou domácnosti, která obstarává každodenní potřeby, a sférou *polis*: „Opustit ochrannou oblast dvora domu ... vyžadovalo odvahu, protože pouze v soukromé sféře bylo možné obírat se starostmi o život a přežití. Kdokoli se odvážil vstoupit do politického prostoru, musel být nejprve také ochoten dát všanc svůj život a příliš velká láska k životu mohla stát v cestě svobodě a byla považována za příznak otrocké duše.“¹⁴

Pokud se pokusíme rozvinout tento historický popis charakteru *polis*, můžeme konstatovat, že politický prostor, jakožto prostor veřejný, byl prostorem zjevnosti. Člověk, jak popisuje Arendtová, musel opustit úkryt domu a z této skrytosti vstoupit do veřejného prostoru zjevnosti. Odvahy je zde třeba proto, že se člověk dává v takové sféře neskrýtky všanc.

Patočka tyto charakteristiky *polis* přijímá, ale vyzvedá je z historického příkladu na obecnou rovinu a uvádí je do vztahu k lidské situaci. Když člověk, díky svému význačnému vztahu ke zjevování, vystoupí z oblasti předdějinné do oblasti dějinné, vstupuje do sféry, kde už není nerovnost. Člověk se vstupem do dějin přejímá odpovědnost za svůj život do svých rukou. Lidský život tak není podroben vládě bohů. Je zde tedy rovnost, ne ve smyslu egalitativní jako stejného zacházení se všemi, tj. rovnosti ve smyslu spravedlnosti (taková rovnost byla přítomna i v předdějinných společnostech), ale rovnost, tak jak byla chápána v antické *polis*, tj. rovnost jakožto svoboda. Svobodou jsou si všichni rovni (spojuje) a zároveň je svoboda tím, co umožňuje polemos (svár, zápolení) různých postojů, protože tam, kde už není diktován jeden neosobní božský smysl, teď může vzniknout mnohost těchto smyslů. A tak stejně jako v antické *polis* je to svoboda, pochopená jako rovnost, která nás spojuje a zároveň rozděluje v dějinách, a proto i Patočka klade vznik dějin do spojitosti se vznikem *polis* a politiky. S odpovědností nutně vyvstává i *polis* – specifická sféra rovnosti, sváru a vystavení se druhým: „Právě z toho důvodu, že dějiny znamenají na prvním místě toto vnitřní dění, vznik člověka, který zvládá prvotní verzi lidských opozitních možností tím, že se objevuje opravdové, jedinečné *já*, jsou dějinami *duše* na jednom z předních míst. Proto jsou dějiny skoro od počátku sledovány reflexí na dějiny, proto Sokrates obec, vlastní místo dějin, označuje též za místo péče o duši.“¹⁵

II.

Může být umění součástí takovéto *polis*? Má umění ještě nějakou funkci, nebo je minulostí, něčím, co člověka po vstupu do dějin, v Patočkově smyslu, už jen brzdí a vrací zpět do mytické tradice, která už ale byla dávno překonána? Stejně otázky kladou Platónovy výtky vůči umění.¹⁶ Umění nás prý odvádí od pravdy a dovoluje nám ukrýt se v oblasti stínů, odrazů, v oblasti mytické tradice, kde zapomínáme na svůj životní úkol, kde mají

¹⁴ H. Arendtová, *Vita Activa neboli O činném životě*, OIKOYMENH, Praha 2007, s. 49.

¹⁵ J. Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, viz výše, s. 90.

¹⁶ Platón, *Ústava*, OIKOYMENH, Praha 2005, s. 383.

lidský osud v rukou bohové. V těchto uzavřených světech, které umění vytváří, se člověk chce vzdát, chce zapomenout na svou svobodu (jako by se snad šlo vrátit zpět do rajske zahrady nevědomosti) a chce se podvolit jakékoli síle, která by vedla jeho život namísto něj. Člověk se vydává bohům a v náboženských rituálech se podvoluje vášním, tomu démonickému v člověku, věčně nenasytné *hybris*. Umění tedy nevyhledává svobodná duše, ale duše slabá a otrocká, podřízená vášním, která si vždy hledá nějakého pána. Umění tudíž nemůže být pro Platóna součástí *polis* – oblasti, která je sférou svobody a jasnosti.

Patočka s Platónovým pojetím, jak uvidíme, částečně souhlasí. V eseji „Umění a čas“ dělí dějiny duchovního vývoje lidstva na dvě části. Na období, kdy dominuje umění, a na období dominance abstraktního a formálního pojmu. První období odpovídá svým charakterem předdějinným společnostem. V tomto období je „dílo průsvitné a průchodné, takže jeho funkce je odhalovat něco jiného než umění.“¹⁷ Tím jiným je oblast božské a sváteční stránky světa. V uměleckém projevu, už v jeho raných formách, tak můžeme zahlédnout schopnost lidské transcendence. Skrze umění, a především literaturu, získává pro Patočku lidský život své zpevnění a ukotvení. Příběhy, eposy, tragédie, to vše vytváří paměť celé společnosti a každý jedinec v nich může nazřít celek svého světa, své epochy. Díky umění je člověk vytažen ze své partikulární perspektivy jedince, transcenduje ji. V antice a středověku je tím, co umění člověku staví před oči, do čeho člověk transcenduje, mýtus. Umění má v těchto dobách podle Patočky vskutku onen charakter, který mu vytýká i Platón. Umění je bohoslužbou, posvátným rituálem, který není důležitý sám o sobě, ale jako průchod k božskému a démonickému prvku světa. V umění na počátku dějin tak nacházíme u Patočky dvojí pojetí. Za prvé je umění jedním z projevů schopnosti člověka překročit sebe sama. Umění v sobě tedy nese něco ze třetího pohybu, vždyť přivádí člověka do vztahu se zdrojem veškerého zjevování, s bohy: „Jde tu o souvislost přírody a nadpřirozeného, lidské svobody a božské moci, jde tu o člověka a Boha či bohy, o muže a ženu, o spolubytí v práci a boji, o vinu, utrpení a smrt. A jelikož jde o tuto souvislost, může celek zazářit právě tak dobře v lyrické básni jako v eposu, v románu nebo dramatu. Jedinec tím získává také odpověď na osobní otázky: je ovlivněn v celém svém bytí, konfrontován s celkem světa, takže i to, co je nahodilé a proměnlivé na jeho vlastním bytí, je tím přesaženo a odkázáno k vyšší souvislosti. Tak tomu bylo již v případě slovesného díla, jakým byl ústně tradovaný mýtus.“¹⁸

Na druhé straně se ale tato možnost v umění plně nerealizuje. Umění v těchto dobách slouží pouze udržování starého světa, a pomáhá tak vytvářet onu sféru bezpečí a domova, která náleží prvním dvěma pohybům.

Mýtus je vždy mýtem o původu. Nejstarší mýty popisují vznik samotného kosmu, ostatní vysvětlují, odkud se vzala smrt a nemoci nebo např. oheň. Vyprávěním o původu mýtus vysvětluje všechny věci, se kterými se člověk může setkat, a zároveň popisuje i místo člověka mezi nimi. Takové vyprávění tedy vysvětluje, proč věci jsou tak, jak jsou, odkazem na minulost, na to, že tomu tak vždy už bylo. A tak stejně jako měl být odkaz na heroické předky u aristokratických rodů od starověku až do středověku charakteristikou rodu, která dávala druhému na srozuměnou, s kým má tu čest, tak i mýtus popisem původu dává člověku zdání, že zná podstatu věci. Vykázáním původu tak mýtus ukazuje

¹⁷ J. Patočka, Umění a čas, viz výše, s. 306.

¹⁸ J. Patočka, Společenská funkce literatury, in: J. Patočka, *Češi I*, OIKOYMENH, Praha 2006, s. 180.

člověku, jak s danou věcí jednat, jak se vůči ní zachovat, a dělá z ní běžné jsoucnou mezi ostatními. Zdánlivá znalost, kterou mýtus člověku nabízí, dává člověku pocit bezpečí a vytváří onu tolik potřebnou sféru domova a dne, ve které je člověku vše jasné, kde není ohrožován ničím novým. Neznámé, nové, transcendentní pramen všeho zjevného, stojící nad oblastí jsoucna, to jsou síly, které jsou ohrožující, síly noci, před kterými je nutno se chránit udržováním mýtu.

Mýtus například vypráví o smrti a posmrtném životě, o duších zemřelých, jako by byli stále přítomni (vzpomeňme antické kultury mrtvých), a tím zastírá naprostou jinakost, transcendenci, kterou smrt vůči nám je. Mýty tedy svým odkazem na původ a minulost podporují sílu tradice, která je sama živá, a petrifikují tak životní formu lidského společenství, nechávají problematiku noci vždy už za sebou.

Otázka je, jak tyto dvě skutečnosti v Patočkově pojetí smířit. Jak může být umění něčím, co je jednou z oblastí, kde se uskutečňuje lidská transcendence, a zároveň něčím, co této transcendenci brání tím, že udržuje starý způsob života, ve kterém člověk nevidí zjevování ani svůj vztah k němu, přestože jej má přímo na očích? Zde nám může, jak se domnívám, pomoci Patočkově pojetí tzv. ontologické metafory z *Kacířských esejí*. Patočka zde poukazuje na to, že „ve světě jsoucna se manifestuje přítomnost bytí, kterému se rozumí jako vyššímu, nesouměřitelnému, nadřazenému, ale ještě není jasné *jako takové*, nýbrž sdílí se jsoucnou tutéž oblast jediného světa, v němž se všechno zároveň ukazuje i skrývá – nerozlišeným způsobem“.¹⁹

V Patočkově pojetí jde o nepochopení, které stojí v pozadí umění starověku. V umění dochází k transcendenci člověka, pohyb pravdy zde vskutku dochází své aktualizace, ale je stržen zpět do oblasti světského jsoucna lidskou tendencí uchovávat pevnou životní formu, je podřazen tradici a prvním dvěma pohybům. Tak je božské pochopeno nikoli ve své transcendenci, ale jako běžné jsoucnou mezi jinými, s kterým je nutno počítat, případně nějak zacházet. Příkladem takového pochopení božské stránky světa nám může být Platónův dialog *Euthyfrón*: „Avšak jednoduše ti pravím toto, že dovede-li někdo mluvit a dělat věci bohům libé, když se modlí a přináší oběti, tyto úkony jsou zbožné a takové úkony udržují jak soukromé domy, tak společenství obce; avšak věci opačné proti libým jsou hříšné a ty všechno vyvracejí a ničí.“²⁰

Euthyfrón je v dialogu zástupcem starého pojetí zbožnosti, která, jak vidíme, počítá s bohy spíše jako s obchodními partnery. Euthyfrón dobře ilustruje Patočkovu zaslepenost ontologickou metaforou. Bohové, ona mimosvětská, transcendentní síla, je chápána jen skrze své působení ve světě stejně jako všechna jiná jsoucna. A právě díky této zaslepenosti se starověké umění neustále pohybuje jen na úrovni mýtu a slouží za průchod k objektivnímu smyslu, který mu není vlastní, který nevychází z jeho podstaty jakožto umění.

Středověké umění má dle Patočky stejný charakter: „Středověk mýtus nahradil theologií a mytologií odbožštěnou a pokleslou v pouhý moralizující nebo alegorizující námět.“²¹

¹⁹ J. Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, viz výše, s. 32–33.

²⁰ Platón, *Euthyfrón, Obrana Sókratova, Kritón*, OIKOYMENH, Praha 2005, s. 30.

²¹ J. Patočka, *Spisovatel a jeho věc*, viz výše, s. 287.

Zde se nachází určitá neshoda v Patočkových tvrzeních. Na jedné straně, jak jsme viděli v první části, je křesťanství společně se vznikem antické *polis* pro Patočku jedním z míst, kde se člověk právě chápe své odpovědnosti, kde pohyb pravdy dochází své plně aktualizace. Na druhé straně má být středověké umění stále místem, kde přetrvává zaslepenost mýtu. Mezi oběma pozicemi se nachází jistý časový odstup. Uvedený Patočkův citát je z roku 1969, zatímco jeho pojetí křesťanství jako jednoho ze způsobů lidského převzetí odpovědnosti pochází z *Kacířských esejí* (1975). Patočka tedy mohl změnit své pojetí, nebo neměl dojem, že taková tvrzení stojí v opozici. Sám bych se přikláněl k druhé interpretaci. Nezdá se mi totiž nutné, aby se lidské převzetí odpovědnosti za svůj život odehrálo najednou ve všech oblastech lidského snažení. Ostatně již antická *polis* existovala v poklidu současně s existencí mýtů a jiných kultů. Není tedy důvod, proč by ve středověku nemohlo existovat umění, které je svým důrazem na alegoričnost a podobenství stále ještě oním průchodem do jiného světa, společně s představou o jedinečnosti lidského života a dějin, které jsou lidským úkolem. Vždyť i přes lidskou schopnost transcendence člověk musí žít, obstarávat práci své potřeby – prostě existovat v každodennosti svého bytí. Pohyb pravdy se tudíž nemůže zmocnit najednou všech oblastí lidského života, ale spíše se vždy projevoval jen v několika málo momentech, ne-li jen v několika málo lidech.

Rovněž se musíme varovat takovéto vidění paušalizovat. Patočkova charakteristika epochy dějin, ve které vládne umění, neznamená, že v této epoše nemohla vzniknout díla, kterým se podařilo vymanit třeba částečně z nadvlády excentrického smyslu, ať už náboženství, mýtu nebo jiné vládnoucí ideje, jakou se ukázala být rozumnost v dobách osvícenství nebo národ v 19. století. Příkladem budiž třeba Caravaggiův obraz *sv. Matouš a anděl*, který zobrazoval evangelistu jako člověka prostého, který neví, jak správně držet pero, a jehož ruku musí doslova vést anděl. Takové pojetí nevyhovovalo představě a popisu evangelisty z Bible a Caravaggio byl následně nucen obraz přemalovat. Jiným příkladem za všechny budiž zase v našem prostředí dílo Máchovo.

Přejdeme nyní k moderní době a modernímu umění. Moderní doba je podle Patočky ve znamení vlády matematické přírodovědy a její technologické aplikace na svět. Význačné místo, které hraje vědotechnika, vede k takovému pohledu na skutečnost, kterému dominuje objektivace a předpověditelnost. Příroda se z tohoto pohledu mění v soubor energií a sil. Ve vědotechnice se člověk osvobodil od břemene práce a svalil jej na přírodu. Na první pohled se tak jedná o velké vítězství. Ale toto osvobození, jak Patočka podotýká, se netýká člověka jako jednotlivce, ale spíše lidské výroby.²² Člověk jako jedinec je rovněž podroben takovému náhledu a proměněn tak v soubor propočitatelných sil a energií: „Jediná bytost, o níž víme, že dokáže vědomě proměňovat věci a procesy v prostředky k účelům, a dávat tak věcem smysl, stává se sama součástí procesu v třetí osobě, procesu moci, která hromadí stále více a kde se propadá posléze každý lidský smysl a mění se v nesmysl.“²³

Takové bylo v Patočkově interpretaci ovzduší konce 19. a začátku 20. století, v němž se připravovala první světová válka, a tuto pečeť nese i Patočkovo pojetí moderního umění. V textech z doby kolem roku 1970 tak můžeme vysledovat, jaké mělo dle Patočky takové

²² J. Patočka, *Umění a čas*, viz výše, s. 312.

²³ Tamtéž, s. 313.

pojetí důsledky pro moderní umění ve všech momentech, tj. v momentu samotného díla, umělce a diváka.

Umělecká díla předchozích období byla podle Patočky, jak jsme viděli, jakýmsi oknem do světa společného smyslu, který je určován ne člověkem nebo dílem samým, ale má svůj původ v božské stránce světa. Dílo bylo oblastí božského a svátečního v kontrastu ke každodennosti. Rozdíl mezi uměním a životem se tak odehrával na ose *sacrum* a *profanum*. V moderním světě ale není přítomen jednotný objektivní smysl. Dominance abstraktního matematického myšlení má své důsledky i v charakteru uměleckých děl. Patočka nenazývá období moderního umění obdobím „dominujícího abstraktního a formálního pojmu“²⁴ náhodou. Opíraje se o rozlišení tří vrstev ve výtvarném díle u Arnolda Gehlena, ukazuje Patočka, jak v dílech moderních malířů Cézanna, Modriana a Kandinského dochází k ústupu až vymizení nejprve vrstvy ideálních představ a následně i vrstvy primárních objektů na úkor vrstvy formálních prvků. Tak se redukce na matematickou propočitatelnost a proměna veškerého lidského smyslu v nesmysl projevuje i v moderním uměleckém díle nepřítomností ideálních představ a metafyzické kvality a přechodem k abstraktnosti formálních prvků. Patočkovy analýzy se nemíjejí svou přesností. 20. století začíná oslavou oné dominance energie a síly ve futurismu (1909), zážitek proměny lidského smyslu v nesmysl první válkou nachází své vyjádření v dadaismu (1918) a ohlas frontové zkušenosti, která dala člověku nahlédnout do temné propasti lidské duše a postavila jej tváří v tvář nicotné noci smrti,²⁵ je možné nalézt vyjádření v surrealistickém manifestu (1924), v jeho oslavě sil noci, snu a svobody a jeho rozčarování ze sil dne a života.²⁶ Nejen tedy ve válečném otřesu frontové zkušenosti, ale i v umění dochází k objevu lidské svobody jako transcendence vůči zájmům každodennosti. Stejný proces osvobození od vnějšího smyslu je pak možné sledovat v Patočkových úvahách i na straně umělce: „Pro moderní vývoj, jež zde rýsovat nelze, je však charakteristické, že čím dál tím více vytváří *individuální* zachycení *životního* smyslu, tj. zachycení, za které ručí sám autor, přirozené ve společenském kontextu, ale ne ve vztahu k anonymnímu a v anonymitě závaznému *my*, které funguje automaticky.“²⁷

Umělec již není pouze služebníkem vyššího smyslu. Nadále je zachycovatelem a odhalovatelem životního smyslu, ale tentokrát přibývá důležitá charakteristika odpovědnosti, kterou autor nese. Umělec už nepatří do rodiny věštců, skrze které promlouvají bohové, tak jak to bylo obvyklé v antice, bůh už nevede ruku středověkému spisovateli a umění už není projevem génia, nezkratné tvůrčí přírodní síly osvícenství nebo absolutního ducha

²⁴ Tamtéž, s. 307.

²⁵ „Veliká, hluboká zkušenost fronty s její linií ohně spočívá však v tom, že vyvolává *noc* s její naléhavostí a nezanedbatelností. Mír a den musí vládnout tak, že posílají lidi na smrt, aby *druhým* zajistili budoucí den ... od těchto obětovaných se naopak vyžaduje *výdrž* tváří v tvář smrti. To znamená, že se temně ví, že život není vším, že se může sebe vzdát. ... Zde pojednou, jak ukazuje Teilhard, na účastníky učiní svůj výpad *naprostá svoboda*, svoboda od *všech* zájmů míru, života, dne.“ J. Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, viz výše, s. 113.

²⁶ „Tak dlouho se lpí na víře v život, na tom, co život má nejnejistějšího – rozumí se život reálný – že nakonec se tato víra ztratí. Člověk, tento nezměnitelný snivec, den ze dne nespokojenější se svým osudem, je stěží s to přehlédnout všechny ty věci, kterých si navykl užívat a které mu dala k dispozici jeho bezstarostnost nebo jeho úsilí – skoro vždycky jeho úsilí, neboť se uvolil pracovat, přinejmenším se mu nepříčilo vsadit na své štěstí (na to, čemu říká své štěstí!).“ A. Breton, Manifest surrealismu, *Analogon*, roč. 8, 1996, č. 16, s. I.

²⁷ J. Patočka, Spisovatel a jeho věc, viz výše, s. 287.

romantismu. Za dílo samotné nese plně odpovědnost sám umělec, už se nemusí dělit s nadpřirozenými neosobními silami, dílo je plně jeho výtvořem.

Nakonec i na straně diváka dochází k obratu od předem daného smyslu ke svobodě. To se děje ve dvou momentech. Prvním momentem je součinnost diváka a umělce. V obdobích s dominancí ideální a předmětové vrstvy, doplněno ještě o pevně určený metafyzický smysl lidského života, byl skryt zásadní moment umění, že dílo je ryzí tvorbou. Oba, jak umělec, tak divák, byli ve svém přístupu k dílu takovým metafyzickým smyslem ovlivněni a tvůrčí projev lidské svobody tím byl umenšen a zakryt. Naproti tomu moderní umění svým důrazem jen na složku formální, tj. na samotné značení oproti značenému, láme zaslepenost ontologické metafory a lidská pozornost je v něm obrácena od zjevu ke zjevování a staví nám před oči, že „člověk není pouhý transformátor a akumulátor energie, který si vytvořila hra kosmických sil, nýbrž opravdový tvůrčí pramen, svoboda“.²⁸

Tak nás jeden moment, moment svobody, přivádí k druhému, kterým je sebereflexe, kterou umění divákovi a své době nabízí. Moderní umění tak v Patočkově interpretaci ukazuje divákovi nejen jeho epochu v jejím celku, ale i jeho svobodu a svoboda se stává důležitým faktorem ve všech momentech moderního umění: dílo, divák, umělec. A tak stejně jako kdysi v Athénách Řek zlomil moc dusivé pověry, a tím vystoupil z domu do svobodné sféry athénské polis a dějin, i moderní umění, po projití válečných zkušeností začátku 20. století, vystoupilo z nadvlády božského a mytického do *polis*, onoho specifického prostoru svobody, rovnosti, boje a odpovědnosti. Jinými slovy, přechod, který umění mezi 19. stoletím a moderním uměním vykonalo, je přechodem z uzavřené sféry domu, kde vládne v nerušeném klidu jeden smysl, do veřejné sféry *polis*, která je místem střetu mnohosti smyslů, ve které se uskutečňuje pohyb pravdy jako lidské přebírání odpovědnosti za své bytí.

Domnívám se proto, že lze o Patočkově pojetí moderního umění říci, že odhaluje proměnu osy *sacrum* – *profanum*, po které se pohybovalo umění předešlých dob a na kterou útočí i Platónovy výtky, za osu odpovědnosti – neodpovědnosti, díky níž se moderní umění stalo sférou, kde se odehrálo uskutečnění pohybu pravdy a moderní umění tak vstoupilo do veřejné sféry *polis*, významného místa péče o duši. Tedy v opozici vůči Platónovým výtkám se oblast moderního umění stala sférou svobody a otevřenosti.

Neznamená to ovšem, že v každém uměleckém díle se lidská svoboda a transcendence realizuje. Musíme si uvědomit, že Patočkův výklad se týká východiska moderního umění. Na počátku 20. století je oblast umění jak na straně umělců, tak i diváků osvobozena od diktovaného smyslu, je polem svobody, ve kterém se může každý postavit za svou věc. Svobodu, která se plně projevila na straně díla, umělce i diváka, je možno vždy znovu ztratit. Jde o to, zda se člověk ke svobodě jako tvůrčímu prameni chce hlásit a udržet si ji, nebo se jí vzdá a podlehne tlaku nabídky a poptávky, opustí, co sám chtěl vyjádřit, a nechá se najmout pro cíle a myšlenky, které jsou mu cizí, nebo jen podlehne sladkému svodu slávy, který nabízí masová média. Moderní umění je tedy sférou, kde se projevuje lidská svoboda a tvůrčí síla, ale je zároveň sférou boje, kde o svou svobodu můžeme přijít, protože umění tím, že se vystavilo do veřejné sféry, se otevřelo oběma lidským

²⁸ J. Patočka, *Umění a čas*, viz výše, s. 316.

možnostem: „buď kapitulovat a zvrhnout se do pouhého jsoucna, nebo se teprve realizovat jako bytost pravdy, bytost fenoménu.“²⁹ Ale právě lidské zvládnání těchto dvou opozitních možností je to, co se v Patočkově pojetí charakterizuje *polis*.

Poděkování

Tento text vznikl za podpory grantového projektu „Problematika umění v myšlení Jana Patočky“ (GAČR P409/11/0324).

LITERATURA

- Arendtová, H., *Vita Activa neboli O činném životě*, OIKOYMENH, Praha 2007.
- Breton, A., Manifest surrealismu, *Analogon*, roč. 8, 1996, č. 16, s. I.
- Derrida, J., Tajemství, kacířství a odpovědnost: Patočkova Evropa, *Filosofický časopis*, roč. 40, 1992, č. 4, s. 551–573, č. 5, s. 857–867.
- Epos o Gilgamešovi*, Mladá fronta, Praha 1997.
- Karfík, F., Proč je Patočkova filosofie dějin kacířská?, *Reflexe*, 1994, č. 12, s. 1–12.
- Lucretius, Carus T., *De rerum natura*, Svoboda, Praha 1971.
- Nietzsche, F., *Mimo dobro a zlo*, Aurora, Praha 2003.
- Patočka, J., *Češi I*, OIKOYMENH, Praha 2006.
- , *Fenomenologické spisy II*, OIKOYMENH, Praha 2009.
- , *Kacířské eseje o filosofii dějin*, OIKOYMENH, Praha 2007.
- , *Péče o duši II*, OIKOYMENH, Praha 1999.
- , *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- Platón, *Euthyfrón, Obrana Sókratova, Kritón*, OIKOYMENH, Praha 2005.
- , *Ústava*, OIKOYMENH, Praha 2005.

ART, RESPONSIBILITY, AND THE POLIS

Summary

Is modern art part of the *polis*? Patočka sees in modern art a domain of human creativity, freedom, and plurality in opposition to the scientific-technological approach towards human existence, which reduces human beings to the single idea of utility. Where, according to Patočka, do all these characteristics of modern art originate? How is it different from classical art? By analysing his *Heretical Essays in the Philosophy of History* (1975) and his essays on art from the 1960s, this article seeks to demonstrate that Patočka's conception of modern art is connected with notions of responsibility and the *polis*, which appear in Patočka's late philosophy. The article thus aims to demonstrate that the transition to modern art is based on a deeper change – namely, a transition from the private to the public in the sense of the *polis*. It also aims to show that Patočka's conception of modern art is, in contrast to Plato's, not the corruption of the soul but the area where one can care for the soul, and also to show that art has a rightful place in the *polis*.

²⁹ J. Patočka, Platón a Evropa, viz výše, s. 180.

ESTETICKÝ POSTOJ A VĚČNÝ NÁVRAT MINULÉHO RÁZU UMĚNÍ: DANTO A PATOČKA

ONDŘEJ DADEJÍK

Na první pohled se může zdát, že vzdálenost mezi dílem filozofů uvedených v názvu je nepřekročitelná. Při pohledu bližším se však začínají objevovat některé styčné plochy. Oba se do hloubky věnovali filozofii dějin a pro oba znamenalo umění důležité téma jak z hlediska filozofické, tak z hlediska kritické či interpretační reflexe. V následujícím textu se však zaměříme na konkrétní, myšlení obou propojující motiv, a tím je inspirace filozofií G. W. F. Hegela, resp. jeho tezí o minulém charakteru umění. Danto i Patočka si jsou, resp. byli, vědomi síly Hegelova výroku a oba se jej pokusili, každý svým způsobem, využít pro reflexi umění dvacátého století. Oba dospěli v jistém ohledu k podobným dílčím závěrům, oba využili po svém Hegelovu myšlenku „umění jakožto pravdy“. V určitém bodě se však jejich úvahy ubírají opačným směrem. Tímto rozhodujícím momentem, bodem obratu obou interpretací, je pojetí estetického postoje, obecněji řečeno, názor na životnost filozofické estetiky ve vztahu k pochopení smyslu tvorby a recepce uměleckých děl. Domnívám se, že právě interpretace pojetí estetického postoje v Hegelově estetice a vztah k tomuto pojmu vůbec ponechává Danta na rovině modifikované teze o „konci umění“, zatímco Patočkovi umožňuje svým způsobem vykročit „za“ Hegelem proslavenou a opakovaně interpretovanou tezi.¹ „Věčný návrat“ v názvu této studie může odkazovat, jak se pokusím doložit, nejen k opakovanému zájmu filozofů o novou interpretaci Hegelovy známé teze, nýbrž také (v Patočkově případě) ke schopnosti umění prostředkovat takový postoj k času, kdy se *odhaluje* minulost jako vlastní povaha samotné časovosti. Nejprve tedy představím motivaci a hlavní body Dantova přístupu a některé jeho důsledky a poté se obrátím k Patočkovu výkladu Hegelovy koncepce, prohloubenému výkladem jeho pojetí časovosti a estetického postoje.

I.

V jednom ze svých nejznámějších esejů Arthur Coleman Danto uvažuje nad mocí, či spíše bezmocí poezie a umění obecně ovlivnit zásadním způsobem naše životy. Ptá

¹ Hegelovo učení o minulém rázu umění se stalo zvláštním předmětem pojednání i dalších významných filozofů, např. Martina Heideggera, Hanse-Georga Gadamera či Jeana-Luka Nancyho. Srovnání Patočkovy interpretace s přístupem M. Heideggera a J.-L. Nancyho se podrobně věnuje Miloš Ševčík. Srov. M. Ševčík, *Change in Essence? Hegel's Thesis on Past Character of Art as Considered by Heidegger, Patočka and Nancy*, in: O. Dadejík; J. Stejskal (eds.), *The Aesthetic Dimension of Visual Culture*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, s. 155–166.

se, nakolik bylo umění součástí reálných politických změn, jak se mnohdy domníváme, a nakolik bylo pouze zbytnou nadstavbou, emblémem, koloritem skutečného dění. Je v silách umělce a v moci uměleckého díla skutečně a vlastními prostředky měnit myšlení své doby, má umění potenciál pohnout kormidlem dějinného vývoje? „Ať už je to jakkoli,“ odpovídá Danto, „víme, že dokonce i díla zamýšlená k povzbuzení politického uvědomění většinou povzbuzovala přinejlepším obdiv k sobě samým a k mravnímu sebeobdivu těch, kteří je sami obdivují.“² Sebevýznamnější dílo, Picassovu *Guerniku* nevyjímaje, „nevykonává nic závažného, prostě jen uchovává paměť, vytváří pomník, spiritualizuje, tvoří jistý druh kenotafu pro muzeum mizejících vzpomínek, asi na úrovni náboženské ceremonie, jejíž funkcí je přiznání omezenosti naší moci cokoli změnit“.³

Pokud by však platilo výše uvedené, vystává druhá otázka. Proč je tolik rozšířený názor, že umění je z politického či společenského hlediska nebezpečné? Danto dodává, že „dějiny umění jsou dějinami potlačování umění, což se samo o sobě jeví jako zbytečné, pokud to, co se pokoušíme spoutat, nemá jakoukoli účinnost. Propůjčujeme umění iluzi moci tím, že jej pojmáme jako nebezpečné, přičemž by se nic nestalo, pokud by bylo ponecháno svobodné“.⁴ Odkud se tedy vzala tato iluze nebezpečnosti, moci, kterou umění vládne? Danto se snaží prokázat, že toto přesvědčení není podloženo historickými fakty, ale je dílem filozofie, resp. výsledkem vlivu filozofické manipulace uměním. Představa nebezpečnosti umění pramení údajně z uměleckých teorií, které jsou psány filozofy: „Ať už je to cokoli, co u nich mohlo vyvolat pocit nebezpečí, dějiny filozofie by mohly být pojímány jako masivní, společné úsilí neutralizovat činnost [umění].“⁵ Filozofické znevažování či marginalizace moci umění pak není vzhledem ke strachu z jeho údajného nebezpečí zase tak odlišné: „Je to způsob reakce na pocíťovanou nebezpečnost umění, která umění metafyzicky pojímá tak, jako by nebylo čeho se bát.“⁶ Danto podniká ve svém eseji určitý druh archeologie těchto teorií, jež zbavují umění jeho práv. Obtíže takového podniku jsou podle Danta veliké, a jak se ukáže, oddělení umění od filozofie, pokud je substance umění konstituována na základě filozofické víry v to, „co je umění“, může být posledním momentem umění samotného.

„Zdá se, jako by platónská metafyzika vznikla kvůli tomu, aby pro umění definovala místo, které univerzálně zajistí, že jím nelze nic vykonat,“ píše Danto.⁷ Od samého počátku tak existuje mezi uměním a filozofií válečný stav. Pro Platóna je umění dvojnásobně vzdálené od toho, co je skutečné: zatímco řemeslník musí mít alespoň praktickou znalost účelu, aby vyrobil, co se po něm žádá, umělec napodobuje pouze to, jak se daný předmět jeví, aniž by k tomu potřeboval nějaké poznání napodobovaného předmětu. Tato dru-

² A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986, s. 3.

³ Tamtéž, s. 4. V části zabývající se Dantovým využitím Hegelových úvah bude pozornost věnována základním obrysům jeho teorie, tak jak je obsažena v příslušných kapitolách knih *The Philosophical Disenfranchisement of Art* a *The Transfiguration of Commonplace. A Philosophy of Art*. Navazujícím Dantovým úvahám ani mnohostranné kritice jeho teorie se zde není pro nedostatek prostoru možné věnovat. Srov. A. C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton 1997; srov. *History and Theory. Danto and his Critics: Art History, Historiography and After the End of Art*, roč. 37, 1998, č. 4.

⁴ A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, viz výše, s. 3.

⁵ Tamtéž.

⁶ Tamtéž.

⁷ Tamtéž, s. 6.

hořadost umělecké činnosti jí pak bezpečně zajišťuje epifenomenální pozici v hierarchii přístupů k realitě a především vzhledem k možnosti do ní zasahovat.

Z jakého důvodu dochází k tomuto vykázání mimo oblast reálného dopadu, možnosti cokoli zásadním způsobem ovlivnit? Proč diagnostikuje Danto Platónovo pojetí umění jako politické, tzn. jako „tah v určitém boji o lidskou mysl, v němž je umění pokládáno za nepřítele“?⁸ Důvodem je odvěký svár smyslů a rozumu o ovládnutí lidské mysli, zápas, jehož hlavními aktéry se stává umění na jedné a filozofie na druhé straně. Převaha v tomto zápase se velmi brzy přiklání na stranu filozofie a výše zmíněná směs strachu z umění a dojmu z jeho neschopnosti zní podle Danta rozporuplně jen do té chvíle, než pochopíme, že obvinění z neschopnosti je filozofickou reakcí na obavu z nebezpečnosti umění, která ontologicky přesouvá umění do oblasti sekundárních, odvozených jsooucen – „stínů, iluzí, klamu, snu, pouhých zdání a čirého odrazu“.⁹ V podstatě jde o velmi účinnou cestu, jak dostat umění mimo dosah jakéhokoli reálného vlivu. „Pokud je Platónova teorie umění jeho filozofie a pokud spočívá filozofie napříč věky v dodatcích k Platónovu odkazu, filozofie sama by mohla být zbavováním umění jeho práv – problém oddělení umění od filozofie by tedy spadal v jedno s otázkou, co by byla filozofie bez umění,“ píše Danto.¹⁰

Měly by existovat dvě formy platónského útoku. Za prvé je to výše nastíněná marginalizační strategie, *efemeralizace umění*, tzn. předložení takového výkladu ontologie, v němž je vykreslen metafyzický obrázek, jenž v důsledku zbavuje realitu jakéhokoli vlivu umění. Druhá forma spočívá v maximální *racionalizaci umění*, a to způsobem, „že rozum kousek po kousku kolonizuje říši pocitů, kdy sókratovský dialog je formou dramatické reprezentace, v níž hraje podstatnou roli rozum, ochočující si realitu tím, že ji absorbuje v pojmy“.¹¹

Byl to Friedrich Nietzsche, tvrdí Danto, kdo poukázal na neblahý vliv tohoto „estetického sókratismu“, jenž měl způsobit smrt původní řecké tragédie a komedie a který našel krásu výhradně v klidné racionalitě pojmů, a nadlouho tak vytěsnil „strašlivou krásu“ iracionálního. „Od tohoto agresivního výpadu, tohoto nejhlubšího vítězství, jaké filozofie poznala a vůbec kdy pozná, jsou dějiny filozofie střídáním analytického úsilí efemeralizovat, a tedy utlumit moc umění, nebo mu přiznat určitou validitu tím, že je pojímáno jako vykonávající totéž co filozofie, avšak pouze hrubě a nedokonale.“¹² Jedná se především o Hegelovu strategii, která svým vlivem podle Danta vrhá zvláštní světlo na současnou situaci filozofie samé, neboť ta se ocitá s nádechem komické spravedlnosti v té samé situaci, do které se jí údajně podařilo dostat umění. Stalo se věci všeobecné shody, upozorňuje Danto, že pokud filozofie nemůže vykázat žádné specifické pole faktů, jak je tomu v případě speciálních věd, její problémy se stále více jeví být bezpředmětné, iluzorní, v každém případě méně důležité. Dodejme, že obranné, protože na první pohled méněcenné postavení filozofických oborů, stále silnější potřeba a nesnáze při obhajobě důvodu své existence zčásti potvrzují platnost Dantovy úvahy: „Do té míry, do jaké měla

⁸ Proti Platónovu „tažení“ klade Danto Aristofana a jeho hru *Oblaka*, satiru na Sókrata a jeho školu: „*Oblaka* jsou útokem na intelekt ve jménu pocitu.“ Na druhé straně bojové linie pak podle Danta nacházíme Sókratovo školení Ióna, ochotně uznávajícího, že postrádá jakékoliv vědění, coby důmyslné využití umělecké literární formy *proti umění*. Platón zde podle Danta stvrzuje svou pozici z *Ústav*, v níž „jako metafyzický politik vykazuje umělce ze státu i z reality.“ Srov. tamtéž, s. 6–7.

⁹ Tamtéž, s. 7.

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ Tamtéž.

¹² Tamtéž, s. 8.

vůbec nějakou platnost, snažila se filozofie dělat to, co dělá lépe věda, v podstatě ve stejném smyslu, v jakém Platón o umění prohlásil, že vykonává nedokonale to, co filozofie zvládá dokonale: filozofie je prostě netrpělivou vědou,“ uzavírá provokativně Danto.¹³ Zdá se tedy, že potácejíc se mezi protovědou a pseudovědou, dopadlo na filozofii stejné dilema, jaké na úsvitu evropských dějin zálučně vložila na umění.

Je možné filozofii tohoto údělu zbavit? Úvahy nad uměním a jeho údělem nejsou v Dantově případě motivovány pouze zájmem o utiskovaného, nýbrž i zájmem o toho, kdo je oním utiskovatelem. Z tohoto hlediska je možná nejlepší začít emancipací umění, tvrdí Danto. Skrze osvobození utlačovaného může totiž paradoxně dojít k osvobození toho, kdo na sebe – ať už z jakýchkoli příčin – údel utlačování vložil. V tuto chvíli nás však zajímají především samotné analýzy údajné filozofické represe umění a její možné důsledky.

II.

První formou filozofické represe umění by měla být jeho efemeralizace a ústřední postavou této tendence by měl být podle Danta Immanuel Kant a jím *de facto* inaugurovaná tradice pojmání estetična.¹⁴ „Náš postoj k uměleckým dílům je charakterizován z hlediska toho, co Kant nazývá ‚nezájmem‘,“ píše Danto, „což je postoj, který je v přímém protikladu k zaujetí zájmu, tedy nějakého osobního či sociálního důvodu pro starost o to, zda něco existuje či neexistuje, pokud neexistence téhož či jeho částečná změna přináší nějaký individuální či sociální rozdíl.“¹⁵ Podobnou nezainteresovanost lze podle Danta nalézt již u Platóna, u něhož jsou to právě filozofové, kdo je zaměřen na „čisté formy“, čímž pozbývají zatemňujících zájmů ve světě jevů. Dosahují tak nezainteresovaného, a proto čistého, nezkaleného, *objektivního* vztahu k realitě, v níž jsou ostatní obsaženi převážně skrze své partikulární zájmy. Z hlediska této represivní strategie je umění, coby konkurent filozofie v zápasu o privilegovaný přístup k realitě, stejně jako filozofie postaveno mimo onen každodenní svět lidských strastí a starostí, ovšem v opačném směru. Zatímco filozofie odstraňuje závoj jevů tvořících tuto životní realitu a proniká k pravé skutečnosti, umění by ji mělo zahalovat ještě jedním závojem jevení navíc.

Danto zde umně využívá jeden z často traktovaných aspektů estetického objektu a percepce, a to zaměření pozornosti na jevení předmětu samo, čili vyvázání vnímaného předmětu z jeho kontextuálních souvislostí. Odhlédneme-li na chvíli od Dantovy analýzy,

¹³ Tamtéž.

¹⁴ Základní rysy vymezující povahu „estetična“ či „estetické zkušenosti“ lze sledovat roztroušeně, jako součásti zcela odlišných filozofických formací, mnohem dále, hluboko za vznik estetiky coby zvláštního odvětví filozofie. Kantův význam je dán – ať už s Dantem souhlasíme či nikoli – především systematickým propojením přejatých motivů, jejich začleněním mezi základní „mohutnosti“ či „schopnosti“ myslí a jasným formulováním dvou základních rysů estetického souzení *nezainteresovanosti* (bezzájmového zalíbení) a *bezprostřednosti* (nepojmivosti estetického, resp. vkusového souzení), odlišujících tento typ souzení (či zkušenosti) od ostatních modalit možné zkušenosti. Přehledné shrnutí větvící se vývojové linie pojmu „estetična“ a „estetické zkušenosti“ podává Władysław Tatarkiewicz. Srov. W. Tatarkiewicz, *Aesthetic Experience: The Early History of the Concept, Dialectics and Humanism*, roč. 1, 1973, č. 1, s. 19–30; srov. M. Seel, *The Career of Aesthetics in German Thinking*, in: A. O’Hear (ed.), *German Philosophy since Kant. Royal Institute of Philosophy Supplement*, č. 44, Cambridge University Press, Cambridge 1991, s. 399–412.

¹⁵ A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, viz výše, s. 9.

mohli bychom ve shodě s kritizovanou tradicí estetických teorií říci, že v důsledku tohoto druhu zaměření pozornosti přestáváme být zaujati daným předmětem jako předmětem určitého druhu či typu, přestáváme být zaujati rozpoznáním tohoto předmětu na základě přítomnosti *určitých* rysů. Díky uvolnění obvyklých „zainteresovaností“ v žité realitě se vynořuje sama možnost zaměření pozornosti na samotné *jevení* daného fenoménu, jinými slovy *zaujetí estetického postoje*. Dočasně přestáváme být ponořeni mezi jsoucími věcmi (*inter-esse*, jak připomíná etymologii termínu Martin Jay)¹⁶ a přestáváme být dočasně determinováni sítí jednotlivých zájmů, resp. účelů těchto věcí. Podle Martina Seela jsou v tomto smyslu předmětem (tradice) filozofické estetiky „formy a možnosti procesuálně orientované percepcce. Estetika se zabývá mody percepcce, která je vykonávána pro ni samu (*for its own sake*)“.¹⁷ Ať už budeme ve vztahu k tomuto rysu estetického postoje, estetického objektu a estetické percepcce mluvit o netransparenci, seberefrenční povaze estetického znaku, spjaté s vytržením jevu z jeho běžných, životních souvislostí, nebo o metazájmu na percepci, kdy se prvotní, kontextem daný předmětný zájem přesouvá na percepční aktivitu samu, jedná se o jeden z opakujících se základních motivů moderní estetiky. Tento důležitý strukturální prvek, jenž připouští formulaci specifického prožitku svobody – jak se pokusíme ukázat v druhé části věnované Patočkově přístupu – však v Dantově interpretaci nabývá následujících obrysů.

Kant filozofické vykázaní umění mimo dosah jakéhokoli reálného vlivu posiluje podle Danta tím, že pojednává umění právě jako „bezzájmové zalíbení“ či „účelnost bez jakéhokoli účelu“. Tím jej systematicky neutralizuje, neboť od této chvíle je jeho účel podle Danta definován tím, že s ním nelze spojovat žádný praktický či jinak do žité reality zasahující účel. Každý takový krok je totiž z hlediska estetické definice umění chápán jako chybné užití, či dokonce zneužití umění k něčemu jinému, než k čemu by mělo podle tohoto „filozofického diktátu“ sloužit. A k čemu má tedy sloužit? Jeho cena spočívá v jeho bezcennosti, odpovídá Danto.¹⁸ Tento náhled na umění se pak měl rozšířit natolik, že se stal takřka samozřejmostí. Ptáme-li se tedy s Dantem – záměrně naivně –, k čemu je tedy umění dobré, k jakému užitku je umění, odpověď kantovské estetiky, jejíž kontinuitu sleduje Danto v jisté karikaturní zkratce až do současnosti, zní: „Jeho hodnota spočívá v tom, že není vhodné k ničemu, a jeho užitek tkví v tom, že žádný nemá, otázka tedy není na místě.“¹⁹

Estetika jako vynález osmnáctého století, prohlašuje Danto, je tedy stejně politicky motivovaná, jako bylo Platónovo tažení proti umění. Odsunuje umění do bezpečné vzdálenosti od reality tím, že prostřednictvím „mytických“ pojmů jako estetický postoj, estetický objekt či estetická zkušenost vytváří natolik spletité bludiště, že je v něm možné domnělé a zároveň obávané monstrum (umění) bezpečně držet.²⁰ Estetická distance je pak

¹⁶ M. Jay, *Drifting into Dangerous Waters: The Separation of Aesthetic Experience from the Work of Art*, *Filozofski vestnik*, roč. 20, 1999, č. 2, s. 69.

¹⁷ M. Seel, *Aesthetics of Nature and Ethics*, in: M. Kelly (ed.), *The Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 1998, s. 399.

¹⁸ Srov. A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, viz výše, s. 9–10.

¹⁹ Tamtéž, s. 11.

²⁰ Danto v této souvislosti „aplauduje“ Georgi Dickiemu a jeho polemice s „mytičností“ pojmu „psychické distance“ Edwarda Bullougha. U Danta tu ale vzniká určitý rozpor. Na jedné straně totiž souhlasí s Dickieho kritikou, založenou na odmítnutí existence jakéhokoli předmětu kritizovaného pojmu. Podle Dickieho se při percepci uměleckého díla jedná o znalost určitých konvencí (např. při sledo-

pro toto stadium filozofické represe rafinovanou metaforou. Jedná se podle Dantových slov o úspěšnou strategii sugerující umělcům, že jejich úkolem je „tvorit krásu“. Umění je tím vyzvednuto na úctyhodný „metafyzický piedestal“, zároveň je tím však záludně zbaveno možnosti do čehokoli podstatného zasahovat a na dlouhou dobu své odebrání práv ochotně přijímá.

Ve světle Dantova výkladu bylo umění pro filozofii po stovky až tisíce let skrytým nebezpečím a estetika je – skrze své centrální pojmy estetického postoje a estetické zkušenosti – pouze jedním z účinných filozofických nástrojů, jimiž se lze s tímto nebezpečím efektivně vypořádat. V tuto chvíli se však vynořuje zásadnější otázka: Co se stane s uměním, pokud bychom jej v duchu Dantova návrhu těchto pout zbavili? „Estetické represe“ se umění nezbaví, bude-li ve svém vzdoru produkovat namísto krásy ošklivost (jak ostatně mnohdy činí), neboť jev zůstane v obou případech jevem. V rámci diskutované represivní strategie jde o přisouzení ontologického statutu, typu objektivity či předmětnosti, nehladě na jeho další určení. Objevuje se tedy potřeba jakési hlubší transformace, vzhledem k níž bude jakýkoli jev, ať už krásný či děsivý, irrelevantní či pouhým neutrálním faktem. Jakou budoucnost má tedy umění, zbaví-li se pout estetiky?

III.

Dříve samozřejmý předpoklad, udržovaný a potvrzovaný filozofií estetična, poprvé zpochybnila – jako umělecké dílo – *Fontána* Marcela Duchampa: „Byla totiž pisoárem dřívě, než se stala uměleckým dílem, a vlastnosti uměleckého díla získala navíc k těm, které měla již jako obyčejná věc,“ píše Danto.²¹ Duchampova volba vyvolává otázku, proč by zrovna toto – *Fontána* – mělo být uměleckým dílem, když naprosto stejné, bezejmenné miliony obyčejných pisoárů tento status nemají. Duchamp podle Danta jednoduše změnil otázku „Co je umění?“ na otázku „Proč je něco uměleckým dílem, když cosi naprosto stejného jím není?“²² Jaký pohyb, jaká vnitřní evoluce mohla dovést dějiny umění až k tomuto bodu? Co umožnilo Duchampův čin, nebo spíše co jej učinilo *nutným*? ptá se Danto. Duchampův čin musel přijít, a to ve chvíli, „když už nikomu nemohlo být jasné, co je umění, a všem muselo být dokonale jasné, že žádná ze starých odpovědí nevyhovuje“.²³

Tváří v tvář objektu (či skupině objektů), jakým jsou např. Duchampova *Fontána* nebo později Warholovy krabice na drátěnky a čisticí pastu Brillo, nás přirozeně napadá otáz-

vání divadelního představení), co nás vede k tomu chovat se určitým, specifickým způsobem, nikoli o důsledek zaujetí nějakého „mysteriózního postoje“ (jak tvrdí Bullough a mnoho dalších). Na straně druhé ale Danto upozorňuje na nebezpečí, které zaujetí „psychické distance“ přináší, a to tehdy, pokud esteticky distancujeme, a tedy specifickým způsobem *oceňujeme* objekty či události, jež by si zasloužily spíše naše morální odsouzení či přímou akci. Pokud vzniká takové nebezpečí, nemůže být pojem estetického postoje či psychické distance tak prázdný a „mytický“, jak by si přál Dickie. Srov. A. C. Danto, *The Transfiguration of Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1981, s. 22–23; srov. E. Bullough, „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 32, 1995, č. 1, s. 10–30; srov. G. Dickie, *The Myth of the Aesthetic Attitude*, *American Philosophical Quarterly*, roč. 1, 1964, č. 1, s. 55–65.

²¹ A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, viz výše, s. 13–14.

²² Tamtéž, s. 14.

²³ Tamtéž, s. 15.

ka, co odlišuje obyčejný objekt a obyčejný objekt *jako* umělecké dílo, jsou-li na první pohled nerozeznatelné. Pro Danta tato otázka není vedlejším efektem této instalace, není něčím nepatřičným, co je třeba tajit, abychom snobsky neprozradili, že tomuto uměleckému činu vlastně nerozumíme. Tato otázka, resp. *položení* této otázky, je jejím „sémantickým obsahem“. Nerozlišitelnost objektů co do manifestních vlastností vylučuje tradiční rozumění dílu v podobě oceňování výjimečnosti jeho jevové formy nebo předvedené virtuozity a vše, co dílo nabízí, tak spočívá v exemplifikaci této otázky. V roce 1964 byla podle Danta tato otázka předložena Andym Warholem natolik jasně, že její po desetiletí trvající, tentativní a stále ještě artefaktuální či „jevové“ kladení uměleckými avantgardami dospělo ke svému konci. Tím skončila i fáze hledání cesty ze složité situace, kdy najednou nebylo již delší dobu proč pokračovat v tisíciletém projektu napodobování vnitřní či vnější skutečnosti, projektu, jenž byl v rámci jedné z represivních strategií umění rafinovaně podsunut filozofií.

„Logika“ dějin umění je podle Dantovy verze příběhu ovládána snahou o dosažení určitého druhu poznání a v tomto smyslu má každá naše zkušenost s uměním vždy skrytou či otevřeně kladenou kognitivní povahu. Tímto druhem poznání je motivována ona otázka po podstatě umění, otázka, co činí umění uměním. Dějiny čehokoli podle Danta končí, tak jako životní příběh každého jednotlivce, dosažením sebevědomí, sebepoznání, kdy už nelze do daného příběhu nic nového zařadit. Nahlédnutím své vlastní podstaty tak končí i dějiny umění a jejich konec ohlašuje po Hegelově vzoru nástup umění jako filozofie, neboť je to právě filozofická (či teoretická) interpretace, co je jeho esencí, co jej (odjakživa) činí uměním. „Umění se konečně vypařilo v záblesku čisté myšlenky o sobě samém a zbylo pouze jakožto objekt svého vlastního teoretického vědomí,“ říká doslova Danto.²⁴ Konec dějin (umění) přichází ve chvíli, kdy umění dosahuje svého sebevědomí, své identity, obdobně jako v Hegelově metafyzickém narativu Duch v posledku dosahuje vědomí, své identity coby Ducha a „není již odcizen sám sobě nevědomostí o své pravé povaze“, nepotřebuje již jevové, smyslové formy k svému rozpoznání.²⁵

Historické stadium umění tedy končí (přijmeme-li Dantovu tezi), neboť již víme, „co je umění a jaký má smysl“.²⁶ Umělecká tvorba se samozřejmě může nerušeně rozvíjet dále, bude však postrádat onen dějinný smysl posunování hranic směrem k předpokládanému, tušenému či hledanému cíli. Dějiny umění končí, říká Danto, „nikoli však jeho postavy, které žijí od té doby šťastně dál, provozující ve své narativní bezvýznamnosti, cokoli se jim zlíbí. Cokoli dělají a cokoli se jim přihodí, už není součástí příběhu, který prožily, jako by tyto postavy byly prostředkem a příběh skutečným subjektem“.²⁷ Hegelova filozofická vize vykresluje grandiózní dějinný oblouk zakončený obdobným momentem a jedno ze stadií tohoto procesu sebezjevování absolutního bytí je v něm vyhrazeno právě umění. Hegelův metafyzický příběh nachází podle Danta v Duchampově díle jisté potvrzení. Duchamp totiž klade otázku po povaze umění nikoli zvnějšku, nýbrž zevnitř,

²⁴ A. C. Danto, Konec umění, *Estetika*, roč. 35, 1998, č. 1, s. 16. Dantův esej je též součástí antologie *The Death of Art* editované Berelem Langem, kde tvoří úvodní stať, a stal se rovněž jednou z kapitol citované Dantovy knihy *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Srov. B. Lang (ed.), *The Death of Art*, Haven Publishing Corporation, New York 1984, s. 5–35; srov. A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, viz výše, 1986, s. 81–115.

²⁵ A. C. Danto, Konec umění, viz výše, s. 15.

²⁶ Tamtéž.

²⁷ Tamtéž.

skrže umělecké dílo či jeho prostřednictvím. Filozofická povaha, onen úděl, je tímto učiněn očividným: „Čeho umění nakonec dosáhlo jako svého naplnění a uskutečnění, je filozofie umění.“²⁸

Pro Danta je Hegelova racionalizace umění jedním z nejdůkladnějších příkladů druhého stadia či strategie platónského programu. Umění je pojmáno z hlediska filozofie jako filozofie v jedné ze svých odcizených, nedokonalých instancí. „Jestliže umění internalizuje své dějiny, stává-li se vědomým svých vlastních dějin až do současnosti tak, že se vědomí dějin stává součástí povahy umění, je možná nevyhnutelné, že se nakonec samo stane filozofií. A pokud tak učiní, potom, ve významném smyslu, umění končí,“ uzavírá Danto.²⁹

Analýzou podob toho, co označuje jako filozofické odebrání práv či filozofickou repre-si umění, dochází Danto k hypotéze o logice pohybu dějin umění, o emancipaci umění od filozofie (a emancipaci filozofie od sebe samé). Zdá se, že nevyhnutelným důsledkem je jistá obdoba Hegelova melancholického závěru o „konci umění“ či „minulém rázu umění“. Umění může sice nadále opakovat, rozvíjet či proměňovat své formy, ztratilo však svůj vnitřní impuls, který nutil či *nutkal* jeho tvůrce hledat, vyjadřovat a skrže se-bevyjádření se dozvídat pravdu (o) umění. Tedy to, co je podstatou, substancí – důvodem existence – zvláštních, uměleckých předmětů. Nutným důsledkem dosažení tohoto bodu, kdy umění již dokonale a beze zbytku ví, čím jest, je právě posthistorická volnost, vyznačující se vedle bezmezné plurality možných navázání nostalgickou reflexí „konce umění“ ve smyslu absence jeho dřívější hnací síly. Parafrázuje Karla Marxe, uzavírá Danto (stojící obdobně jako Hegel) na konci tohoto velkého „příběhu umění“: „Člověk může být abstrakcionista ráno, fotorealista odpoledne a minimálním minimalistou večer. Nebo může vystříhovat panenky z papíru nebo dělat cokoli jiného, co ho těší. Žijeme ve věku pluralismu. Pluralismus znamená, že již nadále nehraje roli, co člověk konkrétně dělá. Jakmile je stejně dobré jít jedním i druhým směrem, pojem směru ztrácí použití. Okrašlování, sebevyláčení, zábava jsou samozřejmě trvalé lidské potřeby. Umění bude mít vždy příležitost vykonat nějakou službu, pokud se umělci spokojí s tímto úkolem. Svoboda končí svým vlastním naplněním. Služebné umění existovalo vždy. InSTITUTE umění, jako jsou galerie, sběratelé, výstavy, žurnalismus, jejichž existence předpokládá dějiny a jejichž smyslem je zaznamenávat novinky, postupně zmizí. Těžko lze předvídat, jak šťastnými nás štěstí učiní, ale stačí si jen vzpomenout, jakou změnu způsobila móda gurmánské kuchyně v každodenním americkém životě. V jistém smyslu bylo ohromným privilegiem žít v dějinách.“³⁰ Umění samo tedy nekončí, končí *dějiny umění*. Nicméně tam, kde je možné cokoli, není nic důležitější, významnější, hodnotnější než cokoli jiného a pád onoho obdivuhodného lidského vynálezu (umění) do bezvýznamnosti se zdá být obtížně přijatelnou nutností. Nutno však připomenout, že sám Danto je stále jen jednou z postav jím vyprávěného příběhu, a nikoli „všemocným vypravěčem“. Tímto zůstává celá teze o konci umění „skrže jeho transformaci ve filozofii“ v hypotetické rovině. Navzdory konci „velkých vyprávění“ stále platí, že konec odhaluje svůj „smysl konce“ teprve tehdy, stává-li se příběh, jehož je koncem, datem či událostí v rámci jiných příběhů. Vzhledem

²⁸ Tamtéž.

²⁹ Tamtéž.

³⁰ Tamtéž, s. 15–16.

k tomuto aspektu každé narativní (tedy i historické) deskripce jsme stále situováni uvnitř „příběhu umění“, jenž – řečeno parafrází názvu jedné ze studií Paula Ricœura – stále svého vypravěče (a tedy i svůj konec) hledá.³¹

V následujících částech se zaměříme prostřednictvím analýz Jana Patočky na sílu či přitažlivost této známé a opakovaně „oživované“ Hegelovy teze. V Patočkově interpretaci všechny až dosud zmíněné základní komponenty zůstávají – teze o konci či „minulém rázu“ umění, estetický postoj, racionalizace či kognitivizace umění. Výsledky Patočkových úvah však ukazují, především díky pozornosti věnované Hegelovu pojetí časovosti a odlišnému vztahu k pojmu estetického postoje, nejen „přes hlavu“ Hegelovy metafyzické soustavy a jí integrálního učení o minulém rázu umění, ale, jak se domníváme, i „přes hlavu“ Dantova znovuoživení Hegelovy myšlenky.

IV.

Na Hegelovu nauku o minulém rázu umění lze podle Patočky nahlížet ze dvou úhlů. Z prvního hlediska se otevírá základní dimenze spojená s metafyzickým rozměrem Hegelova vlastního systému. Hledisko druhé pak směřuje do nitra celé koncepce a odhaluje v ní, jak dokládá Patočka, jistou podobu fenomenologie estetického postoje, „které za určitých kautel je možné dáti samostatný význam a která jako by přes hlavu soustavy pohlížela do naší přítomnosti“.³² V této části půjde nejprve o Patočkovu nastínění prvního významu minulosti umění, které zčásti vychází vstříc základním momentům Dantovy inspirace Hegelem, a do značné míry tak stvrzuje hypotézu o druhém, výše zmíněném způsobu disciplinace umění z hlediska filozofie, o druhém způsobu odebrání práv umění filozofií. V dalších částech však bude hlavní pozornost zaměřena na Patočkou odhalený druhý význam „minulosti umění“, jenž skrze Hegelovu analýzu časovosti jako základní ontologické dimenze odkrývá „zvláštní, systémem nevyjádřený podtext Hegelova přemýšlení o umění, podtext, který bude možná s jeho vlastní filosofií dějin umění těžko slučitelný a přes její hlavu bude ukazovat jinak“.³³ Pro nás je důležité, že tento význam minulého rázu umění uniká z pasti, do které se pod tlakem metafyzických závazků dostává umění v prvním případě. Vystává otázka, zdali se tak nenabízí i možnost vykročení mimo Dantovu hegelovskou hypotézu o konci umění. Nutno dodat, že pokud ano, dělo by se tak paradoxně, jak se pokusíme ukázat, prostřednictvím první Dantem identifikované metody filozofické marginalizace vlivu umění, tzn. prostřednictvím estetiky a jejího ústředního pojmu – *estetického postoje*.

První přístup tedy odhaluje rozsah a hloubku Hegelova filozofického projektu, nicméně potvrzuje Dantovu hypotézu o ujařmení umělecké tvorby filozofickou teorií, vysvětlující umění, co činí a má činit, a odkazující jej do patřičných míst v bezpečné vzdá-

³¹ Srov. P. Ricœur, *Life: Story in a Search of a Narrator*, in: M. J. Valdés (ed.), *A Ricœur Reader. Reflection and Imagination*, Toronto University Press, Toronto 1991, s. 425–437.

³² J. Patočka, *Učení o minulém rázu umění*, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 319.

³³ Tamtéž, s. 329. Odvážnost a přesah této Patočkovy netradiční interpretace, stejně jako její náklonnost především k Heideggerovu myšlení, rozebírá ve studii „Sebeuvědomění a čas. K Patočkově interpretaci Hegelovy estetiky“ Ladislav Major. Srov. L. Major, *Sebeuvědomění a čas. K Patočkově interpretaci Hegelovy estetiky*, *Filosofický časopis*, roč. 15, 1967, č. 5, s. 625–635.

lenosti od živoucího dění. Patočka ve svých textech o Hegelovi sleduje jednotlivá stadia jeho myšlení, vedoucí postupně, avšak nikoli bez významných obrátů či posunů, k jeho pojetí „absolutního myšlení jakožto myšlení absolutna“, tzn. k myšlení o Duchu, jenž se zjevuje v procesu velkolepého oblouku dějin sebeuchopujícím uchopením. Centrální otázka týkající se estetická, resp. umění, pak spočívá v lokalizaci fáze či stadia, které mu z hlediska logiky „zjevování absolutního bytí“ přináležejí. Pokud jde o metafyzickou úlohu umění, nabízely se podle Patočky z hlediska Hegelova postupně se završujícího systému dvě možnosti. První možnost klade umění na roveň metafyzické spekulaci, čímž by se stávalo rovnocenným prostředkem, výrazem absolutní pravdy. Možnost druhá znamená ve svém důsledku metafyzickou druhořadost umění. Zatímco pro F. W. J. Schellinga, píše Patočka, umění zůstávalo na rovině první možnosti, „Hegel napřed váhal a pak kráčel stále rozhodněji opačnou cestou: umění je sice realizovaná krása, krása je sice pravda, a dokonce absolutní pravda, ale neúplná, a její nedostatky jsou tak veliké, že v přítomné době nemůže již k oživení přispět, alespoň nikoli v podobě původně, originárně tvůrčího umění“.³⁴

Toto podřazené postavení krásy a estetická vůbec, jež je sice spojením s pravdou, nicméně spojením stále ještě zastírajícím či zahalujícím, nabývá z hlediska Hegelova celkového rozvrhu zásadní význam. Hegel stále více potvrzuje stanovisko svého zralého systému a z hlediska identitní logiky se stává zřejmé, že v krásě ani v umění Duch jednoduše není totožný sám se sebou, nachází sám sebe *prostřednictvím* konečné smyslové formy, nikoli prostřednictvím sebe sama. Smyslová forma jako empirická, konečná danost se tak jeví být překážkou, o jejíž překročení absolutní vědomí samo skrze umění usiluje. Co dává vzniknout umění, není samo identické s uměleckou formou: „Umění nesděljuje sebe, nýbrž něco, co není uměním, co je „vyšší“, tj. co teprve je celá pravda.“³⁵ Tímto přesahováním, hledáním původního zdroje je pak dáno i to, čeho se chápe ve své koncepci Danto, tj. směr vývoje, pohyb umění odněkud někam, kdy se umění sice stále dokonaleji stává samo sebou, tento pohyb či vývoj však nutně spěje k momentu, kdy umění přestává být *živým* samopohybem. Pro Hegela tak umění přestává být výrazem absolutní pravdy, neboť ta jej již přesahuje a ono samo se objektivuje, stává se předmětem reflexe jemu vnějšího, filozofického, pojmového uchopení umění. Do popředí zde vystupují obě strany Dantovy hegelovské inspirace, tj. filozofický základ smyslu umělecké tvorby i nevyhnutelné spění k rozpoznání tohoto základu a tímto k završení či konci jedné z fází dějinného procesu.

Krásy a její orgán umění, jak uvádí Patočka, je tedy pro Hegelův rozvinutý systém sice nezbytným krokem v rámci celého procesu, nicméně, viděno z pozice tohoto rozpoznání, krokem předběžným, jehož smyslem bylo vyjádření ducha ve smyslovosti. Z hlediska logiky adekvace se v umění stále nachází rozpor, a to mezi nekonečným obsahem, jehož je umění výrazem, a konečnou formou, jejichž spojením je krásný zjev. Krása je tedy nesporně druhem pravdy, na druhé straně však krása není pravdou, „není realizací ideje pravdy, naopak je to pouze pravda oslabená, zlomená konečným milieu; není ničím jiným než velkou demonstrací, že konečnost si nelze myslit samu o sobě a pro sebe, že duch je i v ní pravou podstatou – teze, která však na základě spekulativním je jasná, ve spekulaci

³⁴ J. Patočka, Učení o minulém rázu umění, viz výše, s. 322.

³⁵ Tamtéž, s. 326.

zahrnutá; její konkrétní provedení sice vytváří celý nesmírný svět umělecké tvorby, ale z hlediska spekulace neznamena nic dalšího, nového“.³⁶ Velkým výdobytkem Hegelovy filozofie je podle Patočky uchopení krásy a umění jako prostředku odhalování pravdy: „Její síla je v tom, že právě jako pravda umožňuje přístup k nekonečnu, odpoutání od obvyklé, empirické reality. Jakožto nauka pravdy poskytuje nám potřebnou míru, abychom mohli posoudit, co je a co není uměním, co je velké umění a co malé, jak je uzpůsobeno universum umění.“³⁷ Tento „líc nauky“, jak uvádí Patočka, je však těžce vykoupěn naukou o minulosti umění: „Na jedné straně hrozí tedy buď úpadek do konečnosti, anebo neomezená libovůle posuzovacích stanovisek, programů a subjektivismů. Na straně druhé však hrozí, že na základě zaujatého, konstruovaného pojetí pravdy umění přeslechneme hlas autenticity uměleckého projevu.“³⁸

Líc Hegelovy estetické koncepce znamená tedy udělení pravdivosti – Dantovými slovy *práv* – umění, a tedy jeho záchranu před úpadkem do konečnosti a libovůle posuzovacích stanovisek. Zároveň však má tato záchrana odvrácenou stranu, svůj rub, neboť jestliže to není umění, co chápe samo sebe, je-li to spekulace, k níž umění přivádí, k níž připravuje cestu, jestliže spekulace chápe umění, avšak umění spekulaci pochopit nemůže, je zřejmé, že umění je pouhým předstupněm filozofické reflexe, činí nedokonale to, jak nakonec uvádí i Danto, v čem tkví podstata teorie, nikoli však umění. „Ve spekulaci,“ píše Patočka, „jsou s to žít dále podstatným životem i takové postavy umění, které samy pro sebe již nejsou *umělecky* oživující. Umění přežívá do dneška v pochopení umění, ve *vědě* o umění: estetika se stává přítomnou formou existence umění.“³⁹ Přidělená práva jsou tedy umění v posledku opět odebrána.

Přitažlivost Hegelova filozofického zdůvodnění umění pro Arthura C. Danta lze nahlédnout i z hlediska Patočkovy interpretace. Nauka přisuzuje kráse a umění místo v hierarchii zjevování absolutní pravdy, zároveň jej však zbavuje jeho dřívějších práv a verdikt o „konci umění“ je v obou případech logickým vyústěním *filozofické* interpretace umění, nikoli historickými fakty podloženou skutečností.

V.

Až potud se linie filozofického zhodnocení Hegelovy myšlenky u obou diskutovaných autorů přibližují. Momentem odklonu je však v případě Patočky přípravná analýza Hegelova pojetí času a potom, již zcela v protikladu k Dantovu antiestetickému přístupu, analýza estetického postoje z Hegelových *Přednášek o estetice (Vorlesungen über die Ästhetik)*.

Patočka ve své interpretaci předpokládá, že u Hegela lze nalézt rozpracované nelineární pojetí času, nebo se alespoň domnívá, že takové pojetí času Hegelova koncepce předjímá či připravuje.⁴⁰ Patočka se obrací k Hegelovým analýzám z doby *Jenské reální filozofie (Jenaer Realphilosophie)* a ukazuje, jakým způsobem Hegel antcipoval Husserlovo pojetí

³⁶ Tamtéž, s. 319.

³⁷ J. Patočka, K vývoji Hegelových názorů, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 223.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ J. Patočka, Hegelův filozofický a estetický vývoj, viz výše, s. 284.

⁴⁰ Srov. J. Patočka, Učení o minulém rázu umění, viz výše, s. 330.

časového vědomí, resp. intencionální zahrnutí minulosti i budoucnosti v jednodimenzionálním kontinuu zakoušené přítomnosti.

V Hegelově pojetí času Patočka rozeznává jistou konjunkci imanence a transcendence, která přesahuje běžnou představu časové linie, tvořené z jednotlivých, vůči sobě vnějších „nyní“. Zásadní otázka zní, jakým způsobem se časová jednotka, pojímaná jako „ted“, rozrůžňující se v „jsoucí nebytí a nejsoucí bytí, toto *ted* ano, které *ještě* ne a *již* ne“, vztahuje k dalším časovým dimenzím. Vnějškovost po sobě následujících, diskrétních „nyní“ je podle Patočky u Hegela pouze jedním aspektem. Tím druhým, pro další výklad závažnějším rysem je jejich vzájemná proniknutost či prostoupenost. Patočka ukazuje, že u Hegela je budoucnost nejen obsažena v přítomnosti vždy jako přítomná budoucnost, nýbrž že je zároveň „momentem negativnosti v přítomnosti“. Je nejen momentem jednodimenzionální inkluze dimenzí přítomnosti a budoucnosti, ale i momentem jejich protikladnosti, jenž jedním a tím samým pohybem toto kontinuum spojuje i ruší: „Bytí je stejnou měrou bytím, jež mizí, jako nebytí bezprostředně přešlo ve svůj vlastní protiklad, v bytí. Tato bezprostřednost působí, že bytí jejich rozdílu leží mimo ně.“⁴¹

Co znamená, že „bytí rozdílu“ mezi nastávajícím a mizejícím bytím leží *mimo ně*? Tato paradoxní formulace odkazuje k zásadní odlišnosti mezi ve všech svých částech netečným „lhostejným, rovnocenným, izotropním prostorem“ a tím, co tento prostor „rozrůžňuje“, co oživuje jeho „mrtvou lhostejnost daností“. Touto základní oživující kvalitou prostoru je povaha času, vždy spojeného s pohybem, jež nelze pomocí statických, zprostorňujících určení *předtím, nyní, potom* vyjádřit jinak než uvedeným rozparem. Jak uvádí Patočka, přítomnost a budoucnost nemohou být uchopeny nezávisle na sobě. Vztahem, který je vzájemně určuje a spojuje, je však *zápornost, vzájemné překonávání*. Toto napětí či „neklid“ pak u Hegela vede daleko od představy času jako lineární kumulace po sobě následujících „nyní“, a to směrem k dynamickému pojetí „bořivého tvoření času“.⁴²

Jestliže přítomnost v sobě zahrnuje to, co ji ruší či překračuje, potom je podle Patočky přítomnost „jsoucím sebezpřekonáváním“, stejně jako budoucnost je v takovém případě „nejsoucím překonáváním“, neboť vzhledem k přítomnému okamžiku je tím, co jej ruší, protože sama ještě není. Budoucnost tedy spočívá v *nebytí*, „které vždy již jest, které tedy určuje přítomnost svým stálým *již*. ... Negující „ted“ přítomnosti je budoucnost; zrušená budoucnost, ta tedy, která se *již* stala přítomností, je minulost. Přítomnost je minulá budoucnost, přítomnost sama je minulá, tj. uskutečněná budoucnost.“⁴³ Vynořuje se zde tedy, jak uvidíme, hlubší *přítomnost* třetí dimenze – minulosti: přítomnost ruší budoucnost, neboť ji činí *minulou* budoucností, neguje však vedle budoucnosti i sebe samu, neboť uvolňuje místo přítomné „minulé budoucnosti“, a sama je tak vždy již minulá. A protože, uzavírá Patočka, „ted“ je nedílné, bod, je to jedno a totéž *ted* – všechny tři dimenze jsou nikoli mimo sebe navzájem, nýbrž tvoří nedílnou strukturu“.⁴⁴

Poslední dimenzí, kterou v Hegelově analýze Patočka odkrývá, je tedy minulost, která se ukazuje být „posledním výsledkem časového pohybu“, tím, „v čem čas naposledy

⁴¹ Srov. G. W. F. Hegel, *Jenaer Realphilosophie. Vorlesungen zur Philosophie der Natur und des Geistes von 1805–1806*, J. Hoffmeister (ed.), Berlin, Akademie Verlag 1969, s. 11. Citováno podle J. Patočka, Učení o minulém rázu umění, viz výše, s. 331.

⁴² Tamtéž, s. 332.

⁴³ Tamtéž, s. 333.

⁴⁴ Tamtéž; srov. G. W. F. Hegel, *Jenaer Realphilosophie*, viz výše, s. 11–12.

ústí“.⁴⁵ „Je jednou z dimenzí času, je s přítomností a budoucností spjatým *již*“, vyplývající z onoho dvojitého záporu.⁴⁶ Na druhé straně je však, tvrdí Patočka, „posledním výsledkem a celkovým charakterem času. Co je časové, je vydáno minulosti, je nějak minulé“.⁴⁷ Jediné, co se nestává v popsané trojdimenzionální struktuře časového „teď“ minulým, co nepomíjí, je samotná dimenze minulosti. Proto není minulost pouze jedním z rysů, nýbrž „základním charakterem časovosti“.⁴⁸ Vzájemné rušení přítomnosti a budoucnosti, minulost jako sám charakter rušení či „sebezrušenost“ je to, co v celé struktuře vymezuje samu povahu času.

Jak upozorňuje Patočka, Hegel nepojímá tuto vnitřní negativitu jako nedostatečnost, neúplnost, cosi záporného, nýbrž jako „absolutní pojem“, cosi, co není omezeno vnější rozrůzněností jsoucen, co je naopak otevírajícím se „prostorem živého bytí o sobě v podobě předmětného kladu“.⁴⁹ Čas je tak „nejvyšší mocí všeho jsoucího [...] a pravý způsob uvažování všeho jsoucna je uvažování jsoucna v jeho čase, tj. jako mizejícího momentu“.⁵⁰ Hegel tímto podle Patočky pronikl k základům názoru času a „objevil časovost jako to, co zjevování jsoucna v jeho bytí, pojem, zakládá a umožňuje“.⁵¹ Sebe-vědomé já má podle Patočky u Hegela časový charakter, je samo časovostí, umožňující rozptýlení, rozrůznění jednotlivých časových určení věcí, zprostornění času. Nyní je však třeba vrátit se na počátek. Patočka totiž v tomto bodě upozorňuje na předeslanou možnost dvojího přístupu k výsledkům těchto Hegelových úvah. První jde ve směru Hegelovy metafyzické spekulace, druhý, spíše nevyužitý, uvedené pojetí časovosti z tohoto celku zčásti vyvažuje a ukazuje prostřednictvím analýzy pojetí estetického postoje jeho neaktualizovaný potenciál.

Na jedné straně tedy Hegel odhaluje skrze své analýzy časovosti ontologicky hlubší založení času a pojmu. Jak zdůrazňuje Patočka, „čas a pojem nejsou uchopitelné jako věci ve světě řečí identity a stále možného návratu k němuž. Čas a pojem jsou tedy ontologicky na jiné úrovni, jsou původnější“.⁵² Na straně druhé Hegel zůstal podle Patočky ve vleku teologické problematiky, vyplývající z „evropské metafyzické linie“.⁵³ Subjektem dialektického dění se tak stává Bůh jakožto věčný a tvořivý prazáklad myšlenkového procesu sebe-zjevování. Pravda absolutna se však nemůže dít v čase, neboť časovost, jak bylo naznačeno, předpokládá pohyb, rozpor a sebe-překonávání. „Toto vědění absolutna o absolutnu musí být vyčerpávající, totální. To znamená, že čas jako překonávání sebe nemůže posléze pro ně mít význam, musí v něm sám být překonán. Bůh nemá historii, nejvyšší ji obsahuje v sobě jako zrušenou.“⁵⁴

Objev časovosti jako základu, samotné možnosti zjevování jsoucna v jeho bytí, znamenal podle Patočky pro Hegela pokušení identifikovat v linii staré metafyziky tento

⁴⁵ Srov. J. Patočka, *Učení o minulém rázu umění*, s. 333.

⁴⁶ Srov. tamtéž.

⁴⁷ Tamtéž, s. 334.

⁴⁸ Srov. tamtéž.

⁴⁹ Srov. tamtéž, s. 335.

⁵⁰ Tamtéž.

⁵¹ Tamtéž, s. 337.

⁵² Tamtéž.

⁵³ Srov. tamtéž, s. 336–337.

⁵⁴ Srov. tamtéž, s. 336.

základ jako přístup „k nejvyššímu jsoucnu, jehož myšlení tvoří bytí i jsoucno zároveň“.⁵⁵ Kontradikce či rozpor spočívá v dogmatickém předpokladu „logiky“ jako Božího myšlení před stvořením a zároveň absolutního, završeného sebe-vědomí, jež je výsledkem celého dialektického procesu fenomenologie. Pokud by Hegel, uvádí Patočka, nezotožnil onu rovinu bytí, která otevírá možnost fenomenalizace každého jsoucna, s „dosažením úrovně božské myšlenky“, mohla být fenomenologie „ontologií člověka, logika ontologií vůbec; rovněž vztah mezi pravdou filosofie a pravdou umění musil by být formulován nově, umění by získalo mnohem větší autonomii a jeho ‚minulost‘ by ztratila onen ráz předběžnosti jeho pravdy, který zároveň znamená osud a úkol překonat umění, likvidovat jej jako bytostnou etapu manifestace pravdy“.⁵⁶

VI.

Náznyky pro tuto „podtextovou“ interpretaci Patočka nachází v Hegelových úvahách o povaze estetického postoje. Chápe jej, na rozdíl od rozporuplnosti Dantova vztahu k předmětu tohoto pojmu, jednoznačně jako postoj, který je „zvláštním způsobem našeho celkového chování ke světu“.⁵⁷ Patočka zdůrazňuje jeho specifčnost, jdoucí v tomto ohledu zřetelně ve stopách kantovského vymezení, a uvádí jej do „kontrastní souvislosti s jinými základními, celkovými životními postoji: stanoviskem konečné inteligence (stanoviskem teoretického rozvažování) a stanoviskem konečného chtění (naší individuální praxe)“.⁵⁸ Na rozdíl od postoje estetického jsou podle Patočkova výkladu „teoretické i praktické stanovisko formy toho, co bychom mohli nazvat konečným postojem“.⁵⁹

Pokud jde o teoretický postoj, pak svou svázanost se světem, svou závislost na tomto světě stvrzuje subjekt či „konečná inteligence“ tím, že pracuje s „vnějšími i vnitřními předměty, které rozebírá a opět syntetizuje v soudech, úsudcích, teoriích, kterých používá vesměs jako hypotéz, dotazů k vnějšímu světu“.⁶⁰ V takovém postoji jsme podle Hegela „po vůli“ těmto věcem, předpokládáme totiž jejich samostatnou jsoucnost, a stáváme se tak „zajatci víry ve věci“.⁶¹ Ve stavu závislosti je subjekt i v praktickém postoji, kdy je omezen „nejen stále znovu se obrozující, nepřemoženou samostatností věcí, s nimiž zápasíme, nýbrž i bojem a vnitřními rozpory účelů, vůle, pudů a vášní“.⁶² Vázání konečností své vůle nejsme v takovém postoji, píše Patočka, „ochotni předběhnout svůj nejzákladnější předpoklad – víru v předměty, víru v svět“.⁶³

Tento poslední moment – instinktivní víra v svět – je podle Patočky společným jmenovatelem teoretického i praktického postoje. Je stanoviskem konečnosti, neboť tato víra „zkonečňuje“ svět. Subjekt je tímto determinován nahodilými procesy, jsouc sám jednou z konečných věcí v tomto světě. V takovém nastavení je rovněž jeho čas vázán konečností

⁵⁵ Tamtéž, s. 337.

⁵⁶ Tamtéž, s. 338.

⁵⁷ J. Patočka, Hegelův filosofický a estetický vývoj, viz výše, s. 287.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ Tamtéž.

⁶⁰ Tamtéž, s. 288.

⁶¹ Tamtéž.

⁶² Tamtéž.

⁶³ Tamtéž.

procesů uvnitř tohoto světa, reaguje na ně, „dobíhá“ je, nemůže zaujmout žádný bytostný vztah ke světu jako celku, a je tudíž prost jakéhokoli podstatného přesahu či transcenden- ce: „Žijeme v konečném postoji ustavičným *vykonáváním* příkazů konečnosti: toho, co po nás chtějí věci, situace, která naléhá. Praktický smysl věcí, pramenící z našich rozvrhů, je proto sice účinný, ale není viděn, zatímco samostatnost věcí, ač není prakticky životně účinná, nám jediné bije do očí,“ píše Patočka.⁶⁴

V rámci praktického postoje máme co dělat s uskutečňujícím se já a v rámci tohoto uskutečňování nacházíme teprve věci samy, neboť „v uskutečňování teprve věci fungují jako to, čím jsou: překážkami, prostředky – možnostmi či nemožnostmi jistého předsevzetí“.⁶⁵ Zde se opět vynořuje časový charakter „ryzího sebevědomí“, resp. výše popi- sované bořivé tvoření času. Identita či jedinnost, shrnutost procesu uskutečňování je pro Hegela, připomíná Patočka, výsledkem abstrakce, samotné já je tak „jsoucím abstraho- váním“ a čas se tak opět, z jiné strany ukazuje jako „živá podstata našeho já ... všero- dící a všechny své zroence pohlcující Chronos. Čas abstrahuje, tj. klade a popírá, dává a odnímá; ne tak, aby vznikalo pouhé nic, ale neskutečnost, minulost. Konkrétní čas je uskutečňující, rodící *ničení*, uskutečňování předsevzatého, odsutečňování daného. Já je časové dění, je odsutečňující uskutečňování; které samo s uskutečňováním odplývá, je odsutečňováno, konzumováno. Čas, uskutečňující odsutečňování, dává všechno, aby všechno straval, i vlastní uskutečňující já“.⁶⁶ V praktickém postoji je nám tedy vždy již něco dáno, a rozsah možné změny je omezen rámcem této danosti. Sebevědomé já tak sice odsutečňuje to, co je dáno, uskutečňuje, realizuje tak sebe sama, ovšem pouze v roz- vrhu tohoto rámce danosti.⁶⁷

Perspektiva konečnosti spočívá podle Patočky ve svém omezení na to, co je dané. Praktické chování je odsouzeno fungovat v rámci daného, v rámci předpokladu toho, k čemu se praktické já obrací, přičemž samo nasměrování či předsebrání je rovněž vždy již dáno. Taková je situace, v níž subjekt „přetváří, ničí věci a přitom vynakládá, konzumuje sám sebe“.⁶⁸ Sám působí, je na něj působeno a nepřesahuje rozsah daný těmito silovými vztahy: „Síly jsou však nezměrné moře, v němž se sami ztrácíme jako vlna v oce- ánu. Věci i my jsme síly, ponořené do obrovské souvislosti vždy dalších sil. Absorbování zápasem sil, nevidíme významovou souvislost, která nás do tohoto zápasu vysílá, která je anonymně za ním. ‚Přirozeným‘ názorem konečnosti se stává svět jako soubor věcí – sil. Z vlny významu, která nás nese, spatřujeme pouze zpěněný hřeben bezprostřední akce, a ten spatřujeme ještě ve formě, která je nám ‚přirozená‘, protože akce upřená na vnějš- ek vidí jen před sebe, a nikoli za sebe: ve formě samostatných, nezávislých věcí – sil.“⁶⁹ Konečný postoj ve všech jeho instancích zastírá, dokládá Patočka, to, co přesahuje dané, tzn. svět sám, tím, že jej redukuje na soubor věcí, resp. sil, „v nezměrnou nádržku účinnů nejrozmanitější působivosti a směru“.⁷⁰

⁶⁴ Tamtéž. Problematice vztahu konečnosti a estetického postoje se věnuje Ladislav Major. Srov. L. Major, Sebevědomění a čas. K Patočkově interpretaci Hegelovy estetiky, viz výše, s. 631–634.

⁶⁵ J. Patočka, Hegelův filosofický a estetický vývoj, viz výše, s. 289.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ Srov. J. Patočka, Učení o minulém rázu umění, viz výše, s. 339.

⁶⁸ J. Patočka, Hegelův filosofický a estetický vývoj, viz výše, s. 289.

⁶⁹ Tamtéž, s. 290.

⁷⁰ Tamtéž.

Pokud přivoláme zpět Dantův úvodní požadavek a výtku vůči umění, předpoklad jeho moci, nebezpečnosti a zároveň zdůvodnění jeho neschopnosti tomuto požadavku dostát, můžeme nahlédnout, že horizont možností naší bezprostřední akce, horizont možností aktivní změny je z hlediska konečnosti, z hlediska té reality, za kterou se Danto přimlouvá, značně omezen. V tomto postoji se ocitáme jako „věc – síla“ mezi ostatními „věcmi – silami“ a žijeme omezení „ustavičným vykonáváním příkazů konečnosti: toho, co na nás chtějí věci, situace, která naléhá“.⁷¹ Samotnou možnost rozšíření prostoru, relativního získání autonomie v rámci tohoto dění, postoj konečnosti spíše uzavírá. Nevidíme-li v tomto smyslu ponoření do žité reality než bezprostředně „před sebe“, potom se redukuje i potenciál uvažované akce a možnosti změny. „Stejná konečnost a nesvoboda postihuje objekt v obou vztazích. V teoretickém vztahu jeho samostatnost, ač je předpokládána, je pouze zdánlivou svobodou. Neboť objektivita jako taková pouze *jest*, aniž je její pojem *pro ni* jako subjektivní jednota a všeobecnost v jejím oboru. Pojem *jest* mimo ni. Každý objekt existuje v této vnějškovosti pojmu jako pouhá zvláštnost, obrácená svou rozmanitostí k vnějšku a jevíci se nekonečným počtem stránek vydanou napospas vzniku, změně, přemoci a zániku, působeným druhými věcmi. V praktickém vztahu klade se tato závislost výslovně jako taková a odpor věcí vůči vůli zůstává relativním, aniž obsahuje moc poslední samostatnosti.“⁷²

Proti stanovisku konečnosti klade Hegel estetický postoj, který by měl „vulgární porozumění světu a jsoucnům“ přesahovat. Estetično je zde definováno vykročením mimo procesy dané předsevzetím a uskutečňováním těchto předsevzetí: „V estetičnu nemáme před sebou žádný předmět, který by měl mimo sebe nezměrnou silových souvislostí, na nichž by závisela jeho skutečnost. Máme naopak dojem ucelené souvislosti, v níž nic nechybí, která nějakým způsobem obsahuje všecko. Nemá zde tedy smysl něco odsuťčováním uskutečňovat, je-li tu nějak všecko – ne sice nutně skutečné, ale přece přítomné“.⁷³ Jsme-li osloveni „krásou“ předmětu, tento přestává být reálným předmětem ve smyslu jedné z konečných „věcí – sil“, resp. osvobozuje se z dynamické sítě determinací. Dočasným opuštěním rozměru, v němž manipulujeme „věcmi – silami“ a jsme jimi zároveň manipulováni, se nám otevírá podle Patočkova výkladu Hegelovy *Estetiky* svět. Nikoli svět jako „soubor věcí – sil“, nýbrž svět jako rozměr, v němž ke každému zpředměťování teprve dochází, s nímž „nemůžeme být hotovi, použít ho ke svým poznatkům či praktickým předsevzetím. Ale zároveň s tím jsme také sami v sobě objevili svobodu – touž svobodu od hry sil, poněvadž také my jsme se stali celkem, či aspoň podstatným vztahováním k celku“.⁷⁴

Estetické prolomení konečnosti předpokládá určitý typ reflexe, jenž je stanovisku konečnosti praktického i teoretického postoje nedostupný. Jak vyplynulo z Patočkovy analýzy Hegelových úvah o čase, je to minulost, co je výsledek inherentní negativity časovosti a souhrn časového pohybu. Minulost není pouze jedna z dimenzí komplexní struktury přítomného okamžiku, nýbrž povaha, charakteristika času vůbec. V praktickém a teoretickém postoji jsme zařazeni do proudu „tryskajícího“ z přítomného okamžiku, do proudu odsuťčování uskutečňováním, jenž používá jako svoji moc *smrt*. Ta je totiž jiným

⁷¹ Tamtéž, s. 288.

⁷² G. W. F. Hegel, *Estetika I*, Praha, Odeon 1966, s. 126.

⁷³ Tamtéž, s. 290.

⁷⁴ Tamtéž.

označením *minulosti* jako základní charakteristiky času, je „neustále otevřenou propastí“, „otevřeností horizontu neskutečna“, bez něhož by nemohlo existovat žádné dění, žádné uskutečňování. V této souvislosti pak získává význam i Patočkou zmíněné Hegelovo připodobnění umění, jež by mělo být „indickým Bakchem ... který halí do citu a obrazu, pod nímž se skrývá strašlivé“.⁷⁵

Umění tedy na jedné straně „halí do obrazu a citu“, zároveň však umožňuje vztahovat se ke „strašlivému“, k smrti jako samé povaze času. Jakým způsobem je něčeho takového schopno? Hegelovou odpovědí je možnost navození estetického postoje, v němž nás věci ve světě neoslovují z hlediska své zařazenosti do vzájemných souvislostí, naopak, věci se při navození tohoto postoje stávají svobodnými, vypojeny z procesu odskutečňování uskutečňováním, oslovují nás „jako svět pro sebe“.⁷⁶ Takový předmět přestává být „papírem“, „plátnem“ apod., přestáváme se k němu vztahovat jako k objektu poznávacích a praktických potřeb. V základní podobě tedy Hegel podržuje minimální vymezení estetická, vycházející z Kantovy *Kritiky soudnosti* (*Kritik der Urteils kraft*), založené v kontrastním vztahu vůči poznání a jednání. V Hegelově pojetí však dochází, jak ukazuje Patočka, k mnohem závažnějšímu kroku za toto vymezení.

Základním předpokladem navození estetického postoje je totiž „odskutečnění samotného odskutečňování uskutečňováním“, otevření možnosti „předběhnutí“ či předstížení naší generální teze, čili víry v předběžný, daný stav věcí. Dochází tedy k dvousměrnému, zdánlivě antinomickému pohybu – k zahalujícímu odhalení. Tím, že nás estetické stanovisko prostřednictvím umění vyřazuje ze souvislostí daných „zápasem sil“, do nichž jsme ponořeni v obou podobách konečného postoje, dochází k typickému uvolnění, vzdálení se intenzitě, s jakou na nás realita obvykle doléhá. Toto zahalení však umožňuje díky vzniklému odstupu nastolení vztahu k tomu, co je předpokladem možnosti onoho dění, umožňuje pohlédnout do tváře „strašlivému“: „Umění se k [strašlivému] chová tak, že je nenechává pracovat, fungovat, uskutečňovat odskutečňováním, nýbrž ‚zahaluje‘ jeho ostří.“⁷⁷ V tomto smyslu Hegelova koncepce skutečně zbavuje umění možnosti zasahovat do té reality, v níž praktické já přetváří a uskutečňuje sebe sama. Na druhé straně ale, uvádí Patočka, „ostří nefunguje právě tenkrát, když jej jako ostří *vidíme a pozorujeme*, když tedy místo praktického postoje *v čase*, kde odskutečňujeme dané, zaujmeme postoj k času, kde se nám objeví jeho propastná povaha sama“.⁷⁸

V estetickém postoji se tedy u Hegela nejen zahaluje realita zápasu, do něhož jsme jako konečné bytosti zapojeni, ale pozastavením tohoto procesu se „vynořuje ze své anonymity svět, nikoli již ve smyslu souboru věcí, nýbrž jako souhra smyslu, který vytanul z propastné hlubiny za pomoci účasti konečné, smrtelné bytosti, která je vynakládána na toto v pravém významu toho slova úžasné dění, které jako rodiště všeho smyslu vyvolává a valí před sebou vždy též otázku dalšího, hlubšího, posledního smyslu jako svůj neztratitelný úběžník“.⁷⁹ Proto je naproti pocitu vzdálení se, odcizení reálnému dění zkušenost uměleckého díla provázena též dojmem „úžasu, odhalení“. Ona distanciace,

⁷⁵ Srov. G. W. F. Hegel, *Jenaer Realphilosophie*, viz výše, s. 265. Citováno podle J. Patočka, Hegelův filosofický a estetický vývoj, viz výše, s. 291; J. Patočka, Učení o minulém rázu umění, viz výše, s. 344–345.

⁷⁶ Srov. tamtéž, s. 340.

⁷⁷ J. Patočka, Hegelův filosofický a estetický vývoj, viz výše, s. 291–292.

⁷⁸ Tamtéž, s. 292.

⁷⁹ Tamtéž.

kteřou Patočka nachází v Hegelově pojetí estetického postoje, pak není „ve skutečnosti odchodem z [reality] do nějaké vysněné, jiné říše, nýbrž odhalením jejího nejvlastnějšího smyslu, které jí teprve nechává být tím, čím jest“.⁸⁰ Prostřednictvím odklonu našeho zájmu od dějící se skutečnosti, prostřednictvím jejího zahalení do „obrazu a citu“ tak umění neneutralizuje sebe sama, nýbrž vytváří samu možnost svého působení, neboť nás přivádí do „samého srdce reality“. Souběžně pak lze říci, že zde Patočka nepřímou předkládá zásadní důvody pro domněnku, že estetika jako nástroj filozofie – přinejmenším v případě tohoto do jisté míry „protihegelovského“ čtení Hegela – není nástrojem, jak umění odebrat jeho práva, ale nástrojem, jak je obhájit, jak uchovat autonomii a neredukovatelnost umění.

Jacques Taminiaux předkládá v souvislosti s výše diskutovanými otázkami následující hypotézu.⁸¹ Podle ní si lze představit produkci současného výtvarného umění (v širším smyslu umění 20. století) uvnitř určitého „magnetického pole“, jehož napětí vytvářejí dva protikladné, avšak nezbytné póly – estetické úvahy Immanuela Kanta na jedné straně a estetické úvahy G. W. F. Hegela na straně druhé. Zatímco první z nich odhaluje původní možnost zaujetí estetického postoje, jenž je definován skrze vyloučení poznání, smyslové žádosti a instrumentálního vztahu k předmětu, druhý přichází v jednom ze zásadních ohledů s naprosto protichůdnou myšlenkou, s úvahou o „smrti umění“. Hegel chápe umění, jak bylo výše popsáno, právě jako případ poznání, jako jeden z výsostných způsobů odhalování (absolutní) pravdy – ovšem s důsledky, jež vedou k tezi, podle níž je umělecká tvorba odsouzena k smrti jako aktuálně činný prostředek takového poznání. Ve shodě s pojetím estetického postoje v Kantově smyslu je podle Taminiauxe možné propojit jednotlivé události vzniku nových uměleckých forem jako stále „nové variace konstitutivních charakteristik estetického postoje“ – Duchampovy *ready-mades* nevyjímaje. Autonomie umělecké tvorby založená v pojmu estetického postoje v tomto smyslu neustále vyžaduje vykračovat ze svých zastarávajících kontextů a vřazovat je do nových vztahů a souvislostí. Nakonec i nejradičálnější Duchampova díla vyjevují a posilují, navzdory autorovu radikálnímu (a Dantem zdůrazňovanému) odmítnutí jejich „estetičnosti“, „konstitutivní charakter estetické oblasti, a to její nefunkčnost“, tvrdí Taminiaux.⁸² Z opačného hlediska můžeme sledovat opakované a více či méně nevědomé umělecké návraty k Hegelově tezi o minulém rázu umění, vyvolané a nesené stejnými „završujícími“, s celými dosavadními dějinami umění účtujícími díly. Jsme stále častěji svědky odmítnutí, „anti-umělecky“, tzn. vůči samotné možnosti produktivního navázání na dosavadní tradici motivovaných uměleckých děl, činů, popř. uměleckých manifestů. Znovu a znovu, pokaždé na jiných základech, se vynořuje názor, že umění již není tím, co bývalo. Zdá se tedy, že „zatímco Kantova estetika, opět kvůli centrálnímu postavení estetického postoje, předpokládá, že umění má svůj celý život před sebou, Hegelova tvrdí, že má svůj život již za sebou, v řeckém starověku“.⁸³ Právě toto zvláštní napětí mezi „estetickým postojem“ a „smrtí umění“, uvažuje Taminiaux, ono křížení těchto dvou témat v jádru současného

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ J. Taminiaux, *Between the Aesthetic Attitude and the Death of Art*, in: *Poetics, Speculation and Judgment. The Shadow of the Work of Art from Kant to Phenomenology*, State University of New York Press, Albany 1993, s. 55.

⁸² Tamtéž, s. 63.

⁸³ Tamtéž, s. 67.

umění ukazuje „napětí mezi tajemstvím odhalování a znovuobnovovanou jistotou subjektivity v moderním smyslu“.⁸⁴ Je-li tato hypotéza přijatelná, mohli bychom uzavřít, že oba v tomto textu diskutovaní autoři, Danto i Patočka, rozpoznávají význam a důležitost obou komponent Taminiauxova vymezení „magnetického pole“ – pojetí estetického postoje a učení o minulém charakteru umění – jako základních interpretačních klíčů pro reflexi stavu současného umění. Pokusil jsem se ukázat, že právě Dantovo odmítnutí jednoho z napětí vytvářejících pólů je důvodem, proč dochází v jeho koncepci k úvaze o rozplynutí umělecké tvorby v její stále větší bezvýznamnosti. Naopak Patočka nejprve poukazuje na předchůdnou obdobu tohoto nebezpečí u Hegela, avšak následně se jej pokouší pomocí „podtextové interpretace“, zahrnující návrat k původně kantovskému motivu estetického postoje, překonat. Na rozdíl od Danta Patočka obnovuje prostřednictvím – v jistém ohledu protihegelovské – interpretace onu zvláštní, oběma velkým filozofům 18. a 19. století vzdálenou dialektiku, skrze níž se Taminiaux pokouší uchopit současnou situaci výtvarného umění. Díky tomuto napětí podržuje Patočka význam umění ve smyslu „odhalování pravdy“, aniž by jej tím trpně podrážoval nadřazeným, pouze z jiné roviny nahlédnutelným objektivním procesům: „Umění ve svém současném oproštění, toť svět, toť bytí ve výtrysku, je to konkrétní smysl, který vyvstává na základě prvků pro sebe němých, to je ryzí tvorba, které se účastníme na díle: zároveň však přitom praktický důkaz, že člověk není pouhý transformátor a akumulátor energie, který si vytvořila hra kosmických sil, nýbrž opravdový tvůrčí pramen, svoboda.“⁸⁵

Poděkování

Rád bych poděkoval Miloši Ševčíkovi za cenné komentáře a připomínky k prvním verzím tohoto textu a Vandě Vicherkové za pomoc při jeho stylistické úpravě. Tento text vznikl za podpory grantového projektu „Problematika umění v myšlení Jana Patočky“ (GAČR P409/11/0324).

LITERATURA

- Bullough, E., „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 32, 1995, č. 1, s. 10–30.
- Danto, A. C., *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton 1997.
- , Konec umění, *Estetika*, roč. 35, 1998, č. 1, s. 1–18.
- , *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986.
- , *The Transfiguration of Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1981.
- Dickie, G., The Myth of the Aesthetic Attitude, *American Philosophical Quarterly*, roč. 1, 1964, č. 1, s. 55–65.
- Hegel, G. W. F., *Estetika I*, Praha, Odeon 1966.
- , *Jenaer Realphilosophie. Vorlesungen zur Philosophie der Natur und des Geistes von 1805–1806*, Akademie Verlag, Berlin 1969.

⁸⁴ Tamtéž, s. 71.

⁸⁵ J. Patočka, Umění a čas, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 316.

- History and Theory. Danto and his Critics: Art History, Historiography and After the End of Art*, roč. 37, 1998, č. 4.
- Jay, M., Drifting into Dangerous Waters: The Separation of Aesthetic Experience from the Work of Art, *Filozofski vestnik*, roč. 20, 1999, č. 2, s. 63–85.
- Kant, I., *Kritika soudnosti*, Praha, Odeon 1975.
- Lang, B. (ed.), *The Death of Art*, Haven Publishing Corporation, New York 1984.
- Majur, L., Sebeuvědomění a čas. K Patočkově interpretaci Hegelovy estetiky, *Filosofický časopis*, roč. 15, 1967, č. 5, s. 625–635.
- Patočka, J., *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- Ricoeur, P., Life: Story in a Search of a Narrator, in: Valdés, M. J. (ed.), *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination*, Toronto University Press, Toronto 1991, s. 425–437.
- Seel, M., Aesthetics of Nature and Ethics, in: Kelly, M. (ed.), *The Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 1998, s. 341–343.
- , The Career of Aesthetics in German Thinking, in: O’Hear, A. (ed.), *German Philosophy Since Kant. Royal Institute of Philosophy Supplement*, 44, Cambridge University Press, Cambridge 1991, s. 399–412.
- Ševčík, M., Change in Essence? Hegel’s Thesis on Past Character of Art as Considered by Heidegger, Patočka and Nancy, in: Dadejick, O; Stejskal, J. (eds.), *The Aesthetic Dimension of Visual Culture*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2010, s. 155–166.
- Taminiaux, J., *Poetics, Speculation and Judgement. The Shadow of the Work of Art from Kant to Phenomenology*, State University of New York Press, Albany 1993, s. 55–72.
- Tatarkiewicz, W., Aesthetic Experience: The Early History of the Concept, *Dialectics and Humanism*, roč. 1, 1973, č. 1, s. 19–30.

THE AESTHETIC ATTITUDE AND THE ETERNAL RETURN OF THE VERGANGENHEITSCHARAKTER DER KUNST: DANTO AND PATOČKA

Summary

The article aims primarily to provide a comparison of two approaches to an important theme of Hegel’s aesthetic theory – namely, his idea that art belongs to the past (*Vergangenheitscharakter der Kunst*). The first part of the article presents Arthur C. Danto’s hypothesis on ‘the end of art’ and its relation to Hegel’s concept, and then points to problems that stem from it. The second part is an analysis of Hegel’s ideas in the thought of Jan Patočka. The comparison brings to the fore the theme of the aesthetic attitude as the chief distinguishing feature of the two interpretations. The author of the article argues that Danto’s negative approach to this concept leaves him at the level of the Hegel-inspired statement about ‘the end of art’, whereas Patočka is able to use the concept ‘to go beyond’ the limits of Hegel’s well-known thesis about art belonging to the past.

UMĚNÍ MINULOSTI A PŘÍTOMNOSTI V PATOČKOVÝCH INTERPRETACÍCH HEGELOVY TEZE O MINULÉM RÁZU UMĚNÍ

MILOŠ ŠEVČÍK

I. Úvod

V následující studii se zabýváme Patočkovými interpretacemi Hegelovy teze o minulém charakteru umění. Nejprve se zaměříme na to, jak Patočka využívá této teze při zkoumání odlišnosti umění staršího a umění moderního. Patočka poukazuje na to, že umění až do 19. století ukazovalo pravdu, objektivní a závazný smysl. Starší umění představovalo průsvitné „okno“ k rozhodující, slavnostní, božské stránce skutečnosti. Teprve na počátku 19. století, tedy v Hegelově době, se stalo umění viditelným, stalo se předmětem „intence“ diváka. Upozorňujeme na to, Patočkovo pojetí charakteru a významu umění 19., a zejména 20. století navazuje na Gehlenovu koncepci vývoje vrstevnatosti smyslu výtvarného umění. Patočka pojímá moderní umělecké dílo jako vyjádření individuálního, osobního smyslu. Dále poukazujeme na určitý rozpor těchto Patočkových formulací s názorem tohoto myslitele, že umělecké dílo je „výtryskem bytí“, že člověk dokazuje svou svobodu svou účastí na tvůrčím procesu odkrývání bytí.

Poukazujeme však i na Patočkovy vlastní pochybnosti o správnosti této koncepce rozdílu mezi uměním umělecké a estetické kultury. Zdůrazňujeme, že rozpracování tématu ontologického zakotvení uměleckého díla přináší Patočkova „časovostní“ interpretace Hegelovy teze o minulém rázu umění. Patočka navrhuje, že bychom minulý charakter umění měli chápat ve smyslu předvedení samotné podstaty časovosti, kterou je minulost, tedy „zrušenost“ v Hegelově smyslu. Na základě této interpretace se umělecké dílo ukazuje jako to, co odkrývá celkovou souvislost lidského vztahu k jednotlivostem, jako způsob zjevení smyslu a zároveň zjevení samotného zjevování smyslu.

Poukazujeme však dále na to, že řešení zmíněného problému vztahu mezi smyslem staršího umění a smyslem moderního umění není výsledkem této „časovostní“ interpretace, ale že možnost takového řešení otvírá až pozdější Patočkova koncepce „problematičnosti“ smyslu. Patočka ukazuje, že vztah k bytí umožňuje odhalovat veškerý smysl, zároveň však každým smyslem „otřásá“, činí ho problematickým. Tato problematičnost smyslu je sice předpokladem vzniku dějin, po značně dlouhé období dějin je však překryta domněle zajištěným smyslem náboženským a metafyzickým. Teprve na počátku moderní doby je tato zajištěnost smyslu rozeznána jako iluzivní.

Na závěr se pokoušíme o aplikaci této Patočkovy koncepce smyslu na problematiku rozdílu mezi uměním starším a moderním. Poukazujeme na to, že v době opětovného vyjádření problematičnosti smyslu přestává umění ukazovat objektivní, obecně sdílený smysl. Dílo moderního umění vyjadřuje svět jako nezávazný způsob pochopení skutečnosti.

II. Umělecká epocha a epocha estetická

Můžeme říci, že Patočkovu pojednání „Umění a čas“ (1966) je z určitého hlediska především pojednáním věnovaným aktuálnosti teze Georga Friedricha Wilhelma Hegela o minulém charakteru umění. Patočka poukazuje na to, že tato teze zůstala v určitém smyslu platná, i když už samozřejmě nemůžeme přijmout Hegelovo zdůvodnění minulého rázu umění ze stanoviska jeho metafyzického systému. Patočka připomíná slavnou Hegelovu myšlenku z *Estetiky*, že umění se v současnosti proměnilo v „nádherné muzeum“,¹ které však už nepředstavuje vrcholný a skutečně aktuální způsob poznání. Patočka poukazuje na to, že Hegel dochází k závěru, že z umění sice „máme na věky požitky“,² nečekáme však od něho už sdělení pravdy. Úkol „odhalení absolutna“ přenecháváme v současnosti víře, a především vědě.³ Náboženství, a hlavně filozofie uspokojuje „duchovní potřeby“ současné doby, nikoli už umění.⁴ Z tohoto důvodu představuje umění „cosi minulého“.⁵ Patočka v této souvislosti zdůrazňuje, že Hegel dokázal rozpoznat hluboký rozdíl mezi starším uměním a uměním jeho současnosti, tedy rozdíl mezi uměním, které je „imperativní a závazné“, a uměním, které je „subjektivní, soukromé a nezávazné“.⁶ Hegel dokázal jasněji uchopit zásadní proměnu charakteru umění v době, která o takové proměně „neměla tušení“, dokonce celé století před vypuknutím umělecké revoluce, která postupnou proměnu umění dokonala.⁷

Patočka však také ukazuje, že Hegel nedokázal rozpoznat skutečný význam tohoto nezávazného a subjektivního umění. To, že umění už není schopno sdělovat absolutno, neznamená, že přestalo v duchovním životě současnosti hrát důležitou, nebo dokonce zásadní roli. Neschopnost sdělovat závaznou pravdu můžeme pojímat jako příznak nástupu „epochy subjektivního stylu“⁸ v umění. Můžeme tedy mluvit o dvou velkých stylových epochách umění s „přechodem uprostřed“⁹ a zejména o dvou velkých obdobích vývoje duchovního života lidstva, kterými jsou „období umělecké“, to znamená období, ve kterém umění bylo hlavní „metodou duchovního života“,¹⁰ a „období estetické“, ve kterém jsou za prostředek poznání pravdy považovány abstraktní vědecké termíny. Starší umění, tedy umění uměleckého období, ukazuje „slavnostní, mimořádnou, rozhodující, božskou“¹¹ stránku skutečnosti, zviditelňuje „sváteční, slavnostní, nadlidský moment universa“.¹² Umělecké dílo je prostředkem „prociťování a promýšlení“ určitých „náboženských a rituálních otázek“.¹³ V období, ve kterém umění v duchovním životě dominuje, tedy poukazuje dílo „k něčemu jinému“,¹⁴ odhaluje skutečnost, svět v jeho nezávislosti na di-

¹ Patočka, Umění a čas, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 305; srov. G. W. F. Hegel, *Estetika I*, Odeon, Praha 1966, s. 110

² Srov. J. Patočka, Umění a čas, viz výše, s. 305; srov. G. W. F. Hegel, *Estetika I*, viz výše, s. 65.

³ Srov. J. Patočka, Umění a čas, viz výše, s. 305.

⁴ Srov. G. W. F. Hegel, *Estetika I*, viz výše, s. 64–65, 120.

⁵ Tamtéž, s. 65.

⁶ Srov. J. Patočka, Umění a čas, viz výše, s. 306.

⁷ Srov. tamtéž, s. 305–306.

⁸ Tamtéž, s. 306.

⁹ Tamtéž, s. 307.

¹⁰ Tamtéž, s. 316.

¹¹ Srov. tamtéž, s. 308.

¹² Tamtéž, s. 316.

¹³ Srov. tamtéž, s. 308.

¹⁴ Srov. tamtéž.

vákovi či autorovi díla. Současné umění naopak odhaluje jediné „svět“ díla, skutečnost viděnou subjektivně, soukromně autorem a posléze i divákem uměleckého díla. V této souvislosti chceme poznamenat, že Patočkovu uvažování o umění starším i moderním nepochybně navazuje na myšlenky Martina Heideggera o povaze uměleckého díla z pojednání „Zrození uměleckého díla“ (1935–1936). Heidegger ukazuje, že v uměleckém díle je vždy otevřen „svět“, kterým určuje příslušníkům určitého historického společenství základní možnosti jejich života, určuje, co jakákoli skutečnost je.¹⁵ Svět v uměleckém díle je „soulad drah a vztahů“, kterým se „historický národ“ orientuje.¹⁶ Je to „širše otevřených vztahů“, kterým ve svém životě historický národ „podléhá“.¹⁷ Patočka předpokládá, že umělecké dílo vždy ukazuje či vyjadřuje určitý svět, o kterém hovoří také jako o „smyslu“, a je zřejmé, že takový svět určuje možnosti života. Mezi smyslem staršího umění a smyslem moderního umění je však v Patočkově pojetí důležitý rozdíl: zatímco svět staršího umění je na uměleckém díle nezávislý, svět moderního umění existuje jen díky uměleckému dílu. Zatímco smysl uměleckého díla staršího období vždy představoval nezpochybnitelné vysvětlení celkové souvislosti života, smysl moderního uměleckého díla představuje vždy jen určitou možnost celkového určení významu jednotlivých věcí, se kterými člověk ve svém životě zachází a se kterými se potýká.

Patočka poukazuje na to, že starší umění odhalovalo závaznou, objektivní a kolektivně uznávanou pravdu, skrz umělecké dílo se v dřívějších dobách přistupovalo jako skrz něco „průsvitného a průchodného“¹⁸ ke skutečnosti samotné. Součástí takového chápání umění bylo však i to, že umění jako takové nebylo v dřívějších dobách tematické, bylo „prostředím v sobě neviditelným“.¹⁹ Teprve později je umění pochopeno jako zvláštní činnost, která je odlišná od činnosti technické. Umělecké dílo teprve na počátku 19. století vystupuje jako něco, čemu je věnována zvláštní pozornost, jako něco, co má svébytnou existenci, kterou může člověk reflektovat. Umělecké dílo se teprve v této době stává viditelným, stává se předmětem, na kterém se zastavuje „intence“ pohledu.²⁰ Děje se to však v době, ve které hlavním prostředkem uchopení skutečnosti už není umělecké dílo, ale vědecká terminologie popisující převážně nenázorné veličiny a vztahy. Prostředí, do kterého nyní umění náleží, je naprosto odlišné od prostředí, do kterého bylo zasazeno starší umění. Zatímco ve starší době bylo umělecké dílo považováno za cosi, co odhaluje pravdu, v moderní době je dílo samo zkoumáno vědeckým způsobem. Umělecké dílo je analyzováno z hlediska nově vznikajících vědeckých disciplín, zejména z hlediska estetiky a dějin umění, protože tyto vědecké disciplíny jsou považovány za jediné oprávněné k „rozboru a zvládnutí“²¹ uměleckých předmětů, to znamená k odhalení skutečné povahy těchto výtvorů. Patočka zdůrazňuje, že tyto nové vědecké disciplíny estetického období dokážou vyřešit problémy umělecké tvorby jediné „na základě rozboru fakt, na základě zákonů a zjištění abstraktních vztahů“.²²

¹⁵ Srov. M. Heidegger, Zrození uměleckého díla, *Orientace*, roč. 3, 1968, č. 6, s. 76.

¹⁶ Srov. tamtéž.

¹⁷ Srov. tamtéž, s. 77.

¹⁸ Srov. J. Patočka, Umění a čas, viz výše, s. 306.

¹⁹ Tamtéž, s. 316.

²⁰ Srov. tamtéž, s. 306.

²¹ Srov. tamtéž, s. 307.

²² Tamtéž.

Patočka popisuje proces proměny funkce a charakteru umění mezi dobou uměleckou a dobou estetickou za pomoci teorií Arnolda Gehlena a Romana Ingardena. Gehlen předpokládá, že existují tři vrstvy smyslu v obraze: vrstva formálních prvků, vrstva primárních předmětů a vrstva sekundárních předmětů.²³ Patočka poukazuje na Gehlenovu myšlenku, že vývoj výtvarného umění postupuje jako zjednodušování jeho vrstevnatosti. V 19. století ztratilo umění vrstvu sekundárních předmětů, to znamená vrstvu mytologických či náboženských představ. V průběhu 20. století se vytratila i vrstva primárních předmětů, to znamená vrstva znázorněných přírodních předmětů. I když vrstva sekundárních předmětů byla částečně obnovena v abstraktním malířství 20. století, existuje nadále tato vrstva už jedině jako součást obrazů samotných. Diváci už nejsou žádným způsobem vázáni vyjádřenými filozofickými nebo náboženskými představami. Patočka v této souvislosti poukazuje na to, že tato redukce vrstevnatosti výtvarného umění umožňuje vytvoření malířského stylu v základní vrstvě obrazu, to znamená ve vrstvě formálních prostředků. Gehlen považuje malířství soustředěné na využití formálních prvků za vyjádření zákonitostí subjektivity.

Obdobným způsobem využívá Patočka i Ingardenovu koncepci metafyzické kvality, tedy určité atmosféry, která obklopuje věci a osoby znázorněné v obraze.²⁴ V minulosti představovala metafyzická kvalita uměleckého díla především mystérium božství, v moderním uměleckém díle je však výhradně atmosférou tohoto díla samotného. Metafyzická kvalita ztratila svou dřívější přesvědčivost a není už závazná.²⁵ Všechny metafyzické kvality jsou nyní stejně dovoleny, a to „ať jsou seberoamanitější a seberozebíhavější; všechny jsou zásadně na stejné úrovni“.²⁶ Patočka konstatuje, že moderní umělecké dílo postrádá „harmonickou dominantu“, která v dřívějších dobách vyplývala z náboženské víry.²⁷ Patočka se také v této souvislosti obrací k Hegelovi a poukazuje na jeho rozlišení mezi formální a materiální harmonií. Patočka se domnívá, že v dřívějších dobách byla harmonie uměleckého díla založena na souladu formálních prvků uměleckého díla s jeho všeobecným smyslem a že harmonie zároveň byla i samotným smyslem díla, tedy metafyzickou kvalitou, kterou umělecké dílo předvádělo.²⁸ V moderním uměleckém díle je harmonie už výhradně shodou formálních prvků ve vztahu k vyjadřovanému smyslu díla. Zatímco v dřívějších dobách byla v uměleckém díle harmonie založena zejména na „obsahu“ neboli „materiálu“, nyní je harmonie díla výhradně „formálností“.²⁹

Patočka zdůrazňuje, že moderní umělecké dílo se zbavuje závazné platnosti veškerého náboženského a metafyzického smyslu, už neukazuje, co ovládá svět samotný. Je výhradně vyjádřením smyslu „uzavřeného v díle“. V moderním uměleckém díle „svět krystalizuje v svět smyslu“,³⁰ který existuje výhradně „v díle a z jeho milosti“.³¹ Moderní umění tedy „dává vypučet“, konstatuje Patočka, „světům smyslu“, které jsou velice „rozmanité“ a navzá-

²³ Srov. A. Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1965, s. 7–17.

²⁴ Srov. R. Ingarden, *O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki*, Rozprawy Wydziału Filozoficznego PAU, sv. LXVII, č. 2, Krakow 1946, s. 34–36.

²⁵ Srov. J. Patočka, *Umění a čas*, viz výše, s. 308–309.

²⁶ Tamtéž, s. 310.

²⁷ Srov. tamtéž.

²⁸ Srov. tamtéž, s. 309–310.

²⁹ Srov. tamtéž, s. 310.

³⁰ Srov. tamtéž.

³¹ Tamtéž.

jem velice „vzdálené“.³² Moderní umění „neoznačuje, nepopisuje obvyklý, společný svět“,³³ to však neznamená, že ho „nevyjadřuje“,³⁴ poznamenává Patočka. Moderní umění implikuje „tezi“ o společném smyslu, tato teze je však „záporného rázu“.³⁵ V souvislosti s moderním uměním nemůžeme hovořit o „posledním, ústředním bodu smyslu“,³⁶ se kterým počítalo umění starší. Mnohost smyslu v moderním umění je však nezbytně „disharmonií, neklidem, ba bolestí“. Moderní umělecké dílo už nenabízí atraktivní uklidnění v podobě platné, závazné metafyzické kvality a zároveň vyžaduje od diváků „značnou myšlenkovou námahu“,³⁷ kterou je nezbytné vynaložit k proniknutí do nálady a smyslu tohoto díla.

III. Umění jako důkaz svobody člověka

Patočka poukazuje na to, že výše zmíněný charakter moderního uměleckého díla samozřejmě odráží charakter doby, ve které toto dílo vzniká. Doba je to zásadně intelektuální, už jsme ostatně poukázali na to, že vědecký termín je v této době považován za jediný relevantní prostředek uchopení pravdy. Příroda je pochopena pomocí systému nenázorných vědeckých formulí a samotný člověk samozřejmě neuniká takovému chápání skutečnosti.³⁸ Vědecky je popisována celá lidská společnost.³⁹ Především je však vědecký pohled na svět východiskem technologického ovládnutí skutečnosti, člověka opět nevyjímaje. Příroda je pochopena jako ohromná zásobárna energie a člověk jako prostředek k hromadění a uvolňování této energie,⁴⁰ jako „akumulátor“, „transformátor“⁴¹ či „relé“ v přechodu „z potence v aktualitu“.⁴²

Patočka se na jedné straně domnívá, že moderní umělecké dílo ve svém charakteru neochybně odráží intelektuální, nenázorný charakter doby, protože samo je obvykle nenázorné, abstraktní⁴³ a také vyžaduje výrazně intelektuální přístup.⁴⁴ Na straně druhé však Patočka poukazuje i na to, že moderní umělecké dílo je zároveň protestem proti odcizenosti současné doby, proti podřízení člověka neosobnímu procesu hromadění energie a bohatství. Zatímco ve všech ostatních činnostech slouží člověk záměrům neosobního procesu, není v umění lidská tvořivost „záminkou k něčemu jinému“.⁴⁵ Je sice pravda, že i umělecká díla se v současnosti stávají položkou procesu odpoutané výroby, procesu produkce, spotřeby a spotřeby, jejich „vnitřní význam“ však takovým vykořisťováním „není dotčen“.⁴⁶

³² Srov. tamtéž.

³³ Tamtéž, s. 315.

³⁴ Srov. tamtéž.

³⁵ Srov. tamtéž, s. 316.

³⁶ Srov. tamtéž.

³⁷ Tamtéž, s. 310.

³⁸ Srov. tamtéž, s. 313.

³⁹ Srov. tamtéž, s. 311–313.

⁴⁰ Srov. tamtéž, s. 312–313.

⁴¹ Srov. tamtéž, s. 316.

⁴² Srov. J. Patočka, Kacířské eseje o filosofii dějin, in: J. Patočka, *Péče o duši III*, OIKOYMENH, Praha 2002, s. 121.

⁴³ Srov. J. Patočka, Arnold Gehlen o moderním výtvarnictví, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 214–215.

⁴⁴ Srov. J. Patočka, *Umění a čas*, viz výše, s. 309–310.

⁴⁵ Srov. tamtéž, s. 314.

⁴⁶ Srov. tamtéž.

Povšimněme si však způsobu, jakým Patočka vnitřní význam moderního umění popisuje. Patočka říká, že v době odpoutané výroby je umění „nezvratným projevem lidské svobody“, je mohutným „protestem“ proti „podřízení lidství objektivnímu procesu“,⁴⁷ proti „sebezřeknutí“⁴⁸ člověka, ke kterému dochází v jeho konfrontaci s neosobními silami „vnějšku“.⁴⁹ Moderní umění je nezpochybnitelným důkazem „autonomie“⁵⁰ člověka. Zatímco starší umění „vyprávělo“ určitý, na díle samotném nezávislý smysl, moderní umění obsahuje svůj smysl v sobě jako v „určitém prožívání“, které už „nepoukazuje k něčemu jinému a dalšímu mimo sebe“.⁵¹ Moderní umělecké dílo už tedy není sdělením nezpochybnitelného smyslu jako dílo staršího období, ale umožňuje prožívání, ve kterém se vyjevuje individuální, osobně viděný svět. Umění subjektivního stylu nechává člověka „prožívat“ to, co samo „předestírá“.⁵² Patočka poukazuje na to, že toto předestření smyslu uzavřeného v díle je zároveň „tvrzením niternosti“,⁵³ a tedy i „svobody“, jako „původního pramenu člověka“. V „intelektuálním“ prostředí současnosti je umění tvorbou předmětů, které projevují svět „pochopitelných“ významů, předmětů, které nechávají vyjevovat „univerza zvláštních konkrétně prožívaných smysluplností“.⁵⁴ Tyto smysluplnosti jsme schopni „pochopit“, můžeme se s nimi „shodnout“, nejsou však „závazné“, to znamená, že je můžeme „považovat za ‚subjektivní‘“.⁵⁵ Svět vyjádřený v moderním uměleckém díle je „nezávazný“, a tedy „subjektivní“.⁵⁶

Domníváme se, že v těchto Patočkových vyjádřeních můžeme rozeznat podstatnou inspiraci Hegelovými úvahami o „niternosti“ a „subjektivitě“⁵⁷ soudobého umění. Patočka je však také inspirován Gehlenovými úvahami o charakteru a funkci moderního umění. Domníváme se dokonce, že způsob Patočkova popisu moderního umění do určité míry vychází z Gehlenových formulací, i když se samozřejmě Patočkovo pojetí moderního umění od Gehlenova výrazně liší.⁵⁸ Už výše jsme poukázali na to, že Patočka přejímá

⁴⁷ Srov. tamtéž, s. 316.

⁴⁸ Srov. tamtéž.

⁴⁹ Srov. tamtéž, s. 314.

⁵⁰ Srov. tamtéž.

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Srov. tamtéž.

⁵³ Srov. tamtéž.

⁵⁴ Srov. tamtéž, s. 315.

⁵⁵ Srov. tamtéž.

⁵⁶ Srov. tamtéž, s. 317.

⁵⁷ Srov. J. Patočka, K vývoji Hegelových estetických názorů, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 223. To že „niternost“ je základním principem soudobého, to znamená romantického umění, zdůrazňuje Hegel na řadě míst. Romantická niternost znamená „povznesení ducha k sobě“ a „odklon od vnějškové a smyslové stránky jsoucna“, kterým duch získává „v sobě samém“ svou vlastní subjektivitu. Srov. G. W. F. Hegel, *Estetika I*, viz výše, s. 376. Vlastním „živlem“ romantického umění je tedy „sebevědomá niternost“. Srov. tamtéž, s. 104. Vzdávající zdůrazňování subjektivity oproti smyslovosti ve vývoji romantického umění je v Hegelově pojetí součástí nezbytného vývoje absolutna, zároveň však vede ke konečnému rozkladu romantického umění. Srov. tamtéž, s. 425–430. Vzhledem k tomu, že tato sebevědomá niternost znamená oddělení subjektivity od smyslového znázornění, dochází v romantickém umění zároveň k „překročení“ umění jako takového. Srov. tamtéž, s. 104–105. To samozřejmě znamená, že v romantickém umění se ukazuje minulý charakter umění.

⁵⁸ Tato odlišnost vyplývá ze samotného charakteru obou koncepcí. Gehlenova teorie moderního umění je psychologická a sociologická a Patočkova koncepce je filozofická a orientovaná především ontologicky. Je však zajímavé, že přestože Patočka zřetelně rozpoznává odlišnost Gehlenova pojetí od pojetí vlastního, vidí zároveň v Gehlenově koncepci předpoklady, se kterými se může alespoň na obecné rovině shodnout. Srov. J. Patočka, Arnold Gehlen o moderním výtvarnictví, viz výše, s. 213.

Gehlenovu myšlenku odstranění vyšších vrstev obrazové racionality v moderním umění, tedy myšlenku redukce moderního obrazu na vrstvu formálních prvků. Také výše zmíněný Patočkův náhled, že moderní umění využívá prostředky, které jsou iracionální a nenázorné, a jsou tedy odvozeny od charakteru prvků, se kterými pracuje soudobá věda,⁵⁹ je nepochybně inspirován i Gehlenovými úvahami. A obdobně jako Gehlen hovoří Patočka o těchto prvcích moderního umění jako o „němých“.⁶⁰ Také v Patočkově pojetí jsou tyto iracionální prostředky v moderním díle racionalizovány⁶¹ a stávají se nástrojem vyjádření lidské niternosti⁶² a svobody: „Hluboký smysl pro svobodu, který projevuje moderní umění, proniká právě ve formálních prostředcích, jichž užívá: soustředí se na základní významovou vrstvu *značící*, obětuje zajisté metafyzickou vrstvu *značeného* ve smyslu vyprávěného, ale proto, aby se soustředilo na tu vrstvu, kterou dílo nevypráví, nýbrž kterou jest. Umění ve svém současném oproštění, toť svět, toť bytí ve svém výtrysku, je to konkrétní smysl, který vyvstává na základě prvků pro sebe němých, to je ryzí tvorba, které se účastníme účastí na díle: Zároveň však při tom praktický důkaz, že člověk není pouhý transformátor a akumulátor energie, který si vytvořila hra kosmických sil, nýbrž opravdový tvůrčí pramen, svoboda.“⁶³ Patočka tedy ukazuje, že vyjádření pochopitelného smyslu není v moderním uměleckém díle vázáno na předměty, nebo dokonce na tradované náboženské či mytologické představy. Dílo se oprostilo od metafyzické vyprávěné vrstvy, tedy od vrstvy „značené“, a soustředilo se ve vrstvě „značící“. Umělecké dílo „jest“ značící vrstvou, která neodkazuje k žádnému konkrétnímu označovanému. To však zároveň ukazuje, že umělecké dílo je „autonomní znak“. Moderní umělecké dílo se oprostilo od dosavadních konvencí zobrazování a neukazuje už předem daný smysl, ale jedině smysl, který se otevírá v díle samotném. Toto otevírání smyslu, kterým dílo „jest“, je však Patočkou pochopeno jako „bytí ve svém výtrysku“, tedy nikoli jako sémiologický fakt, ale jako fakt ontologický.

Je tedy zapotřebí říci, že Patočka poukazuje na to, že svoboda člověka není moderním uměleckým dílem dokázána samotnou subjektivitou smyslu, který je v díle vyjádřen, ale skutečností, že dílo ukazuje, že člověk je schopen účastnit se na „ryzí tvorbě“ vzniku smyslu. Smysl moderního uměleckého díla není smyslem tradovaným, předávaným a přijímaným, ale smyslem, který vyplývá z bezprostředního vztahu k bytí. Díky tomuto vztahu je moderní umění „oproštěné“ od vyprávěného metafyzického smyslu. Svoboda člověka je dokázána moderním uměleckým dílem, protože toto dílo je „svět, bytí ve svém výtrysku“.⁶⁴ Svoboda je dokázána, protože v moderním uměleckém díle se projevuje „lidská tvůrčí síla“, kterou je „schopnost nechat se zjevnovat bytí“.⁶⁵ Můžeme tedy říci,

⁵⁹ Srov. A. Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie and Ästhetik der modernen Malerei*, viz výše, s. 16.

⁶⁰ Arnold Gehlen zdůrazňuje, že realistický obraz je vždy „výmluvný“, zatímco abstraktní obraz je „neschopný řeči“. Srov. tamtéž, s. 187. „Překlad“ abstraktního obrazu „do řeči“ je nemožný. Srov. tamtéž, s. 9. Abstraktní obraz je „pantomimickou symfonií“ a můžeme si představit, že je „němý“. Srov. tamtéž, s. 187.

⁶¹ U Arnolda Gehlena se setkáme s vyjádřeními o „zrakové racionalitě“, o „optické inteligenci“ či o „podzemní racionalitě“, na kterou moderní malířství apeluje. Srov. tamtéž, s. 9, 16. Tato podzemní racionalita je racionalitou „předpojmových vrstev vědomí“. Srov. tamtéž, s. 17.

⁶² Arnold Gehlen konstatuje, že veškeré moderní malířství se zaměřuje na „duši“, je „reflexivní“ ve vztahu k různým stránkám lidské „subjektivity“. Srov. tamtéž, s. 17.

⁶³ J. Patočka, *Umění a čas*, viz výše, s. 316.

⁶⁴ Tamtéž.

⁶⁵ Tamtéž, s. 317.

že Patočka předpokládá, že umělecká revoluce, která začíná už v 19. století a intenzivně se rozvíjí ve 20. století a která znamená radikální rozchod s uměleckými tradicemi a konvencemi, hluboký odklon od dosavadního způsobu pochopení role uměleckého díla, vede umělce k bezprostřednímu vztahu k bytí.

IV. Otázka vztahu dvou epoch vývoje umění

Už jsme poznamenali, že Patočkův výklad je v „Umění a času“ orientován Heideggerovou ontologicky zaměřenou koncepcí uměleckého díla. Patočka předpokládá, že umělecké dílo vždy předkládá určitý svět, napodobuje ho či ho vyjadřuje, a zejména moderní umělecké dílo je Patočkou pochopeno jako výtrysk bytí. Poukázali jsme také na to, že v Patočkově pojetí není svoboda člověka dokázána samotným osobním, individuálním charakterem smyslu, který je v moderním uměleckém díle vyjadřován, ale vyplývá ze vztahu k bytí, díky kterému člověk v moderním uměleckém díle k takovému smyslu dospívá.

Přesto jsou však Patočkova vyjádření zatížena určitou dvojznačností. Řada Patočkových formulací v „Umění a času“ zachycuje rozdíl mezi starším a moderním uměním jako rozdíl mezi uměním orientovaným metafyzicky a uměním, ve kterém dochází k vyjádření „subjektivního“, osobního smyslu. Můžeme však smysl moderního umění chápat skutečně jako individuální či osobní, když vyplývá z bezprostředního vztahu k bytí? Moderní umělecké dílo je přece výtryskem bytí, je tedy především výsledkem ontologického pohybu. Samotný Patočka ostatně ve studii „K vývoji Hegelových estetických názorů“ (1965) upozorňuje na to, že pravdu umění můžeme interpretovat jako pravdu, která člověka osvobozuje, a přitom není ani „absolutní“, ani subjektivní a libovolná.⁶⁶ Můžeme skutečně oprávněně říci, že prožívání moderního uměleckého díla je dokladem svobody člověka? Svoboda člověka je přece prokázána především účastí člověka na ryzí tvorbě, které se účastní svou účastí na díle. Můžeme v souvislosti s důkazem svobody skutečně oprávněně hovořit o niternosti člověka, když dílo především ukazuje, že člověk je „místem“ ontologického dění?⁶⁷ Nejasnost se vynořuje zejména ohledně vztahu umění staršího a moderního. Jsou umění obou období skutečně radikálně odlišná, nebo existuje mezi nimi nějaké spojení? Patočka samotný zmiňuje, že moderní umění „má v nejvyšší míře“⁶⁸ charakter, kterým se prokazuje svoboda. Můžeme tedy předpokládat, že ho má i umění starší? Pravděpodobně je to oprávněné, protože Patočka konstatuje i to, že moderní umění je tvrzením niternosti stejně jako „umění vůbec“.⁶⁹ Vysvětlení povahy „umění vůbec“ však Patočka v eseji „Umění a čas“ už bohužel nenabízí.

Domníváme se, že dvojznačnost těchto formulací podněcuje u Patočky pozdější pochyby o vnitřní koherenci koncepce, kterou v „Umění a času“ předložil. Tyto pochybnosti vyjadřuje Patočka v poznámce nazvané „Ad *Umění a čas*“ (1968). Patočka tu poukazuje na to, že koncepce dvou období vývoje umění se jeví jako vnitřně „rozporná“. Tato koncepce ukazuje, že umění v době, ve které dominuje duchovnímu životu, jako umění „není

⁶⁶ Srov. J. Patočka, K vývoji Hegelových estetických názorů, viz výše, s. 225.

⁶⁷ Srov. J. Patočka, Umění a čas, viz výše, s. 317.

⁶⁸ Srov. tamtéž, s. 314.

⁶⁹ Srov. tamtéž.

pochopeno“, a naopak v době, ve které je pochopeno, ztratilo nezbytně svou dřívější „dominanci“.70 Patočka si pokládá otázku, jakým způsobem tuto zásadní proměnu postavení umění vysvětlit. Je tato proměna důsledkem proměny v samotné „podstatě“ uměleckého díla“, nebo jen proměny v jeho „pochopení“?71 Mění se tedy status uměleckého díla díky proměně „umělecké tvorby“, nebo jen „reflexe“ o ní?72 Je-li součástí podstaty uměleckého díla to, že jako umělecké dílo není spatřováno, že jeho povaha spočívá ve „skrytosti“, že není tematické, potom zkresluje jeho povahu, když dílo chápeme jako „autonomní“.73 Je-li umělecké dílo skutečně odhalením pravdy, potom se jeví dílo pochopené jako autonomní jako „dekadence uměleckého díla“.74 Patočka poukazuje na to, že tedy buď je zapotřebí přijmout to, že umělecké dílo skutečně „je“ brána do skutečnosti, a je-li tato brána otevřena, je i umění, nebo je zapotřebí přijmout to, že umělecké dílo je „autonomní znak“, a že tedy veškerá jeho „metafyzická kvalifikace“ je „iluzí“.75 Neboli: není tedy správné předpokládat, že jsou dvě epochy vývoje umění, a je zapotřebí buď přijmout to, že existuje jediná epocha, ve které postupně dochází k „úpadku“ umění, nebo je naopak zapotřebí přijmout to, že v této jediné epoše je „veškerá metafyzická funkce umění iluzí“.76 Nabízí se však také možnost pojmout rozdíl mezi moderním a starším uměním z hlediska různosti podávaného smyslu jako rozdíl mezi „kolektivně-závazným objektivním metafyzickým smyslem ve staré době“ a „osobně-existenciálním smyslem“77 v době nové. Svou sebekritickou poznámku „Ad Umění a čas“ však Patočka uzavírá odkazem k problému minulostní dimenze časovosti. Patočka říká, že když přijmeme „pravdu, že umělecké dílo je ‚Vergangenes‘“,78 vyvstává otázka, zda takovýmto způsobem „pojatá minulost je skutečně časovostní minulost, a ne minulost již odvozená“.79 A poznamenává také, že vzhledem k minulému charakteru umění je celá skutečnost postavena „ve znamení *minulé* dimenze časovosti“.80 Patočka se tedy domnívá, že inspirativní Hegelovu tezi o minulém charakteru umění je zapotřebí promyslet z hlediska samotného utváření časovosti. Můžeme předeslat, že časovostní interpretace, kterou Patočka představuje ve dvou dalších textech, umožní především rozpracování tématu ontologického zakotvení uměleckého díla, tedy tématu, kterým se Patočka v „Umění a čase“ zabývá velice okrajově.

V. Hegelova estetika na rozhraní dvou epoch

K problematice Hegelovy teze minulého charakteru umění se Patočka podrobněji obrací také ve studii „Učení o minulém rázu umění“ (1965). Poznamenává, že tato teze je oprávněně považována za středobod celé Hegelovy estetiky, zároveň však dodává, že si

70 Srov. J. Patočka, Ad Umění a čas, in: J. Patočka, *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 214.

71 Srov. tamtéž.

72 Srov. tamtéž.

73 Srov. tamtéž.

74 Srov. tamtéž.

75 Srov. tamtéž.

76 Tamtéž.

77 Srov. tamtéž.

78 Tamtéž, s. 215.

79 Tamtéž.

80 Tamtéž.

musíme položit otázku, co vlastně tato teze znamená. Patočka přichází s názorem, že Hegelova nauka je „svým obsahem dvojsmyslná“,⁸¹ protože obsahuje metafyzickou stránku, která je úzce spjatá s Hegelovým systémem, zároveň však obsahuje i „fenomenologii estetického postoje“, která má v jistém smyslu „samostatný význam“ a která poukazuje směrem „do naší přítomnosti“.⁸²

Patočka zdůrazňuje, že v Hegelově estetice vládne stejný princip, který se uplatňoval ve starším období, ve kterém umění zvěstovalo boha, i když samozřejmě nikoli v podobě „nejvyššího ontologického principu“,⁸³ ale v podobě antropomorfního či transcendentního božstva. V Hegelově pojetí umění „nesděluje sebe“, ale něco, co je „mimo umění“. To ostatně dokazuje samotný charakter Hegelovy koncepce vývoje umění. Hegel sice ukazuje, že umění má svůj vývoj, zároveň však podle něj není vývoj umění „*uměleckým* vývojem“, nezjevuje se v samotném umění, ale spočívá v rozvoji schopnosti umění sdělovat „povahu absolutna“.⁸⁴ Pravda umění spočívá ve správnosti vyjadřování absolutna a podstata vývoje umění je ve zdokonalování této správnosti ve vztahu k „rozvíjejícímu se“ ontologickému principu.⁸⁵ V Hegelově systému je tedy umění „celou svou podstatou ne-autonomní“,⁸⁶ protože jediné jako takové je „formou absolutního ducha“, jediné jako takové je „pravdivé“.⁸⁷

Hegelova estetika je v Patočkově pojetí posledním projevem toho, co můžeme nazvat uměleckou kulturou, to znamená posledním projevem období, ve kterém je umění „*podstatně neviděno jako umění*“.⁸⁸ Tato estetika však vzniká v období, ve kterém se „už naplno rozproudila estetická reflexe“,⁸⁹ to znamená v období estetické kultury. Hegelova koncepce umění je „celou svou podstatou cizí moderní době“,⁹⁰ modernímu uměleckému směřování, a je zavázána charakteru minulého umění. Tato koncepce je však zároveň „reflexí na toto minulé umění“.⁹¹ Patočka z tohoto důvodu konstatuje, že Hegelova estetika se nalézá na „rozhraní dvou epoch“. Na jedné straně tato estetika vychází z principu umělecké kultury a kultura estetická je jí „cizí“. Na straně druhé však tato estetika „uměleckou kulturu, podstatně neuvědomělou, reflektuje“,⁹² to však nezbytně znamená, že se nachází mimo ni samotnou.

V eseji „Umění a čas“ Patočka vyzdvihuje to, že Hegel dokázal jasně nahlédnout, že dosavadní způsob chápání umění je neudržitelný. Patočka konstatuje, že v Hegelově postoji je cosi „nesmírně odvážného a radikálního“,⁹³ protože Hegel uviděl a zformuloval zásadní „omezenost“ dosavadního způsobu chápání umění a také nemožnost pokračovat v umělecké tvorbě vedené z hlediska tohoto chápání, a to i když on samotný

⁸¹ Srov. tamtéž, s. 319.

⁸² Srov. tamtéž.

⁸³ Tamtéž, s. 328.

⁸⁴ Srov. tamtéž, s. 326.

⁸⁵ Srov. tamtéž, s. 326–328.

⁸⁶ Tamtéž, s. 326.

⁸⁷ Srov. tamtéž.

⁸⁸ Tamtéž, s. 327.

⁸⁹ Tamtéž.

⁹⁰ Tamtéž.

⁹¹ Tamtéž.

⁹² Tamtéž, s. 328.

⁹³ J. Patočka, *Umění a čas*, viz výše, s. 305.

je tomuto dosavadnímu způsobu porozumění umění naprosto oddaný.⁹⁴ V eseji „Učení o minulém rázu umění“ poukazuje Patočka na to, že u Hegela najdeme velkolepý rozbor umění z období umělecké kultury, a zároveň konstatuje, že Hegel si téměř nevšímá umění, které vzniká v jeho současnosti, tedy umění estetické kultury. Patočka konstatuje, že Hegel téměř výhradně rozebírá umění, které je z našeho hlediska „muzeální“ a nezajímavé.⁹⁵ Toto zaměření Hegelových rozborů samozřejmě vyplývá z premis jeho pojetí pravdy umění. Vzhledem ke specifickému metafyzickému charakteru tohoto pojetí cítí Hegel „nenávisť“ k soudobému umění, k umění romantismu, protože v jeho pohledu je toto umění projevem „subjektivismu jako životního postoje, a především „estetického způsobu existence“.⁹⁶

Patočka zdůrazňuje, že Hegelovu nauku o pravdě umění je zapotřebí zbavit vztahu k „metafyzické pravdě božsky tvořivého myšlení“.⁹⁷ Na tuto nauku je zapotřebí pohlížet ze zorného úhlu pravdy, která umělecké dílo chápe nikoli jako „realitu ve vnějších kontextech“, ale jako „realitu v kontextu *vlastním*“.⁹⁸ To znamená, že je zapotřebí realitu uměleckého díla „nechat být tím, čím jest“ a vztáhnout toto vlastní bytí uměleckého díla k tomu, co „nechává být v podstatném smyslu“, to znamená k „podstatě času“.⁹⁹ Patočka konstatuje, že v takovém případě získáme „zvláštní“, metafyzickým „systémem nevyjádřený podtext Hegelova přemýšlení o umění“,¹⁰⁰ podtext, který je s Hegelovou explicitně podanou naukou o pravdě umění „patrně neslučitelný“ a který také nezbytně ukazuje Hegelovu tezi o minulém rázu umění v naprosto odlišném světle, než jak je explicitně podávána Hegelem samotným.

VI. Odkutečnění odkutečňování jako odhalení bytí v uměleckém díle

O vyzdvižení tohoto podtextu Hegelova uvažování o umění, a zejména podtextu Hegelovy teze o minulém rázu umění se Patočka poprvé obsáhleji pokouší ve svém pojednání „Hegelův estetický a filozofický vývoj“ (1966). Patočka tu připomíná, že v Hegelově pojetí je „prvním příznakem“ minulého rázu umění neschopnost umění zpodobovat charakter současné doby. V současné době umění nemůže čerpat látku „z naší racionalistické, prozaické doby“,¹⁰¹ a nemůže tedy řešit „specifické, nejžhavější problémy naší doby“.¹⁰² Tuto Hegelovu myšlenku ostatně připomíná Patočka už ve studii „K vývoji Hegelových estetických názorů“, když říká, že umělci si už nemohou vybírat „syžety“ ze současné doby, kterou Hegel považuje za prozaickou, ale musí „hledat útočiště v cizích dobách a zemích“.¹⁰³ Ve studii „Hegelův estetický a filozofický vývoj“ Patočka podotýká,

⁹⁴ Srov. tamtéž.

⁹⁵ Srov. J. Patočka, Učení o minulém rázu umění, viz výše, s. 328.

⁹⁶ Srov. tamtéž, s. 328.

⁹⁷ Tamtéž, s. 329.

⁹⁸ Tamtéž.

⁹⁹ Srov. tamtéž.

¹⁰⁰ Tamtéž.

¹⁰¹ J. Patočka, Hegelův filosofický a estetický vývoj, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 287.

¹⁰² Tamtéž.

¹⁰³ J. Patočka, K vývoji Hegelových estetických názorů, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 223.

že přítom nevíme, „je-li tato situace znamení bezmocnosti naší doby, nebo bezmocnosti umění“.¹⁰⁴ Je však přinejmenším nápadné, že „umění, tato absolutní pravda“ je ve svém projevu „omezená, závislá na čase, na době“, ve které umělec pracuje.¹⁰⁵ Patočka poznamenává, že Hegelovy poznámky o neschopnosti umění přejímat látku ze současnosti vyvolávají otázku „po hlubší souvislosti“ umění a času, zejména otázku po hlubší souvislosti mezi uměním a „minulostní dimenzí“ času.¹⁰⁶

Patočka se z tohoto důvodu obrací k Hegelovu pojetí času jako „odskutečňování“ daného. Představuje Hegelovu koncepci, podle níž člověk projektuje budoucnost a toto projektování vede k přetváření přítomného, tedy k odskutečňování daného, to znamená k jeho odsouvání do minulosti.¹⁰⁷ Patočka také připomíná Hegelovu myšlenku, že síla negativity, která pracuje v takovémto odskutečňování, je smrt.¹⁰⁸ V pojednání „Hegelův estetický a filozofický vývoj“ odkazuje Patočka opakovaně k Hegelovu spisu *Jenská reální filozofie*. Opakovaně zmiňuje pasáž, ve které Hegel hovoří o umění jako o „indickém Bakchu“, který „se halí do citu a obrazu“, kterými je „skrýváno strašlivé“.¹⁰⁹ Toto strašlivé je zřejmě „smrt konečných věcí“, říká Patočka, které jsou násilím zataženy, zapředeny do „opojného menadického“ tance, ve kterém ztrácejí „svou individuálnost“, a to aniž se probíjejí k „vyššímu elementu jsoucnosti“, k „elementu myšlenky“.¹¹⁰ V Hegelově pojetí z *Jenské reální filozofie* je tedy umění „nutnost tohoto mizení“ a „jako mizení samo“ představuje „nikoli smrt“, ale „umírání, vyhasínání konečných věcí a názoru“.¹¹¹ Umění, které zahaluje strašlivé, existující smrt, do citu a obrazu, se tedy musí, zdůrazňuje Patočka, nějakým způsobem vztahovat k tomuto strašlivému. Vztahuje se k němu takovým způsobem, že zahaluje ostří smrti, že „je nenechává pracovat, fungovat“, to znamená „uskutečňovat odskutečňování“.¹¹² Toto ostří nefunguje, pokračuje dále Patočka, když je jako „ostří vidíme a pozorujeme“, tedy když místo praktického postoje „v čase“, ve kterém „odskutečňujeme dané“, zaujmeme postoj k samotnému času, tedy postoj, ve kterém se jeví sama „propastná povaha“ času.¹¹³ Tato povaha času se jeví v „estetickém postoji“.¹¹⁴ Tematické odhalení povahy času s jeho dimenzemi je však zároveň odhalením naší povahy konečné bytosti v zápase s jednotlivostmi. Takovým způsobem vyvstává teprve celá „souvislost“ takového zápasení,¹¹⁵ takového odskutečňování jednotlivostí. Vyvstává to, na co lidská bytost v takovém zápasení „spoléhá“, to, co ji orientuje. Jak zdůrazňuje Patočka, v estetickém postoji tedy vystupuje, vynořuje se „svět“, nikoli však už jako „soubor věcí“, ale jako „souhra smyslu“, která vytanula z propastné hlubiny za „pomoci a účasti

¹⁰⁴ J. Patočka, Hegelův filozofický a estetický vývoj, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 287.

¹⁰⁵ Srov. tamtéž.

¹⁰⁶ Srov. tamtéž.

¹⁰⁷ Srov. tamtéž, s. 289.

¹⁰⁸ Srov. tamtéž, s. 291.

¹⁰⁹ Srov. tamtéž, s. 280, 291; srov. G. W. F. Hegel, *Jenear Realphilosophie. Vorlesungen zur Philosophie der Natur und des Geistes von 1805–1806*, Akademie Verlag, Berlin 1969, s. 265.

¹¹⁰ Srov. Patočka, Hegelův filozofický a estetický vývoj, viz výše, s. 280; srov. G. W. F. Hegel, *Jenear Realphilosophie. Vorlesungen zur Philosophie der Natur und des Geistes von 1805–1806*, viz výše, s. 265.

¹¹¹ Tamtéž, s. 280.

¹¹² Srov. tamtéž, s. 291–292.

¹¹³ Srov. tamtéž, s. 292.

¹¹⁴ Srov. tamtéž. Dodáváme, že v Hegelových formulacích se nesetkáme s termínem estetický postoj, ale s termínem „přístup k předmětům jako krásným“. Srov. G. W. F. Hegel, *Estetika I*, Odeon, Praha 1966, s. 126–127.

¹¹⁵ Srov. tamtéž.

konečné, smrtelné bytosti“.¹¹⁶ Tato účast a pomoc konečné bytosti je však vynakládána na „úžasně dění“, které jako „rodiště“¹¹⁷ veškerého smyslu vyvolává také „otázku dalšího, hlubšího, posledního smyslu jako svůj neztratitelný úběžník“.¹¹⁸ Z tohoto důvodu vyvolává umělecké dílo „úžas“, působí „dojmem odhalení“ a „odcizení“ skutečnosti, přesto však dílo není odchodem ze skutečnosti do „jiné říše“, ale odhalením jejího „nejvlastnějšího smyslu“.¹¹⁹ Dílo nechává vzházet za jsouncem to, co je „teprve činí jsoucím“.¹²⁰ Můžeme říci, že Patočka ukazuje, že smyslem, ke kterému se umělecké dílo vztahuje, je bytí jsoucího. Hegelova teze o minulém rázu umění je Patočkou pochopena jako teze, kterou můžeme radikálně interpretovat¹²¹ jako poukaz na to, že umělecké dílo ukazuje samotnou časovost a také bytí jsoucího nechávající vyvstávat svět.

Chceme v této souvislosti opět poukázat na vztah Patočkových úvah o umění k Heideggerově koncepci umění. Už v esejí „K vývoji Hegelových estetických názorů“ Patočka poznamenává, že Hegelova koncepce estetického postoje má velice blízko k Heideggerově fenomenologické koncepci.¹²² Patočka ukazuje, že věci se v Hegelově pojetí stávají krásnými, když se objevují nikoli „jako výsledky věčných bojů“, ale ve svém samotném „objevování“, tedy v souvislosti smyslu, která je už „předem učinila tím, čím jsou“, a které je samotným „fungováním praktického postoje“ zabráněno, aby „vzešla“, aby se „objevila“. Patočka se domnívá, že tyto Hegelovy názory mají velice blízko k Heideggerově myšlence, že v uměleckém díle se „odkrývá“ „svět“, o kterém rozhodně nemůžeme hovořit jako o „konečném předmětu“.¹²³ Patočka poznamenává, že toto odkrytí, ke kterému se dospívá na základě „estetického postoje“, můžeme právem nazvat pravdou, přičemž však tato pravda není „správností“.¹²⁴ Můžeme tu samozřejmě připomenout Heideggerova vyjádření ze „Zrození uměleckého díla“, ve kterém se hovoří o pravdě uměleckého díla jako o „neskrytosti“ jsoucího v celku, která je „svárem skrývání a odkrývání“.¹²⁵ Domníváme se, že Patočkova blízkost k Heideggerovi se neméně výmluvným způsobem ukazuje v pojednání „Hegelův estetický a filozofický vývoj“, i když se tu Patočka na Heideggera

¹¹⁶ Srov. tamtéž, s. 292.

¹¹⁷ Srov. tamtéž.

¹¹⁸ Srov. tamtéž.

¹¹⁹ Srov. tamtéž.

¹²⁰ Tamtéž.

¹²¹ Ladislav Major upozorňuje na to, že Patočka jednotlivé Hegelovy myšlenky „velkoryse“ vyjímá z jejich kontextů a skládá z nich „nový celek“. Zároveň však dodává, že výsledný celek je „smysluplný a věrohodný“. Srov. L. Major, Sebeuvědomění a čas. K Patočkově interpretaci Hegelovy estetiky, *Filosofický časopis*, roč. 15, 1967, č. 5, s. 626. Major vyzdvihuje především to, že Patočka v Hegelově systému, který modernímu umění odpírá podíl na „hledání pravdy a svobody“, odhaluje „netušené“ zaměření chápání minulého charakteru umění. V protikladu k explicitně podané Hegelově myšlence minulého charakteru umění toto „skryté a tušené“ chápání uznává trvalý podíl umění na „odkrývání pravdy a osvobozování člověka“. Srov. tamtéž, s. 627.

¹²² Robert Legros dokonce konstatuje, že Patočka rozpoznává v Hegelově tezi o minulém rázu umění „zrod skutečné fenomenologie umění“. Srov. R. Legros, Patočka et Hegel, in: E. Tassin; M. Richir (eds.), *Jan Patočka. Philosophie, phénoménologie, politique*, J. Millon, Grenoble 1992, s. 53.

¹²³ Srov. J. Patočka, K vývoji Hegelových estetických názorů, viz výše, s. 225.

¹²⁴ Srov. tamtéž.

¹²⁵ Srov. M. Heidegger, Zrození uměleckého díla, viz výše, s. 81–82. Ladislav Major upozorňuje, že Patočka odhaluje u Hegela chápání pravdy umění, které je blízké Heideggerovu pojetí pravdy jako „odhalujícího zahalování“, a poukazuje na Heideggerova vyjádření o povaze pravdy ze studie „Zrození uměleckého díla“. Srov. L. Major, Sebeuvědomění a čas. K Patočkově interpretaci Hegelovy estetiky, viz výše, s. 634.

výslovně neodvolává. Patočka tu říká, že Hegel svou koncepcí estetického postoje dospívá až k myšlence „souvislosti“, která „odhaluje veškeré jsoucné“.¹²⁶ A v této souvislosti Patočka zdůrazňuje, že člověk se sice vztahuje k věcem v čase, má však i možnost vztahovat se k samotnému času. „Prostřednictvím“ vztahu k času však před člověkem vyvstává „svět“.¹²⁷ Předměty, užitné věci i ostatní lidé jsou tím, čím jsou, „toliko ve významové souvislosti“, kterou „znamená svět“.¹²⁸ Svět dává věcem jejich význam, určuje, co věci „jsou či nejsou“, a určuje také to, co v životě znamená „zdar a nezdar“ a také „štěstí a prokletí“. Svět je „předběžně určujícím pochopením“ toho, co je „osud, zdar a prokletí“.¹²⁹ V jeho světle „pracujeme a odpočíváme, vydáváme se i užíváme, zápasíme i milujeme“.¹³⁰ Svět přitom „netvoříme“, ale provádíme „své výkony“, všechny „své činy a zásahy“ jedině vedeni jeho „diktátem“.¹³¹ Přesto ale máme také možnosti vztahovat se k celkové souvislosti jsoucího, kterou svět je. Jedním ze způsobů tohoto vztahování se k souvislosti jsoucího v celku je umělecké dílo. Prostřednictvím díla se člověk nastaví „prazákladnímu dění“, kterým je člověku všechno „odhaleno“, jako „povolný, citlivý nástroj“, pomocí kterého se „odhalování“ může stát „naléhavějším a mocnějším“, a především „viditelným a patrným“.¹³² Úkolem uměleckého díla je „spolutořit na jasnosti a otevřenosti“, kterou svět představuje, „rozšiřovat a posilovat tuto otevřenost“.¹³³ Domníváme se, že tyto Patočkovy formulace jsou přímou odezvou Heideggerových názorů na povahu uměleckého díla, o kterých jsme se výše zmínili. Heidegger například říká, že svět uměleckého díla je „soulad drah a vztahů“, ve kterých „narození a smrt, pohroma a požehnání, vítězství a potupa“ znamenají „osud“ historického národa.¹³⁴ Dodáváme, že tato blízkost k Heideggerově koncepci uměleckého díla a jeho filozofii obecně je zřejmá i v dalším Patočkově pojednání „Učení o minulém rázu umění“, které je celé věnováno „časovostní“ interpretaci Hegelovy teze o minulém rázu umění.

VII. Minulý charakter umění jako odhalení podstaty času

Také v eseji „Učení o minulém rázu umění“ interpretuje Patočka Hegelovu tezi o minulém rázu umění naprosto odlišně od Hegelových explicitních vyjádření na toto téma z *Estetiky*. Využívá k tomu Hegelovy poznámky o čase z *Jenské reální filozofie*. Patočka ukazuje, že Hegel pojímá čas jako „vnitřní zápor“, jako „punctum saliens“, tedy jako „skákající, tryskající bod“.¹³⁵ Patočka poukazuje na to, že Hegelova analýza povahy času však směřuje k tomu, že tryskající bod, živá přítomnost, je absolutní negativita. A především je to minulost. Minulost jako „zrušenost“ náleží bytostně k času, je definitivním

¹²⁶ Srov. J. Patočka, Hegelův filosofický a politický vývoj, viz výše, s. 294.

¹²⁷ Srov. tamtéž, s. 292.

¹²⁸ Srov. tamtéž, s. 292–293.

¹²⁹ Srov. tamtéž, s. 293.

¹³⁰ Srov. tamtéž.

¹³¹ Srov. tamtéž.

¹³² Srov. tamtéž.

¹³³ Srov. tamtéž.

¹³⁴ M. Heidegger, Zrození uměleckého díla, viz výše, s. 76.

¹³⁵ Srov. J. Patočka, Učení o minulém rázu umění, viz výše, s. 333; srov. G. W. F. Hegel, *Jeaner Realphilosophie*, viz výše, s. 10–13.

výsledkem časového pohybu.¹³⁶ Je to „poslední výsledek a celkový charakter času“,¹³⁷ říká Patočka. Co je „časové, je vydáno minulostí“, je v nějakém smyslu „minulé“.¹³⁸ Estetické chování je chování směřující k této negativitě samé, k minulosti, která je posledním výsledkem i samotným charakterem času.¹³⁹ V estetickém chování chybí vážnost vztahu k přítomnosti, se kterou pracuje chování praktické a teoretické, vážnost vztahu k jednotlivým přítomným jednotlivostem, které díky síle negativna ustupují do minulosti. Estetické chování je z tohoto hlediska hrou, poukazuje Patočka, je však „hrou absolutní“, to znamená hrou, která nepředpokládá žádné předem dané přítomné jsoucno. Je hrou jsoucna samého, je hrou „zjevování, fenomenalizace, manifestace“. Smyslové věci ztrácejí svou vážnost přítomných věcí a stávají se příležitostí, médiem „zjevování samotného zjevování“. To se projevuje zejména v umění.¹⁴⁰ Umění překonává „konečnou reálnou přítomnost“,¹⁴¹ dosahuje toho, že přítomné „se zaskívá ve zvláštním světle, světle toho, co je bytostné, ve světle bytí“.¹⁴² Umění je zároveň způsobem podání „smyslu, který se rodí ve smyslech“. Patočka ukazuje, že umělecké dílo podává věci před jejich „osvojením, zpracováním, zploštěním a odcizením“, podává „živelné vnímání“, o kterém hovoří Maurice Merleau-Ponty. Umělecké dílo tedy představuje „zachycování smyslu“ v jeho samotném rození a zároveň je smyslovým „zachycováním čistého jevu, čistého zjevování se“.¹⁴³ Patočka dodává, že „zjevování“ samo, tedy to „bytostné, pravda a bytí samo“, se „dostává do popředí“. Společně s určitým smyslem se tedy zjevuje „poslední základ zjevování“.¹⁴⁴

Patočka tudíž v eseji „Učení o minulém rázu umění“ ukazuje, že Hegelovu myšlenku minulého charakteru umění můžeme samozřejmě vykládat jako myšlenku vyplývající ze samotné podstaty Hegelova metafyzického systému. Zároveň však říká, že Hegelova formulace „o indickém Bakchovi z jenské doby a rozbor estetického postoje v Hegelově *Estetice*“¹⁴⁵ ukazují, že Hegelovi není cizí „přístup k pravdě umění od problému času v podobě časovosti“.¹⁴⁶ „Minulost‘ umění“ je zapotřebí „pojmout z hlediska formulace *Jenské reální filosofie*“,¹⁴⁷ která ukazuje, že minulost je „celá podstata času“.¹⁴⁸ Celkově tedy Patočka poukazuje na to, že můžeme hovořit o dvou učeních o minulém rázu umění. Na jedné straně existuje metafyzické pojetí a na straně druhé existuje pojetí, které je v metafyzickém pojetí obsaženo, které uvnitř něho „pulzuje“. Toto pojetí je „zásad-

¹³⁶ Srov. J. Patočka, Učení o minulém rázu umění, viz výše, s. 334.

¹³⁷ Tamtéž.

¹³⁸ Srov. tamtéž.

¹³⁹ Ladislav Major konstatuje, že „rozpuštění“ času „do minulosti“ je „jádre“ Patočkou odhalené „skryté teorie“ minulého charakteru umění. Srov. L. Major, Sebeuvědomění a čas. K Patočkově interpretaci Hegelovy estetiky, viz výše, s. 633.

¹⁴⁰ Slouží-li však smyslový předmět zjevování, přestává vystupovat jako přítomný předmět a stává se způsobem přítomnosti zjevování, stává se singulární smyslovou modalitou zjevování. Patočka říká, že „čistý zjev“ se v uměleckém díle nabízí jako „singulární a přítomný, tedy smyslový“, to však zároveň znamená, že čistý zjev je přítomností i nepřítomností, protože smyslová přítomnost díla, dílo jako předmět, je „neutralizována“, „přešla do obrazu“ a zjev se naopak stal v uměleckém díle „jsoucím“, smyslově přítomným. Srov. J. Patočka, Učení o minulém rázu umění, viz výše, s. 344.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 347.

¹⁴² Tamtéž, s. 345.

¹⁴³ Tamtéž, s. 344.

¹⁴⁴ Tamtéž.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 345.

¹⁴⁶ Tamtéž.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 346.

¹⁴⁸ Tamtéž.

ně časové“; považuje umění za minulé z toho důvodu, že umění ukazuje minulost jako samotnou „podstatu času“, která je však zároveň podstatou veškerého zjevování. Tato podstata času a zjevování veškerého smyslu, tedy bytí jsoucího, je však v uměleckém díle podána konkrétním způsobem, je dána ve smyslovém předmětu.¹⁴⁹ Na rozdíl od metafyzického pojetí „nefavorizuje“ toto časové pojetí „žádnou dějinnou epochu“, není spojené s žádným, „jakkoli zformovaným dějinným světem“.¹⁵⁰ Toto časové pojetí tedy ukazuje, že umělecké dílo „nevypráví“, „neklaní se“ a nežádá, abychom se mu klaněli.¹⁵¹ Umělecké dílo se ukazuje jako to, co zjevuje bytí a zároveň umožňuje „celost“ smyslu a osvobození¹⁵² od vážnosti vztahu k přítomnosti, tedy od věčných bojů, se kterými je tato vážnost spojena. Je však zřejmé, že takovýmto způsobem se umělecké dílo ukazuje teprve z dnešního hlediska, to znamená z hlediska nikoli umělecké, ale estetické kultury. Z tohoto hlediska se však ukazuje, že umělecké dílo je a vždy bylo zjevováním zjevování, odhalením bytí, že je a vždy bylo zjevením smyslu, který se rodí ve smyslech, zjevením smyslu, který je „totožný se svým zjevem“. Patočka upozorňuje, že teprve dnes se ukazuje, že takové je „umění všech dob i dneška“, že umění všech dob, a „zvláště dneška“¹⁵³ zjevuje „svět v jeho totalitě a tajemství“,¹⁵⁴ to znamená, že je zjevením určitého smyslu a zároveň „posledního základu zjevování“ smyslu¹⁵⁵ neboli posledního, hlubšího úběžníku, ke kterému zjevování smyslu odkazuje.

Domníváme se, že uvedená Patočkova časovostní interpretace Hegelovy teze minulého charakteru umění je v porovnání s koncepcí dvou odlišných kultur, ve kterých umění plní naprosto odlišné role, a tedy také vystupuje jako něco naprosto jiného, předpokladem koherentnějšího pojetí povahy uměleckého díla. V časovostní interpretaci je oproti koncepci umělecké a estetické kultury zdůrazněna nezastupitelná role uměleckého díla v odhalování smyslu a odhalování samotného odkrývání. Tato interpretace poukazuje na to, že veškeré umění odhaluje určitý svět a zároveň odhaluje bytí, ze kterého se určitý svět uvolňuje. I v této zřetelně ontologicky zaměřené interpretaci zůstává rozlišení mezi závazným a objektivním smyslem ve starším umění a osobním či individuálním smyslem moderního v platnosti. Už jsme však upozornili na to, že Patočka s rozlišením umělecké a estetické kultury i nadále pracuje, že považuje Hegela za myslitele na přelomu epoch a domnívá se, že minulostní charakter umění je patrný teprve v období estetickém, a nikoli uměleckém. Patočka se také například výslovně odvolává na Hegela, když říká, že dnešní umění je „subjektivní duchovností“ a „specialitou“.¹⁵⁶ Problém vztahu mezi

¹⁴⁹ Patočkovou časovostní interpretaci Hegelovy teze o minulém charakteru umění se zabývá Gerd Wolandt. Poukazuje na to, že Patočka pokládá otázku „proč je umění?“, či „k čemu je umění?“. Srov. G. Wolandt, Jan Patočka und Hegels Ästhetik, in: M. Gatzemeier (ed.), *Jan Patočka: Ästhetik – Phänomenologie – Pädagogik – Geschichts- und Politiktheorie*, Alano Verlag, Aachen 1994, s. 34. Wolandt poukazuje na to, že tato otázka po „podstatném smyslu“ umění je u Patočky neoddelitelná od otázky po časovém „smyslu umění“. Srov. tamtéž, s. 35. Nakonec konstatuje, že v protikladu k Hegelově tezi o konci umění formuluje Patočka přesvědčení o „nepostradatelné a nepředstížitelné časovosti umění.“ Srov. tamtéž, s. 36–37.

¹⁵⁰ Srov. J. Patočka, Učení o minulém rázu umění, viz výše, s. 346.

¹⁵¹ Srov. tamtéž, s. 347.

¹⁵² Srov. tamtéž.

¹⁵³ Srov. tamtéž.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 345.

¹⁵⁵ Srov. tamtéž, s. 344.

¹⁵⁶ Srov. tamtéž, s. 345.

uměním starším a uměním moderním však zůstává i v Patočkově časovostní interpretaci Hegelovy teze minulého charakteru umění nevyřešen. Přestože Patočka v této interpretaci zdůrazňuje, že umění je zjevením smyslu, celkové souvislosti jsoucího na základě odhalení bytí, a poukazuje i na to, že se toto odhalení bytí uskutečňuje v umění uměleckého i estetického období, nezabývá se rozdílností „způsobů vztahování k bytí“,¹⁵⁷ se kterými se v uměleckých dílech těchto období setkáváme

VIII. Problematičnost smyslu a jeho domnělá zajištěnost

Domníváme se, že celá problematika smyslu je Patočkou dostatečně vyjasněna teprve v úvahách, které jsou předloženy v jeho *Kacířských esejích o filozofii dějin* (1973–1975). Patočka tu uvádí, že v dějinách je celkový smysl života a věcí, to znamená „srozumitelná souvislost“¹⁵⁸ či „porozumění“¹⁵⁹ skutečnosti, vždy „problematický“. Tato problematičnost smyslu, jeho „otřesenost“ je výsledkem výslovného vztahu člověka k bytí, který zakládá dějiny. Výslovný vztah k bytí otrásá samozřejmým smyslem života mytického člověka¹⁶⁰ a zároveň otevírá možnost tematického, a tedy svobodného hledání smyslu,¹⁶¹ díky kterému se věci i činy stávají srozumitelnými, díky kterému získávají „význam“.¹⁶² Nahlédnutá problematičnost smyslu je však později zakryta domněle zajištěným a definitivním smyslem metafyzického či náboženského charakteru.¹⁶³ Náboženský smysl, tedy smysl závazný, nepochybný a kolektivně sdílený, se však na počátku 19. století ukazuje jako nedůvěryhodný.¹⁶⁴ V Patočkově pojetí je rozpoznána iluzivnost tohoto smyslu příčinou podstatné disharmonie, zásadních rozporů uvnitř moderní doby, zároveň však vzbuzuje i naději na obnovení výslovného vztahu k bytí, tedy vztahu k problematičnosti smyslu.

I když se Patočka v *Kacířských esejích o filozofii dějin* problematikou umění zabývá naprosto okrajově, domníváme se, že na základě uvedených Patočkových úvah můžeme zřetelným způsobem vykázat podstatu vztahu mezi moderním či současným uměním a uměním starším. Umělecké dílo vždy „nechává vysvitnout svět jako svět“,¹⁶⁵ svět uměleckého díla se však historicky proměňuje. Starší umění nepochybně podává domněle zajištěný, zejména náboženský smysl. V 19. století však dochází ke „katastrofě člověka náboženského a uměleckého“,¹⁶⁶ nábožensky pojatý smysl je pochopen jako iluzivní. To samozřejmě odpovídá už zmíněnému Patočkovu názoru, že v této době také umění přestává nábožensky pojatý smysl ukazovat. V *Kacířských esejích o filozofii dějin* Patočka dále zdůrazňuje, že v 19. století je metafyzický či náboženský smysl nahrazen touhou po ovládnutí veškeré dostupné skutečnosti,¹⁶⁷ tedy dominancí „Síly“ v pohledu na skutečnost.¹⁶⁸ To se

¹⁵⁷ Srov. J. Patočka, *Umění a čas*, viz výše, s. 306.

¹⁵⁸ Srov. J. Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, viz výše, s. 63.

¹⁵⁹ Srov. tamtéž, s. 64.

¹⁶⁰ Srov. tamtéž, s. 50–51.

¹⁶¹ Srov. tamtéž, s. 70.

¹⁶² Srov. tamtéž, s. 62.

¹⁶³ Srov. tamtéž, s. 72–73.

¹⁶⁴ Srov. tamtéž, s. 96.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 24.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 78.

¹⁶⁷ Srov. tamtéž, s. 96–97.

¹⁶⁸ Srov. tamtéž, s. 114–115.

projevuje ve všeobecném zdůraznění významu vědy, techniky a průmyslové výroby. Rostoucí potenciály evropských a nakonec světových politických soupeřů se začínají vybíjet ve velice ničivých vzájemných konfliktech.¹⁶⁹ Tato rostoucí ničivost Síly však zároveň začíná vytvářet podmínky pro překování této fascinace ovládním skutečnosti, pro vytvoření „solidarity otřesených“, kterým je zřejmé, že nadvládu Síly je nezbytné omezit.¹⁷⁰ Patočka ukazuje, že svou účastí v ohromných válečných konfliktech 20. století se člověk osvobozuje od diktátu Síly, přestává podléhat hrozbám a lákadlům, kterými Síla člověka ovládá.¹⁷¹ Díky tomu se člověk začíná opětovně vztahovat k bytí bezprostředním způsobem a to vede k nahlédnutí veškerého smyslu jako problematického.¹⁷² Výše zmíněné Patočkovy názory na moderní umění můžeme zasadit do tohoto kontextu. Smysl tohoto umění není závazný, obecně sdílený, protože je to smysl problematický či otřesený. Moderní umění se zároveň ukazuje jako protest proti podřízení člověka neosobnímu procesu odpoutané výroby, tedy proti jednomu z projevů nadvlády Síly. Moderní umění však osvobozuje člověka od této nadvlády obecně, protože ukazuje jeho možnost vztahovat se výslovně k bytí a smyslu. Z tohoto hlediska můžeme dokonce říci, že umělci se zařazují do tvořící se solidarity otřesených.

Nakonec se tedy můžeme vrátit k interpretaci Hegelovy teze o minulém charakteru umění a Patočkovým vyjádřením na toto téma a využít přitom výše zmíněné Patočkovy myšlenky z *Kacířských esejí o filosofii dějin*. Hegelova teze je nepochybně jasnozřivá a inspirativní. Mezi uměním starším a moderním je však podstatný rozdíl, protože smysl umění moderního je problematický a smysl umění staršího naopak domněle zajištěný. Je to však vždy smysl načerpaný ze vztahu bytí, smysl staršího umění je ovšem smysl tradovaný a smysl moderního umění je naopak čerpán z bezprostředního vztahu k bytí. Smysl, který je ukázán v uměleckém díle staršího období, je smysl, který v uměleckém díle nevzniká, který je do uměleckého díla přijat jako už existující. Smysl, který je vyjadřován v moderním uměleckém díle, je naopak smysl, který není zformulován předem, který je vyjádřen teprve díky dílu. Můžeme však také říci, že smysl moderního umění je zjevením samotné časovosti jako toho, co ze sebe vypouští veškeré jednotlivosti a zařazuje je do celkové souvislosti. Smysl staršího umění je však smyslem domněle definitivním a nezpochybnitelným, kterým je toto zjevování smyslu překryto.

IX. Závěr

V této studii jsme se pokusili představit Patočkovy názory na Hegelovu tezi o minulém rázu umění. Poukázali jsme na to, že u Patočky nacházíme dvě interpretace této Hegelovy teze. Patočka nejprve upozorňuje na inspirativnost Hegelových názorů, na to, že Hegel dokázal jasnozřivě odhalit zásadní proměnu umění, ke které v jeho současnosti dochází. V této souvislosti předkládá Patočka koncepci dvou zásadně odlišných historických období, ve kterých umění plnilo naprosto odlišnou roli. V období umělecké kultury bylo umělecké dílo průhledné a ukazovalo svět, který je nezávislý na díle samotném. Jednalo

¹⁶⁹ Srov. tamtéž, s. 112–115, 117–131.

¹⁷⁰ Srov. tamtéž, s. 129–130.

¹⁷¹ Srov. tamtéž, s. 125–127.

¹⁷² Srov. tamtéž, s. 127, 131.

se o sdělení pravdy, kterou je božství. V období estetické kultury umění vyjadřuje svět, který je výhradně světem díla. Pohled se tedy zastavuje na díle samotném, na smyslu individuálním, osobním. Patočka však následně nabízí také časovostní interpretaci teze o minulém rázu umění. Umělecké dílo je minulé, protože ukazuje minulost jako podstatnou dimenzi časovosti. V souvislosti s těmito úvahami však vyvstává otázka po vztahu umění umělecké kultury a umění estetické kultury. Patočkova koncepce dvou období umění vede nezbytně k myšlence, že umělecká díla minulosti a díla současnosti můžeme považovat za natolik odlišné skutečnosti, že vlastně nemají cokoli společného. Patočka samotný poukazuje na rozpornost vlastní koncepce dvou období vývoje umění: jestliže přijmeme to, že umění je v podstatě metafyzické, jeví se moderní umění jako úpadek umění staršího, jestliže naopak přijmeme to, že umění je ve skutečnosti vyjádřením osobního smyslu, jeví se starší umění v porovnání s charakterem moderního umění jako klam. V této studii jsme však nakonec poukázali na to, že problém vztahu obou období, o kterých Patočka uvažuje, je řešitelný za pomoci pozdějších Patočkových úvah o smyslu, úvah o rozdílu a vzájemném vztahu smyslu problematického a smyslu domněle zajištěného. Poukázali jsme v této souvislosti na to, že smysl staršího umění můžeme považovat za domněle definitivní smysl náboženského charakteru, kterým je odhalená problematičnost smyslu překryta, a smysl moderního umění naopak můžeme považovat za smysl, který je problematický, tedy který vyplývá z výslovného vztahu k bytí.

Poděkování

Tento text vznikl za podpory grantového projektu „Problematika umění v myšlení Jana Patočky“ (GAČR P409/11/0324).

LITERATURA

- Gehlen, A., *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1965.
- Heidegger, M., Zrození uměleckého díla, *Oriente*, roč. 3, 1968, č. 5, s. 53–62, č. 6, s. 75–83, roč. 4, 1969, č. 1, s. 84–94.
- Hegel, G. W. F., *Estetika I*, Odeon, Praha 1966.
- , *Jenear Realphilosophie. Vorlesungen zur Philosophie der Natur und des Geistes von 1805–1806*, Akademie-Verlag, Berlin 1969.
- Ingarden, R., *O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki*, Rozprawy Wydziału Filozoficznego PAU, sv. LXVII, č. 2, Krakow 1946.
- Legros, R., Patočka et Hegel, in: Tassin, E.; Richir, M. (eds.), *Jan Patočka. Philosophie, phénoménologie, politique*, J. Millon, Grenoble 1992, s. 45–53.
- Major, L., Sebeuvědomění a čas. K Patočkově interpretaci Hegelovy estetiky, *Filosofický časopis*, roč. 15, 1967, č. 5, s. 625–635.
- Patočka, J., *Pěče o duši III*, OIKOYMENH, Praha 2002.
- , *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- , *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- Wolandt, G., Jan Patočka und Hegels Ästhetik, in: Gatzemeier, M. (ed.), *Jan Patočka: Ästhetik – Phänomenologie – Pädagogik – Geschichts- und Politiktheorie*, Alano Verlag, Aachen 1994, s. 30–37.

THE PRESENCE AND THE PAST OF ART IN PATOČKA'S INTERPRETATIONS OF HEGEL'S THESIS ON THE PAST CHARACTER OF ART

Summary

In this article, the author traces Jan Patočka's interpretations of Hegel's thesis on the past character of art. He emphasizes Patočka's views on the far-sightedness and current relevance of Hegel's thesis. Patočka argues that Hegel rightly recognized the fundamental difference between classical and contemporary art. He develops Hegel's view and offers a conception of two periods of the spiritual life of mankind and of two eras of art. The first is called the 'era of artistic culture'. In this era, art was the predominant way of approaching reality. Divinity was revealed through art, and the human gaze penetrated art directly to the truth. The second is called the 'era of aesthetic culture'. In this era abstract terms were the predominant tool of approaching reality; a work of art was thus recognized as an independent reality. The viewer dwells on the work of art itself. Patočka supposes that artworks of both the artistic era and the aesthetic era always open up a certain 'meaning', which enables the orientation of human existence. The status of this world, however, radically changed from one era to the next. Classical art offered objective and binding meaning, but modern art offers personal or individual meaning. The article points to Patočka's later reflections on this conception of the development of art and it emphasizes that this conception contains an important discrepancy in the relation between the two periods. On the one hand, Patočka considers the difference of the artistic imitation of binding, objective meaning in the first period and the artistic expression of the personal, individual meaning of the second period. On the other hand, he refers to the ontological origin of the artworks of both periods. The article points out that such an ontological relation tends to be suppressed in Patočka's considerations of the two periods of art. The article also considers Patočka's temporal interpretation of Hegel's thesis. From the perspective of this interpretation, art reveals temporality as such, that is, the ontological fundament of the revelation of meaning. The article emphasizes that such an interpretation demonstrates the ontological relevance of the artwork in greater detail. Also in this context, however, Patočka continues to use the concept of the artistic era and of the aesthetic era, though he does not sufficiently clarify the relation between the two eras. The article points out that the discrepancy in the concept of the two eras of art can be resolved with the help of Patočka's later reflections on the 'problematic nature' of meaning. The article argues that in classical art such a nature is concealed, whereas in modern art it is revealed again.

PATOČKOVY ÚVAHY O DRAMATU

DANIELA BLAHUTKOVÁ

I.

Jak je zřejmé při pohledu na dosud vydané texty, zejména na edici *Sebrané spisy Jana Patočky*,¹ která od 90. let postupně uceluje obraz životního díla jednoho z nejvýznamnějších českých filozofů, Jan Patočka se opakovaně zamýšlel nad určitým okruhem dramatických děl a nad otázkami teorie dramatu. V následujícím bude věnována pozornost několika textům, z nichž je patrné, proč a v jakých souvislostech takto zaměřené úvahy vedl.

V *Kacířských esejích o filosofii dějin* (1973–1975) zaznívá myšlenka, že umění je jedním ze způsobů otevřeného chování člověka k bytí (vedle dalších, jako jsou filozofie, mýtus, náboženství). Člověk se v něm vztahuje k věcem mimo souvislost jejich služby životu a směřuje tak do „otevřené oblasti“ – k tomu, „co v určité době je možno odkrýt jako jsoucí“, na což se váže i zjevnost struktur bytí. Uvažujeme-li o umění souvisejícím se slovem a s písmem, jsme navíc v oblasti, která Patočku zvláště zajímá vzhledem k jejímu významu pro „tradování toho, co bylo nahlédnuto“ a možnosti poskytovat základ „chování, které znamená rozšiřování otevřenosti a slouží mu“.²

Attická tragédie je jedním z nejstarších výtvorů slovesného umění a podle Jana Patočky se úzce váže k tématům otevřenosti, transcendence a reflexe zkušenosti bytí. Kontext, v němž Patočka o tragédii uvažuje ve 40. letech a poté znovu v 60. a 70. letech, se ovšem vyvíjí. Co je patrné už od prvních úvah – pozornost obrací ke kořenům tragédie v mýtu, který vymezuje jako specifické rané vztahování se člověka k celku světa, akcentující omezenost, konečnost lidských možností vzhledem k „převaze nezměrná“, k neantropomorfním, božským silám („lidský smysl věcí není Smysl“). Tragédie sice vyrůstá na půdě mytického vědomí, ale již v prostředí řecké polis. V textech ze 40. let dvacátého století se Patočka k problematice attické tragédie dostává právě odtud, skrze úvahy o Sókratovi, Athénách, peloponéských válkách, sofistice na jedné straně a moudrosti starých básníků na straně druhé. V přednáškách *Sókrates* (vyd. 1947) poukazuje na to, že 5. stol. př. Kr., kdy vznikají nejslavnější tragédie, je dobou, kdy dosavadní řecké ideály a normy (vázané na „životní typus eticko-náboženský“) vytlačuje daleko praktičtější a antropocentričtější „osvícenský“ étos sofistů, a úvodem k výkladu Sókratova a Platónova myšlení na tomto procesu podtrhuje zejména svár mezi novým nárokem dospívat k poznání teoreticky (učení, výchovou, „odbornou znalostí“) a starým přesvědčením, že k vědě je třeba

¹ *Sebrané spisy Jana Patočky* vydává od r. 1996 nakladatelství OIKOYMENH; o jeho edici Patočkových textů se tato stať převážně opírá.

² J. Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, in: J. Patočka, *Pěče o duši III*, OIKOYMENH, Praha 2002, s. 24.

se protřpět; v tomto kontextu rozvíjí úvahu o eposu a tragédii a následně o některých Aischylových a Sofoklových dramatech.³

V sókratovských přednáškách, které rýsují rámec, v němž Patočka attickou tragédií opětovně tematizuje v 60. a 70. letech, jsou vedle sebe promyšleny dva druhy slovesného umění, v nichž se vyjadřuje způsob lidského sebepochopení, který je sice předfilozofický, ale připravuje půdu filozofické reflexi celku světa. Jako slovo, které „vyráží z mýtu“, se ponejprv vyvíjí epos: zejména homérské eposy jsou, zdůrazňuje Patočka, výrazem lidského sebepochopení poplatného vědomí, že „všemu na světě je určena zákonitá mez, že člověk nesmí nikdy tuto mez překročit, nechce-li zničit sebe sama“.⁴ Poměr mezi lidským a božským je v eposu přímý, nekomplikovaný („homérský hrdina žije, aby se tak řeklo, v bezprostředním dosahu božské síly a je jí dirigován bez ohledu na jakoukoli další nadřazenou moc“⁵). Naproti tomu tragický osud a tragický hrdina mají již co dělat s rozrůzněnější strukturou závazků: svůj poměr k božskému zde člověk hledá skrze pravý poměr k obci, ke společenství, požadavek životní jednoty se kříží s rozmanitými nároky, jimž čelí jako člen posvátného společenství obce, posvátného společenství rodiny, tajemné souvislosti rodu. Uprostřed bezradnosti člověka v tomto vrstevnatém kontextu se rodí otázka po smyslu života – a tragédie, v níž člověk stojí „jako živá otázka“, tedy podle Patočky předjímá sókratovské tázání.⁶ Co Patočka ovšem nahlíží jako specificky tragické, je, že člověk „nemůže zákon svého bytí najít jednou provždy pouhým rozumným životním pravidlem; nemůže se své podstatné životní meze nikdy chopit pouhým průzračným poznáním, nýbrž musí se jí dotřpět“.⁷ K tragédii tedy patří stránka iracionality a ztemnění, oproti „jasnosti homérské oblohy“ se odehrává v šeru tápajícího hledání, ztráty bezpečných jistot; zároveň v ní nabývá na významu problematika lidské volby, potažmo svobody.⁸

V tomto kontextu se Patočka nejprve zastavuje u Aischyla, který podle něho hlubokým způsobem klade otázku božského řádu jako protiváhy vůči bolesti a utrpení lidského života: lidská touha po moci, zaslepená ctižálost, neodpovědné a nedokonalé vynalézání a jiná provinění se u něho přelévají z formy do formy a přenášejí z generace na generaci – člověk se zmítá v kruhu viny a trestu, dokud si neuvědomí zákonité působení tohoto řádu věcí.⁹ V souvislosti s Oresteiou, Aischylovým „nejhlubším dílem“, pak poukazuje na to, jak příznačným způsobem Aischylos artikuluje zmíněný posvátný význam obce. Připomíná, jak je zde rozpojen řetěz rodových provinění, msty a trestů: spor, který nakonec rozdělí samotné bohy (Apollón a Erýnie), symbolicky rozhoduje a uzavírá areopág, ovšem z pokynu a za asistence Pallas Athény – to jest: lidská státní instituce, soudcovská moc náležející státu, jedná sice jen za pomoci a z dopuštění bohů, avšak je povýšena, oslavena „jako to lidsky nejvyšší“, jako instance s metafyzickou funkcí, s pověřením rozhodovat o smyslu nejzazších věcí. Patočka zdůrazňuje, že Aischylos stát nezbožšťuje, ale vyjadřuje prostě přesvědčení, že „v životě státu dobře zřízeného jsou otázky posledního

³ Srov. tamtéž, s. 28–34.

⁴ Tamtéž, s. 29.

⁵ J. Patočka, *Sókratés. Přednášky z antické filosofie*, SPN, Praha 1990, s. 30.

⁶ „Nesmíme zapomenout, že životní otázka, otázka po jeho smyslu, byla položena již v tragédii: Sókratés pro své tázání, které má konečným cílem smysl životní, má tedy v tragickém člověku první, ač neexplicitní vzor.“ Tamtéž, s. 31.

⁷ Tamtéž.

⁸ Srov. tamtéž, s. 30–31.

⁹ Srov. tamtéž, s. 32.

smyslu z dopuštění a vůle samotných bohů rozřešeny“.¹⁰ V tomto světle je pak třeba vidět i obsah Sofoklových tragédií: Antigona nebo Aiás ukazují, jak člověk ani obec odlučující se od božských mocností a stavějící jen na sobě samých nemohou obstát, nejsou s to „stát se více než týmž nositelem tragického údělu“.¹¹

Shrnuto a podtrženo: úvaha o tragédii a tragickém étosu, která v Patočkových přednáškách ze 40. let uvozuje výklad filozofického tázání Sókratova a Platónova, má v onom kontextu místo potud, pokud lze tragédii chápat jako slovesný útvar, který klade otázku posledního smyslu, otázku určení člověka. Podle Patočky tematizuje tragické básnictví člověka jako bytost problematickou, vyzývanou k sebepoznání pochopením viny a očistným utrpením.

Ačkoli v exkurzu k attické tragédii v sókratovských přednáškách zaznívají téměř všechny základní tóny Patočkových pozdějších úvah o dramatu, je třeba zmínit ještě jeden text z této doby. V původně nepublikovaném textu „Poznámky o antické humanitě“ (1945) je rozvinuta úvaha o „lidskosti“ řeckého člověka v kontrastu k „humanitě“ člověka moderního. Řecký étos je zde vyjadřován metaforou „dvojího pohledu“ coby základu „lidskosti vědomé svých podstatných mezí“, základu schopnosti překonávat pokušení „k lidské jednostrannosti, k zevšeobecnění lidské relativity“, pokušení dělat se absolutním – což je ve stati naznačeno jako problém člověka moderního, mocenského.¹²

Dva zmíněné texty ze 40. let tedy nastolují témata, která se v pozdějších Patočkových textech objevují opakovaně a která filozof v různých souvislostech rozváděl a precizoval: drama, vlastně pouze attická tragédie, je zde nahlíženo jednak v jednotě s eposem (jako slovesnost ukotvená v mýtu), jednak jako produkt postupné proměny duchovní a společenské organizace zejména athénské polis v 5. stol. př. Kr. (vztah k posvátnu probíhá přes mezičlánek polis). Dále je předvedeno jednak v jednotě s filozofickým tázáním Sókrata a Platóna (otázka po smyslu) a jednak ve specifiku tohoto tázání (jako domáhání se odpovědi konáním a očistným utrpením, nikoli teoretickým věděním). A jako jeden z výrazů antické humanity je tvorba tragických básníků (Aischyla, Sofokla) nastavena modernímu člověku, „člověku krize“ (coby připomínka otevřenějšího, plnějšího vztahu k celku skutečnosti – připomínka, jakou Patočka v literární tvorbě svých současníků ve 40. letech nenachází).¹³

II.

Všechna tato témata se znovu objevují v textech z 60. a 70. let. Úvahy o dramatu se u Jana Patočky opakovaně vynořují tam, kde je připomínán mytický rámec řecké klasické filozofie (přednášky *Evropa a doba poevropská*) anebo se poukazuje na mimo- a předfilozofické mody otevřeného vztahu člověka k bytí v jednotlivých etapách dějin (*Kacířské ese-*

¹⁰ Tamtéž, s. 33.

¹¹ J. Patočka, *Sókratés*, viz výše, s. 33.

¹² Patočka zde vytváří jeden souvislý obraz antické humanity, formovaný „velkými obrazy lidských osudů, stvořenými básníky“ a filozofickým učením soustředěným na mravní otázky člověka (velmi spojitě jsou zde pojednávány homérské eposy, Sofoklovy tragédie a Platónovy texty). Srov. J. Patočka, *Poznámky o antické humanitě*, in: J. Patočka, *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 11–29.

¹³ Srov. J. Patočka, *Poznámky o antické humanitě*, in: J. Patočka, *Umění a čas II*, viz výše, s. 29.

je o filosofii dějin). Ústředním způsobem je drama tematizováno ve třech příležitostných statích, publikovaných mezi lety 1966 a 1971. Ty jsou sice psány jako reakce na aktuální kulturní dění, zároveň však Patočkovi poskytují prostor k tomu, aby znovu, precizně vyjádřil svoje pojetí attické tragédie a využil je k ozřejmování duchovní situace moderního člověka.

Příkladná je v tomto ohledu Patočkova stať „Ještě jedna Antigona a Antigone ještě jednou“ z roku 1967. Příležitostným podnětem, od něhož se odvíjí interpretace Sofoklovy *Antigony*, se stala adaptace této látky Milanem Uhdem – jeho *Děvku z města Théby* uvedlo téhož roku Národní divadlo. Patočkova reakce se nese v ostře kritickém tónu, jímž dokonce probleskují emoce („pravá“ Antigona – „provždy předmět nezměrného obdivu“ kontra Uhdeho „Miniantigona“ jako „myšlenkové i umělecké selhání“).¹⁴ Uhdeho uchopení látky, zejména postavy Antigony, Patočka traktuje jako důsledek neporozumění klasické předloze¹⁵ – neporozumění podmíněného ne pouze subjektivně, nýbrž i dobově. A to ho podněcuje jednak k výkladu podstatného obsahu Sofoklovy tragédie a jednak k úvaze o důvodech nesrozumitelnosti „pravé“ Antigony pro současného člověka.

Patočkově interpretaci pak dominují tato témata: mytický rámec dramatu, drama jako střet dvojího pathos, Antigona jako „správkyně mytického nahlédnutí“ kontra Kreón jako figura pozvedajícího se bez-božného, racionalistického étosu a zároveň ztělesnění ohrožení, která jsou aktuální ve vztahu k člověku dneška. Myšlenku dvojího pathos a jeho střetu považuje Patočka za nepostradatelný základ *Antigony*. Toto hegelovské východisko (tragické postavy jako individuální ztělesnění mravních nároků, které na sebe narážejí a v kolizi se o sebe tříští, aby se na vyšší rovině obnovila rovnováha mravního světa, jehož složkami jsou)¹⁶ je zde uplatněno v kontextu výkladu mytického pojetí pořádku světa jako dělby (*nomos*). Božský *nomos* (Patočka poukazuje na etymologii řeckého *nemo* – rozčtvrcuji, rozděluji a dávám), dle něhož „každý úkon přísluší někam a někomu, některé základní moci a síle“,¹⁷ je horizontem, v němž se odehrává střet Kreontova pathos Dne (zájmu obce, lidského smyslu věcí) a Antigonina pathos Noci (hlasu toho, co smrtí patří zemi, mimolidského, božského smyslu věcí). Organickou součástí této úvahy je interpretace slavného stasimon o „závratnosti“ a „propastnosti“ člověka jako bytosti hranice (bytosti v neustálém kontaktu s hranicí mezi tím smyslem, který dává věcem sám a v němž je takřkajíc doma, a smyslem, který už není „jeho“, od něhož ho dělí smrt, ale který přesto není „nic“ – v mýtu je vyjádřen jako „příděl země“, neantropomorfních, vyšších sil).¹⁸

¹⁴ Srov. J. Patočka, Ještě jedna Antigona a Antigone ještě jednou, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 389–390.

¹⁵ Z kritiky Uhdeho adaptace je zřejmé, že Patočka vyžaduje kontinuitu, obhajitelný vztah mezi předlohou a adaptací. Na Uhdeho podání látky je pro něho do jisté míry akceptovatelná postava Kreonta (spojnicí s klasickou předlohou je zde Kreontův tyranský, manipulativní sklon), naopak „zevnitř rozvrácená“ Antigona, která váhá, ustupuje a „proklamuje jakousi filosofii pasivního cynismu“, je pro Patočku nepřijatelná (rozkládá se zde původní jádro hry, totiž střet dvojího pathos; Patočkovi je Uhdeho pojetí dokladem, že Antigona je mu nesrozumitelná, neuvěřitelná). Srov. tamtéž.

¹⁶ Srov. G. W. F. Hegel, *Estetika II*, Odeon, Praha 1966, s. 321–324. (*Estetika i Fenomenologie ducha*, jejíž kritická reflexe je rovněž v pozadí této interpretace *Antigony*, vyšly v 60. letech česky v Patočkových překladech.)

¹⁷ J. Patočka, Ještě jedna Antigona a Antigone ještě jednou, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 391.

¹⁸ „Závratné“ a „propastné“ jsou termíny, jimiž Patočka zároveň překládá i vykládá výraz, který Stiebitzův překlad *Antigony* (srov. *Attické tragédie*, Odeon 1975, s. 296) podává jako „mocné“ a který např. Martha Nussbaumová v interpretaci stejné pasáže raději ponechává – jakožto těžko přeložitelný a pouze opatelný – v řečtině: „deinon“ (srov. M. Nussbaumová, *Křehkost dobra*, Praha, OIKOYMENH

Srážka, v níž jde o správné poznání lidské meze, o „poznej sebe sama“ v řeckém smyslu, je Patočkovi příležitostí k objasnění nároku Antigony zraněné „spolulásky“ k „druhému přídělů“ (nároku, který je ne-mytickému myšlení dle Patočky těžko srozumitelný) – ale též k interpretaci Kreontovy postavy jako „absolutizace lidského zákona dne“. Na Kreontovi pak ukazuje nebezpečí ohrožující „racionálně“, „osvícensky“ uvažujícího člověka: zdánlivě rozumné, nesobecké, obecně prospěšné myšlenky se zvrhávají v tyranský sklon, v iracionální snahu podříditi sobě vlastnímu smyslu i to, co mu podstatně uniká. Tento Kreontův „praktický, aktivní iracionalismus“ je podle Patočky rovněž „předkem“ našeho iracionalismu, našich „snah o manipulaci těch stránek člověka, které, položeny mimo oblast rozumu, obsahují třaskavinu jeho sil“.¹⁹ Zviditelňuje-li Kreontova postava ohrožení, která se velice týká i člověka dnešní „jednorozměrné epochy“, pak postavu Antigony čte Patočka jako mytickou připomínku „toho, co v nás kreontické myšlení úplně zatemnilo: že člověk není svůj, že jeho smysl není Smysl, že lidský smysl končí na břehu Noci a Noc že není žádné nic, nýbrž patří k tomu, co ve vlastním smyslu jest“.²⁰

Sebeohrožení člověka tím, čím sám je, aniž to vidí (anebo dvojsečnost racionálního akvivismu), které v *Antigoně* ztělesňuje Kreón, ukazuje Patočka i jako téma dalších Sofoklových tragických postav a osudů: ve stati „Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakovicích“ z roku 1971 staví po bok Kreontovi Oidipa. Postavu, jejíž drama je cele v tom, jak „s neúprosnou důsledností ... sleduje svůj osud člověka vidoucího a chtícího vidět, odhaluje a skládá sám článek za článkem budovu důkazu, který jej postaví samotného do světla nejstrašnějšího“.²¹ Spolehnouti se na sebe, vlastní nahlédnutí, do sebe uzavřený smysl – to je člověk a z toho plyne i jeho ohrožení, ukazuje zde Patočka bytostný obsah mýtu o Oidipovi. Vidění, zaslepení a vina se v oidipovských tragédiích (coby textech ko-

2003, zejm. s. 147 a 183–185). Jde o klíčový pojem Patočkovy interpretace Sofoklova stasimon, kde bytostnou povahu člověka a jeho situovanost v celku světa vykládá z řeckého příměru obce k lodi: loď-obec je prostorem seberealizace a opevnění se proti vnějšku, jehož je člověk schopen, zároveň však křehkým předmětem vydaným přemoci sil, reprezentovaných rozlohou a hlubinou moře, na níž se lodka-obec lidským uměním drží. Srov. J. Patočka, Ještě jedna Antígona a Antígone ještě jednou, viz výše, s. 391–392.

¹⁹ Tamtéž, s. 400.

²⁰ Tamtéž. Pro porovnání náhledu na tuto Patočkovu stať lze doporučit studii Ludgera Hagedorna „Nomos – Mythos – Krisis. Jan Patočkas existentialistische Deutung der ‚Antigone‘“ (in: H. R. Sepp; J. Trinks (eds.), *Literatur als Phänomenalisierung, Phänomenologische Deutung literarischer Werke*, Turia + Kant, Wien 2003, s. 169–188). Autor v ní oceňuje Patočkovu nezávislost na obvyklém (hegelovském) čtení Sofoklovy *Antigony* jako střetu dvou zákonů (polis a rodiny), s porozuměním sleduje Patočkovu práci s pojmem *nomos* a ukazuje, jaké širší souvislosti Patočkových akcentů politika – dějiny – existence stať o *Antigoně* naznačuje. Nad textem ovšem visí otázka, zda není spíše dokladem Hagedornovy existencialistické interpretace Patočkovy stati nežli Patočkovy existencialistické interpretace *Antigony*. Hagedorn poukazuje na to, že Patočkova terminologie obsahuje mnoho pojmů zavedených a rozpracovaných existencialisty – krisis, metanoia, otrěs, ohrožení, sebevzdání, průlom aj. – a patrně z tohoto vyvozuje, že *Antígona* je Patočkovi víceméně „příběhem bezvýchodnosti, zmlitanosti, hraniční situace“ (s. 177). Posun perspektivy přitom naznačuje řada pasáží, např. o „zásadním existenciálním motivu vztahování se k hranici, přijetí konečnosti a propastnosti lidského života“ (Patočka) – tam, kde Patočka „propastností“ odkazuje na „ustavičnou dvojsmyslnost každého činu“ člověka jako bytosti žijící ve vztahu k bytí (a takto k Jinému, k noci, která není „nic“), se Hagedornovi „vztahování k hranici“ váže příměji k tematice smrti, konečnosti, nicotě: „*Antígona* se tak jeví jako literární ztvárnění základního existenciálně-filozofického motivu („hraniční situace“ u Jasperse, „podrženessí“ do nicoty u Heideggera) otrěsení běžných souvislostí smyslu, jež od základů mění porozumění světu i sobě samému“ (s. 169).

²¹ J. Patočka, Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakovicích, in: *Umění a čas II*, viz výše, s. 465.

řenicích v mýtu) vyjevuje jako jeden příčinný celek, z něhož se člověk vymaní jen tehdy, najde-li „cestu znovuzařazení pod přemoc, zákon a vyšší smysl“, v němž je sám zahrnut a překonán. Oidipús, Kreón, ale i Antigona jsou podle Patočky mytickými postavami, v nichž se variuje téma „vlastní nahlédnutí“. Oidipús, jehož osudem prosvítá dvojsměrnost lidského nadání nejvíce (král i vyhnanec, zachránce obce i nejhorší přestupník, vidoucí i slepý), pak musí být připomínán jako bytost posvátná – protože *vyvolená*, aby se na ní nejvíce odhalilo, nejvíce učinilo zjevným „ono podstatné nebezpečí, jež hrozí člověku z něho sama, z jeho podstaty“.²² A Patočka uzavírá úvahu poukazem na to, že oidipovský mýtus klade otázku i člověku dnešní doby: „není to vidění světa, které je nám dnes samozřejmé, ve skutečnosti jen ... onen ‚vlastní náhled‘ promítnutý do kosmu a zabsolutizovaný, není náš svět poslední důsledek a výsledek téže hybris, jejíž vnitřní rozpor vyjadřuje osud Labdakovců, nejsou katastrofy našeho století posléze opakovaním téhož pádu pod práh lidskosti, který v Oidipovi pro člověka všech dob předvedl Sofoklés?“²³

Oidipův osud jako výraz odhalenosti, bludnosti člověka je znovu promyšlen v Patočkových nepublikovaných přednáškách ze 70. let, zejm. *Platón a Evropa* (1973). Zde je prezentován jako „typicky řecká verze mytický pojatého tématu zjevování“.²⁴ Tento text není přímo věnován otázkám dramatu ani básnickému zpracování oidipovských látek. Je na něm ovšem patrné, jak celá Patočkova debata o dramatu je vlastně ilustrací problematiky mýtu, která se pak Patočkovi včleňuje do filozofické nauky o zjevování. M. Petříček ml., který Patočkovu myšlenku charakterizuje jako filozofii usilující o ne-metafyzické postižení lidského vztahu k celku světa jako toho, co lze myslet, a zároveň toho, co myslet nelze (ale co je zde jako Jiné), poukazuje ve stati „Mýtus v Patočkově filosofii“ na moment, který lze vidět jako spojující článek mezi tím, co nepřímou sděluje mýtus (zde bychom mohli spíše říci: tragická moudrost se základem v mýtu) a co výslovně artikuluje taková filozofie: „Existence ... je vždy nesamozřejmá existence. Ví o zjevování, ale není jeho pánem. Je součástí celku (celku, který se děje, který je nepřístupný názoru, celku, který je tajemstvím a jako horizont vždy před námi ustupuje, kdykoli se jej snažíme zachytit), a přece – právě proto, že ví – je excentrická: není v tom, co jest, plně doma. Právě proto může i bloudit; chybí jí ona instinktivní svoboda toho, co nezná svobodu. Existence ví o jiném, než je jsoucí...“²⁵ K tomuto filozofickému tématu se vážou všechny Patočkovy rozborů tragédií, i ty, které byly psány z velmi příležitostných podnětů.²⁶

²² Tamtéž, s. 465–466.

²³ Tamtéž, s. 467.

²⁴ J. Patočka, *Platón a Evropa*, in: J. Patočka, *Péče o duši II*, OIKOYMENH, Praha 1999, s. 196. Za ústřední Patočka v tomto kontextu považuje motiv „jasnosti“, a to nikoli jako něčeho, co jako lidé máme, ale „co vůči nám stojí na druhé straně a my jsme do ní jenom zabloudili, máme v ní úlohu bloudících“. Srov. s. 185–198.

²⁵ M. Petříček ml., *Mýtus v Patočkově filosofii*, *Reflexe*, 1992, č. 5–6, s. 6.12–6.13.

²⁶ V žádném z Patočkových textů o dramatu také nechybějí pasáže o mýtu vůbec. Z Patočkových textů je patrná naléhavá potřeba vysvětlovat znovu a znovu, co „mýtus“ v původním slova smyslu znamená a jakým způsobem rozumět slovesnosti s mýtem spjaté. V „Pravdě mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakovcích“ se např. poukazuje na to, že novověká racionalita ponechala z původních mytických struktur v myšlení lidí jen relikty a že i pojem mýtus používáme v degradovaném, nepůvodním smyslu. Interpretace Sofoklovy Antigony v „Ještě jedna Antigona a Antigone ještě jednou“ je uvozena výkladem mýtu jako specifického vztahu člověka k celku světa, bez jehož pochopení nám zejména postava Antigony nemůže být srozumitelná. (V „Platónovi a Evropě“ se ovšem připomíná i aktualita mýtu – v přirozeném světě všude tam, kde člověk pociťuje, že blízka, denní, pozitivní skutečnost má hranice, za nimiž číhá temné, cizí jako něco, co může „každou chvíli propuknout zde“. Tak Patočka

Pro ucelení pohledu na to, jak se drama a dramatická tvorba objevuje v Patočkově myšlení, je třeba pojednat ještě o stati „Epičnost, dramatická tvorba, epos a drama“ z roku 1966.²⁷ Patočka se zde pohybuje jednak v okruhu témat, na která bylo poukázáno v souvislosti s předchozími texty (epos, drama, mýtus), jednak však v kritickém zamýšlení nad Aristotelovou *Poetikou* a některými tezemi Hegelovy *Estetiky* podává vlastní interpretaci dramatu a dramatické tvorby, jejíž součástí je propojení klíčových aristotelových kategorií (*mimesis*, *katharsis*, *fobos*, *eleos*) s problematikou umělecké tvorby ve 20. století. Text sice jen letmo, ale přesto srozumitelně vyjadřuje Patočkovu očekávání a Patočkův nárok směrem k umělecké tvorbě současníků (řečeno konkrétněji, vyjadřuje se k možnostem slovesné tvorby v podmínkách ztráty epické objektivitu).

Východiskem stati je opět úvaha o eposu a dramatu jako slovesnosti vyrůstající z mýtu. Epos je představen jako útvar, v němž mytický výklad řádu světa kondenzuje v narativní objektivitu. (Jako výraz všeobecné závaznosti vlastní věcem, hodnotám i cílům je zde pevná půda, na níž je možno vyprávět a sdílet smysl.) Jako už v textech ze 40. let spojuje Patočka i zde epos s „glorifikací hodnot slunečné stránky světa, dne a života, jejich bohatě členitého řádu, proti silám noci, chaosu a smrti“²⁸ – lidský úděl konečnosti je zde přijímán, zjasněný „přítomností božského dne“. Takto je Patočkovi epos „nezbytnou půdou i pro velkou reprízu podsvětích sil noci a smrti“ v řeckém dramatu, zvláště v tragédii.²⁹

Z toho, jak Patočka poté vykládá původ dramatu a následně Aristotelovo pojetí tragédie, je patrné, jak mu drama souvisí s „tlakem neviditelného, noci a smrti“. Patočka odvozuje původ dramatu, a zejména tragédie z ritu spjatého s kultem mrtvých hérůů, konkrétně z „evokace héra“: tíživý dojem „neviditelné, tajemné a takřka zlověstné přítomnosti“ přechází v uvolnění a očistu (katarzi) v momentě, kdy se z vůdce sboru stává „představitel“. Dramatická akce je tedy původem posvátné dějství – sděluje prostřednictvím realizace, vykonání, stvoření.³⁰ Patočka zdůrazňuje, že chápání dramatu ve smyslu divadla, „znázornění, představení něčeho, co se již událo“, tedy z hlediska epična jako podání předem konstituovaného smyslu, je nepůvodní, mj. aristotelská interpretace věci.

Aristotelův výklad dramatu, vedený z hlediska *mimesis* – „procedury zásadně epické“ – Patočka vysvětluje jako důsledek odcizení se náboženskému významu katarze v dramatu: Aristotelés už neprožívá božské jako mytický druhý, noční smysl světa, ale podobně jako Platón je vykládá filozoficky, jako věčné, nadčasové, pochopitelné pohledem, teorií. Podnětem k hledání esence dramatické tvorby v reflexi o obecné podstatě tragiky je mu podle Patočky vlastně neporozumění tradici.³¹ Jan Patočka zdůrazňuje, že specifickým momentem, který odlišuje tragické umění od epického, je *katharsis*. Strach a soucit (*fobos* a *eleos*, podle Aristotela nezbytné předpoklady katarzního účinku tragédie) ozřejmuje čtenáři jako „city, které se vztahují k naší ohroženosti vnější přemocí“, a sugestivně se ptá, proč právě obsahy, které souvisí s těmito city, tj. „největší bída a hrůza lidského života, to

ukazuje mytickou strukturu např. na *Babičce* Boženy Němcové). Srov. J. Patočka, Platón a Evropa, in: J. Patočka, *Péče o duši II*, viz výše, s. 185–189.

²⁷ Ze stati tohoto období, které na jedné straně vycházely z Patočkovy dlouho a systematicky budované filozofie tragického myšlení, zároveň však byly zveřejňovány jako příležitostné a směřované do debaty o aktuálních adaptacích antických látek českými literáty a divadelníky, vznikla tato jako první.

²⁸ J. Patočka, Epičnost a dramatická tvorba, epos a drama, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 348.

²⁹ Tamtéž, s. 349.

³⁰ Tamtéž, s. 350.

³¹ Tamtéž, s. 352.

nejnesnesitelnější v něm“³² se staly základem nejvyššího umění. Odpověď zde, ukazuje Patočka, dává jejich propojení s *mimesis*, Aristotelem akcentovanou složkou dramatu: v něm se nám v tragédii zjednává přístup k jinak nesnesitelným, trýznivým obsahům lidské existence; otevírá se cesta k nazření a poznání „toho, co jinak člověk sám ze sebe nevidí, protože to nesnese a neunese“³³ Umělecká *mimesis* v tragédii „umožňuje distanci a zobecnění“ v ohledu na lidský osud, na zaslepení, ohrožení a konečnost lidského života, tedy na to, „co nelze poznat z vnějšku, nýbrž co musí každý sám u sebe a na sobě realizovat“³⁴. Shrnuto do jedné věty: „Mimesis umožňuje katharsis, očistu, proměnění oněch nejosobnějších a nejkrutějších vnitřních trýzní, eleos a fobos, v hluboké sebezpočopení člověka.“³⁵

Vzájemné proniknutí dramatickosti a epičnosti (jehož teoretická reflexe má podle Patočky klíčovou podobu u Aristotela a Hegela) se ovšem v moderních dějinách problematizuje s tím, jak je epická základna, která má charakter mravní objektivitu, rozrušována postupnou kolonizací evropské kultury objektivitou jiného druhu, objektivitou, již zaručuje věda. V tomto prostředí dochází ke krizi, v níž se proměňuje i charakter a úkoly dramatu a literatury vůbec: původně epická půda je opouštěna a literatura se „staví na půdu docela jiného smyslu“, nikoli předem daného, „nýbrž toho, který musíme sami vytvořit nebo spoluvytvořit svobodným rozhodnutím“³⁶. Mezi průvodními jevy tohoto procesu, jehož pokračující uvědomění si Patočka od současnosti žádá, zmiňuje i vyprázdněnost dramatickosti „líčící, předvádějící až didakticky mravní povahu a smysl světa, v němž žijeme“³⁷. Zároveň ovšem ukazuje, že úkol moderní literatury má vlastně bytostně dramatickou povahu: v prostředí krize smyslu musí smysl hledat, konstituovat ho nově konáním.

Patočka v závěrečné části stati formuluje požadavek na moderní umění (už nejen na drama a nejen na literaturu) pouze povšechně. Při pohledu na jeho texty je vůbec nápadné, že tam, kde uvažuje o klasickém dramatu a klasické literatuře, svoje teze hojně ilustruje konkrétními příklady, zatímco na umění své doby pohlíží spíše kriticky a vytváří dojem hlasu volajícího v poušti. V tomto duchu v závěru článku také „konstatujeme ... možnost, která je možná nejpodstatnější na celé situaci dnešní poezie – a nejen poezie – ... možnost, které se dnešní literatura snad jen ve výjimečných případech dotýká, aniž ji dovedla plně realizovat, možnost, která se všude cítí, ale kterou dosud nedovedeme s potřebnou jemností obkreslit: neboť zpodobnit ji myšlenkově znamenalo by snad onen myšlenkový výkon, na který čeká celá naše doba, po němž hmatá, aniž jej dokáže přímo tematizovat“³⁸.

Závěr stati bezděčně ukazuje, jak se Patočkovi specifická problematika dramatu vřazuje do širšího kontextu literatury, a naznačuje i přesah k umění vůbec. Působí příznačně, jak se zároveň s tezí, že úkol slovesné tvorby (či umění jako takového) má bytostně dramatický ráz konstituovat, vytvářet smysl, propojuje umělecká tvorba s vyhlášením „myš-

³² Tamtéž.

³³ Tamtéž, s. 354.

³⁴ Tamtéž.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Tamtéž, s. 356.

³⁷ Tamtéž, s. 357.

³⁸ Tamtéž.

lenkového výkonu, na který čeká celá naše doba“.³⁹ Závěr textu tedy lze číst jako určitý apel: živé umění má dnes dramatický a zároveň filozofický úkol hmatat v temnotě toho, co na sobě doba nedokáže vidět, a přivádět současníkům na oči ono „základní dění, které se nedá nikdy konstatovat, nýbrž vždy jen vykonat“.⁴⁰

Protože tento apel, s nímž se Patočka v úvodu stati „Epičnost a dramatická, epos a drama“ obrací na „specialisty divadla“, spíše jen naznačuje, jaký nárok a proč Patočka na moderní umění vznáší, nelze se závěrem vyhnout alespoň stručnému pojednání článku „Spisovatel a jeho věc“ (1968). Na okraj zmiňme, že o jeho významu pro námi sledované téma svědčí způsob, jakým Patočka pracuje s pojmy „literatura“, „poezie“, „slovesnost“, zde i v jiných textech. Je z nich zřejmé, že o klasickém básnictví (či „poezii“) uvažuje v hegelovské trojici lyrika, epika, drama, a že tam, kde – zejména v kontextu moderním – používá pojem „literatura“, má na mysli rovněž celek slovesných umění (próza, poezie, drama). Problematika dramatu je tedy ve stati „Spisovatel a jeho věc“ spoluobsažena jako součást obecnější úvahy o „literatuře“ a „spisovatelství“.⁴¹

Literatura jako „písmem zachycený slovní projev“ souvisí s procesem postupné objektivizace slova a jejího zpětného vlivu na člověka a jeho možnosti, uvozuje úvahu Patočka.⁴² V následném rozboru tohoto procesu rozlišuje trojí využití písmem fixovaného a objektivovaného významu: praktické, teoretické a poetické. Poslední, spjaté s „úsilím o životní smysl, o jeho výslovné zachycení prostřednictvím přirozeného jazyka“, pak ukazuje jako médium transcendence, možnosti „vykročení mimo jakýkoli soubor jednotlivých věcí“ a vyjádření celku světa. Patočka rozlišuje myticky zakotvenou slovesnou tvorbu, která staví před oči kolektivní smysl, „smysl života určitého my“, a moderní spisovatelství jako vyjadřování životního smyslu v prostředí rozkladu mytického vědomí a jeho jednoty.⁴³ Název textu tedy odkazuje k úkolu moderního spisovatele zachycovat individuálně a s pomocí běžného jazyka životní smysl. Co na spisovatelově činnosti oceňujeme, je podle Patočky to, jak jazyk, který běžně, prakticky užíváme a zaměřujeme ke konkrétním věcem, dokáže využít „k tomu, pro co běžně není zde, za čím nesměřoval, z výrazu věcí jej učinit výrazem života, jak v nás ustavičně vyprýštuje z živé přítomnosti, jak se v tomto výtrysku tvořivě integruje se všemi dosavadními výdobytky...“.⁴⁴

Spisovatel „zachycuje“ svět jako horizont, jako obecný rámeček možností („jako celek zároveň daného a ne-daného“). Svět zachycený spisovatelem je vždy individuální. Přes „onen individuální klíč“ je však „odhalena vždy implicitně a ve způsobu zakrytosti *universální totalita* věcí“.⁴⁵ Patočka zdůrazňuje, že neroztržiténost duchovního pohledu na celek, jehož je tak umění, a „nejbezprostředněji spisovatelství“, schopno (byť jen v živ-

³⁹ Tamtéž.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ Ve stati „Spisovatel a jeho věc“ (in: J. Patočka, *Češi I*, OIKOYMENH, Praha 2006, s. 280–292) je toto zahrnutí dramatu do úvah o „literatuře“ zcela zřejmé z toho, jak si Patočka k ilustracím obecnějších tezí spontánně vybírá tu Hamleta, tu eseje Thomase Manna či romány Lva N. Tolstého (s. 288, 289 a 290–291). Je to ovšem stále týž Patočka, který trvá na korektním rozlišení (jako když se pozastavuje nad Aristotelovou poznámkou z *Poetiky*, že dobré drama účinkuje stejně čtené jako hrané; srov. *Umění a čas I*, viz výše, s. 351), v kontextu obecných úvah o umění však drama primárně řadí mezi způsoby slovesně fixované sebereflexe člověka tvorbou.

⁴² J. Patočka, *Spisovatel a jeho věc*, viz výše, s. 281.

⁴³ Srov. tamtéž, s. 286.

⁴⁴ Tamtéž, s. 287.

⁴⁵ Tamtéž, s. 291.

lu individuální a subjektivního smyslu), je už vlastní pouze tomuto „oboru ducha“. Filozofie si tuto schopnost podržuje už jen formálně – tak jako v jiných oblastech duchovního života, zvláště ve vědě, v ní sílí tendence ke specializaci – a také umění bude, předpokládá Patočka, nuceno tuto svoji výsadu v současné kultuře hájit.⁴⁶ Zde je zřejmě důvod toho, s jakou vážností se Patočka otázce moderního umění věnuje a proč na ně klade onen vysoký intelektuální i mravní nárok, který stať „Epičnost a dramatická, epos a drama“ naznačuje a „Spisovatel a jeho věc“ otevřeně pojednává.⁴⁷

To nás zcela závěrem vede k určité spojnici mezi Patočkovým zájmem o antickou slovesnost a o moderní literární tvorbu: je patrné, že slovesné umění v těchto historických epochách ho zajímá jako „obor ducha“, který vystupuje do popředí tam, kde tázání po smyslu není pouze nebo zcela v rukou filozofie (je buď jako takové teprve předjímáno, anebo v krizi oslabeno). V prvním případě Jan Patočka podobu a roli básnické moudrosti široce a detailně prozkoumává, s ohledem na moderní literaturu spíše rýsuje kontury. Blížíme-li se však k otázce vztahů mezi jednotlivými obory duchovní činnosti, případně vývoje těchto vztahů v historických epochách, dotýkáme se už tématu, které by vyžadovalo zamyšlení nad dalším okruhem Patočkových textů.

Poděkování

Tento text vznikl za podpory grantového projektu „Problematika umění v myšlení Jana Patočky“ (GAČR P409/11/0324).

LITERATURA

Antické tragédie, Odeon, Praha 1970.

L. Hagedor, Nomos – Mythos – Krisis. Jan Patočka's existentialistische Deutung der 'Antigone', in: Sepp, H. R.; Trinks, J. (eds.), *Literatur als Phänomenalisierung. Phänomenologische Deutung literarischer Werke*, Turia + Kant, Wien 2003, s. 169–188.

Hegel, G. W. F., *Estetika II*, Odeon, Praha 1966.

M. Nussbaumová, *Křehkost dobra*, OIKOYMENH, Praha 2003.

Patočka, J., *Češi I*, OIKOYMENH, Praha 2006.

———, *Péče o duši II*, OIKOYMENH, Praha 1999.

———, *Péče o duši III*, Praha, OIKOYMENH, Praha 2002.

———, *Sókratés. Přednášky z antické filosofie*, SPN, Praha 1990.

———, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004.

———, *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha 2004.

Petříček, M., ml., Mýtus v Patočkově filosofii, *Reflexe*, 1992, č. 5–6, s. 6.1–6.15.

Ševčík, M., Patočka's Reflections on Literature and Meaning, in: Diaconu, D.; Ševčík, M. (eds.), *Aesthetics Revisited. Tradition and Perspective in Austria and the Czech Republic*, LIT Verlag, Berlin 2011, s. 25–34.

⁴⁶ Srov. tamtéž, s. 292.

⁴⁷ Je třeba poznamenat, že vedle těchto statí se k tezi, že moderní literatura je psána v prostředí krize smyslu a nenachází jej tedy nikde hotový, tematizovatelný, Patočka vrací i v dalších textech (např. v *Kacířských esejích o filosofii dějin*). Komplexní pohled na tuto problematiku podává stať Miloše Ševčíka, který se vyjadřuje k otázkám, jak konstituuje smysl moderní literatura, k čemu odkazuje Patočkova formulace o „smyslu jako cestě“ atd. Srov. M. Ševčík, Patočka's Reflections on Literature and Meaning, in: M. Diaconu; M. Ševčík (eds.), *Aesthetics Revisited. Tradition and Perspective in Austria and the Czech Republic*, Lit Verlag, Berlin 2011, s. 31–33.

PATOČKA'S REFLECTIONS ON DRAMA

Summary

The article focuses on Patočka's thematization of drama and dramatic works, especially Greek tragedy. The first part discusses the basic thematization of this topic in Patočka's writings from the 1940s (epic and tragedy as a pre-philosophical reflection of man's relation to the whole of being; the mythical frame of Attic tragedy; the relation between the Greek conception of what it is to be a man and the ethos of modern man). The article then turns to Patočka's works from the 1960s to the 1970s to show how he develops the topic, till it eventually becomes part of his philosophy of history (including his thoughts on drama as a part of the thematization of myth; myth as a way of keeping the world as meaning). Considerable attention is paid to Patočka's interpretation of Sophocles' *Antigone* and to his critical thoughts on Aristotle's *Poetics* – rethinking the terms *mimesis*, *katharsis*, *phobos*, and *eleos*, and connecting them with the nature and the tasks of modern dramatic art (which he sees as a part of 'literature', in new circumstances after the loss of narrative objectivity). The last part shows how the 'dramatic work of art' is a part of Patočka's broader thinking on the arts and literature in particular.

RECENZE

T. Kulka; D. Ciporanov (eds.), Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století

Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, 437 s., ISBN 978-80-87378-46-5

Za posledních patnáct let se podařilo postupně zaplnit relativní textovou pustinu české překladové produkce v oblasti estetiky a filosofie umění. Na jedné straně se čtenáři dočkali překladů zásadních děl francouzské (Lyotard, Deleuze, Foucault, Derrida) i angloamerické estetiky (N. Goodman, *Způsoby světa-tvorby*, Archa, Bratislava 1996; N. Goodman, *Jazyky umění. Nástín teorie symbolů*, Academia, Praha 2007), na straně druhé se čtenáři dostaly do rukou sborníky vybraných textů (*Estetika na křižovatce humanitních disciplín*, Karolinum, Praha 1997, a *Umění, krása, středno*, Karolinum, Praha 2003), které nabízely čtenáři průřez nejnámějšími estetickými texty a tématy 20. století. Sborník *Co je umění?* se již plně soustřeďuje na zásadní téma definice umění, a staví tak na čtenářské obeznamování s estetickou problematikou. Z tohoto hlediska je antologie *Co je umění?*, který vychází v nakladatelství Pavel Mervart jako první svazek ediční řady *Estetika*, vrcholem, ke kterému směřovala zmíněná dlouholetá překladatelská a publikační činnost.

Editoři Tomáš Kulka a Denis Ciporanov sjednotili texty antologie systematickou otázkou *Co je umění?* a doplnili podtitulem *Texty angloamerické estetiky 20. století*. Podtitul má za účel korigovat rozsah textů ze dvou hledisek. Jednak z hlediska geografického a jednak z hlediska historického. Při bližším pohledu ovšem následuje zjištění, že ani jedno z hledisek podtitulu není funkční. V antologii nalezneme totiž nejen texty angloamerických estetiků a filosofů, ale rovněž texty polského estetiky Bohdana Dziemidoka, Izraelce Eddyho Zemacha a francouzského sociologa Pierra Bourdieu. Rovněž historické omezení na 20. století není platné. Nejstarším textem antologie je článek Morrisse Weitze „*Role teorie v estetice*“ z roku 1956, antologie však obsahuje i dva články, které vyšly již v 21. století.¹

Snahu editorů sledovat zároveň systematický i chronologický řád potvrzuje jak předmluva, tak úvod. Zatímco předmluva otevírá systematickou otázku po definici umění na pozadí avantgard 20. století, úvod naopak nabízí fundovaný a čtivý rozbor pojetí definice umění v dějinách, včetně historického shrnutí vývoje analytické estetiky, na který následně navazují krátké komentáře před každou systematickou kapitolou. Touto návazností se bohužel vytváří dojem historické posloupnosti jinak systematicky pojatých kapitol, což je ještě posíleno chronologickým členěním textů v rámci jednotlivých kapitol a nakonec je dovršeno v VI. kapitole. Její název „Aktuální diskuse“ odhaluje, že texty v ní obsažené nespojuje hledisko systematické, nýbrž historické, a to i přesto, že by jednotlivé texty mohly být ze systematického hlediska zařazeny do jiných kapitol, kde by přirozeně prohlubovaly dané téma a nepůsobily na čtenáře jako pouhý dodatek.

Rovněž název „*angloamerická estetika*“ v podtitulu považují za nešťastně zvolený. Přestože zasvěcený úvod Denise Ciporanova obsahuje i jasné shrnutí vývoj a zásadní změny analytické filosofie a estetiky první poloviny 20. století, rozhodli se editoři uvést do podtitulu vymezení *angloamerická estetika* namísto *analytická*. Důsledkem je pak nutnost ospravedlňovat přítomnost textů od autorů, kteří nemají vhodný

¹ B. Gaut, „Umění“ jako klastrový pojem, in: T. Kulka; D. Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 377–402; P. Crowther, Kulturní vyloučení, normativita a definice umění, in: T. Kulka; D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 403–423.

geografický původ. Není jasné, proč se editoři nespokojili s jednodušším podtitulem, např.: texty analytické estetiky.

Vybrané texty tedy sice zcela neodpovídají očekáváním, která na základě podtitulu čtenář získá, nicméně jedná se z větší části o výběr citlivý a kvalitní. Zahrnuty jsou vskutku paradigmatické texty analytické estetiky včetně významných kritických pozic. Prvních pět kapitol tak představuje komplexní přehled nejvýznamnějších pozic analytické estetiky od poloviny 20. století, spjatých problematikou definice umění. A jaký obraz analytické estetiky antologie nabízí? Jako zcela určující zde vystupuje článek Morrisse Weitze „Role teorie v estetice“, který antologii otevírá. Jsem přesvědčen, že Weitzův článek se svým obratem k běžnému jazykovému úzu tvoří krystalizační osu, okolo které je možné soustředit ne-li všechny, pak valnou většinu článků obsažených v antologii.

Weitz při formulaci své otázky odmítá jak tradiční ontologickou otázku „Co je umění?“, tak i otázku sémantickou „Co umění znamená?“ a v návaznosti na Wittgensteinova *Filosofická zkoumání* se obrací k analýze běžného jazyka a formuluje vlastní otázku „Jak se umění užívá v jazyce?“. Weitzova analýza pojmu *umění* ukazuje, že jeho užití v běžném jazyce není řízeno sadou nutných a postačujících podmínek, ale sítí podobností, kterou mezi sebou umělecká díla vytváří. Problém, zda něco je, či není umění, pak není věcí faktu, ale spíše věcí našeho rozhodnutí, zda tuto síť obohatíme o další případ.² Už zde je možné nahlédnout, že otázka, kterou Weitz položil, se odvrací od díla-věci a obrací se ke společensko-jazykovému úzu. Weitzova formulace otázky po umění tak nasměrovala analytickou estetiku k sociologické analýze. Není proto divu, že hlavní odpovědí na Weitzovu otázku byla institucionální teorie umění v čele s Arthurem Dantem a Georgem Dickiem, které (a reakcím na ni) jsou věnovány následující a největší části antologie (II. a III. oddíl). Silný vliv sociologicky zaměřeného myšlení v analytické estetice ještě podtrhují v antologii zařazené články Pierra Bourdieua „Historický původ čistého estetična“³ z roku 1987 a Paula Crowthera „Kulturní vyloučení, normativita a definice umění“⁴. Pro obraz, který antologie *Co je umění?* o analytické estetice druhé poloviny 20. století vytváří, se tak zdá výstižné tvrzení Davida Novitze, který ještě v roce 1996 (40 let po Weitzově článku) napíše: „Otázka, jak vyřešíme klasifikační spory, se nakonec ukázala jako sociální a morální problém.“⁵ Lze tak říci, že formulace problematiky definice umění Weitzem opravdu tvoří onu osu, okolo které se točí úvahy textů analytické estetiky přítomné ve sborníku *Co je umění?*.

Závěrem je třeba zmínit, že editoři brali rovněž ohled na již vydané české překlady prací analytické estetiky, a to nejen doplněním poznámek pod čarou o odkazy na tyto překlady, ale rovněž výběrem textů, který neduplikuje texty již vydané v jiných sbornících.⁶ Nutné je rovněž ocenit uvedení krátkých biografických informací o jednotlivých autorech v závěru knihy. Pohledem na životní data čtenář cítí, že se jedná o skutečně současnou diskusi povětšinou, jaká radost, žijících autorů. Biografické údaje jsou rovněž vždy doplněny o odkazy na vybrané publikace autorů a mohou tak posloužit dalšímu zkoumání.

Překlady jednotlivých textů jsou dílem kolektivu účastníků překladatelského semináře katedry esteti-

² „Otázka ‚Je n + 1 román?‘ tudíž není otázkou faktickou, ale spíše věcí rozhodnutí, u níž závěr závisí na tom, zda svůj soubor podmínek pro užívání pojmu rozšíříme, či ne.“ M. Weitz, Role teorie v estetice, in: T. Kulka; D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 58.

³ P. Bourdieu, Historický původ čistého estetična, in: T. Kulka; D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 325–341.

⁴ P. Crowther, Kulturní vyloučení, normativita a definice umění, in: T. Kulka; D. Ciporanov, (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 403–423.

⁵ D. Novitz, Spory o umění, in: T. Kulka; D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 375.

⁶ Výjimkou je pouze text Morrisse Weitze „Role teorie v estetice“, který již vyšel v antologii *Umění, krása, šeredno*. M. Weitz, Role teorie v estetice, in: V. Zuska (ed.), *Umění, krása, šeredno*, Karolinum, Praha 2003, s. 77–88. Také tento text byl nicméně nově přeložen.

ky Filosofické fakulty University Karlovy. Překladatelům se úspěšně podařilo vypořádat se s nesnadným úkolem, jaký na ně kladl technický jazyk analytické estetiky. Jediným úskalím je tak pro čtenáře článek Paula Crowthera „Kulturní vyloučení, normativita a definice umění“, který může stát v antologii jen těžko sám o sobě bez předchozí znalosti ostatních prací tohoto autora (v článku Crowther odkazuje k dalším čtyřem svým publikacím, v nichž vysvětlil technické pojmy, které v článku užívá již bez dalšího vysvětlení).⁷

Jan Josl

M. Hewson, Blanchot and Literary Criticism

Continuum, New York 2011, 150 s., ISBN 978-1-4411-1523-2

Maurice Blanchota provází pověst těžko přístupného či temného autora. Přesto jeho dílo poutá setrvalou pozornost autorů na poli literární kritiky, estetiky a především filosofie. Blanchotovo myšlení je inspiračním zdrojem předních světových autorů i předmětem interpretace ze strany komentátorů rozvíjejících jednotlivé fasety jeho komplexního díla. Pověst určité exkluzivity Blanchotova díla vzniká již na počátku jeho kritické dráhy, a to zejména vlivem hermetičnosti jazyka jeho textů, ale i rozvíjených témat. Tato témata, která v Blanchotově díle postupně krystalizují, především esenciální dvojznačnost jazyka a smrti, téma absence a ticha, jsou nedílným výsledkem Blanchotovy literárněkritické reflexe i soustavného filosofického tázání po podmínkách a možnostech moderní literatury. Blanchotovo postavení v rámci myšlenkového klimatu humanitních věd dobře ilustruje například známá studie M. Foucaulta *Myšlení vnějšku*,⁸ ve které Foucault uchopuje Blanchotovu myšlenkovou praxi jako určitou filosofii „vnějšku“, a to z hlediska širší problematiky reprezentace, resp. rozevírajícího se vztahu mezi slovy a věcmi. Pozornost komentátorů se často zaměřuje na Blanchotovo postavení v rámci filosofie. Jedním z nejdůležitějších pokusů na tomto poli je studie Josepha Libertsona *Proximity. Levinas, Blanchot, Bataille and Communication*,⁹ která Blanchotovo dílo pojednává společně s dílem E. Lévinase a G. Bataille na pozadí jednotného horizontu „filosofie komunikace“. Blanchotovo myšlení tak díky autorově vyčerpávající interpretaci preciznosti vystupuje jako integrální součást určitého koherentního myšlenkového proudu. Na druhou stranu se nelze ubránit dojmu, že takovýmto interpretačním pojetím se ztrácí specifická zkušenost, ze které Blanchot vychází, i osobitost jeho přístupu ke světu.

K samostatnému zvážení lze ponechat, zda spíše než k filosofii nemá Blanchot blíže k dílu některých reformátorů moderního umění 20. století. Podobně sebereflektujícím procesem, jaký sleduje Blanchot v oblasti literatury, totiž prochází od konce 19. stol. i divadlo. Reformátoři typu P. Brooka, J. Grotowského nebo T. Kantora pocítují nutnost obrody divadla, která sahá až k jeho kořenům a dotýká se otázek po jeho možnostech a samostatné existenci. V obou případech lze vysledovat tutéž potřebu tázat se po vlastních základech bez ohledu na tlak konvencí a vytrvale pracovat na kompletním předefinování pojmů daného umění.

⁷ Srov. P. Crowther, Kulturní vyloučení, normativita a definice umění, in: T. Kulka; D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 417–421.

⁸ M. Foucault, *Myšlení vnějšku*, in: M. Foucault, *Myšlení vnějšku*, Herrmann & synové, Praha 2003, s. 35–70.

⁹ J. Libertson, *Proximity: Levinas, Blanchot, Bataille, and Communication*, Martinus Nijhoff, The Hague 1982.

Vhodným výchozím bodem na této cestě může být kniha Marka Hewsona *Blanchot and Literary Criticism*. Hewsonova kniha pozoruhodným způsobem proniká k rozhodujícím momentům Blanchotova myšlenkového vývoje. Na základě vztahu Blanchota k literární teorii obnažuje důležité vazby mezi otázkami, které rezonují v moderní literatuře, a postavením člověka ve skutečnosti moderního světa. Hewsonova kniha má obdivuhodnou schopnost Blanchotovo myšlení dále neradikalizovat, naopak je svým interpretujícím postojem a vhodně zvolenou metodologií čtenáři spíše přibližuje. Po přečtení Hewsonovy knihy nejenže pronikneme ke kořenům Blanchotova intelektuálního vývoje, ale jako v nemnoha publikacích se před námi vynoří Maurice Blanchot jako konkrétní osoba. Autorovi se podařilo na omezené ploše vytvořit základní kontury Blanchotovy kritické osobnosti.

Kladem Hewsonovy knihy je také snaha vypořádat se s negativní povahou Blanchotových tvrzení o literatuře: základní horizont literatury tvoří nemožnost, jazyk čerpá svou moc z negace a smrti, básník je váben „vnějškem“ a je věčně zbloudilou bytostí. Tento výčet je na první pohled plný negativních tvrzení, ne však z Blanchotovy perspektivy, která se dovolává určitého přehodnocení postojů a pojmů vycházejících z kategorie možného. Z úhlu pohledu, který Blanchot zaujímá k literatuře a umění obecně, neznamená nemožnost prostou negací možného. Jde o původní dimenzi našeho vztahu ke skutečnosti, ve kterém je nemožnost již dána společně s možností.

Na pozadí analýz vztahu Blanchotova myšlení k literární kritice Hewson srozumitelně představuje základní orientační body Blanchotova myšlenkového vývoje. Toto rozhodné interpretační gesto si zaslouží pozornost již proto, že jednou z nejpodstatnějších překážek při interpretaci Blanchotova díla je právě rozmanitost nabízejících se způsobů čtení. Blanchotova díla lze sledovat ve vztahu k filosofii, na pozadí vývoje uměleckých avantgard, interpretovat jeho myšlení na základě reflexe samotného „aktu psaní“, zkoumat jeho texty z hlediska témat čerpaných ze sebereflekující činnosti spisovatelů a básníků, nebo například hledat interpretační klíč k jeho myšlenkám v dialektice, kterou prochází umění. Hewsonova kniha je příkladem interpretačního přístupu, který výrazně usnadňuje čtenáři orientaci v předivě Blanchotova myšlenkového vývoje.

Pozornosti by neměly uniknout následující Hewsonovy postřehy. Blanchotovy „operativní historické kategorie“ je nutné chápat z hlediska určitého filosofického horizontu.¹⁰ Pojmy jako „moderní umění“ nebo „moderní literatura“ neodkazují primárně k nějakému historickému období a nejsou pochopitelné na základě vztahu k politickým, technologickým a sociálním změnám, nýbrž pouze vzhledem k modernosti ve smyslu obecnější proměny na úrovni našeho sebeporozumění a vztahu ke světu.¹¹

Blanchot vychází z filosoficko-historické interpretace modernosti rozvinuté u G. W. F. Hegela a M. Heideggera, kteří moderní dobu zkoumají jako „věk subjektivity, rozumu jako moci a vůle k moci“.¹² Tato koncepce modernosti společně se suspendováním „všech nauk a hodnot, které by mohly umění a psaní zaručit výjimečné postavení“, uvrhá umění do krize legitimacy.¹³ Otázka významu a hodnoty umění se stává součástí pohybu, kterým se „redefinují a konsolidují moderní rozum a moderní společnost“.¹⁴ Moderní umění proto určuje otázka, „co to znamená, že poezie a literatura vůbec existují“.¹⁵ Význam a hodnotu moderního uměleckého díla určuje míra schopnosti uvést do pohybu otázku po vlastní existenci, protože všechna velká moderní díla mají „svou vlastní možnost jako své centrum“.¹⁶

¹⁰ Srov. M. Hewson, *Blanchot and Literary Criticism*, Continuum, New York 2011, s. 136.

¹¹ Srov. tamtéž, s. 10.

¹² Tamtéž, s. 136.

¹³ Tamtéž, s. xiii.

¹⁴ Tamtéž.

¹⁵ Tamtéž.

¹⁶ Tamtéž.

Povaha umělecké aktivity se proměňuje. Nelze ji už chápat jako akt produkce díla určeného k estetické kontemplaci. Dílo se stává hledáním svého původu, hledáním „esence umění“.¹⁷

Na základě specifické reflexe této otázky, inherentní novému pojetí umělecké aktivity, se rodí Blanchotův kritický styl. Blanchot čte díla paradigmatických moderních autorů (zejména Hölderlina a S. Mallarméa) jako meditace o podstatě poezie a literatury. Ve svých kritikách provádí zkoumání, která „zvnějšku“ pokládají tutéž otázku, na kterou autor narazil „zevnitř“ v průběhu produkce díla.¹⁸ A právě z tohoto přístupu pramení Blanchotův kritický styl: „odstup komentáře, který říká něco o básni, dává přednost ‚opakování‘ básnického myšlení, ve kterém odstup mezi kritickým textem a slovy básníka už není patrný.“¹⁹

Na základě této kritické praxe lze uchopit povahu hermetičnosti Blanchotova jazyka. Význam tohoto jazyka je totiž „nerozlučně svázán s jeho rozvinutím v textu“.²⁰ Hermetický jazyk, který touto praxí vzniká, má produktivní charakter, protože „artikuluje a kondenzuje filosofické myšlení, které se z principu udržuje v odstupu od projektu kognitivních věd (v širším smyslu) a které si nárokuje zabývat se otázkami, které se nemohou objevit v rámci takového zkoumání, ale které jsou implikovány v jeho základech“.²¹

V nejobecnějším horizontu se ukazuje, že Blanchotovo zkoumání se týká téže esenciální oblasti myšlení, ze které vychází Heideggerovo zkoumání otázky bytí. „V Blanchotově interpretaci ... jsou výrazné přehodnocení a kritika, již moderní autoři podrobili pojem literatury, hluboce svázány s kritikou moderní epistemologie a tázáním se po jejích základech, započatých u Heideggera.“²²

Kniha *Blanchot and Literary Criticism* je přínosným příspěvkem do vzájemné komunikace literární teorie a filosofického myšlení vznikajícího v bezprostředním kontaktu s otázkami, které rezonují v pohybu ustavování se moderní literatury. Hewson jistě nevyčerpává všechny stránky tohoto komplikovaného vztahu. Hodnota Hewsonova počínu však spočívá v mimořádně jasném a přehledném pojednání tématu, díky kterému v knize vystupují i rozhodující momenty Blanchotova intelektuálního vývoje. A knihu *Blanchot and Literary Criticism* Marka Hewsona lze z tohoto důvodu číst i jako vhodné uvedení do díla Maurice Blanchota.

Petr Pola

¹⁷ Tamtéž, s. 13.

¹⁸ Srov. tamtéž, s. 22.

¹⁹ Tamtéž, s. 28.

²⁰ Tamtéž, s. xi.

²¹ Tamtéž, s. xi.

²² Tamtéž, s. xx.

ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1/2011
STUDIA AESTHETICA IV

NEGACE A AFIRMACE V PATOČKOVĚ POJETÍ UMĚLECKÉHO DÍLA

Řídí: prof. PhDr. Hana Pátková, CSc. (předsedkyně),
doc. PhDr. Václav Marek, CSc. (tajemník), s redakční radou
Editoři: prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc., PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.
Recenzenti: prof. PhDr. Peter Michalovič, CSc., prof. PhDr. Aleš Haman, DrSc.
Prorektor-editor: prof. PhDr. Ivan Jakubec, CSc.
Obálku navrhla a graficky upravila Kateřina Řezáčová
Vydala Univerzita Karlova v Praze
Nakladatelství Karolinum, Ovocný trh 3–5, 116 36, Praha 1
<http://cupress.cuni.cz>
Praha 2012
Sazba: DTP Nakladatelství Karolinum
Vytiskla tiskárna Nakladatelství Karolinum
Vydání 1. Náklad 200 výtisků
ISBN 978-80-246-2166-1
ISSN 0567-8293
MK ČR E 18598

Objednávky přijímá Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1 (books@ff.cuni.cz)

Distributed by books@ff.cuni.cz