

UMĚNÍ V PROSTORU A PROSTOR V UMĚNÍ: PATOČKOVO POJETÍ PROSTOROVÝCH UMĚNÍ

MILOŠ ŠEVČÍK

I. Úvod

V následující studii se pokusíme prozkoumat Patočkovu tematizaci vztahu umění a prostoru, a to zejména těch umění, o kterých Patočka hovoří jako o prostorových. Podrobnější průzkum Patočkových názorů na toto téma nebyl dosud proveden, přestože tyto názory představují důležitou součást Patočkovy koncepce umění a dovolují lépe porozumět tomu, jaký význam Patočka umění přičítá. Vyjdeme od Patočkova pojetí prostoru jako strukturálního momentu bytí. V prostoru je dáno zahrnutí i odstup, prostor tedy znamená „původní uvnitř“, kterým je člověk zařazen do souvislosti význačných vztahů. Význačným vztahem je především oslovení ve vztahu já a ty, které představuje centrum prostoru, ale i vztah já k periférii. Do souvislostí personálních vztahů klademe Patočkovu pojetí sochařství a ukazujeme, že Patočka sochařství pojímá jako vyjevení předmětného charakteru já a odhalení tvořivého prosazování vůči přírodě. Sochařská díla zobrazující člověka působí dojmem druhého já, se kterým se nacházíme v trojdimenzionálním, i když neskutečném prostoru. Dále poukážeme na Patočkův rozbor souvislosti smyslových polí, jejichž protikladností a skloubením je doložena personální stavba prostoru. Rozdíl a sounáležitost sochařství, architektury i malířství se dá vyložit na základě vztahů kinesteticko-taktilního pole a pole vizuálního. Sochařská díla dokumentují naši schopnost vykročovat do prostoru a prozkoumávat ho, architektonická díla dokumentují to, že jsme uzavřeni do vizuálního horizontu, který dokládá platnost našeho „původního uvnitř“. Z této danosti našeho bytí vycházejí dějiny společného vývoje architektury a sochařství, o kterých můžeme hovořit jako o disciplínách umělecky zpracovávajících na straně jedné vnitřek a na straně druhé vnějšek. Původní uvnitř napodobuje malířství a podává ho především uvnitř prostoru vytvořeného architekturou. Malířství je však především to, co ukazuje samotnou podstatu prostoru, kterou je odstup, prázdnota. Ukazuje skrytost, díky níž se všechno odkrývá. Tuto odkrývající skrytost v malířství spatřuje Patočka jako samotnou skutečnost bytí.

II. Prostor jako moment bytí

Ve svém článku „Úvahy nad Readovou knihou o sochařství“ (1969) Patočka navazuje na vybrané aspekty koncepce sochařství, kterou Herbert Read předložil ve svém

pojednání „Art of Sculpture“ (1956). Toto pojednání obsahuje „plodné jádro“, říká Patočka, ukazující, že sochařství má svůj vlastní obor, ve kterém není nahraditelné jiným uměním, a že toto plodné jádro je obklopeno podstatnými tématy stojícími za hlubší průzkum.¹ Těmito tématy, kterými se Patočka chce zabývat, jsou „vznik a vývoj sochařství“, „vztah sochařství k architektuře a malířství“, problém „základního sochařského“ námětu, „význam prostoru v sochařství a architektuře“, podání hmotné masy s její tíží a kompaktností a otázka „podání pohybu“. Je však zapotřebí říci, že Patočkův průzkum těchto témat samozřejmě opouští přístup a zaměření zastávané samotným Readem. V řadě ohledů je Patočka vůči Readovým předpokladům značně kritický. To se týká zejména samotného Readova vymezení podstaty sochařství. Patočka poukazuje na to, že Read konstatuje, že sochařské dílo představuje trojdimenzionální předmět v prostoru. To ho vymezuje vůči malířství, i když nikoli vůči architektuře, dodává Patočka. Readovo bližší určení rozdílu mezi sochařstvím a malířstvím se však Patočkovi už jeví jako nepřijatelné. Read zdůrazňuje, že sochařství je „uměním haptického prostoru, prostoru zpřístupněného hmatem“.² Patočka poukazuje, že Read přisuzuje sochařství kvality přístupné „toliko *ohmatávání*, dotýkání ve vlastním smyslu“. Malířský prostor je naproti tomu vizuální, přístupný jen zrakem. Patočka upozorňuje, že Read vychází z předpokladu, že spojení mezi „taktilním“ a „vizuálním“ prostorem je dáno výhradně „asociativně“ a že takový předpoklad vychází ze „skladiště starého senzualismu“.³

Patočka považuje takový způsob rozlišování mezi jednotlivými uměními za nesprávný. Je velice zavádějící brát za základ odlišnosti jednoho umění od druhého „myslový obor“ – například hmat nebo zrak – dodávající tomuto umění „materiál“.⁴ Například sochařství nabízí obdobně jako malířství výhradně materiál zrakový, jeho výtvořky nejsou určeny ke skutečnému ohmatávání. Za mnohem vhodnější považuje Patočka zvolit za základ klasifikace jednotlivých umění jejich specifický způsob vztahování k prostoru a času, tedy k „extázím“ za všechno jednotlivé, dané“ a zároveň „jimi otevřené“,⁵ jejich způsob transcendence. Patočka zdůrazňuje, že umění se k prostoru – a času – vztahuje bytostně, protože je pokusem založit lidský život na „bytostných kořenech“, na vztahu k „bytí“, a nikoli jen na vztahu k jsoucnům. Existovat ve výslovném vztahu k bytí však znamená „*bydlit, obývat svět*“. Obývat však může člověk jedine v „budování“. Lidský život je v podstatě budováním, vztahem k prostoru, a umělecké dílo – zvláště dílo sochařské, architektonické nebo malířské – se výslovně vztahuje k prostoru, a výslovně tedy zakládá naše budování. Patočkova připomínka etymologického vztahu příbuznosti slov „býti, bydlet, budovat“ naprosto zřetelně dokazuje inspiraci Heideggerovým pojednáním „Budovat, bydlet, myslet“ (1951), ve kterém je tato etymologie zdůrazněna. Heidegger tu poukazuje, že lidské „bydlení“ znamená „budování“, které „pečuje“, a bydlení, které „zřizuje budovy“.⁶ Bydlení jako budování však vždy umožňuje „vpuštění“ prostoru do bydlení člověka.⁷

¹ Zde a dále srov. J. Patočka, Úvahy nad Readovou knihou o sochařství, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 441.

² Tamtéž, s. 442; srov. H. Read, *The Art of Sculpture*, Bollingen Foundation, New York 1961, s. 49.

³ Srov. J. Patočka, Úvahy nad Readovou knihou o sochařství, viz výše, s. 443.

⁴ Srov. tamtéž, s. 449.

⁵ Zde a dále srov. tamtéž, s. 450.

⁶ M. Heidegger, *Bauen, Wohnen, Denken*, in: M. Heidegger, *Gesamtausgabe*, Band 7, *Vorträge und Aufsätze*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2000, s. 150.

⁷ Srov. tamtéž, s. 159.

Ve studii „Úvahy nad Readovou knihou o sochařství“ Patočka dále konstatuje, že prostor je „strukturální moment *bytí*“,⁸ tedy toho, co člověka jako bytost vztahující se k vlastnímu životu umísťuje do celku jsoucná, a to díky tomu, že ho zároveň od jednotlivých jsoucných, která do tohoto celku jsoucná náleží, „distancuje“. Prostor je strukturální moment tohoto „umísťujícího distancování“, na základě kterého se věci mohou stát jevy, mohou se stát „zjevnými“. Jedině na základě tohoto umísťujícího distancování je dána veškerá „zjevnost“. Velice obdobně rozebírá Patočka problematiku prostoru už ve studii „Prostor a jeho problematika“ (1961). Patočka tu určuje, že prostor je zapotřebí pochopit jako „vztahování k univerzu, k veškerenství bytostí“ umožňující zařazení bytosti do tohoto univerza.⁹ Vztah, kterým je prostor založen, není prostorový vztah, tedy vztah uvnitř prostoru. Původní vztah zakládající prostor je vztah, kterým se subjekt včleňuje do celku věcí a zároveň se z tohoto celku vyčleňuje. Je to vztahování, kterým subjekt je. Je to „původní a prvotní uvnitř či ve“, kterým je subjekt zároveň „*mimo* i *v*“. Je „*mimo*“, díky kterému se subjekt může zařadit nějakým způsobem do sítě vztahů, protože teprve díky tomuto *mimo* se jakákoli souvislost vztahů může objevit, a je to zároveň „*v*“, díky kterému je už subjekt do sítě vztahů začleněn. Toto původní uvnitř má podobu naprosto odlišnou od objektivně pojatých vztahů. Má tak rysy kvality a působivosti, nemá charakter přesného pořádku a jednoznačné lokalizace, kterou se vyznačují geometricky pojaté vztahy. Je to uvnitř univerza, se kterým jsou spojeny spíše v rozdílech intenzity než extenzity. Spočívá spíše v „závislosti na jiných bytostech“ a v určitém „přimíšení sebe do věci a věci do sebe“ než v menším či větším odstupu vůči bytostem a přesném vymezení hranic sebe a věci. V těchto formulacích můžeme rozeznat inspirace některými Heideggerovými úvahami. Za blízkou můžeme považovat zejména Heideggerovu koncepci vztahu pobytu k celku jsoucího z pojednání „Co je metafyzika?“ (1929). Heidegger tu hovoří o „situovanosti“ nálady, kterou jsme postaveni, situováni do „jsoucná v celku“.¹⁰ V „základním“ naladění „úzkosti“ se člověku odhaluje jsoucnost v celku takovým způsobem, že se člověku „vymyká“. Toto odhalení jsoucnosti v celku se děje „společně“ se zjevností bytí.

Blízkost k některým Heideggerovým úvahám ostatně ukazují i jiné Patočkovy formulace z této studie. Můžeme poukázat na to, že v *Bytí a čase* rozebírá Heidegger prostorovost jako „apriori“ lidského pobytu určeného jako „bytí ve světě“.¹¹ Bytí ve světě je prostorové, přičemž prostor je „*umísťování*“, uvolňování „příručního jsoucná“, se kterým může pobyt zacházet a ve kterém se může „fakticky orientovat“. Prostorovost díky „světové celistvosti“, kterou je charakterizována, vždy artikuluje „souvislost veškerých v praktickém ohledu vykazatelných míst“.¹² Svět vždy „odkrývá prostorovost“ jako takovou souvislost. Patočka obdobně jako Heidegger poukazuje na to, že původní uvnitř – kterým svět v Patočkově pojetí z určitého hlediska je – podává prostorovou souvislost, na základě níž se člověk vztahuje k předmětům a zachází s nimi. V jeho pojetí „původní uvnitř“ diriguje všechny vztahy ke skutečnostem, vymezuje to, co je „blízké či vzdálené“, a podává „předběžné porozumění jsoucným“, kterými jsme oslovováni a se kterými se

⁸ Zde a dále srov. J. Patočka, *Úvahy nad Readovou knihou o sochařství*, viz výše, s. 450.

⁹ Zde a dále srov. J. Patočka, *Prostor a jeho problematika*, *Estetika*, roč. 28, 1991, č. 1, s. 16.

¹⁰ Srov. M. Heidegger, *Co je metafyzika?*, OIKOYMENH, Praha 1993, s. 49–51.

¹¹ Zde a dále srov. M. Heidegger, *Bytí a čas*, OIKOYMENH, Praha 1996, s. 136.

¹² Srov. tamtéž, s. 128–129.

vyrovnáváme.¹³ Původní uvnitř znamená přítomnost „schématu“, díky kterému rozumíme jednotlivostem, jež splňují nějakou funkci v životním rozvrhu subjektu, jež v životě subjektu představují prostředek či účel. Patočka s využitím Husserlova termínu poukazuje, že toto schéma je „světem našeho života“, původní uvnitř tedy znamená „uvnitř světa či ve světě“, tedy původní „dispozici pro kontakt“ s jednotlivostmi, se kterými v životě „vcházíme ve styk“. Toto „uvnitř světa či ve světě“ jako celkový vztah ke jsoucímu, tedy jako celkový vztah k „dispozici pro kontakt“ s jednotlivými jsoucími, musí však obsahovat i poukazy k možnostem získání konkrétních kontaktů, doplňuje Patočka. Původní uvnitř je tedy „rozhledem po možnostech a vztahem k možnostem“. Můžeme tedy říci, že původní uvnitř určuje to, jaké možnosti kontaktu si můžeme vybrat a jaké můžeme ponechat stranou. Původní uvnitř určuje to, jaké možnosti jsou k dispozici, jaké můžeme použít, nebo naopak můžeme nepoužít. Svět ukazuje, se kterými jsoucny můžeme do kontaktu vstoupit, i když samozřejmě nemůžeme v jednom okamžiku realizovat stejnoměrný kontakt se všemi jednotlivými dostupnými jsoucny, se kterými můžeme do kontaktu vstupovat.

Vraťme se však k problému rozlišování mezi jednotlivými uměními. Patočka upozorňuje na to, že to, že některá umění spíše zdůrazňují celek jsoucna, k němuž se děje transcendování, jiná umění spíše událost transcendování, na základě kterého celek jsoucna vyvstává.¹⁴ Tato odlišnost umožňuje oddělit umění převážně prostorová od umění převážně časových. Pevnějším prostorovými uměními jsou sochařství, architektura a malířství, převážně časovými uměními jsou hudba a poezie. Patočka však zdůrazňuje, že toto rozlišení je platné skutečně jen „převážně“, protože hudba a poezie nejsou ve skutečnosti zbavené vztahů k prostoru. I tato umělecká díla evokují prostor, a dokonce vytvářejí i „zvláštní autonomní“ prostor, ve kterém se rozvíjí jejich vlastní podání schématu, jímž je svět, dodává Patočka.¹⁵

Převážně prostorová umění jsou mezi sebou spojena úzkými vztahy, které však rozhodně neznamenají identitu jejich „podstaty“.¹⁶ K prostoru se vztahují navzájem odlišným způsobem. Architektura má se sochařstvím společné to, že obojí vytváří reálné předměty v reálném prostoru. Architektura ale prostor „uzavírá“, kdežto sochařství prostor „obsazuje“, architektura tedy znamená „prázdný prostor“, kdežto sochařské dílo zůstává „bytostně kompaktní“. Malířství na rozdíl od architektury prázdný prostor iluzivně podává, případně tuto iluzivnost odmítá. Na rozdíl od sochařství podává malířství kompaktní předměty jedině prostřednictvím „imaginární průmětové perspektivy“ nebo „řady perspektiv“.¹⁷ Patočka poukazuje na to, že od této „perspektivní nereality“ je trojrozměrný sochařský výtvar – a dodáváme, že také výtvar architektonický – osvobozen a nabíží

¹³ Zde a dále srov. J. Patočka, *Prostor a jeho problematika*, viz výše, s. 16–17.

¹⁴ Zde a dále srov. J. Patočka, *Úvahy nad Readovou knihou o sochařství*, viz výše, s. 451.

¹⁵ Můžeme v této souvislosti poznamenat, že zkušenost s prostorovými uměleckými díly naopak zahrnuje poukaz k času. Odkazujeme v této souvislosti na závěry, ke kterým dochází Vlastimil Zuska ve svém pojednání *Temporalita metafor. Časovost estetického znaku* (1993), ve kterém se ostatně také odvolává na Patočku. Zuska tu konstatuje, že přechod do „estetického regionu“ obecně vyvolává „časovou diskontinuitu ve vnitřním časovém vědomí“, „deautomatizaci recepce časových informací“ a „nástup vertikálního času“, ze kterého jsou reflektována prošlá časová data původně daná v „naivním názoru“. Srov. V. Zuska, *Temporalita metafor. Časovost estetického znaku*, Gryf, Praha 1993, s. 64.

¹⁶ Zde a dále srov. J. Patočka, *Úvahy nad Readovou knihou o sochařství*, viz výše, s. 451.

¹⁷ Srov. tamtéž, s. 443.

to, co tuto „nekonečnost perspektiv“ drží pohromadě. K otázce reálnosti či nereálnosti sochařského prostoru a jeho vztahu k fiktivnímu prostoru malířskému, o kterém na rozdíl od sochařského prostoru hovoří Patočka také jako o prostoru „imaginárním“, se však musíme vrátit.

III. Personální prostor a sochařství

Ve studii „Prostor a jeho problematika“ Patočka poukazuje na to, že původní uvnitř má „centrum“ a „periferii“.¹⁸ V centru se nachází já a ty, oslovující a oslovovaný, a toto centrum je obklopeno periferií. Já je nejvlastnější původní uvnitř, oproti ty je já vnitřnější. Je to aktivní středisko, ke kterému se ty, tedy jiný subjekt, případně objekt, obrací. Je to nejvnitřnější „odpovídající, jednající, pohyblivé já“. K tomu jednání a odpovídání je však zapotřebí oslovení, to se dostává od „ty“. V přítomnosti se otevírá oslovovací výjev, výjev „podstatně osobní a dramatický“, říká Patočka. Ze souvislosti výjevu vystupuje druhá osoba, „nejá“, tedy ty. Tato druhá osoba zaujímá celé popředí výjevu a oslovuje mě. Ty je „oslovující a názorný“. Od tohoto ty získává já „vlastní určitost“. K vlastní tělesnosti se já vztahuje prostřednictvím tělesnosti ty. Původně je předmětně dáno ty a já je výhradně dáno jako to, čemu je dáno ty. Vykonávající a prožívající já je původně samo sobě „skryté a neurčité“, zatímco ty se mu ukazuje v „předmětných a jasných určenostech, vlastnostech, vztazích a momentech“. Od druhého, od předmětu získává já minimum vlastní určenosti, díky kterému se „cítí zařazené do skutečnosti, do této homogenní souvislosti“. Patočka poznamenává, že sami sobě „nejsme nejdříve a bezprostředně blízcí“, že „k sobě se dostáváme přes druhého“, poznáváme sebe a v určitém smyslu se konstituujeme teprve „před jeho zrakem“, a díky tomu, že ho uznáváme jako „vzor“ a přijímáme jeho „vliv“.¹⁹ V této souvislosti Patočka ukazuje, že přes podstatnou nezaměnitelnost funkcí bytostí, kterými jsou já a ty, existuje možnost určité výměny mezi já a ty, zaměnitelnosti bytostí. Já na sebe může hledět jako na ty, může a dokonce musí umět sebe „přijímat zvnějšku jako druhého“. Teprve v takovém pohledu zvnějšku si uvědomuje sebe samo jako předmět, konstituuje se jako předmět a přijímá vliv druhého na sebe. Patočka upozorňuje, že tato dvojitost našeho já je založena v jeho tělesnosti. Já jsoucí uvnitř je zároveň „tělesné já“, a je tedy postižitelné jako ty. Tělesnost umožňuje „reciprocitu“ a „symetrii“ mezi já a ty, protože já chápe ty jako jiné já, kterému se já jeví jako ty.

K tomu centru původního uvnitř, kterým je já a ty, vždy přísluší „ono“, tedy periferie. Mezi ty a ono existuje výměna, přechod, protože periferie může vstoupit do centra a centrum se odsunout na periferii. Já a ty jsou původními formami blízkosti, kdežto ono je formou odstupu či vzdalování. Původní uvnitř tedy znamená „prastrukturu“ osobního kontaktu „já–ty–ono“, s ní je subjekt vždy už obeznámen, když rozvíjí jakoukoli zkušenost.²⁰ Je to „praforma“ původního uvnitř. Tato praforma umožňuje já pohlížet na sebe jako někoho druhého, tedy jako na ty, nebo dokonce jako na ono, tedy jako na něco, co je přítomné, i když neoslovuje. Vzhledem k reciprocitě mezi já a ty a výměně mezi ty

¹⁸ Zde a dále srov. J. Patočka, Prostor a jeho problematika, viz výše, s. 17.

¹⁹ Zde a dále srov. tamtéž, s. 18.

²⁰ Zde a dále srov. tamtéž.

a ono na sebe já dokáže – za určitých okolností – pohlížet jako na ono. Toto ono se však samozřejmě může stát ty, oslovit. V Patočkově pojetí, kterým se budeme dále zabývat, takové nahlédnutí sebe jako ono nebo jako ty, jímž jsem zároveň osloven, a to ve vytvořeném předmětu, obstarává sochařství.

Patočka ukazuje, že na periferii našeho původního uvnitř je vždy ono jako „neindividuované“, „poslední horizont“, který se „proměňuje v individuované jsoucno teprve oslovením“.²¹ Periferie původního uvnitř představuje „nediferencovanou plnost“, „nezvládnutelnou část univerza“, „nerozlišený zákryt“, ve kterém individua splývají. Toto splnutí, tato plnost a přesila univerza se uzavírá nad každým oslovením, nad každým sblížením a sdružením. Jako takové je ono součástí původního uvnitř, je zataženo do rozhovoru se zvládnutým, a to formou obrany před přesilou nezvládnutelného, případně formou převodu nezvládnutelného v už zvládnuté, „vlastní“, „sdružené“. Ono se tedy dělí na to, co je sdruženo s já, a na to, co s já sdruženo není, co zůstává „cizí, lhostejné, nebo dokonce nepřátelské“. Ono se tedy dělí na my a vy. My představuje „sdružení a blízkost“, vytváří se jako „harmonie, skloubení, vzájemné sehrání“ osob a věcí, jejich „vzájemné doplnění v pevnou stavbu“. Vy doplňuje toto sdružení jako cizota, představuje směřování k „nadjednotlivému, všeobjímajícímu obsahu“. Tato „prázdnota“ nezvládnutého obsahu univerza je nezbytná k samotnému navázání vztahu mezi já a ty, protože rozehrání a fungování tohoto vztahu znamená především překonání této prázdnoty, odstupu, který je samotným principem původního uvnitř. Částečné překonávání tohoto odstupu a navazování vztahu já a ty je „sdruženost“ my. Prastruktura osobního kontaktu, kterou je původní uvnitř, „obnažuje ve fenoménech oslovení stránku uvnitř, kterou je „budování“. Patočka říká: „Bytostná prostorovost jsoucna spočívá v oslovení a budování.“²² Toto budování znamená sblížování a zároveň uchovávání vztahu k tomu, co je v odstupu. Původní uvnitř je tedy celkem afektivních vztahů blízkosti a cizoty, sblížování a vzdalování. Prostorovost je založena jako afektivní, jako sounáležitost harmonie a nezvládnutelného.

Značně obdobně přibližuje Patočka tuto praformu personálního charakteru bytí v prostoru také ve zmíněné studii „Úvahy nad Readovou knihou o sochařství“. Naše bytí v prostoru má svou zvláštní personální strukturu s jádrem, kterým je dramatické setkávání a utkávání „ty-já, vy-my“, a „neurčitou periferií“.²³ Tato struktura všechny jednotlivosti teprve „zakládá, otevírá a umožňuje“. Už jsme ostatně upozornili na to, že Patočka považuje původní uvnitř, kterému tuto strukturu musíme přiznat, za strukturální moment bytí. Patočka tu však také upozorňuje, že umění vyzvedá vnitřně-dramatickou povahu bytí, a tedy prostoru. „Vyzvedá“ ji a nechává promlouvat, konfrontuje člověka s „měřítkem“, kterým je bytí. Umění činí zjevným základ našeho „budování“, základ, na kterém je nakonec postaveno to nejbanálnější i to nejvyšší v životě. Dovoluje člověku teprve působit v prostoru, protože „rozestírá“ jeho „dimenze“. Toto bytí v prostoru se však buduje „historicky odlišně“, a to v závislosti na vztahu k celku jsoucna. Charakter tohoto vztahu se nedá konstatovat zvnějšku, je přístupný výhradně zevnitř, protože samo bytí, na základě kterého se celek jsoucna ukazuje, není něco „hotového“, ale „událost“ zakládající povahu veškerého „dramatu“, „konfliktnosti“, ale také veš-

²¹ Tamtéž, s. 20.

²² Tamtéž, s. 23.

²³ Zde a dále srov. J. Patočka, Úvahy nad Readovou knihou o sochařství, viz výše, s. 451.

kerého „naplnění a osmyslení“, to znamená – můžeme doplnit – harmonie, ale také odcizení.

Do souvislosti těchto úvah o personálním založení prostoru v oslovení ve vztahu já a ty a v souvisejícím budování založeném na výměně perspektiv mezi já a ty a realizovaném ve sbližování se s cizotou nepochybně náleží i formulace Patočkova pojetí významu sochařství. Patočka ve studii „Úvahy nad Readovou knihou o sochařství“ zdůrazňuje, že základem významu skulptury je „*nutnost* člověka exteriorizovat se, proměňovat se v objekt“,²⁴ kterým člověk pro sebe původně není. Původně je člověk pro sebe dynamickým proudem, který reaguje na okolní věci, nejhojněji a nejpůvodněji však na lidské sociální prostředí, kterým je obklopen.²⁵ Dynamika tohoto proudu má podobu „já–ty–ono“. Ty nemá podobu stejně prožívaného dynamického proudu, i když dynamickým proudem je. Jedině jiná dynamika může moji vlastní dynamiku „zarážet, stimulovat, dirigovat“. Ty je tu však také jako předmět, moje dynamika je tedy dynamika vůči předmětům. Tvořivým zásahem člověka do předmětů je práce. Prostřednictvím práce člověk zajišťuje svou pozici, je „mocnějším a bezpečnějším“ a zejména „zlidštuje přírodu“. Zlidštěná příroda je „člověk přešlý zevnitř navenek“. Předmět prošlý lidskýma rukama je syntéza subjektu a objektu, „já a ono“, jakési „kvazi-ty“. Patočka upozorňuje na to, že tuto skutečnost si člověk neuvědomuje původně pojmově, ale „aktivně a obrazně“, v syntéze já a ono, v kvazi-ty, kterým je postava vytvořená lidskýma rukama, to znamená v sochařském díle. Prvotním uvědoměním si toho, že „vlastní bytí přechází tvorbou do objektu“, je sochařské dílo. Můžeme tedy říci, že sochařství umožňuje uvědomění si vlastní předmětnosti a zároveň také uvědomění si výsledku lidského zásahu do přírody. Takovýto dvojitý význam sochařství předpokládá Patočka, když říká, že dílo zajišťuje „objektivaci“ já a že také „skutečným přechodem“ zevnitř navenek je „metamorfóza“ já v předmět. Jsme v podstatě „přechodem do vnějšku“ a „hluboký význam skulptury“ spočívá v umožnění uvědomění si této skutečnosti. Zároveň však přechod do vnějšku – sochařská tvorba – vytváří já, kterým je předmět, to znamená předmět, jímž bylo já v okamžiku tvorby sochařského díla. Toto druhé a už neexistující já se jeví jako neskutečné ty. Patočka říká, že „skulpturální objektivace“ vytváří „já, které je věc, či spíše věc, která byla já, k níž patří aktuálně já jiné než mé já; ale jiné já než mé aktuální, je-li dáno v aktualitě, je ty“.²⁶ Sochařské dílo ukazující člověka jako přechod zevnitř do vnějšku zároveň – na základě tohoto přechodu samého – vytváří druhé já, nyní však už neexistující, vytváří tedy neskutečné ty, se kterým je já v centru společného prostoru. Rádi bychom upřesnili, že Patočka předpokládá, že společný prostor, ve kterém se já se sochou nachází, není samozřejmě iluzivní ve smyslu iluzivnosti malířského prostoru založeného v plochem výtvaru, a je to tedy v určitém smyslu prostor skutečný, protože je skutečně třídimenzionální. Jeho realita je však nicméně nevyhnutelně kvazi-reálnost odpovídající kvazi-reálnosti ty sochy. Dá se tedy také říci, že prostor sochy není za skutečný divákem považován. Jestliže tedy

²⁴ Tamtéž, s. 444.

²⁵ Zde a dále srov. tamtéž, s. 444–445.

²⁶ Tamtéž, s. 444. S těmito Patočkovými vyjádřeními týkajícími se sochařství rezonuje obecná koncepce „dialogu sebereflexe v estetické distanci“, kterou Vlastimil Zuska vyjadřuje nejúplněji v pojednání *K estetice XX. století. Mimesis, fikce, distance* (1996). V souvislosti se svou koncepcí ostatně Zuska relevantní Patočkova vyjádření opakovaně zmiňuje. Srov. V. Zuska, *K estetice XX. století. Mimesis, fikce, distance*, Gryf, Praha 1996, s. 99, 103–104.

Patočka poukazuje na to, že sochařský prostor je „reálný“, zatímco malířský prostor je „imaginární“, můžeme říci, že z pohledu diváka uměleckého díla jsou oba tyto prostory stejně imaginární, přestože divákovy možnosti odhalování součástí tohoto prostoru, možnosti pohybu v těchto prostorech jsou samozřejmě rozdílné. A jestliže Patočka říká, že sochařství umísťuje diváka do „společného prostoru“ se sochou, musíme doplnit, že v diváckém zážitku uměleckého díla sochařství je společným prostorem jedině prostor imaginární.

Patočka tedy zdůrazňuje, že sochařství směřuje ke vzbuzení dojmu přítomnosti druhé bytosti v její „trojrozměrné svébytnosti“.²⁷ Ve skulptuře běží především o navození vztahu k druhé „reálné trojdimenzionální bytosti“,²⁸ říká také Patočka. K dosažení tohoto sochařského dojmu je nezbytná přítomnost autonomní dynamické reality „společně se mnou ve společném reálném prostoru“, která mi kyne, abych se před ní zastavil, a která působí „dramatickým dojmem druhého já, vyvýšeného do monumentality a vyrvaného okamžitosti“.²⁹ K této monumentalitě náleží pohyb i klid, protože klid je „modalitou“ pohybu. Dvojice pohyb a klid náleží bytostně k sochařství, protože bytostně přísluší k živé bytosti, kterou sochařství znázorňuje. Tato dvojice tedy náleží k „nadokamžité, vnitřní povaze, pratypu“ živé bytosti a sochařství tuto povahu ukazuje.³⁰ V jednotlivých pratypech ukazuje sochařství příslušnou podobu pohybu, ukazuje například, že k dravci náleží „skok“ a k člověku „vztyčení a krok“. Sochařská tvorba tedy proměňuje prchavé v trvalé, odpoutání se od nepodstatného, redukování „na bytostné, na prasíly vyjádřené v pratyvech“. Patočka v této souvislosti říká, že „skulptura je bytostně hledáním prázkladu, archetypu“.³¹ V sochařství se odehrává „transsubstanciacie v trvalé, protože bytostné“.³² Sochařství obvykle zdůrazňuje „podstatu oproti jevu“. Sochařství obvykle vyzvedá podstatu skrytou za jevy, to, co je trvalé za proměnlivostí jevů, to znamená „aspektů“ věcí. Patočka poukazuje na to, že skulptura jako transformace do trvalosti nastoluje „problém podstaty a jejího zpodobení“. V sochařství se ukazuje toto podstatné, tedy „strukturální, stavebné, základní“, to, co je „kostrou, formou“ ve smyslu silové rovnováhy, „mechanismem“. To se ukazuje například na některých „skulpturních portrétech“ a „hluboce výrazových skulpturních realizacích“ z doby renesance, ale i na některých moderních sochařských výtvorech, například na výtvorech „kubistických a postkubistických“. Přesto však jsou i jiné možnosti sochařství, naznačuje Patočka.³³ Existuje sice pojetí „strukturálnější“, které směřuje převážně k „podstatě a struktuře“ jsoucen, existuje však také pojetí „malířštější“, které se zaměřuje poněkud více na „jevy“, tedy na aspekty jsoucen. To je pravděpodobně základní stylový rozdíl uvnitř sochařství.

V souvislosti s postižením vlastních možností sochařství, kterými je směřování k „trvalému, věčnému a podstatnému“,³⁴ přijímá Patočka názory Adolfa Portmanna a poukazuje na to, že existuje prastruktura, ze které vyrůstá celá imaginativní činnost

²⁷ J. Patočka, Úvahy nad Readovou knihou o sochařství, viz výše, s. 445.

²⁸ Tamtéž, s. 446.

²⁹ Tamtéž, s. 445.

³⁰ Zde a dále srov. tamtéž.

³¹ Tamtéž.

³² Tamtéž.

³³ Zde a dále srov. tamtéž, s. 448.

³⁴ Srov. tamtéž, s. 445.

člověka a na které se tato činnost „buduje“.³⁵ Tato prastruktura je základní tvar fundovaný v „hereditárních strukturách našeho organismu“. Na tento tvar člověk reaguje naprosto typicky, a to už od raného dětského věku, úsměvem. Jako „hereditární základ“ je sice tento tvar velice „volným“ fundamentem představivosti, jeho základní rysy se však zachytit nepochybně dají. Patočka říká, že „je to ovál s hladkým čelem, dvěma očima, nosem“. Takový tvar, archetyp lidského obličeje, realizují kykladské skulptury stejně dokonale jako Brancusiho sochařského portréty. Patočka konstatuje, že k podstatě sochařství náleží tato zvláštní „afinita“ k archetypu, k podstatě, to představuje cosi „specificky sochařského“. To, co v lidských instinktivních strukturách vystupuje výhradně jako „schematická“ realita, je v sochařském díle učiněno samostatně stojící, nezávislou věcí. Toto osamostatnění však nevystihuje termín „stylizace“. Význam sochařství nespočívá ve stylizaci, tedy ve „smyslově“ vnímatelné zákonitosti utváření uměleckého díla, protože realizace archetypu směřuje „za smyslový zjev do hloubky lidské představivosti“, apeluje tedy na to, co se ze smyslově daného „odvodit“ nedá. Dodáme však, že přestože sochařství vždy směřuje k podstatám, zachycení určité podstaty se v jednotlivých sochařských dílech navzájem liší. Tato odlišnost je nevyhnutelná vzhledem k tomu, že podstata existující v „hloubkách lidské představivosti“ je „schematickou realitou“, která je v díle „realizována“, která je tedy teprve v díle učiněna konkrétní. Schéma se může realizovat odlišnými způsoby, způsob realizace není do schématu jako schématu vepsán. Takovéto pojetí vztahu mezi archetypem jako schématem a realizacemi v uměleckých dílech ostatně do značné míry potvrzuje i samotný Patočka, když se ve svém pojednání „Úvod do Husserlovy fenomenologie“ (1965) dotýká vztahu „podstatného“ k modernímu umění. Moderní umění podává řadu příkladů „variace ve fantazii“, kterou se dospívá k podstatnému, například na základě proměn zobrazení obličeje ukazuje ty rysy, které jsou od obličeje neodmyslitelné.³⁶ Samo podstatné se tedy nachází mimo realizace fantazijních variací v jednotlivých dílech.

Můžeme celkově konstatovat, že Patočka sice s podstatnými rysy Readova vymezení sochařství nesouhlasí, určitý průnik názorů těchto autorů na specifčnost sochařství však nepochybně existuje. Skulptura je skutečně třídimenzionální těleso v reálném nebo spíš kvazireálném prostoru, ve kterém je společně s divákem. Je to kompaktní, celistvá masa a jako taková nabízí „nevyčerpatelnost“ perspektiv pohledu na ni. Její „hmotnost a váha“ je „polárním napětím“ sdružena s představou pohyblivosti,³⁷ a to zejména ve smyslu zachycení trvalé podstaty pohybu. A dá se dokonce říci, že Patočka souhlasí s Readovým vyjádřením, že sochařství je haptickým uměním. Patočka však zdůrazňuje, že tuto „haptičnost“ je nezbytné správně vymezit. Poukazuje na to, že se sochařství vztahuje k „přirozenému nazírání“ a že základní důležitost má fakt, že přirozenou součástí haptického oboru je to, že je „neodlučitelný od pohybu vlastního těla“, od kinestézie a skutečného pohybového jednání.³⁸ V haptickém oboru nehrají nejdůležitější roli hmatové dojmy, dojmy drsnosti, hladkosti, tvrdosti, měkkosti a podobně, ale „pohyby aktuální a vizuální“, tedy „pohybová imaginace“. Do pohybů jsou dojmy zasazeny

³⁵ Zde a dále srov. tamtéž, s. 448, srov. A. Portmann, *Biologie und Geist*, Rhein-Verlag, Zürich 1956, s. 133–149.

³⁶ J. Patočka, Úvod do Husserlovy fenomenologie, in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy II*, OIKOYMENH, Praha 2009, s. 52.

³⁷ J. Patočka, Úvahy nad Readovou knihou o prostoru, viz výše, s. 443.

³⁸ Zde a dále srov. tamtéž, s. 447.

jako odpovědi na „explorační otázky“ obvykle vyvolané samotnými pohyby. Sochařství však dodává především dojmy zrakové, tedy obdobně jako malířství. Skulptura je tudíž bytostně hapticko-dynamická, to znamená založená na zvláštním vztahu subjektu a objektu, na „jejich vzájemném dynamickém vyrovnání“, na „tendenci samostatné bytosti k jiné samostatné bytosti“.³⁹ Sochařství však zůstává bytostně uměním optickým, a nikoli skutečně hmatovým, tedy založeným na ohmatávání, zdůrazňuje Patočka. Zrak „ve vztahu ke skulptuře funguje *hapticko-dynamicky*“, jako „součást kinetického tíhnutí do reálné hloubky“.⁴⁰ V takovém tíhnutí se zrak musí s plochami vyrovnávat jako s „překážkami“, které je zapotřebí obcházet a nahlížet za ně. Ve vztahu k malířskému výtvaru funguje zrak naopak „*symbolicky-interpretativně*“, to znamená, že se pohybuje v „imaginární hloubce“ plošného průmětu, se kterým nemá promítaná realita cokoli společného. V případě sochařství se zrak zaměřuje na to „podstatné, základní, stavebné, strukturní“, a to na rozdíl od malířství, ve kterém jsou obvykle nabízeny jevy, to znamená předměty z určitých vybraných aspektů a ve vybraných optických podmínkách. Zobrazování prostřednictvím aspektů a v konkrétních podmínkách přibližuje malířství proměnlivosti, se kterou spojujeme naši běžnou zkušenost. Z toho vyplývá určité „příbuzenství“ sochařství s haptickou oblastí. To do určité míry ospravedlňuje i Readův pohled na sochařství jako haptickou, taktilní uměleckou disciplínu. Ve skutečnosti však není v sochařství podstatné to, co je haptické, a to zejména ve smyslu odkazu na taktilní zkušenost, ale naopak bývá haptické, to znamená strukturní, to, co je podstatné,⁴¹ upřesňuje Patočka.

IV. Architektura smyslových polí a hmotná architektura

Rádi bychom nyní zdůraznili, že Patočka poukazuje na to, že sama struktura našeho vněmového života vykazuje něco analogického výše zmíněné dualitě architektonického a sochařského,⁴² tedy dualitě ohraničování prostoru a jeho obsazování. Skulptura vychází z kinesteticko-taktilního smyslového pole, protože kinesteticko-taktilní prostor znamená „pronikání“, zatímco architektura vychází z vizuálního smyslového pole, protože vizuální prostor „uzavírá“. Jestliže se zaměříme na otázku smyslové konkretizace charakteru prostoru, kterým je „původní uvnitř“, můžeme říci, že zejména z těchto dvou polí se utváří prostor. Přestože původní uvnitř není ani výhradně a dokonce ani původně strukturou smyslovosti, jelikož rozdíl blízkosti a vzdalování nezávisí na smyslové percepci, dá se sama smyslovost vysvětlit vztahem k původnímu uvnitř. Patočka konstatuje, že původní uvnitř není „funkcí smyslovosti“.⁴³ Sama smyslovost však představuje „určitou strukturu původního uvnitř“.⁴⁴ Neboli: uspořádání smyslových polí odpovídá prastruktuře původního uvnitř.

Podrobně se této záležitosti věnuje Patočka ve studii „Prostor a jeho problematika“. Patočka tu nejprve poukazuje na to, že „principem“ budování smyslových polí je osobní

³⁹ Tamtéž.

⁴⁰ Zde a dále srov. tamtéž.

⁴¹ Srov. tamtéž, s. 446.

⁴² Zde a dále srov. tamtéž, s. 451.

⁴³ Zde a dále srov. J. Patočka, *Prostor a jeho problematika*, viz výše, s. 19.

⁴⁴ Tamtéž.

prostor původního uvnitř.⁴⁵ Pole kinesteticko-taktilní „ilustruje“ základ našeho přechodu od já k ty, základ, kterým je naše tělesnost. Patočka říká, že směr mého tělesného pohybu k ty se děje do „neohraničeného prázdna“. Kinesteticko-taktilní pole je neohraňované, je to hledání a tápání, které se sice dobírá určitého předmětu, určitého ty, ale jedině v „rozevírajícím se okruhu“. Toto pole pokračuje do „bezmezna“, do „ztracena“. Ty se v jeho okruhu rozpouští v ono, se kterým se však v taktilně-vizuálním poli já nedokáže „sdružit“, „přivtělit se“ k němu. Vizualno je stavěné opačně. Dimenze hloubky je sice ve vizuálním poli stejně původně přítomná jako v poli kinesteticko-taktilním, také ve vizuálním poli se ty dáva v hloubkové dimenzi, v odstupu, tato hloubka však ve vizuálním poli na rozdíl od pole kinesteticko-taktilního přechází vždy do názorně přítomného horizontu. V horizontu je vizualno uzavřeno, má svou „mez“. Tato mez je však zároveň nevyčerpateľná, není to předmět nebo konečný soubor předmětů, je to „nekonečno v zákrutu“. Toto nekonečno je podáno v jediném pohledu, toto bezmezno „přichází“ v jediném pohledu k subjektu, „objímá“ ho a „dopadá“ na něho. Vizualní horizont představuje „klenbu a budovu“ obklopující subjekt, je „pevným skloubením“. Toto skloubení znamená neosobní „ono“, kterým je všechno pohlceno, ale může znamenat také přívětivější „ty“, do kterého ono přechází a se kterým se já sdružuje v „my“.

Zatímco taktilní kontakt na základě tělesného pohybu je „zmocňováním se věcí“, má vizualní přítomnost charakter „daru“. Zatímco kinesteticko-taktilní obor znamená možnost tělesného kontaktu subjektu a věcí, znamená vizualní obor prázdny prostor podaný najednou. Zatímco v kinesteticko-taktilním poli je prázdno oblast, kterou subjekt až „dobrodružně“ prochází, a se kterou se tedy setkává jedině ve svém pohybu, znamená vizualní pole „klidově přítomné prázdno“ jako podmínku oslovení, samotného „otevření“ osobní dimenze. Patočka poukazuje i na to, že taktilně kinestetické pole znamená prostor, ve kterém je „země“ oporou vztyčeného těla. Zároveň se však toto tělo subjektu vzpíná k nebeskému prostoru, se kterým se subjekt setkává ve vizualnu. A toto vizualní pole náležející v podstatě nebeského prostoru naopak prostřednictvím nezbytně „přítomné subjektivní perspektivy“ odkazuje ke vztyčenému tělu.

Patočka upozorňuje na to, že „stavba základních smyslových polí“ ukazuje korespondenci v opozici.⁴⁶ Je poukazem na to, že v základě života je tendence vstoupit do „kontaktu s věcmi, zakotvit mezi věcmi, připoutat se k jejich stavbě, „vbudovat“ se, „vklínit“ se do jejich už hotového zaklínění“, to znamená tendence „stavět“, „architektonická“ tendence „v nejzákladnějším smyslu“. Patočka dále říká, že taktilně-vizuální korespondence je prvotní „architektura“, ta je projevem „budovací tendence“ realizující se v „osobním prostoru“, kterým je prostor blízkosti a vzdálenosti, bezpečí a cizoty, tedy prostor afektivní. „Materiální architektura, budova“ je až prodloužením, konsekvencí této tendence, této „myšlenky“ vyplývající z „prvotního uvnitř“ naší existence, z vložení do smyslových polí jako „oblasti původního kontaktu se světem“, do „oblasti oslovení jsoucný“. Tato tendence vede člověka k přimknutí se k „přátelsky otevřenému okrsku jsoucný“, kterým je my. Jádrem domova je „my“, my je výsledek budovací tendence, kterou člověk vstupuje do „přátelského vztahu s celkem jsoucný“, a do budované harmonie zapojuje blízké, to znamená oslovující „ty“, ale i vzdálené, „cizí a daleké“, „nezvládnuté a snad i nezvládn-

⁴⁵ Zde a dále srov. tamtéž, s. 22–23.

⁴⁶ Zde a dále srov. tamtéž, s. 23–24.

telné“, kterým je „neindividuovaný horizont“. Tato harmonie, toto životní uspořádání, se však plně realizuje až v domě. Z vědomí této možnosti plné realizace životního pořádku ostatně pochází celá lidská fascinace „budovami a prostorem“ a „tropické rašení básnických obrazů čarujících budováním“.⁴⁷

Na rozdíl a vzájemnou sounáležitost vizuálního a kinesteticko-taktilního pole poukazuje Patočka také ve zmíněné studii „Úvahy nad Readovou knihou o sochařství“. Patočka tu říká, že v kinesteticko-taktilním prostoru tihneme k pohybu před sebe, zatímco optický prostor je daleký a „přichází“ k vnímajícímu jako to, co uzavírá.⁴⁸ Je-li architektura uměním uzavírajícím prostoru, dodává Patočka, ukazuje se, že „architektonické *cítění*“ nemůže člověku prostě chybět. Člověk se k architektonickému citění, tedy k pocitu uzavřenosti, vztahoval vždy, původně však představoval uzavírající optický horizont samozřejmě zarámování, „neosobní horizont hapticky-dynamického dramatu“. Předmětem výslovného formování, to znamená formování architektonického, se však optický horizont stal teprve později, ve skutečné budově, v prvé řadě v chrámu. Nicméně i toto neosobní, samozřejmě zarámování je natolik důležité a působivé, že dává teprve vlastní význam prototypu chrámu, kterým je kamenný monolitický monument, o němž Read píše jako o společném kořeni architektury i sochařství.⁴⁹ Patočka zdůrazňuje, že monolitický monument je původně středem sakrálního prostoru, místem, na kterém se „všeobjímající magická síla“ horizontu „vtěluje v názorný základ pořádku lidského života“. Kamenný monolit tedy nemá význam jako izolovaný předmět, ale jako to, co je zásadně ve vztahu k „optické periferii“. Tato periferie se do něho „vtěluje“ a obdařuje ho svou „mocí“.

Tomuto sakrálnímu významu pohybu vtělení horizontu do středu prostoru se Patočka na obecnější rovině věnuje ve zmíněné studii „Prostor a jeho problematika“. Patočka poukazuje na to, že budovací tendence obsažená už v pohybu prvotního osobního prostoru k „trvalejšímu pořádku“ nabývá „nové, extrémně vyhrocené podoby“ v „sakrální transsubstanciaci“.⁵⁰ Sakrální transsubstanciace podchycuje původní budovací tendenci a vychází jí daleko vstříc, dává jí však „vrcholně objektivní“ výklad. V sakrální transsubstanciaci se budovací tendence „prvně uvědomuje“, je už vědomým „budováním univerza“. V sakrální transsubstanciaci se však toto budování nejeví jako dílo člověka, protože samotná „světová, všeobjímající periferie“ se „z vlastní iniciativy a svobody“ prosazuje do středu našeho uvnitř. Sakrální transsubstanciace znamená, že se toto absolutno projevuje, ukazuje se člověku a uspokojuje jeho potřebu po „absolutním smyslu“ orientace.⁵¹ Její podstatou je to, že to, co bylo cizí a skryté, je postaveno do středu. Znamená to, že „v podstatě skrytá a všeobjímající povaha periferie“ je tu „evokována a položena do centra“. Vzhledem k tomu, že toto všeobjímající rozhoduje o všem objatém, o všem „individuálním a konečném“, je tomuto všeobjímajícímu věnována mimořádná pozornost.

⁴⁷ Tamtéž, s. 24.

⁴⁸ Zde a dále srov. J. Patočka, *Úvahy nad Readovou knihou o prostoru*, viz výše, s. 451–452.

⁴⁹ Srov. H. Read, *The Art of Sculpture*, viz výše, s. 4.

⁵⁰ Zde a dále srov. J. Patočka, *Prostor a jeho problematika*, viz výše, s. 24.

⁵¹ Zde a dále srov. tamtéž, s. 24–25. Patočka v těchto souvislostech odkazuje na myšlenky Mircei Eliadeho z pojednání *Posvátné a profánní* (1956). Můžeme říci, že Patočkovy formulace skutečně Eliadeho poukazy v mnohém evokují. Týká se to zejména Eliadeho koncepce sakrálního stanovení „středu“ prostoru, zdůraznění významu kulturního „pilíře“ nesoucího univerzum i pojetí domu a posléze chrámu jako „obrazu“ univerza a „napodobení“ díla bohů. Srov. M. Eliade, *Posvátné a profánní*, OIKOYMENH, Praha 1996, s. 18–47.

A proniká-li toto všeobjímající a rozhodující, tedy absolutno, do centra, je celý svět uspořádán ve vztahu k tomuto centru. Dochází k celkovému „rozvržení“ jsoucna v „jednotě prostorové rozlohy“. Celkový rozvrh rozděluje jsoucno na sakrální a neposvátné, a to vzhledem k příslušnosti nebo naopak distanci k posvátnému okrsku. Základní důležitost má to, co je posvátné, to je „obdařené vyšším smyslem“ a má „silnější charakter samotného bytí“. Naproti tomu neposvátná oblast v sobě zahrnuje „oslabené a jakoby upadlé, odumírající jsoucno“. V sakrální transsubstanciaci se budování reguluje ve smyslu „určitého celkového rozvrhu a pojetí“. Toto sakrální pojetí absolutní orientace samozřejmě navazuje na fenomén orientace v oslovení a tendenci budování afektivního a osobního prostoru. Z hlediska sakrální transsubstanciace se však role člověka v budování naopak jeví jako „podřadná, mizivá, imitativní a neiniciativní“. Patočka upozorňuje na to, že v afektivním prostoru nevzniká my na rozdíl od prostoru sakrálního z moci „absolutní“, ale z „relativní“ moci člověka a věcí, ke kterým se člověk přidružuje a „zakotvuje“ se v nich. Afektivní prostor má v porovnání se sakrálním prostorem, jenž představuje jeho „speciální a nesmírně významný případ“,⁵² odlišnou strukturu. Afektivní prostor nemá absolutní centrum, i když k vytvoření takového centra směřuje. Má tedy určitou „afinitu“ k sakrálnímu prostoru, na rozdíl od něho je však jeho centrum, kterým je my, zásadně provizorní a ohrožené. V sakrálním prostoru je centrum od zbytku prostoru nepřekročitelně odděleno. Tato heterogenita, která je „nezbytná k životnímu pořádku“, je zajišťována a obnovována rituálem.⁵³ Rozrůznění na sakrální a profánní je „přirozeným pokračováním“ budovatelské tendence, která vyplývá z kinesteticko-taktilně-vizuální korespondence, tedy z „prvotní architektury“, a která se prosazuje v jevech osobního prostoru, jako je zakořenění, orientace a tendence k „my“, a dále i v tvorbě skutečných příbytků a nakonec i domů, tedy v tvorbě materiálních afektivních prostorů.⁵⁴

Sakrální pochopení prostoru má však nesmírný budovatelský význam, upozorňuje Patočka. Můžeme pozorovat, že po celá dlouhá „staletí vzniku a trvání vysokých civilizací“ platila „sakrální orientace architektury“, a to ve stavbách veřejných i soukromých. V této době jsou chrámy „příbytky boží“ a domy „obrazy univerza“.⁵⁵ Za dobu trvání vysokých civilizací označuje Patočka obvykle dobu předdějinnou,⁵⁶ můžeme však doplnit, že uvedená orientace architektury zůstává do značné míry platná i v době dějinné, například v době trvání křesťanské civilizace. Samozřejmě, že výsledky pohybu sakrální transsubstanciace v různých obdobích jsou navzájem odlišné. Svět se v těchto výsledcích buduje rozdílnými způsoby. Například v dórském chrámu je „světské, božské zde mezi námi“, zatímco v gotickém prostoru je „transcendentní svět zde“.⁵⁷ Patočka také dodává, že sekularizovaný svět obdržel z těchto období ohromné dědictví, ke kterému může dále „příčleňovat a přidávat“.

Dodáváme také, že omezovat realizaci pohybu sakrální transsubstanciace na díla architektury by bylo značně reduktivní. Je nepochoybné, že také některá sochařská

⁵² J. Patočka, *Prostor a jeho problematika*, viz výše, s. 23.

⁵³ Srov. tamtéž, s. 25.

⁵⁴ Srov. tamtéž, s. 26.

⁵⁵ Zde a dále srov. tamtéž.

⁵⁶ Srov. J. Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, in: J. Patočka, *Péče o duši III*, OIKOYMENH, Praha 2002, s. 47.

⁵⁷ Srov. J. Patočka, *Úvahy nad Readovou knihou o sochařství*, viz výše, s. 451.

a malířská díla v určitém smyslu plní roli stanovení centra univerza a určení vztahů panujících v jeho prostoru.

Ke schopnosti architektury budovat svět se Patočka vyjadřuje i ve svém pojednání „Hegelův filosofický a estetický vývoj“ (1966). Patočka tu poukazuje na to, že architektura snad ze všech umění nejlépe dokazuje, že umělecké dílo především skutečně „spoluvytváří svět“, ve kterém žijeme.⁵⁸ To se ukazuje už díky tomu, že architektura vybavuje naše prostředí „nejcharakterističtějšími předměty“, jež toto prostředí „ovládají“, jež představují jeho „dominanty a orientační body“. Mnohem blíží hlubokému smyslu architektury je však to, že „vytváří styl našeho života“, „tvarově prostorové předznamenání“ pohybu našeho konkrétního života. Toto „vyhmátnutí pratvarů“, díky kterému je ustaven celkový styl života jako způsob porozumění skutečnosti, má ostatně architektura společné s užitymi uměními.⁵⁹ Díky tomuto tvarově prostorovému předznamenání v architektuře dostávají teprve svůj smysl jednotlivé složky našeho prostředí, „lidské i přírodní“, utváří se krajina, „nebesa“, „oživující“ řeky, místa „bezpečí“ a místa „ohrožení“.⁶⁰ Díky němu získává smysl to, co je „přístup a vzdálenost“. Patočka však také tady připomíná, že nehlubší význam architektury zřetelně, frapantně ukazují především sakrálně orientované architektury. Například egyptská architektura prostřednictvím ohromných „nekropolí“ umísťuje doprostřed „malé a nahodilé reálné skutečnosti“ mnohem „mohutnější zásvěť“, ke kterému se člověk „vždy vztahuje“ ve svém „prodlévání u přítomného“. V monumentální egyptské architektuře je tedy předvedena „věčnost“, kterou přítomné předměty nemají. Je však nepochybné, že tato věčnost předvedená v nekropoli znamená hlavní orientační úběžník, kterým byl formován tehdejší svět.

V kontextu úvah o původní sakrální orientaci architektury může Patočka přijmout Readův náhled, že architektura a sochařství vycházejí ze stejného kořene, kterým je monolit sakrálního významu.⁶¹ Read se domnívá, že společným základem architektury a sochařství je monument, původně kompaktní a neorganický. V monumentu je vytesána či vytvořena schránka určená k uchování „taktilního“ obrazu božstva. Ve vývoji monumentu se tato dutina postupně rozšiřuje, vytváří se prázdný prostor, a vzniká tedy architektura. V Readově pojetí je tudíž „skulptivní“. Vlastní architektonické cítění, tedy smysl pro vnitřní prostor a smysl pro jeho umělecké utváření, však vzniká až mnohem později, v římské architektuře. Prázdnota architektonického prostoru je dvojího typu: tematická a netematická. V řeckém chrámu je netematická, pozornost je upřena na kompaktní součásti chrámu. V římském chrámu je tomu naopak, pozornost je upřena na uzavřený vnitřní prostor. Patočka poukazuje na to, že Readem vylíčený společný vznik a vývoj sochařství a architektury probíhá mezi polárními protiklady a zároveň korelátu vnitřku a vnějšku. Výše zmíněná korespondence v opozici mezi polem optickým a polem kinesteticko-taktilním má tedy i význam vývojový. Patočka shrnuje, že Read pojímá monument jako prvotní vnějšek, ve kterém je vyhloubena schránka uchováající idol. Tato schránka se postupně rozšiřuje a je schopna pojímat oltář a zvětšený obraz božstva, případně

⁵⁸ Zde a dále srov. J. Patočka, Hegelův filosofický a estetický vývoj, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 301.

⁵⁹ Srov. tamtéž, s. 302.

⁶⁰ Zde a dále srov. tamtéž.

⁶¹ Zde a dále srov. J. Patočka, Úvahy nad Readovou knihou o sochařství, viz výše, s. 451–452; zde a dále srov. H. Read, *The Art of Sculpture*, viz výše, s. 6–10.

i hrobku nebo její kultické atributy. Vnějšík provázející rozšiřující se vnitřek je sochařsky vyzdobován. Tato sochařská výzdoba vyzdobuje totální, celý povrch, jako je tomu v případě indických chrámů, nebo se soustřeďuje jen na určité součásti stavby, na tympanony a metopy, jako je tomu v případě řeckých chrámů, a ostatní součásti nechává propracované jen „abstraktně, geometricko-staticky“. V pozdní římské a prvokřesťanské architektuře vzniká vnitřní prostor jako primární výtvarný element, ze kterého se stavba koncipuje. Stavba v této době začíná vyrůstat z celkového pojetí vnitřního prostoru. Vnější sloupová výzdoba přechází ve stavbách toho období dovnitř a obsazuje vznikající vnitřek a jeho objímajícímu pozadí vytváří „nezbytné konkrétní popředí“. Románská architektura využívá tyto principy a vytváří dokonalou rovnováhu mezi skulptivním a architektonickým elementem ve výtvarném projevu. V gotickém výtvarném projevu – dodává Patočka už samostatně – je vnitřek architektonického prostoru, vnitřní prostorová koncepce vertikálně rozvinuta a poukazuje „za“ jakékoli „uzavření prostoru do sebe“.⁶² Na základě takového rozvinutí vnitřku opět vzniká problém výzdob rozměrnějšího vnějšku, obdobně jako v situaci rozšíření původní monolitické schránky. Obrovité rozměry vnějšku vynucují řešení obdobné indickému, renesanční architektura naopak obnovuje s určitými modifikacemi řešení použité na řeckých chrámech.

V této souvislosti Patočka poukazuje na to, že Readem představovaný společný vznik a vývoj architektury a sochařství předpokládá něco, co Read nezmiňuje a zmínit nemůže, protože to není ani výsledek umělecké tvorby, ani výsledek „lidského díla“ obecně.⁶³ Už jsme se zmínili o Patočkově poukazu na zásadní význam vztahu monolitu k optické periférii, a tedy k architektonickému cítění, které vyplývá z uzavření do této periferie. Patočka říká, že tato periferie všechno „uzavírá, obepíná a obsahuje“, je smyslově přítomná, zároveň je však „nevyčerpateľná“, ztrácí se v „neurčitu“ a znemožňuje jakoukoli svou kvalifikaci. Tato „uzavřenost“ do názorně dané neuchopitelnosti se zásadně liší od každého fyzického uzavření, protože mu podstatně schází vnějšík, je tedy čistým vnitřkem beze vztahu k jakékoli „vnější stránce“.⁶⁴ Už jsme poukázali na to, že architektonické cítění této uzavřenosti je předpokladem vzniku architektonického prostoru jako „výtvarného elementu“. Architektonický prostor vzniká, když je vizuální horizont přenesen dovnitř toho, co bývalo monolitem. Celé toto imitací vzniklé uvnitř nadále už architektonického díla, konkrétně chrámu, se rozvíjí společně s jeho vnějškem. Rozvoj architektury – a s ní také sochařství – můžeme tedy chápat jako „harmonickou krystalizaci“ vyrůstající z vizuálního horizontu.⁶⁵

Patočka zdůrazňuje, že celé architektonické a sochařské „vlnění mezi vnitřkem a vnějškem“ popisované Readem je ukotveno v „prapůvodním, prvním „uvnitř““. To je „smyslově realizováno“ v nezbytné vrstvě našeho vnímání, kterou je optické „uzavření prostoru“.⁶⁶ Ukazuje se, že umělecká tvorba navazuje na to, co rozhodně není lidským výtvozem. Díla architektury i sochařství jsou „ukotvena“ v původním uvnitř, jsou „odpověď“ na ně. Patočka však připomíná, že opticky podané uvnitř se v podobě obrazu zapojuje do „výkyvového pohybu“ mezi vnějškem a vnitřkem, tedy výkyvového pohybu vývoje architektury a sochařství. Patočka ukazuje, že „obraz je optická periferie“, která z pozice „všezavírající hranice“, optického

⁶² J. Patočka, Úvahy nad Readovou knihou o sochařství, viz výše, s. 453.

⁶³ Zde a dále srov. tamtéž.

⁶⁴ Srov. tamtéž, s. 452.

⁶⁵ Srov. tamtéž.

⁶⁶ Zde a dále srov. tamtéž, s. 453.

horizontu přesídluje dovnitř. Před pohybem ustupující hranice optického horizontu se tedy jako obraz dostává dovnitř materiální architektury a její vnitřek otevírá, ať už v iluzivním zobrazení reality nebo v popření takového zobrazování směrem k vnějšku.

V. Malířství ve vztahu k tajemství prostorového odstupu

Už jsme poukázali na to, že v Patočkově pojetí je základní charakteristikou prostoru kontakt v odstupu, neboli příslušnost v distanci. Tato charakteristika prostoru je vykázána v jeho prázdnotě. Už jsme také uvedli, že zatímco v kinesteticko-taktilním poli je prázdno oblast, do které dobrodružně vykračujeme, ve vizuálním poli je prázdno klidově přítomno. Ve vizuálním poli je prázdno samotnou „podmínkou setkání se s předmětem“. Ve vizuální je tedy daný „prostor v silném smyslu“, odlišný od kinesteticko-taktilní posloupnosti.⁶⁷ Z Patočkova vymezení povahy malířství je zřejmé, že prostor jako podmínka setkání se s předměty a prostor v silném smyslu je podáván především v malířství, i když se takovéto zachycení prostoru nepochybně určitým způsobem týká i ostatních výtvarných disciplín.

V souladu s výše představenými Patočkovými názory na rozdíl mezi výtvarnými a ostatními uměními poukazuje Patočka ve studii „Problematika filosofie dějin umění u Václava Richtera“ (1970) na to, že prostor je element, kterým disponují v první řadě výtvarná umění, zatímco ostatní umění jen „druhotně“.⁶⁸ Patočka tu dále zdůrazňuje, že prostor není zachytitelný jen jako předmět, protože znamená to, „co zjevuje“, a nikoli to, „co je zjevováno“. Zároveň se však „projevuje“ na zjevovaném jeho „zařazením“ do celkového rozvrhu a souvislosti, kterou je „svět“. Na prostoru „ukazuje bytí“ svou dvojitou tvář „tajemství a problému“. Zatímco tajemství je „nevyčerpatelné“, problém je vždy z určitého hlediska řešitelný a z tohoto hlediska „pořádá a zpřehledňuje“ realitu. Prostor v nejpůvodnějším smyslu je však „něco nejsoucího, distance, „prázdno“, se kterým se ve jsoucnu „nemůžeme setkat“, není „zachytitelné“ ve věcech, a to přesto, že je dáno společně s lidským životem.⁶⁹ Výtvarný umělec podává výtvar, ve kterém je vždy původně zachycen, ve kterém je „utvářen“ prostor. Patočka poukazuje v této souvislosti na to, že s problémem prostoru se tedy výtvarný umělec potýká podstatně, nikoli náhodně, například ve vztahu k výběru námětu. Prostorem se výtvarný umělec zabývá v samotném „svém chování“, „všeobecně, v ustavičnosti procedury“ vlastní umělecké disciplíny. Umělecké chování je však vždy zároveň „otevřené“, to znamená, že předpokládá určité porozumění jsoucnu v celku, vychází z většinou „nevýslovného“ pochopení toho, že v podání jednotlivého jsoucna jako „individuálně hmotného“ má tato individuální hmotnost věci už určitý charakter, že je například „bytostně hmatná“, „vyhmátnutelná“ a „tvarově vyrýsovaná“. Patočka poukazuje, že v takovém přijetí některého z možných charakterů hmotného individuálního jsoucna se v uměleckém díle projevuje „přítomnost nepřítomného“, přítomnost otevřenosti bytí, kterým je určeno porozumění jsoucnu v celku. My dodáváme, že tato otevřenost bytí určující povahu jsoucna v celku se vždy nabízí v imaginárním prostoru malířského nebo sochařského díla.

⁶⁷ Srov. J. Patočka, *Prostor a jeho problematika*, viz výše, s. 23.

⁶⁸ Zde a dále srov. J. Patočka, *Problematika filosofie dějin umění u Václava Richtera*, in: J. Patočka, *Umění a čas II*, viz výše, s. 91.

⁶⁹ Zde a dále srov. tamtéž, s. 92.

Chceme poznamenat, že námi představovaný Patočkův rozbor problému prostoru ve výtvarném díle je významně inspirován Heideggerovou koncepcí uměleckého díla ze studie „Zrození uměleckého díla“. Dá se říci, že v prostoru ve výtvarném díle v Patočkově pojetí se nabízí „svět“, který není jsoucím, protože je „jsoucnějším“⁷⁰ oproti jsoucímu, který „vládne“,⁷¹ a určuje, co jsoucím je, v prostoru se ve výtvarném díle „otevívá“ a „ustavuje“ svět.⁷² Toto Heideggerem vyzdvížené „ustavení“ a „rozvěření“ světa Patočka blíže rozebírá. Patočka upozorňuje na to, že dílo zpřítomňuje svět v tom, co v díle není tematické, v tom, co v díle není zdůrazněno. Netematické, nezdůrazňované jsou v díle samozřejmě obvykle prostředky podání syžetu, kterými jsou čas a prostor, oproti samotnému syžetu.⁷³ Patočka v této souvislosti upozorňuje i na to, že v těchto prostředcích může některá jejich součást podléhat „zvláštnímu tabu“, jako například prostor v antickém umění. Umělecké dílo obecně, v takovéto netematicčnosti prostředků podání syžetu, podává svět jako to, co odhaluje, a „zároveň se samo skrývá“, a to vzhledem k tomu, že prostor a čas jsou především „bytovými komponentami“ světa. Svět je v díle přítomný díky „znápadnění bez známěnění“. Toto znápadnění bez známěnění se realizuje v takovém způsobu podání syžetu, ve kterém jsou prostředky znázornění syžetu uvedeny do popředí. A Patočka doplňuje, že způsob podání, díky kterému dochází k „vystoupení do popředí“ prostoru v uměleckém díle, je například to, že se prostoru toto podání důsledně vyhýbá, že se zaměřuje na hmotné individuality v „ryzí rovině“, ve vizuálním znázornění „taktilního kontaktu“, ve znázornění vylučujícím jakoukoli reprezentovanou „interpozici“. Díky tomu je prostor v antickém umění znápadněn, a to aniž by přestal plnit svou roli otevírajícího momentu a stal se „předmětem a námětem“.

Patočka dochází k tomu, že podoba vztahu k prostoru vyjadřují charakteristický způsob, kterým člověk určité doby pojímá svět. Vnímaný prostor je schopný nejrůznějších „pojetí a podání“. ⁷⁴ Vnímaný prostor je ve výtvarném umění „přijímaný“, nebo naopak „odmítaný a vymítaný“. K problému znázornění hmotného individua, který je základním problémem výtvarného umění, je od počátku přistupováno na základě určitého pojetí prostoru. Prostor je nejprve „nepřipouštěn“, později „připouštěn“ a nakonec dochází až k „určitému opájení se prostorem“. V těchto způsobech se vždy ukazuje určité pochopení světa. Obecně je svět „porozumění tomu, co existuje“, svět se v uměleckém díle prozrazuje jako přítomnost toho, co samo neexistuje, co však věci „otevívá“, co je zpřístupňuje a umožňuje se jimi v jakémkoli ohledu zabývat. Prostor je „nejsoucím, nevěčným“ a zároveň „osmyslujícím“ elementem, je komponentou světa. Patočka o prostoru – a o času – hovoří jako o základním rysu pole zjevných a vždy určitým způsobem se ukazujících věcí. Toto pole je „světem člověka“. A protože se výtvarné umění vždy určitým způsobem vztahuje k problému a tajemství prostoru, to znamená k problému a tajemství lidského bytí v prostoru, vždy se týká i toho, jaký je svět.

Patočka upozorňuje, že přítomnost nepřítomného, kterým prostor je, podávají nejhlubším způsobem díla období, v němž je znázornění prostoru „tabuizováno“, v němž tvorba prostor obchází a „vymycuje“ a ukazuje v podobě „ne-daného“.⁷⁵ Obdobně

⁷⁰ Srov. M. Heidegger, Zrození uměleckého díla, *Orientece*, roč. 3, 1968, č. 6, s. 77.

⁷¹ Srov. tamtéž, s. 79.

⁷² Srov. tamtéž, s. 77.

⁷³ Zde a dále srov. J. Patočka, Problematika filosofie dějin umění u Václava Richtera, viz výše, s. 81–82.

⁷⁴ Zde a dále srov. tamtéž, s. 81.

⁷⁵ Zde a dále srov. tamtéž.

ve studii „K Ingardenově filosofii malířského díla“ (1972) Patočka zdůrazňuje, že prostor je pochopen „radikálněji a původněji“, když je v obraze pojímán jako „nejsoucí“, a to oproti situaci, kdy prostor vystupuje v obraze jako „samostatná“ neutrální „nádobna na předměty“.⁷⁶ V rukopise „Rieglovo pojetí antického umění“ (1972) zase poznamenává, že umění, které z obrazu „prostor vylučuje“, chápe prostor – přesněji řečeno „*podstatu* prostoru“ – hlouběji než umění, které chce „prostor vtělit do obrazu“.⁷⁷ Patočka tu říká: „*Vystříhat se prostoru znamená způsob jeho podání*“.⁷⁸ Dá se také říci, že tím více „*principu* prostoru“ umělecké dílo vyjadřuje, čím méně je ho zahrnuto do jeho „obsahu a námětu“, protože v případě vylučování prostoru je prostor v uměleckém díle daný v podobě „netematické záhadnosti, podivnosti, zvláštnosti“.⁷⁹ Ve studii „Problematika filosofie dějin umění u Václava Richtera“ dochází Patočka k tomu, že umělecké dílo tedy svět zpřítomňuje tak, že prostor je v něm netematický, nebo dokonce – a to zejména – tak, že prostor je v něm „tabu“.⁸⁰ Takovým způsobem podává dílo svět jako to, co „odhaluje“ a co se zároveň samo „skrývá“. To je ostatně také důvodem toho, že se egyptské umění jeví jako nedostižně „stabilní a dokonalé“. Egyptské malířství provádí „prostorové tabu jako přítomnost nepřítomného“ s „naprostou důsledností“. S odkazem na teorii Aloise Riegla popisující vývoj starověkého umění Patočka podotýká, že naproti tomu jakýkoli přesun od „haptiky“ k „optice“ ve výtvarném umění je pokusem tajemství nahradit problémem, to znamená pokusem „zachytit prostor *jakožto objekt*“.⁸¹ „Moderní“ evropské umění, to znamená umění renesanční a porenesanční, svůj „nadempirický“ význam podřadilo empirickému zaměření, „svou vlastní“ uměleckou „pravdu“ podřídilo pravdě „podání, vylíčení, přepisu“, i když „virtuóznímu a plnému fantazie“.⁸² Moderní umění, které zvládlo prostor v „lineárním a malířském perspektivním“ podání, se „nebezpečně přiblížilo popisu“ a všechno, co nabízí, je „jednou subjektivnější, podruhé objektivnější rafinování“ tohoto popisného směřování. Tedy „domněle největším úspěchem“ porenesančního umění, kterým je zvládnutí „domněle objektivního prostoru“, ve skutečnosti umění uniklo to nejpodstatnější, to, že prostor je něco nejsoucího. Uniklo mu to, co nabízí kterýkoli „primitivní idol“: „přítomnost nezachytitelného“, „tajemství“ prostoru. S odkazem na Rieglovu koncepci Patočka konstatuje, že rozhodně není správné pojímat vývoj umění jako zduchovňování, a to na základě myšlenky, že integrace „optických elementů“, tedy „elementů imaginativně-pamětních“, do vněmovné zkušenosti je umožněna zvýšeným duchovním úsilím. Patočka poukazuje, že naopak egyptské umění působí v porovnání s pozdějším uměním „primárně spirituálním dojmem“, a to vzhledem k jeho využívání idealizací jako například přímka, a v důsledku toho zejména proto, že svět jako tajemství a zároveň rozvrh a souvislost působí skrz toto umění naprosto zřetelně. Patočka opět využívá Rieglova pozorování, když říká, že egyptské umění používá jen „haptických elementů“ ve vizuální, to znamená „roviny a obrysu“. Egyptské malířství je „duchovní“ ve svém popření toho, co není hmotná individualita, to znamená individualita „hmatná“.

⁷⁶ Srov. J. Patočka, K Ingardenově filosofii malířského díla, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 498.

⁷⁷ Srov. J. Patočka, Rieglovo pojetí antického umění, in: J. Patočka, *Umění a čas II*, viz výše, s. 267.

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ Srov. tamtéž, s. 271.

⁸⁰ Srov. J. Patočka, Problematika filosofie dějin umění u Václava Richtera, viz výše, s. 81.

⁸¹ Tamtéž, s. 91.

⁸² Zde a dále srov. tamtéž, s. 92–93.

V Patočkově interpretaci to však znamená, že podává zřetelné „pojetí jsoucna“, které je „zásadně odlišné od jsoucna samého“. Patočka zdůrazňuje, že v této „absenci prostoru se projevuje paradoxně primární prostor, distance“, a zároveň „pojetí, porozumění“ tomu, co je prostor, a tedy také způsobu, kterým je utvářen svět. Tato absence znamená „konceptci, porozumění, náskyt bytí“. To se zásadně liší od jednoduché „reprodukce“, se kterou se setkáváme v moderním malířství. Tato reprodukce chce člověku „namluvit identitu mezi pojetím bytí a znázorněným jsoucnem“, chce ho přesvědčit, že předmět „ve svém pravém podání obsahuje i svůj způsob pojetí“, a to „svou perspektivní podobu“.

Celkově můžeme říci, že Patočka velice zdůrazňuje význam prostoru v malířském znázornění, protože prostor je jedním ze základních rysů celkové souvislosti jsoucího, tedy toho, co je svět člověka. Domnívá se, že egyptské malířství ukazuje zásadní roli prostoru v malířství nejdůležitějším způsobem, protože ho ze znázornění naprosto odsouvá. Toto odsunutí je zapotřebí pojmut jako výsledek pochopení toho, že prostor znamená především tajemství, přítomnost nepřítomného, bytí ve svém odpírání. Toto tajemství zdůrazněné v odsunu prostoru z malířského znázornění však zároveň přináší také určení povahy znázorněných věcí. V egyptském malířství jsou z tohoto důvodu věci podány hapticky, to znamená zploštěně a se zdůrazněním obrysu. Moderní malířství naproti tomu ontologický význam prostoru naprosto pomíjí a dokonce ho zastírá. Zaměřuje se na problém perspektivního zachycení, popisu věcí a v různých variantách podává jeho řešení. Toto zachycení věcí rozložených do prostoru paradoxně zastírá to, co je malířství vlastní: představení prostoru jako distance a prázdna.

VI. Závěr

V této studii jsme se pokusili shrnout Patočkovy názory na způsoby, kterými se výtvarná umění vztahují k prostoru. Dospěli jsme k tomu, že v Patočkově pojetí se podoba tohoto vztahu u jednotlivých umění významně liší. Zatímco sochařství ukazuje zejména dramatický charakter osobního prostoru, architektura dokládá to, že jsme uzavřeni uprostřed vizuální periferie, a malířství to, že prostor je především odstupem. Všechna výtvarná umění se ve svém vztahu k prostoru vztahují k bytí. Původní uvnitř znamená neovládnutelný vizuální horizont, je to nekonečno v zákrytu, jako odstup je tajemstvím a skrytostí, přináší však také zasazení do personálních vztahů v odstupňování od blízkosti až po úplnou cizost. Díla výtvarného umění však zároveň vždy určitým způsobem prostor pořádají, to znamená – vzhledem k tomu, že prostor je strukturální moment bytí – odkrývají bytí. Tato díla historicky různým způsobem budují prostor, do kterého člověk náleží, ke kterému se vztahuje a ve kterém působí. Nedomníváme se, že by realizace podstaty či archetypu, se kterou se v Patočkově pojetí v sochařských dílech setkáváme, zamezovala historické proměnlivosti jejich vztahu k prostoru. Přítomnost či nepřítomnost pohybu sakrální transsubstanciacce, se kterým se můžeme setkat ve výtvarných dílech, přesvědčivě ukazuje rozdíly v budování prostoru mezi díly různých období. Samotná sakrální transsubstanciacce může v jednotlivých dílech ve vztahu k uspořádání prostoru dospět k velice rozdílným výsledkům, stejně jako díla sekularizovaného období. Samotná realizace podstaty či archetypu je však také konkretizací schématu a jako taková nevyhnutelně vede v různých dílech k různým výsledkům.

Poděkování

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

LITERATURA

- Eliade, M., *Posvátné a profánní*, OIKOYMENH, Praha 1996.
- Heidegger, M., *Bytí a čas*, OIKOYMENH, Praha 1996.
- , *Co je metafyzika?*, OIKOYMENH, Praha 1993.
- , *Gesamtausgabe*, Band 7, *Vorträge und Aufsätze*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2000.
- , 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.
- Patočka, J., Hegelův filosofický a estetický vývoj, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 227–302.
- , K Ingardenově filosofii malířského díla, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 489–500.
- , Kacířské eseje o filosofii dějin, in: J. Patočka, *Péče o duši III*, OIKOYMENH, Praha 2002, s. 13–144.
- , Problematika filosofie dějin umění u Václava Richtera, in: J. Patočka, *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 72–104.
- , Prostor a jeho problematika, *Estetika*, roč. 28, 1991, č. 1, s. 1–37.
- , Rieglovo pojetí antického umění, in: J. Patočka, *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 265–281.
- , Úvahy nad Readovou knihou o sochařství, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 441–453.
- , Úvod do Husserlovy fenomenologie, in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy II*, OIKOYMENH, Praha 2009, s. 7–171.
- Portmann, A., *Biologie und Geist*, Rhein-Verlag, Zürich 1956.
- Read, H., *The Art of Sculpture*, Bollingen Foundation, New York 1961.
- Zuska, V., *K estetice XX. století. Mimesis, fikce, distance*, Gryf, Praha 1996.
- , *Temporalita metafory. Časovost estetického znaku*, Gryf, Praha 1993.

THE ARTS IN SPACE AND SPACE IN THE ARTS: PATOČKA'S CONCEPTION OF THE SPATIAL ARTS

Summary

This essay is concerned with Patočka's thematization of the relationship between the arts and space, particularly the arts that Patočka refers to as spatial. The author starts from Patočka's conception of space as a structural factor of being. Being in space means both inclusion and detachment; space therefore means the 'original inside', by which a human being is included in the context of prominent relations. The essay is also concerned with Patočka's reflections on the means of being related to space in sculpture, architecture, and painting. The author seeks to demonstrate that in Patočka's conception the work of sculpture documents our ability to step into space and explore it; works of architecture document the fact that we are enclosed in a visual horizon, which provides evidence of the validity of our 'original inside'. Painting is an art that demonstrates the very essence of space, which is detachment, emptiness.