

SEBRANÉ SPISY JANA PATOČKY

Svazek 4

## Umění a čas

Soubor statí, přednášek a poznámek  
k problémům umění

### První díl

Publikované studie

JAN PATOČKA

## Umění a čas

### I

Tento svazek připravili k vydání  
Daniel Vojtěch a Ivan Chvatík

Sebrané spisy vydávají  
Ivan Chvatík a Pavel Kouba  
ARCHIV JANA PATOČKY

PRAHA  
2004

jedné straně, že není práva nejlhubším funkcím umění; tím, že Hegel za tuto funkci považuje pravdu, uhodil na citlivé místo, ale hledá pak pravdu na nepravém místě, a tím ji zčásti zakrývá. Na druhé straně pak tento systém umění spojuje to, co v povaze věci je odloučeno, a odlučuje to, co je spojeno – architekturu a užitá umění, jejichž hluboký význam nechápe, protože spatřuje přece jen jejich celý smysl ve *výzdobě* pouhých užitečnosti a služebnosti, nepřislušných k „volnému“, pravdu *zobrazujícímu* umění. Jenže užitá umění jako textil, keramika, zpracování dřeva a kovů jsou ve skutečnosti neméně *tvorbou světa* než architektura; vyhmátnutí oněch pratvarů, kterými se vyznačuje tvorba v jejich rámci, je eminentní příklad něčeho, co se podstatně liší od zobrazování a nápodoby v jejím smyslu a bez čeho by lidský život postrádal své nezákladnější kostry forem, smysluplných gest a opěrných bodů každé činnosti.

## Umění a čas

(1966)

Je-li posledním cílem naší výchovné práce vést k porozumění uměleckým dílům, pak je pro odborníky našeho druhu úvaha o podstatě uměleckého díla a možnostech přístupu k němu nejen teoreticky oprávněný problém, nýbrž i otázka slibující jisté praktické výsledky. Taková úvaha by byla pouze teoretická, kdyby umělecká tvorba a její výsledky nevyžadovaly od nás jistých rozhodnutí, zaujetí stanoviska; ale universum uměleckých děl není poklidné muzeum, v němž by vrcholná díla vedla jakýsi život mírového soužití na způsob uměleckých atomů; je to universum hledání a zápasů. Tyto konflikty jsou výsledkem způsobu, jímž historické lidstvo chápe podstatu a funkci umění, a je jasné, že ani vychovatel k němu není a nemůže být lhostejný. Bezprostřední bojovné zaujetí pozice, instinktivní vkus či smysl pro podstatné není zde řešením; teprve úvaha vycházející zároveň z pozic filosofických, historických, estetických dokáže kombinací těchto hledisek položit otázku poněkud adekvátně. Budu tedy omluven, pokusím-li se promluvit k vám v této zahajovací přednášce o těchto poněkud abstraktních a zřejmě obtížných problémech.

Svůj problém zkusím vyložit na příkladě výtvarných umění. Tato umění prošla ve 20. století skutečnou revolucí, obracející se proti všemu, co platilo za normu umění od 15. do 19. století. Ať chceme, či ne, chceme, ať tuto revoluci považujeme za vysoce cenný zisk, nebo za skandál, fenomén této revoluce existuje a spolu s ním i fakt, že tato revoluce, dlouho považovaná mnohými za nenormální a pomíjející zjev, v celé řadě zemí dokázala přesvědčit obecnostvo znalců. Na druhé straně organizovaná opozice jistých společenských prostředí proti této re-

voluci je rovněž zjev hodný úvahy. Jako fenomén, jemuž se staví na odpor, nelze zachytit hesly jako móda, perverzce, dekadence a jiné psycho-sociologické kategorie, tak také tuto opozici nelze redukovat na pouhý konzervatismus nebo domněle zdravý instinkt společenské obnovy. Domnívám se, že celý tento soubor jevů nelze pochopit, nevědomíme-li si, že sám smysl uměleckého díla, způsob, jak je chápeme, podléhá změně v průběhu dějin a že jsme dospěli k jednomu z bodů obratu na této dráze. Nemáme tu před sebou pouze zajímavý sociologický zjev, nýbrž také zásadní estetický vývoj. Ve vlastním výkladu, který bude následovat, pokusím se určit tuto změnu. Je ostatně zbytečné dodávat, že souběžně dění se odehrávalo v oboru hudby a poezie a že bychom právě tak dobře mohli vyjít i odtud. Ale výtvarné umění má tu výhodu, že nám dává poznat jasněji vlastní ráz tohoto moderního vývoje, to, co má společného s postojí minulosti a co jej od nich dělí.

Proto mohl být učiněn pokus vytvořit moderní výtvarné umění jako návrat ke *stylu* jako živlu umělecké tvorby po staleté epizodě prvenství nápodoby, kterou zahájilo dílo Leonarda da Vinci. Styl, totiž soustavou forem vytvořených schválně za účelem výrazu bez reálného ekvivalentu, převládá nad imitací třeba v primitivním, asyrskobabylónském, románském, raně gotickém umění; je podřazena imitaci v údobí zahájěném renesancí; vrací se k své nadvládě ve 20. věku. Toto hledisko nám zajisté dává chápát, co má moderní umění společného s velkými tendencemi minulosti; nezdržuje však rozdíly, který se mi zdá neméně důležitý. Budeme se snažit ujasnit tento rozdíl tak, že se přitom opěrně o určité nauky Hegelovy estetiky. Na první pohled se může zdát paradoxní, že se pokoušíme vrhnout světlo na smysl moderního postoje k umění poukazem k autorovi, u něhož se celá koncepce, být sebevelkolepejší, točí kolem klasicistního ideálu, toho ideálu, který moderní umění odmítá s největší energií. Vskutku, naše optení o Hegela bude jen nepřímé. Hegelova estetika je první moderní pojednání o umění, které je založeno na úvaze o uměleckém universu, které je zajisté velmi neúplné, kolující kolem osy „řeckofirská antika – renesanční umění, tj. umění v širokém smyslu orientováno. Řecké a tzv. romantické umění, tj. umění v širokém smyslu křesťanské, přičemž je přízvuk na silně racionalizované křesťanství moderní doby, jsou hlavním předmětem Hegelových úvah. Avšak pod povrchem společného humanistického ideálu objevuje Hegel opozici a tato opozice, jak se mu zdá, spočívá ve funkci, kterou umění má v celkovém vývoji ducha. Jako

náboženství a věda, tak i umění je určitým *způsobem* ducha, jak zachytit sebe, a zároveň představuje jistou *etapu* celkového postupu ducha za sebou samým. Podstatnou funkcí umění tedy je vyjadřovat pravdu. Pravdou umění je pravda vůbec, duch jakožto substance bytí. Umění však vyjadřuje tuto pravdu tak, že staví před duchovní pohled do ob-ektivitý ideál, který vyjadřuje absolutno, nekonečno ducha v konečné, smyslové formě. Umění je onen rozporný div usmíření nekonečného s konečným, pochopitelného se smyslovým. Toto usmíření je však samo jen nestálou a předběžnou rovnováhou. Hloubku a bohatství ducha nelze vyčerpát prostředky umění; duchovno, čistý duch jako duch nemůže být vyjádřen něčím vnějším, jako to dělá umění. Existuje však určité období historického postupu, kdy si lidstvo uvědomuje rozhodující, nejpříznačnější duchovní obsahy jediné prostřednictvím umění: tehdy umění objevuje svět, zachycuje pravdu s hloubkou, které například pojmová věda není ve svých počátcích ještě schopna. Z tohoto důvodu právě řecké sochařství není pouze sochařstvím, nýbrž je náboženstvím, stejně jako homérský epos, Aischylova tragédie a olympijské hry. Je sice jisté, že po pádu řecké antiky je umění ještě schopné pokračovat; v moderním malířství a moderní hudbě obrací se umění do nitra a k stále více zdůrazňované duchovnosti; ale tuto duchovnost již umění nevynalezlo tak, jako vynalezlo olympijské bohy – překračuje-li umění rovnováhu konečného s nekonečnem, ztratilo již úlohu duchovního vůdce lidstva. Nyní je to víra, záhy to bude věda, kterým případně úkol formulovat čistší odhalení absolutna. A celý tento vývoj má být završen tím, co Hegel nazývá minulostním charakterem umění; když umění vyčerpá všechny obory smyslového a konečného výrazu, nemá již, co by podstatného řeklo, umění přestává být problémem živého ducha, který zápasí o svůj výraz – je to nádherné muzeum úsilí, které bylo naše, chápeme je a máme z něho na věky požitek, ale od umělecké tvorby již nečekáme nové osvícení ani o světě, ani o sobě samých.

V tomto vidění, úplně oddaném klasicistnímu ideálu, je něco nesmírně odvážného a radikálního – pochopení omezenosti tohoto ideálu a neschopnosti, aby se v něm pokračovalo; sto let před uměleckou revolucí vidí Hegel krizi umění doby, která o ní neměla tušení. Toto vidění nám zároveň ukazuje, že jistý způsob negace tradičního postoje k umění může být rozpoznán i skrze velmi konzervativní přístup k němu, je-li umění posuzováno historicky. Revoluce v umění není pak neorganickým děním, které nemá žádný vztah k motivům předchozí

doby. Hegel si uvědomuje hluboký rozdíl mezi uměním, které tvoří bohy a odhaluje svět, mezi imperativním a závazným uměním starých údobí, a mezi uměním, které již nikoho nezavazuje, které se točí kolem sebe a vrcholí v sobě, jak je tvoří jeho současníci. Jeho chyba je pouze v tom, že umění „humanistické“, které jde za výrazem krásy a idealizovanou, přeměněnou nápodobou, ztotožňuje s uměním vůbec. Následkem toho nevidí, že subjektivní, soukromý, nezávazný ráz umělecké tvorby moderní by mohl vyústit ne snad v zatlačení umělecké tvorby do minulosti, nýbrž v příchod epochy *subjektivního stylu*.

Zajisté nesdílíme již premisy Hegelova systému. Nikdo se dnes neodvazuje obhajovat jeho hlavní teze. Absolutní duch, který sám sebe chápe a jehož dialektika neobráží pouze, nýbrž tvoří bytí, umění jako rozporná adekvace konečného a nekonečného, to vše se nás zde netýká. Sousedujeme svou úvahu na kontrast mezi tradičním uměním, které poukazuje k něčemu mimo umění, kde dílo je průsvitné a průchodné, takže jeho funkci je odhalovat něco jiného než umění, a mezi moderním uměním, jehož poslední důsledky vyvodila revoluce 20. století, kde dílo je spatřováno jako takové, jako *dílo umění*, kde spíše svět poukazuje na dílo, jež tedy je předmětem v sobě dokončeným, v němž intence umělcova i divákova dosahuje svého posledního cíle. A rovněž tak souhlasíme s Hegelem v tom, že existují různé způsoby našeho vztahování nejen k věcem, ale i k bytí, které lze označit jako různé formy pravdy, a že všechny tyto formy jsou v určité době ve vzájemném vztahu. Tak například pojmové poznání, jak je představuje matematická přírodověda, tato radikální objektivizace reality, stává se naprosto dominantní v naší kultuře, je jím prosáklá škola od svého základního stupně, pomocí techniky proniká všude a je nemožné, aby jeho metody a procedury nějak nepůsobily dokonce i na tak radikálně odlišnou činnost, jakou je činnost umělecká. Zatímco kdysi umění bylo jakousi mateřskou lhní pro rodící se vědu a filosofii, musí nyní být umělecká činnost znovudobývána na abstraktní pojmovosti zbraní intelektuální reflexe, často značně intenzivní. A tak není přístup k uměleckému dílu stejný za všech dob, závisí z velké části na konstelaci duchovních činností v dané době, a jejich převládání či subordonaci – není prostě nezávislý na čase. Můžeme proto obměnit Hegelovu tezi, že funkce umění závisí na čase, v tom smyslu, že ponecháme stranou absolutní vědění a budeme uvažovat jen o konečné pravdě v podobě vědy, filosofie a umění. Ovšemže zde nemůžeme rozvinout jejich vztahy s potřebnou

hloubkou a podrobností. Budeme je spíše ilustrovat než analyzovat. Tak například se nám zdá, že původně znal člověk jen jediný duchovní výraz bytí, totiž rituální akci, která se později vyjádřila uměním, a že tento vývoj dosáhl nesrovnatelného bohatství a síly ve chvíli, kdy se náboženství, věda a filosofie rozvíjely v rámci jeho výrazových možností, aniž by naprosto prolomily jeho převahu; naproti tomu naprostá převaha pravdy jako správného soudu v moderní době nás nutí k tomu, abychom k umění dospívali cestou nepřímou a zprostředkovanou; umění není již sám vzduch, který dýšeme, jakým bylo pro řeckou vědu, která *vidí* ideje a jejíž důkazy jsou kusy architektury; pro nás je přirozenou polohou ducha abstrakce a na umění naší doby je to zajisté znát. Možná, že by bylo možno rozdělit duchovní dějiny lidstva v dvě velké epochy s přechodem uprositě – v éru dominujícího umění a v éru dominujícího abstraktního a formálního pojmu. V první z obou je umění, tj. myšlení tvorbou, viděním a představováním konkrétních tvarů, přirozeným prostředím přístupu k světu, k něčemu, co se od umění liší; umělecké dílo není samo o sobě spatřováno, intence jím prochází a směřuje k podstatě všech věcí; člověk jeskynní v Lascaux, athénský občan před Parthenonem nebo středověký křesťan před spíránským tympanem nespátují v nich umělecká díla. Existuje tedy spíše umělecká než estetická kultura. Ve druhém údobí je kultura podstatně intelektuální a volní; zmocňuje se všech předmětů, aby je rozebrala a zvládla; mezi jinými předměty objevuje předměty umělecké, umělecká díla, a zaměřuje k nim speciální způsob uvažování, způsob historicko-estetický postoj. Máme tu před sebou vzdělanost, jejíž součástí je zajisté *estetický* postoj, ale jež není sama svou povahou umělecká. Estetickou kulturu ilustruje objev umění jako zvláštní činnosti, odlišné od činnosti čistě technické, a sběratelství uměleckých děl za čistě teoretickým účelem; muzeum, historie umění a literatur, pokud není něčím ryze filologickým, estetika jako samostatný obor filosofie usilující o zvědečnění, jsou charakteristické výtvoři tohoto údobí. Tato estetická kultura prochází celým světem, všude provádí široké výzkumy a činí jeden objev za druhým. Ale stojí-li před konkrétními problémy umělecké tvorby například užitého umění, dovede je řešit pouze na základě rozboru fakt, na základě zákonů a zjištění abstraktních vztahů.<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Na tomto místě ve francouzském originále následuje věta: »On connaît bien la fameuse histoire de Gottfried Semper, critique de l'exposition mondiale

Jiný velmi významný bod. Umění údobí, kdy převládá, sděluje divákovi „metafyzické kvality“, shodující se s onou podstatnou transcendentí uměleckého díla, které směřuje k něčemu jinému, které je prosvětlením světečným, slavnostní stránky světa. „Metafyzická kvalita“ uměleckého díla je termín, jehož slavný polský filosof Roman Ingarden užívá k charakterizování „řídící ideje“ díla.<sup>3</sup> Metafyzická kvalita není totožná s vrstvou ideálních obsahů obrazu. Není to fakt, že mužské a ženské postavy kolem studně „představují“ setkání Jakoba s Rebekou. Je to emocionální dominanta díla, která funguje jako ucelující činitel, kolem něhož krystalizují všechny ostatní jeho prvky. Mohlo by se říci, že metafyzická kvalita je jeho celkový smysl, který se explikuje či vyvíjí ve všech jeho složkách tak, jako u Bergsona se jednoduchý akt pohybu zvnějšňuje, promítá do prostoru v nezměrném počtu tělesných poloh. Tato metafyzická kvalita se tedy v údobí převládajícího umění vztahuje k tomu, co je numinózní, božské, záračné. Mění se podle způsobu, kterým se tato numinóznost projevuje; je to často mysterium tremendum, fascinující hrůza nebo cizí, povýšený a nepřístupný majestát; ale přitom jsou zvláštní prvky díla, jeho formální i věcné složky, k nimž se vztahuje jako jejich celkový všeobecný smysl, nezbytné ve shodě s touto metafyzickou kvalitou. S Řeckem a jeho uměleckou tradicí však vystoupilo do popředí faktum, že tento metafyzický prvek numinózní se na řeckém Olympu změnil v *harmonický majestát*, a tato tradice souladu trvá všude tam, kde se pocituje harmonizující vliv řeckého umění. Harmonie prvků díla s jeho celkovým smyslem tvoří to, co Hegel nazývá krásou – ve smyslu formálním; řecký objev spočívá v tom, že podstatná metafyzická kvalita je rovněž *shoda*, harmoničnost, vznešená a ušlechtilá úměrnost, to že je tedy krása ve smyslu materiálním, obsahovém; můžeme tedy do jisté míry tvrdit, že v tvorbě dob převládajícího umění aspoň zčásti se uplatňuje tendence k materiálnímu krásu. To ostatně vytváří most mezi dobami stylizace a dobou imitace; v napodobujícím umění je naprosta transcendentce údobí horlivé víry a náboženského vytržení nahrazena „idealizujícím“, zušlechťujícím předpodstatněním smyslovosti. – Avšak je logické, že umění pře-

<sup>3</sup> R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle 1931, Tübingen 1972; česky: *Umělecké dílo literární*, přel. H. Jechová, Praha 1989. (Pozn. vyd.)

Význačným rysem prvního systému, systému dominujícího umění, je, že umění zde poukazuje k něčemu jinému, neboť je metodou prožívání, prociťování a promyšlení určitých náboženských, rituálních atd. otázek; je to přístup k slavnostnímu, mimořádnému, rozhodujícímu, božskému prvku či stránce světa. Proto ať je sebestylizovanější, ať je rozchod mezi jeho formální řečí a obyčejnou realitou sebevětší, je takovéto umění nezbytně interpretací nezávislého světa. Použijeme-li užitéčného rozlišení Arnolda Gehlena, který uznává ve výtvarném díle tři vrstvy smyslu, totiž vrstvu formálních prvků, vrstvu ideálních představ, tu, které tyto prvky představují, a posléze vrstvu ideálních představ, k nimž dospíváme oněmi prvními vrstvami, musíme říci, že v umění tohoto druhu nesmí chybět žádná z těchto vrstev. Zvláště třetí vrstva, poslédní v hierarchii, dotváří celou strukturu, je to nejdůležitější vrstva, a její bytí je pojato jako nezávislé na umění a díle, její existence není nijak existencí díla nebo nerozlučně s ním spjata. Zvláštní uchvácenost, fascinace, která se nás zmocňuje při názoru těchto výtvorů, je pouze tak možná. V dílech reflektovaného údobí je tomu zcela jinak. Během 19. století pozorujeme například, že význam ideologické vrstvy klesá nejprve ve prospěch vrstvy primárních předmětů, posléze ve prospěch vrstvy formálních prvků. Například u moderních krajin je již těžko mluvit o třech vrstvách; a i tam se přesunuje těžší; například u Cézanna je objektová vrstva již pouze zámkou k vytvoření velkého malířského stylu, které se celé odehrává v základní vrstvě. A i tehdy, je-li ideální vrstva zde, jako například v abstraktních výtvorech Kandinského nebo Mondriana, nepozvedá nárok na jinou existenci než tu, kterou jí dodává obraz, a má-li umělec jiné pretenze, pak mu nemusíme nikterak věřit, a obraz nicméně uchovává celý svůj smysl, hloubku a obsah.

le de Londres en 1850: il reconnaît loyalement que les peuples européens, supérieurs aux autres par le savoir et la technique, sont absolument aveugles en ce qui concerne les principes du style de leurs produits, et sont battus dans tout ce domaine par ceux qu'ils osent appeler des sous-développés ou primitifs – qui manifestent au contraire un sentiment infaillible de ce qu'il faut faire. « – „Je dobře známa slavná příhoda Gottfrieda Sempera, kritika světové výstavby v Londýně v roce 1850: poctivě uznává, že evropské národy, nadřazené ostatním ve věci vědění a techniky, jsou zcela zastípené, pokud jde o zásady stylu jejich výrobků, a v celé této oblasti mají navrch ti, které se odvažují označovat jako méně vyvinuté nebo jako primitivní – ti naopak projevují neomylný cit pro to, co je třeba dělat.“ (Pozn. vyd.)

vládající intelektuálnosti ztrácí tuto harmonickou dominantu. Všechny metafyzické kvality jsou v něm stejně dovoleny, ať jsou seberozmanitější a rozdílnější; všechny jsou zásadně na téže úrovni. „Krása“ díla se vrací opět k oné formálnosti, shodě prvků s celkovým smyslem. Tkví to v tom, že tyto metafyzické kvality jsou nyní samy pojímány jinak. Nemí to již dílo, jehož úmyslem je jaksí říci, sdělit to, co ovládá svět v něm samém – spíše svět krystalizuje posléze v svět smyslů, který existuje pouze v díle a z jeho milosti. Chceme-li charakterizovat tento rozdíl, mohli bychom použít slova Mallarmého, když tvrdil, že smysl světa je v tom, být uzavřen v „krásné“ knize.<sup>a</sup> Moderní umění dává vypučet světům smyslu, které jsou velmi rozmanité, od sebe navzájem velmi vzdálené, a protože harmonie je pouze jedna v pásmu do neurčitelné budoucnosti, je tato mnohost smyslu v moderním umění nezbytně disharmonii, neklidem, ba bolestí. A proto čím více nachází svou vlastní podstatu, tím méně přístupné je pro široké publikum. Není-li však umění atraktivní svou metafyzickou kvalitou, vyžaduje-li na druhé straně značnou myšlenkovou námahu, aby nás posléze nořilo do nálad, která je pravým opakem souladu, přitazlivosti a uklidnění, pak se naivní vědomí bude snadno dotazovat, k čemu je mu to dobré.

Avšak tento rys moderního umění souvisí velmi úzce se vztahem svazujícím moderní umělecké dílo s historickou skutečností, z níž vyráží, s naší současnou epochou. Vyšli jsme přece z teze, že to je umění doby, jejímž vládnoucím duchovním rysem je abstraktní intelektuální poznání; jeho nejdokonalejší model máme před sebou v naší matematické přírodovědě, splyvající dnes s technikou. Tento druh vědění je dnešní společností nezbytný již k pouhé její existenci. Průmyslová společnost, jejíž výroba se musí opírat o umělé, stále rostoucí energetické zdroje, nemůže se obejít bez antipujícího a konstruujícího vědění. Vědeckotechnické vědění konstruuje „fenomény“ vycházející z přítomných dat, a to pomocí vzorců připouštějících formální transformace, které vykládáme jakožto předvídaní. Toto vědomí je výtečně přizpůsobeno úkolům nejen objektivace prožívaného vůbec, nýbrž takové objektivace, která je navýsost formalizována, aby jí mohlo být maximálně prakticky využito. Takové vědění je korelátém reality, která se stává

<sup>a</sup> „tout, au monde, existe pour aboutir à un livre“ (vše na světě existuje proto, aby vyústilo v knihu) – S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris 1945, str. 378. (Pozn. vyd.)

„přirozeným“ prostředím lidstva hledajícího velké energetické zdroje pro výrobu, která se může udržovat pouze tím, že se rozšiřuje. Ne náhodou následoval brzy po rozvinutí první průmyslové revoluce fyzikální objev zákona zachování energie, který v podstatě znamená, že energie je sám základ přírody, že to je příroda ve své trvalé podstatě. Souhlasíme-li s některými sociology, že lidské „prostředí“ se v dějinách měnilo, že velkým partnerem člověka v době, kdy se živil převážně lovem, bylo ovšem animální prostředí, načež člověk založil svůj život na rostlinné přírodě, určené velkými astronomickými rytmy, jež tak odpovídá usedlému rolníku, tvůrci velkých civilizací a dějin ve vlastním smyslu, pak musíme rovněž připustit, že moderní člověk provádí ještě další přechod – k přírodě neorganické, ale nejen k neorganické přírodě vůbec, nýbrž k její abstraktní, nenáзорné formě. Je to spíše příroda vzorců než „sil“ – jméno „sila“ vyvolává stále ještě fyziologické reminiscence, které by tu nebyly na místě. Dnešní lidstvo je stále více pod tlakem tohoto faktu; ačkoli v drobném rytmu soukromého života se tento vliv neprojevuje na každém kroku, je jasněji patrný v tom, co tento rytmus soukromosti podmiňuje: ve zjevech jako nukleární energie a vliv jejích důsledků na společenský život, v astronautice, v masové produkci energie a jejím vlivu na krajinu a celkové prostředí máme před sebou některé takové zjevy, které ukazují vzrůstající působnost tohoto nového „prostředí“ na podrobnosti našich životních okolností a zájmů. Velké, posléze určující prostředí, v němž se náš život odehrává, je tak posléze přístupné jedině navýsost abstraktnímu, formalizovanému, kalkulujícímu a konstruujícímu myšlení.

Rozbíhání této proměny základního lidského prostředí lze sledovat až k počátkům průmyslového údobí. Výroba, která existuje a nemůže existovat jinak, než rozrůstá-li se, je ovšem kapitalistická výroba. Nezbytné setkání moderního kapitalismu s abstraktní a formální racionalitou vede k vývoji, který posléze proměňuje sám ráz této výroby v naší současnosti. Vzniká jev, který byl soudobým myslitelem označen jako „odpoutaná výroba“. Je to výroba, jejímž hlavním výsledkem je tato výroba sama, její vlastní výkonnost, organizace, možnost aktualizovat a zdokonalovat vlastní vybavení a zásobování.

To určuje nový základ pojmu bohatství: není to již bohatství spočívající v jednotlivých výrobcích, nýbrž bohatství toho obecného výrobku, kterým je sama výrobní kapacita. Proto k tomu, aby se někdo zmocnil bohatství, které produkuje práce, nestačí uchvátit její zruhlé

zvěcnělé produkty. Stává se dokonce nemožným zmocnit se ho jednou provždy. Ize pouze výrobní proces organizovat a to nelze jinak než účastit na něm. Moc a práce stojí proto pod vlivem tendence sloučit se v jedinou skutečnost; výroba pohlcuje distribuci, vláda, politika stále více zasahuje do ekonomie a organizovaná práce se stává mocenským činitelem. Tradiční okovy výroby padají jeden za druhým: protiklad práce a zahálčivé moci, opozice mezi činnou prací a pasivním spotřebou. Zejména však výroba již nenachází vnější mez v „přírodě“ schopné pouze transformací, jež dovoluje její věčná podstata. S takovou věčnou podstatou, domněle vyjádřenou v přírodních zákonech, se již nepočítá, nýbrž transformace, kterých máme zapotřebí, se vynalézají a věda je tu k tomu, aby hledala a nacházela stále nové stupně volnosti pro tvůrčí vůli; příroda moderní vědotechniky má neslýchanou plastičnost. Ani v objektu, ani v lidském subjektu se nenaráží na žádnou definitivní „danost“. Možnost není již tu, co *předchází* skutečnost, nýbrž splývá se samotnou skutečností v jejím tvůrčím procesu.

Taková perspektiva je na první pohled něčím navýsost přitažlivým a vyzývajícím k nadšení. Všecka pouta tradičního lidství se zdají zlomena nebo na cestě k tomu. Ale přihlédneme-li blíže, vidíme, že osvobození, které jsme tak popsali, netýče se tolik člověka, nýbrž spíše lidské výroby. Výroba není člověk, je to objektivní proces v třetí osobě, a je-li v ní člověk nezbytný, pak pouze jako výrobní síla, jako podstatné kolečko ve stroji. Pohlížíme-li na věc taktó, pak „odpoutaná výroba“ se naopak stává uvězněním člověka, pokud v něm uvažujeme původní subjektivní pramen činnosti. Dokladem toho je jeden z velkých fenoménů současné doby, protože je projevem tohoto nového spoutání soudobého Prométhea: fenomén konzumenta. Odpoutaná výroba, jež vynalézáním nových výrobních předbřhů poptávku, určenou již konstituovanými potřebami člověka, udržuje člověka pod fascinujícím dojmem nabízeného zboží a vydražďuje všecky jeho síly, aby ho mohl užítvat a nahrazovat je stále novými výrobky – a tak jej mění v nástroj objektivního procesu odpoutané výroby, tj. stále narůstající moci.

Zde by nyní bylo možno snad definovat to, co bychom se rádi odvážili nazvat krizí naší planetární civilizace nebo – chceme-li název „civilizace“ rezervovat pro trvalé a obsáhlé historicko-kulturní soubory, kterým chybí nicméně charakter všeobjímající – krizí naší racionální nadcivilizace. Tato nadcivilizace je zajisté racionální v tom, že je založena na lidské schopnosti rozvažovací s její účinnou rozumovostí. Je

však možno pochybovat o tom, zda tato racionálnost je stále ještě racionálnost ve smyslu tradičním, kde rozum byl známkou lidské svobodnosti, přeměňující svět z cizího v lidský. Či lépe: klade se nyní neodbytná otázka, zda náš vědecko-technický rozum má ještě tento ráz. Nestal se rozum, když proti starověku a středověku získal účinnost, kterou tehdy neměl, zajatcem této účinnosti? Zdá se, že nezná již nic absolutního, nic takového, co by bylo schopno ovládnout celek života, nic překračujícího proces tvůrčích realizací, tvořících špatnou nekonečnost, protože jsou stále relativní. Tento rozum je spíš rozvažovací schopnost imanentního charakteru. Je imanentní složkou procesu výroby – je to nástroj moci, která stále vzrůstá. V tom se projevuje právě zvláštní teleologie, jakási účelová antiteleologie: 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 se hromadí stále více a kde se propadá posléze každý lidský smysl a mění se v nesmysl. Je lákavé dokonce vyložit rozkol dnešního světa, jeho rozštěp ve dva systémy, jehož počátkem byla vášnivá touha po lidské emancipaci, pomocí démonických dovedností této obrácené finality. Neboť dva světy, nebo dokonce i více světů, které stojí proti sobě a hrozí si vzájemně záhubou, které žijí v úzkosti ze situace, kde partneři jsou stále schopni předstihnout nás – jaký to nedostizný nástroj k hromadění moci!

A to je též důvod, proč vědecká rozvažovací schopnost, ať jsou její výkony sebeskvělejší, ať jsou její vynálezy sebeneslýchanější, nemůže být argumentem ve sporu o svobodu, o autonomii lidské bytosti. Pokud pak jde o filosofii, jež se snaží překročit hledisko technického rozvažování, je nutno uvážit jednak, že je uvnitř rozdělena – co filosofů se dalo do služeb této myšlenky moci, výkonnosti! –, dále, že je nucena přemýšlet své kategorie pod dojmem nových fakt, která jsme uvedli, a že dosud nezvládla tento úkol. Je sice pravda, že velcí duchové se zamýšleli nad situací našeho světa; jeden z nich rozebíral jako původ jeho krize situaci naší evropské vědy, která dokázala přesvědčit sebe i nás, že určitý metodický postup, kterého tato věda používá – abstrakce, idealizace, formalizace, konstrukce pomocí idealizovaných pojmů –, definuje samotnou skutečnost věci; jiní opět pocítují, že v naší vědotechnice se uplatňuje hluboká proměna vztahu k samotnému bytí – zapomenutí na podstatné, které je samo možnou přípravou na jeho nové projevení tím, že je radikálně odděluje od všeho relativního obsa-

hu, který se dotýká vždy jednotlivých jsooucích věcí. Ale to všechno ukazuje pouze, že filosofie učinila sotva pár prvních kroků k tomu, aby definovala tento problém, a že dosud neumí určit s přesvědčivou jasností místo, kde sídlí svoboda, autonomie, původní pramen člověka. Avšak existuje jedna podstatná činnost soudobého člověka, která, jak se odvažujeme tvrdit, je celá důkazem naší duchovní svobody, autentickým důkazem ex definitione. Touto činností je právě umění – pokud je umění tvorbou děl, jichž nazírání *obsahuje svůj smysl v sobě jako v určitěm prožívání, které nepoukazuje k něčemu jinému a dalšímu mimo sebe*. Právě umění *estetické epochy* v tom smyslu, jak jsme se pokusili ji definovat, má v nejvyšší míře tento charakter, a to i tenkrát, běželi o umění „angažované“ – neboť i tehdy umění *pojímá do sebe onu hodnotu, které má „sloužit“ a okolo níž se krystalizuje, a zasazuje ji do rámce toho, co nám dává prožívat, co před nás předestírá*. A tak je soudobé umění, stejně jako umění vůbec, tvrzením niternosti, a tím i svobody. V umění není lidská tvořivost záminkou k něčemu jinému. Jakmile se člověk pouští do dobrodružství, kterým je umění, tvrdí o sobě zároveň, že je zásadně neodcizitelnou bytostí, která protestuje proti vpádu vnějšíka. Je zajiště pravda, že každé umění, právě tak jako jiné lidské činnosti naší doby, může být vykořisťováno odpoutanou výrobou a konzumem uměleckých výtvorů, který je jedním z jejich příznaků; umění jako společenská realita je bezmocné proti sociálním silám, které se ho zmocňují v jeho realitě; ale jeho *mysl*, jeho vnitřní význam není tím dotčen. Soudobé umění se zajiště zdržuje tak blízko, jak je to jen možné, u pramenů současného života, ale ne z toho důvodu, aby nás vyzývalo ztratit se v jeho labyrintech, nýbrž naopak, aby nás probudilo, aby nám dalo pocíťt a uvidět to, co již nejsme s to vidět a cíťt ve svém každodenním životě, proniknutém až do morku kostí silami, které nás uvádějí v rozpor s námi samými.

Ne že by umění naší doby nemělo svá vnitřní napětí, že by zde neexistovaly rozkoly, které si žádají řešení. Hlavní takový rozpor je dědictví minulosti ve své konfrontaci s aktuálními problémy. Dědictví minulosti je poloviční řešení – kompromis. Zamýšlí pokračovat v cestách 19. století, aniž je podrobí novému promyšlení. V dobách před renesancí vytváří umění umělý výrazový styl, který nechává prosvírat slavnostní a nadlidskou stránku světa. Poslední velké slohy, renesance a barok, snaží se o týž výsledek prostředky, kde nápodoba převažuje nad slohem. 19. století si uvědomuje, že umění je universum smyslu do

sebe uzavřeného, který je samostatný a postaćuje si; ale nápodobu, popis, rozbor daného udržuje jako nezbytnou složku díla. Právě 19. století vytváří koncepci subjektivního umění, nebo spíše nechává rozvinout tendence, které k němu směřovaly odedávna. Jeden z důsledků, připravených od renesance, je ten, že vrstva ideálních předstev, tzv. „ob-sah“ umění, se stává fiktivní a že nápodoba forem smyslově daných tak ztrácí svůj původní význam. Tu je možno pokusit se o to, aby staré ideální obsah byly nahrazeny novými, ale tyto obsahy, čerpané z každodenního života a nikterak o něho nepřesahuje a dává mu plnost bytí, ukazují se čímsi umění cizím, jakýmsi přídavkem vnějškového utilitarismu. Nebo je naopak možno zhostit se všech fikcí a konvencí, které byly podrženy z vnějškových důvodů, je možno pojmut umělcovo podniknutí tak, že se pokouší o radikální založení konkrétně prožívaného smyslu – a pak stojíme na cestě k umění naší doby.

Jak patrnó z předchozího, existuje tedy jistá kontinuita mezi 19. stoletím a přítomným děním. Je možno dokonce tvrdit, že velké umělecké výboje 19. věku připravují 20. století. Malířství nejenže se tehdy definitivně rozloučilo s architekturou – to provedlo již malířství holandské –, nýbrž zbavuje se postupně ideologické konvence. Obraz se stává oknem do světa, který je pouze světem konvence. Instrumentální hudba vytváří uzavřený hudební prostor, schopný pojmut imaginární dění, místo aby sama byla pouze součástí reálného prostorového procesu. Položení wagnerovského orchestru do hloubky, aby již nevytvářel most mezi realitou a divadelní iluzí, je v tom smyslu symbolické. Ve všech oborech umění se tehdy vyskytují obdobné jevy vyplývající z téhož předpokladu: umění je universum zvláštních, konkrétně prožívá-ných smysluplností, s nimiž lze být zajedno a chápat je, ale jež nejsou nijak závazné a mohou být v tom smyslu považovány za „subjektivní“. A mnozí účastníci této subjektivní a romantické epochy se domnívali, že odtud smějí vyvodit důsledek, který právem patří do rámce této epochy: umění nejenže je universum pro sebe, je něčím více – je spásou, záchránou od obvyklého světa, je to krajina, v níž lze žít v bezpečí, nerušeném sprostou realitou.

A právě v tomto bodě umění naší doby rýsuje vůči 19. věku hranici. Umění naší doby nechce být nikterak umělým rájem, který člověk vytváří, aby již nemusel žít. Pakliže umění naší doby *neoznačuje*, nepopisuje obvyklý svět, nepopírá to nijak, že by jej *nevynadřovalo*. A to prostřednictvím umělce. A právě zde se odděluje od všech pokusů umění



pro umění. Můžeme dokonce jít i dále a připustit, že postoj umělců naší doby přece jen implikuje jisté teze o společném, obvyklém světě – ovšem záporného rázu. Neexistuje „spása“, neexistuje jediný a poslední ústřední bod smyslu, k němuž lze vztáhnout všechno. Dokonce ani svými formálními postupy neodmítá naše umění, aby se na dílo pohlíželo i z hlediska obvyklé reality. Proto právě moderní drama překonává scénu, snaží se překročit protiklad „divadlo – divák“, proto sochařství nechce sokl, malba vrací ploše obrazu viditelnost, která zmizela od dob Giottoových. Umění naší doby je část naší reality, plní v jejím rámci funkci, kterou nic jiného nemůže nahradit a zaplnit, žádá si, aby se na ně pohlíželo nejen v něm samém, nýbrž i v této funkci, která není funkcí únikovou. Neboť, jak jsme viděli, umění je nezvratným prvkem lidské svobody, nese v sobě nezničitelnou pečeť této svobody v době rozpoutané výroby, která prostřednictvím ideálu konzumujícího člověka podřizuje lidství objektivnímu procesu. Svým vnitřním smyslem je tedy umění mohutným protestem proti takovému sebezkecnutí. Právě že nestojí mimo svou dobu, že není umělým rájem, může vyjadřovat její vnitřní bídu a strádání lépe než jakákoliv jiná forma duchovní činnosti. Kritikové, kteří se domnívají, že toto umění vede logicky k usmíření s přítomností, s jejími převládajícími tendencemi, že nás přivyká, abychom se v ní cítili dobře a doma, mylí se, jak se domnívám, ve smyslu toho, čím toto umění chce být a jest. Hluboký smysl pro svobodu, který projevuje moderní umění, proniká právě ve formálních prostředcích, jichž užívá: soustředí se na základní významovou vrstvu *značící*, obětuje jisté metafyzickou vrstvu *značeného* ve smyslu vyprávění, nýbrž kterou *jest*. Umění ve svém současném oproštění, toť svět, toť býtí ve svém výtrysku, je to konkrétní smysl, který vyvstává na základě prvků pro sebe nýmých, to je 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.

Zde uzavírám své pokusné úvahy o umění a čase. Zahlédli jsme snad, že umění bylo v dějinném vývoji napřed metodou celého duchovního života, prosředím v sobě neviditelným, ale zviditelňujícím slavnostní, sváteční, nadlidský moment universa. V podstatné intelektuálním světě se stalo zvláštní činností, tvorbou určitého druhu před-

mětů, definovatelných mezi jiným určitými rysy, které jsou jen jim vlastní; předmětů, které projevují svět konkrétních významů, jež lze nejen myslet, nýbrž přímo žít, a jež jsou organizovány podle zásad duchovního, pochopitelného smyslu, který však není nijak závazný a potud je „subjektivní“. V nynější době jsme nuceni všechny výtvoary i výtvoary té minulosti, která na ně pohlížela docela jinak, spatřovat z hlediska právě definovaného. A to má právě prořadkou důležitost pro vychovatele, který má vést k porozumění uměleckým dílům. Domníváme se, že z toho, co jsme se snažili ukázat, vyplývají kategoricky jisté důsledky: prořadý význam soudobého umění pro *celý* úkol, který je vyřčen tomu, kdo vychovává k umění; nelze porozumět umění minulosti, nevidíme-li je ve světle našeho dnešního; umění pro nás nemůže být metodou a složkou rituálního či magického aktu, nemůže být náboženským projevem, je pro nás slohem, řečí, která je zároveň formální a konkrétní a v níž se projevuje lidská tvůrčí síla, totiž schopnost nechat se zjevovat býtí. Je-li však člověk místem tohoto dění, pak není kybernetickým strojem s kosmickým pohonem. Vychovatelé k umění mají proto v současné krizi lidství předepsán podstatný, jedinečný úkol, kterému dostačí jen tehdy, budou-li pozorní na význam chvíle, kterou prožíváme.

V minulosti se vyskytlo několik velikých idejí o významu výchovy k umění. Především myšlenka Shaftesburyho, přejatá Herderem, že umění je nezbytný nástroj zlidšťování tím, že jediné mezi lidskými činnostmi zušlechťuje cit; dále je tu myšlenka, zvlášť zdůrazněná Komrádem Fiedlerem, že umění, toto názorné poznání, které se touto názorností liší od všeho pouze intelektuálního vědění, je nezbytným průzkumem smyslového světa, který obývá člověk, takže nelze si představit pravou lidskou vzdělanost bez takového průzkumu. Ještě mnohem hlubší byla Schillerova myšlenka, že výchovný význam umění je v tom, že nás připravuje na historické údobí, kde zavlaďne vsutku lidská, humánní svoboda bez libovůle, ale též bez krutosti. Konečně uvedme ještě jednou Hegela, který proti tomu všemu tvrdí, že podstatná úloha výchovy k umění je *estetická* výchova obrácená k minulosti, že umění prošlo hlubokou změnou svého historického významu a nepředstavuje již živoucí hrot ducha. V každé z těchto idejí je určitá dávka pravdy, kterou lze podržet, aniž se upadne do zaujatosti. Pokusili jsme se o něco takového – umění je i pro nás průzkumem viditelného světa (viditelnost tu bereme v širokém smyslu toho, co je smyslově či

bezprostředně přístupné vůbec), který zpracovává náš citový život, ten život, který otvírá horizonty; ač Fiedler se zajistí mýlí v tom, že příliš zdůrazňuje smyslové *poznání* proti aktivní *tvorbě* slohu.

K Hegelovi bychom si rádi řekli: je asi pravda, že význam umění v radikálně zintelektualizovaném světě se změnil; ale přes tuto hlubokou změnu nepřestalo být umění nejvýmluvnějším, nejméně dvojnásobně významným svobodně tvůrčí síly, hluboké autonomie ducha. Výchovatelé, kteří dokáží pevně zakotvit a prohloubit pochopení uměleckého díla, budou tedy uskutečniteli jedinečné úlohy: opírajíce se o opravdové umění jako o pevnou skálu, budou připravovat to, co by bylo možno označit s Hegelem jako nový výpad ducha.

## Učení o minulém rázu umění

(1965)

Nauka<sup>a</sup> o minulém rázu umění je specifikum Hegelova pojetí a již před delší dobou byla prohlášována za vlastní střed Hegelovy estetiky, toto nejpracovanějšího systému klasické německé filosofie umění, spojující, ba identifikující historický způsob výkladu s nadhistoricky platným uměleckým ideálem, tedy dějiny a metafyziku umění. V novější době tak vedoucí myslitel jako M. Heidegger označil tuto nauku za geniální intuici, která proniká k podstatě situace umění v době po Hegelovi.<sup>b</sup> Méně často byla položena otázka, co tato nauka vlastně znamená, a právě na to by chtěly tyto poznámky poukázat. Je-li naše domněnka správná, pak tato nauka je celým svým obsahem dvojsmyslná, obsahuje metafyzickou stránku úzce spjatou s vlastním Hegelovým systémem a vedle toho též fenomenologii estetického postoje, které za určitých kautel je možno dáti samostatný význam a která jako by přes hlavu soustavy pohlížela do naší přítomnosti.

<sup>a</sup> Přepřacovaná česká verze stati *Die Lehre von der Vergangenheit der Kunst*, in: *Beispiele. Festschrift für Eugen Fink zum 60. Geburtstag*, vyd. L. Landgrebe, Den Haag 1965, str. 46–61. Odlišnosti od německé verze uvádíme v poznámkách pod čarou. (Pozn. vyd.)

<sup>b</sup> Srv. M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1950, str. 66; též in: *Gesamtausgabe*, sv. 5, Frankfurt a. M. 1977, str. 68; česky: *Zrození uměleckého díla*, přel. I. Micháková, in: *Orientace* 4 (1969), č. 1, str. 92. (Pozn. vyd.)