

Univerzita Karlova v Praze
Fakulta humanitních studií

Andrea Průchová

Bakalářská práce

Viditelné/neviditelné, skryté/neskryté, vizuální aneb Víme, co vidíme při pohledu na umělecké dílo?

Vedoucí práce : Ing. arch. Mgr. Marie Pětová, Ph.D.

Praha 2009

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval/a samostatně s použitím uvedené literatury a souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

V Praze dne 26.6.2009

.....
podpis

Poděkování

Děkuji za trpělivé naslouchání, radu a podporu vedoucí bakalářské práce
Ing. arch. Mgr. Marii Pětové, Ph. D.

Obsah :

Kapitola 1: Umění, vnímání, vnímání umění

1.1 Úvodní slovo.....	2
1.2 Umění a postmoderní doba.....	4
1.3 Formulace požadavku zobrazovat neviditelné - anamnéza viditelného jako výkon malířství.....	5
1.4 Nová estetika „vznešena“.....	7
1.5 Merleau-Pontyho svět vnímání, filosofie prožívání.....	9
1.6 Svět Tělesnosti, svět Viditelná, jediný svět.....	11

Kapitola 2: Nalézání viditelného/neviditelného v práci Jana Patočky aneb Co je „přirozený“ svět?

2.1 „Přirozený“ svět a jeho zkušenost.....	16
2.2 Pokus o vlastní koncepci uměleckého díla na základě „přirozeného“ světa podle Jana Patočky.....	24

Kapitola 3 : Umělecké dílo a otázka viditelného/neviditelného v práci Martina Heideggera

3.1 Koncepce uměleckého díla podle Martina Heideggera.....	32
3.2 Výkladový exkurz k pojmu pravdy ve filosofii Martina Heideggera.....	35
3.3 Architektura jako „básnění“	43

Kapitola 4 : Závěrečná úvaha

4. 1 Co vidíme při pohledu na umělecké dílo.....	47
5. Seznam použité literatury.....	50

Kapitola 1 : Umění, vnímání, vnímání umění

1.1 Úvodní slovo

„Víme, co vidíme při pohledu na umělecké dílo?“ To je otázka, jež se na první pohled nezdá být příliš obtížně zodpověditelná. Odpovědět na ni můžeme několika způsoby. Jako nejjednodušší odpověď se nabízí věcný popis toho, nač se právě díváme. Můžeme tak popsat materiál díla, způsob jeho zpracování a zhodnotit, jak se povedlo umělci ztvárnit dané téma. Můžeme po odpovědi také sáhnout trochu hlouběji a podívat se na dílo z hlediska kunsthistorie. Tak budeme zodpovídat otázku na základě udávání fakt, jež zůstávají běžnému odborně nevzdělanému člověku skryta. Můžeme poukázat na historický kontext díla, zařadit dílo do uměleckého stylu či slohu nebo podhalit momenty z umělcova života a podrobněji rozebrat jeho řemeslné schopnosti. Třetím způsobem odpovědi, sahajícím ještě dále za viditelnou realitu díla, je odpověď pohybující se v oblasti estetiky.¹ Odpovědí na otázku bude tematizování díla v kategoriích krásy a působnosti na diváka. Přestože se jeví být všechny navrhované odpovědi vzhledem k položené otázce zcela relevantní, cílem naší práce bude ukázat ještě jeden, méně obvyklý způsob, jak na úvodní otázku odpovědět, a to odpověď na čistě filosofické úrovni. Způsoby tematizování uměleckého díla ve třech představených stupních odpovědi uchopují dílo jako dílčí problém, a z filosofické pozice se tak jeví jako odpovědi „povrchního“ charakteru. Posledním krokem práce tedy bude představení čistě filosofické koncepce uměleckého díla. K představení této pozice jsme zvolili práci Martina Heideggera. Autor v ní problém uměleckého díla vztahuje k tématu světa a problém bytostného určení díla se mu ukazuje být problémem bytování světa v celku.

První představenou úrovní odpovědi bude odpověď kunsthistorická.² Zde poukážeme na úvahy o roli umění, jež je mu přisuzována v postmoderní době, a na Lyotardův požadavek „zobrazovat neviditelné“, který bude více osvětlen pohledem na jeho dvě

¹ Slovo estetika pochází z řeckého AISTHETIKOS – vnímavost, cit pro krásu. Estetika je filosofickou disciplínou zabývající se úvahami o krásnu a působením díla na divákovy dojmy a pocity.

² Popisný způsob odpovědi nepovažujeme za nutný bližšího představování. Z toho důvodu začínáme naši cestu až u druhé možnosti odpovědi.

estetické eseje.³ Na rozdíl od kunsthistorií vědecky, a v jistém smyslu i „povrchně“, uchopeného uměleckého díla přinesou eseje téma vnímání díla člověkem a první pokus o odlišení předmětné věci od uměleckého díla spojený s úvahou o důvodu vzniku díla. Hlubší estetický vhled založený na fenomenologii vnímání bude rozsáhleji nastíněn v posledních dvou paragrafech první kapitoly. Ty využijeme k další tematizaci lidského prožívání uměleckého díla na základě podrobnějšího rozebrání smyslové zkušenosti člověka se světem. Před námi se tak otevře myšlenková linie vedoucí k naivnímu pohledu na svět a jeho fenomény. Úkolem první kapitoly tedy bude přesunout tematizaci díla z kunsthistorického hlediska přes pohled estetický do roviny „naivního“ vnímání.⁴ Dílo však ve všech představených krocích stále zůstane chápáno jako fenomén oddělený od světa, jako jedna z jeho nadstavěných částí.

Detailnější vhled do filosofie „naivního“ světa poskytne druhá kapitola věnovaná filosofii „přirozeného“ světa u Jana Patočky. Učiníme tak krok do problematiky světa v celku, jež se před námi ukáže tematizováním subjektivní zkušenosti „naivního“ světa. Pokusíme se pochopit dimenze „přirozeného“ světa, jak je vidí Jan Patočka - dimenzi časovou, subjektivní, sféru domova – cizoty, a spolupohyby přirozeného světa - pohyb zakotvení, sebedprodloužení a vyrovnání se světem. Na základě získaného porozumění vytvoříme vlastní konstrukci vztahu uměleckého díla a „přirozeného“ světa podle Jana Patočky, a tak se pokusíme vložit tematizování uměleckého díla do roviny tematizování celku světa. Celek světa se však ukáže jako v lidské zkušenosti neuchopitelný a dílo v naší koncepci zůstane jako neschopné tento problém objasnit či dále v úvahách rozvíjet.

Odlíšnou pozici pro umělecké dílo ve své filosofii nachází Martin Heidegger. Umělecké dílo je jím uchopeno jako jsoucno umožňující člověku přiblížit se světu, jako jsoucí podhalující svět. Idea zobrazování neviditelného, vyslovená Lyotardem, tak z tohoto pohledu nabývá hodnoty ontologického požadavku. Na základě práce „O původu uměleckého díla“ budou v kratších pasážích nastíněny i související úvahy pozdní

³ J.-F. Lyotard : Putování a jiné eseje, „Vznešené a avantgarda,“ Praha : Herrmann a synové, 2001.

J.-F. Lyotard : Návrat a jiné eseje, „Malířství, anamnéza viditelného,“ Praha : Herrmann a synové, 2002.

⁴ Termín „naivní“ vnímání zde chápeme ve smyslu filosofie M. Merleau-Pontyho a J. Patočky. Pojem „naivní“ filosofie tedy nezaměňujeme s nejběžnějším způsobem popisné odpovědi při tematizaci uměleckého díla.

filosofie Martina Heideggera týkající se prostoru a díla.

1.2 Umění a postmoderní doba

Krátké představení přístupu postmoderní doby k umění a jeho funkci dovoluje projít nástiněm kunsthistorického přístupu k umění k hledisku estetickému. Každá historická doba přisuzuje umění významnou roli, neboť umění je vždy výtvořem člověka⁵ a člověk je především výtvořem své doby. Proto můžeme, stejně jak činí Patočka,⁶ hovořit o umění jako obrazu své doby. Tento obraz, který před námi stojí a jež se snažíme interpretovat, se nám velmi jasně dává ve svých jednotlivých detailech. O to, oč se však snažíme jako o první, je reflexe obrazu jako celku, tedy nalezení světa jako celku.

Postmoderní doba je spjata s uměním do té míry, že je pasuje na vlastní vnitřní výkladový rámec. Postmoderní dobu lze v jistém smyslu chápat jako synonymum slova revize. Revidování pojmových rámců a stereotypních myšlenkových vzorců jsou cíle, jež si bojovníci proti "projektu moderny" kladou. Bauman⁷ charakterizuje moderní svět vnitřním vztahem administrace, správy, v níž panují symbiotické vztahy mezi nástroji zkoumaného a zkoumaným. Systém moderny se dle něj rozprostíral do šíře, jež neznala ambivalentnosti či napětí. Umění jako součást tohoto hladkého, definicemi zakončeného prostoru se podřizovalo principu hledání systémových celků. Snažilo se o nalezení spojitých vztahů mezi jedinci a jejich výtvořy. Umělecká kritika byla proto vystavěna na základě vytváření souvislých kategorií, jejichž budování, seřazování a podřizování bylo vedeno snahou dosáhnout vzniku ucelené jednotné struktury, ve které nesourodé bylo přetvořeno či odstraněno. Podle Baumana zanechalo modernistické myšlení postmodernímu světu myšlenkové nástroje, které je dnes, ve snaze nacházet heterogenost a pluralitu, jež jsou podmínkami veškerých struktur života, nezbytné přetvořit. Dialog se světem, vyřčení zamlčeného a pro naši práci důležitý požadavek zobrazování neviditelného vyslovený Lyotardem a jím považovaný za „jedinou otázku,

⁵ Nemyslíme tedy umění vzniklé přičiněním přírody např. útvary ze skal.

⁶ J. Patočka : Evropa a doba poevropská, Praha : Lidové noviny, 1992.

⁷ Z. Bauman : Úvahy o postmoderní době, Praha : SLON, 2002.

kvůli které se v nacházejícím století vyplatí nasadit myšlení i život“,⁸ se na první pohled jeví jako paradoxní snahy, o něž postmoderní doba usiluje.⁹ K jejich dosažení má postmoderní době pomoci právě paradigma umění, neboť umění, jak vykládá Bystřický, je samo předurčeno k vnímání plurality a rozdílnosti díky „aisthetické kompetenci“. ¹⁰ „Aisthetickou kompetencí“ je myšlena estetická schopnost smyslového vnímání odlišností. Dle tohoto výkladu má tedy umění postmoderní doby dosáhnout bodu obratu, k němuž nemohlo moderní umění pro přílišnou zatíženost realitou dospět. Tímto bodem obratu je odpoutání se od predikcí reality a finální moment reflexe. Reflexe zde slouží jako pomyslný pohyb nůžkami, který umění dovoluje odštíhnout se od reality viditelného a hledat zdroje umělecké tvorby samo v sobě. Umění se podle Bystřického stalo „uměním reflexivním“, mířícím mimo smyslové vjemy k duchu a myšlení.

1.3 Formulace požadavku zobrazovat neviditelné - anamnéza viditelného jako výkon malířství

Pojem „reflexivního umění“ nás přivádí k druhému kroku, v němž chceme sledovat estetický pohled na umění. Jsme tak vedeni k tematizaci uměleckého díla na poli méně exaktních a vykazatelných úvah, v nichž se dílo samo stává centrem uvažování, avšak nedostává se mu zhodnocení ve vztahu ke světu.

Lytard¹¹ své pojetí výkonu postmoderního umění zakládá na procesu propracovávání.¹² Pojem propracovávání pochází z oboru psychoanalýzy, v němž je využíván ve významu myšlenkového procesu zřetězujícího úvahy na základě volných asociací. Lyotard o malířství tvrdí, že „bojuje, pracuje v silném smyslu slova, ve smyslu porodnickém a psychoanalytickém, aby ve viditelném zanechal stopu nebo znamení vizuálního gesta, které viditelné přesahuje“. ¹³ Propracovávání je procesem ze své podstaty nezapočatým a neukončitelným. Můžeme si jej představit jako spletenec jevů,

⁸ J.-F. Lyotard : O postmodernismu, Praha : FÚ ČAV, 1993, str. 67.

⁹ J. Bystřický : Texty k postmoderně II, Praha : UK FHS, 2001.

¹⁰ Aisthetická kompetence je pojem zavedený německým teoretikem umění a postmoderny Wolfgangem Welschem.

¹¹ J.-F. Lyotard : Návrat a jiné eseje, Praha : Herrmann a synové, 2002.

¹² Propracovávání je označováno Lyotardem za nesoucí význam psychoanalytického pojmu „durcharbeitung“.

¹³ J.-F. Lyotard : Návrat a jiné eseje, Praha : Herrmann a synové, 2002, str. 33.

událostí a fenoménů, který získává svou lineární povahu na základě určení charakteru důvodu své existence. Tímto důvodem je pro autora „věc“¹⁴ - nezachytitelný fenomén Počátečního,¹⁵ jenž je vrostlý do naší mysli. Lyotard poukazuje na to, že „věc“ není v mysli zabydlena po způsobu uvědomělého faktu, který je do ní zkušeností života přepisován a který bychom s pomocí paměti dokázali vynášet v případě potřeby na světlo. „Věc“ tedy není usídlena v naší mysli nalezením příslušného místa, z něhož by byla schopna vyvstat a přesně se navrátit zpět. Zabydlení „věci“ totiž nezáleží na její poloze uvnitř struktury naší mysli, neboť „věc“ je hluboce zakořeněnou nevědomou součástí její struktury. „Věc“ proto není zachytitelná, a to posléze ani jako vzpomínka či naděje. „Věc“, katalyzátor našich nevědomých procesů uvnitř mysli, nachází Lyotard taktéž v jazyku uměleckého díla. Tak z ní činí katalyzátor lidských uměleckých výkonů. Pro Lyotarda „věc“ setrvávající hluboko v uměleckém díle ovlivňuje strukturu jazyka, jímž dílo promlouvá k divákovi. Divák, umělec i dílo samo se pak dle něj pokouší nalézat toto nezodpověditelné „proč“ uměleckého díla a jeho existence. Jejich hledání je v jeho představě podněcováno nevysloveným nařízením „věci“. Toto nařízení je stejně jako „věc“ ve své formě i obsahu něčím zcela abstraktním, avšak existující v jazyce díla, skrze něž nás oslovuje, umožňuje nám samo sebe pociťovat. Tím jsme donuceni vydat se „věc“ hledat. Hledání na základě oslovení „věci“ charakterizuje Lyotard oproštěním se od vlastního časoprostoru žitého světa a sebevložením do časoprostoru „věci“. V tomto sebeoddání se „věci“ spatřuje Lyotard umělcův výkon. Malíř pro něj vykonává „malířské gesto“. Toto „malířské gesto“ je popsáno jako pohyb na hranici viditelného a neviditelného, jež má podobu polofaktu. Vzdaluje se od vidění reality a spojuje tak myšlení i život v jedno a umožňuje „vidět“. Toto „vidění“ Lyotard odlišuje od vidění ve smyslu faktického vidění a označuje jej za způsob vztahování se k předmětům, jenž činí věci „vizuálními“.¹⁶ „Malířským gestem“ je zároveň dílu přiřknut charakter události, jež dává divákovi pocítit překročení parametrů viditelnosti, a dílu se dostává směrem od diváka přiznání zvláštního statutu, odlišujícího jej od běžné předmětné věci. Předmětná

¹⁴ „Věc“ je pojmem J.-F. Lyotarda, který sám autor píše v uvozovkách. „Věcí“ je myšlen neurčitý důvod, jenž je nezachytitelným zakladatelem umělecké činnosti v umění samém. Pro tento charakter neuchopitelnosti je nazýván tento důvod obecným, neurčitým slovem „věc“.

¹⁵ Počáteční písmeno je zde záměrně psáno velké za účelem zdůraznění významu býti prvním, býti počátkem.

¹⁶ Předmět, jenž je vizuální, je tedy viditelným ve smyslu zjevování čehosi odlišného od běžného předmětu. Vizuální se zjevuje jako umělecké dílo, neboť v sobě dává divákovi pocítit oslovení „věci“.

věc je Lyotardem vymezena na základě psychoanalytických pojmů „da“/zde a „fort“/pryč,¹⁷ jež se pravidelně střídají. Běžná věc našeho denního předmětného užití podle této představy podléhá procesu diferenciaci a známého příkladu figury a pozadí. Umělecké dílo se pak odlišuje tím, že se tyto dva protichůdné pohyby zde a pryč snaží spojovat, čímž nedochází k jejich pravidelnému střídání. Na základě vzniklé nepravidelnosti, jež je nazvána „křeč“,¹⁸ je Lyotardem dílu přiřknut charakter události. „Křeč“ je pro něj prahem viditelného a neviditelného, na jejímž velmi úzkém a nejasně vyznačeném poli se pohybuje výkon „malířského gesta“. Právě zde se také odehrává moment oslovení, jenž donutí diváka přiznat dílu charakter události. „Malířské gesto“, oslovení „věci“, sebeoddání se jejímu hledání, jsou pro Lyotarda především činem avantgardního umění - pojetí umění, které, jak bude ukázáno, přineslo nový obsah pojmu „vznešeno“, kritizující idealistické kantovské pojetí „vznešena“ směřující k ideji rozumu a Celku.

1.4 Nová estetika „vznešena“

Představení avantgardního pojetí „vznešena“ ukáže způsob hlubšího tematizování prožitku díla člověkem. Avšak i zde, ačkoliv stojí dílo ve středu úvahy, jeví se být vytrženo z kontextu celku světa, zdá se být pouze problémem speciální vyčleněné kategorie.

„Vznešeno“ a estetika vznešeného, na níž v Lyotardově pojetí avantgarda útočí, je „vznešeno“ představené v Kantově Kritice soudnosti.¹⁹ V této práci Kant ukazuje, že

¹⁷ „Zde“ a „pryč“ jsou základními principy gestalt psychologie. Jejimi zakladateli jsou K. Koffka a W. Koehler. Gestalt psychologie vychází z předpokladu, že kolem aktivně vnímajícího já se rozprostírá pole, na němž se vjemy odehrávají, tzv. vjemové pole. Vnímající já je schopno se plně soustředit pouze na určitý vjem, čímž dochází k potlačení ostatních vjemů odehrávajících se ve vjemovém poli. Nedochází však k jejich celkovému potlačení, přestože dle vzdálenosti daných vjemů jejich intenzita slábne. O vjemech v blízkosti centrálního vjemu stále ještě určitým způsobem víme, zatímco ty nejbližší vjemy nám zůstávají zcela skryty. Tím, že pro nás nejsou tyto nejbližší vjemy ztraceny, je umožněn přechod zaměření koncentrace na jiný vjem, neboli je umožněn proces diferenciaci. Ten se pro nás nevědomě neustále odehrává v rámci našeho vjemového pole i v rámci jeho centrální části, jež je nazývána „jevové já“.

¹⁸ Křeč je výrazem pro zmitání se mezi „zde“ a „pryč“, jejichž dostředivý průběh je narušen tendencí malířského gesta tyto póly spojit. Jedná se tedy o výraz pro to, co neprobíhá podle předem daného řádu, co má průběh nelineární a zvrátitelný.

¹⁹ I. Kant : Kritika soudnosti, Praha : Odeon, 1975.

„vznešeno“ nenalzááme ve vnějším světě, nýbrž uvnitř nás samých, neboť pocitění „vznešena“ je a má být pro nás událostí, jež odkazuje za hranice běžného světa k našemu duchu a myšlení. Estetika vznešeného se tak pro moderní filosofii a moderní umění stala cestou, jak uvažovat o vztahu k neviditelnému. Jejich pokusy však podle Lyotarda vedly pouze k produkci nových estetických idejí, neboť nedokázaly uvažovat o možnosti očekávání příchodu „vznešena“, které nebude pozitivně naplněno. Tohoto pojetí došlo až avantgardní umění a postmoderní diskurz. „Vznešeno“ je Lyotardem charakterizováno jako „událost“²⁰ odehrávající se v naší mysli. V té nabývá podoby ambivalentního, rozporného naladění, které nás jakýmsi vlastním způsobem pohlcuje a dává se pocítit. Pro Lyotarda ani Kanta se „vznešeno“ nepohybuje v linii harmonického zalíbení nebo módního vkusu, nýbrž se v mohutnosti, s níž na nás působí, ocitáme na hranici pocitění bolesti, strachu a ošklivosti. Kant rozlišuje „vznešeno“ matematické a dynamické, každé z nich nás o(c)hromuje svou silou a nekonečností²¹ do té míry, že pocítujeme zmatek až bolest obluzující naše smysly. Této vášnivé síle je však dle něj člověk schopen postavit se uvědoměním si sebe sama jako rozumové bytosti. Idea rozumu je pro Kanta tím, co staví našeho ducha proti moci „vznešena“. Člověk - mravní bytost vyhrává boj nad sebou samým.²² Lyotardovo pojetí „vznešena“²³ se však více blíží Burkeho²⁴ podání, v němž je „vznešeno“ vyvoláno hrozbou možnosti nepřijítí události, jež jedince uvrhává do prázdnoty neurčitého „nic“.²⁵ Burke nazývá vzniklý stav „jímáním hrůzy“. Tvrdí, že pokud je tento stav strachu pozastaven oddálením důvodu jeho vzniku (nepříchodu události), modifikuje se do pocitu určité libosti, který nás staví na rozhrání konkrétní existence „zde“ a vědomí možné neexistence „tam“ v budoucnosti. Tímto pocitem je pro Burkeho pocit „vznešena“. Burke tak, na rozdíl od Kanta, neodkazuje k ideji určitého Celku či Absolutna, jež se zjevuje za pocitění „vznešena“.

²⁰ Pojem událost označuje Lyotard německým slovem „ein Ereignis“ a sám zde odkazuje přímo k chápání události podle Martina Heideggera.

²¹ Silou myšlen důraz, s nímž se nám dává v Kantově představě „vznešeno“ pocítit. Nekonečností myšlena ta nekonečnost, o níž se zmiňuje Kant jako o jednom z hlavních rysů „vznešena“ jako o tom, co nás zcela přesahuje, co je velké natolik, že nejsme schopni dohlédnout na jeho konec.

²² Bojem nad sebou samým je myšlen boj nad svým vlastním zmatením, nad svou neschopností odolat síle „vznešena“.

²³ J.-F. Lyotard : Putování a jiné eseje, Praha : Herrmann a synové, 2001.

²⁴ E. Burke : O vkuse, vznešenom a krásnom, Bratislava, 1981.

²⁵ Pod pojmem „nic“ si můžeme představit prázdno, jež člověka obestírá a uvrhuje jej do vězení nečinnosti, neboť nenabízí ve své prázdnotě žádné vjemy ani možnosti činnosti.

Svým přístupem poskytuje více prostoru pro vynalézání různých způsobů, jimiž se podle Lyotarda bude avantgardní umění snažit dosáhnout afikace diváka závažnými emocionálními prožitky. Avantgardní umění je v Lyotardově pojetí schopno postavit diváka před pocitění a procítění uměleckého díla zobrazením neviditelného.²⁶ Umělec i divák podle něj za účelem dosažení takto intenzivně a emotivně pojatého „vznešena“ prochází dobrovolným „oslepením“, během něhož ztrácí reprezentační parametry a otevírají se „předsmyslovému“ vnímání neboli okamžiku udávání se události. Člověk se tak v momentu „oslepení“ plně oddává prožitku zlomu něčeho/ničeho, během něhož zaniká strach z nicoty, který však neodchází pryč zcela, nýbrž v nás ještě doznívá za příchodu události. V Lyotardově pohledu usilují nová estetika „vznešena“ a avantgardní umění o obracení se od tvořivého, produktivního dialektického pohybu k jeho negativní straně, k možnosti nevyvstání události.²⁷

1.5 Merleau–Pontyho svět vnímání, filosofie prožívání

Poslední paragrafy první kapitoly nastíní odlišný přístup k vnímání uměleckého díla, než jaký poskytla postmoderní estetika v zastoupení Lyotardových esejí. Fenomenologické úvahy Merleau–Pontyho nejsou zaměřeny primárně na vnímání ve smyslu vnitřního „duševního“ prožívání uměleckého díla, ale vnímání uměleckého díla posouvají do oblasti čistě smyslového vnímání, které Merleau–Ponty považuje za původnější způsob vnímání. Filosofie Merleau–Pontyho tak v našem záměru ukázat na základě čistě filosofické tematizace dílo jako jsoucí poodhalující svět stojí na půli cesty. Tematizování díla zde již probíhá v rovině filosofického tázání po Bytí, avšak dílo v něm nesehrává nikterak zásadní roli, která by jej opravňovala vztahovat se k Bytí jinak, než jako vydělená část světa zvláštní kategorie.

Schopnost nalézání neviditelného, jeho zobrazování a jeho pocitění, následně podle Lyotarda cíl filosofických úvah postmoderny a postmoderního umění, podmiňuje

²⁶Lyotard toto zobrazení neviditelného rozvádí tím, že říká : "Nenapodobuje přírodu, je to artefakt, simulakrum.", Lyotard : Putování a jiné eseje, Praha : Herrmann a synové, 2001, str. 139. Simulakrum nese význam znaku či symbolu simulujícího v tomto případě myšlenku či emoci.

²⁷ Lyotard varuje v době rozkvětu obchodu s uměním před hrozbou záměny události a inovace. Inovací chápeme

Merleau–Ponty základní dovedností člověka odpoutat se od objektivizovaného světa měření přesnosti reprezentace jevů.²⁸ Stupňování umu imitace a podvolení se univerzální estetice konsenzovaného krásna pro něj nejsou cestami vedoucími k této dovednosti. Svět Merleau–Pontyho je vnořením se do subjektivního vhledu, v němž svět nabývá barev, tvarů a forem, které předtím zůstávaly skryty pod pláštěm „naučeného“ vidění.²⁹ Autor svět rekonstruuje kolem fenoménu vlastního těla. Proto je pro něj tento svět vyplněn zornými úhly, dojmy a pocity, jejichž celek se utváří na základě souladu a nesouladu těla a ducha. Svět univerzálního charakteru, neztrácí však určité jednotící prvky, se pro něj rozpadá v individuálně žité světy jednotlivých bytostí. Merleau–Ponty je přesvědčen, že subjektivní vhléd aktivizuje naše tělo. Tato aktivizace poté vede k uvědomění pobytu ve světě jako aktivního výkonu, který se odehrává již na nejelementárnější úrovni v modu vnímání. Vnímání je jím chápáno jako výkon příjemce, jenž vjemy aktivně dotváří. Věci v „prožitém“ pohledu proto přestávají být pouze právě přítomnou kvalitou, ale stávají se součástí žitého těla člověka, a tak i součástí individuálních vztahů se světem. Takovéto „prozření“ v pohledu na svět a na věci samé shledává Merleau–Ponty nezbytným i v pohledu na umělecké dílo. „Prožití“ věci nám již nedovolí nahlédnout umělecké dílo jako předmět definice a konstrukt doby. Odhalí nám jej totiž jako komplex, v němž se obsah a forma stávají nerozlučným celkem.³⁰ Merleau–Ponty věří, že pokud je člověkem dílu umožněno promlouvat k jeho otevřeným smyslům, pak jsou tyto smysly v působení díla rozjitřeny do té míry, že se duch i tělo oddávají estetické zkušenosti. Ta před člověkem nechává vystoupit dílo v podobě komplexního dynamického organismu.³¹ Svět, člověk a dílo se v pohledu Merleau–Pontyho vzájemně vtahují do vztahů, jejichž síť je propletenější, nežli se na první pohled zdálo. Člověk

příchod věcí vládnoucích nad časem, naopak událost svým vyvoláním tázání čas zastavuje.

²⁸ M. Merleau–Ponty : Viditelné neviditelné, Praha : OIKOYMENH, 2004.

²⁹ M. Merleau–Ponty : Svět vnímání, Praha : OIKOYMENH, 2008.

³⁰ Vztah obsahu a formy se prolíná dějinami estetického uvažování. V mnoha teoretických úvahách dochází k rozlišování obsahu a formy do podoby dvou odlišných entit, jejichž vztah určuje bytnost uměleckého díla. Obsah a forma jsou méně často myšleny jako dvojice vzájemně se protínající. Obraz obsahu a formy jako jednoty je podobně jako u Merleau–Pontyho vystavěn v Hegelově Estetice (G. W. F. Hegel : Estetika, Praha : ČSAV, 1966). Hegel zde podává vysvětlení splynutí obsahu a formy na základě myšlenky odpovídání vnější formy díla duševnímu obsahu. Jelikož umělecké dílo ve své smyslové formě není schopno plného vyjádření myšlenky, musí zůstat u odhalení nitra ve své vnější formě.

³¹ „Bez analyzování a rozumového užívání se spojují části v přísně uspořádaný celek, z něhož zřetelně cítíme, že nic není nahodilé, byť to nedokážeme rozumně vysvětlit“, Merleau–Ponty : Svět vnímání, Praha : OIKOYMENH, 2008, str. 62.

viděn Merleau–Pontym se v díle ocitá světu a sobě samému mnohem blíže, než jak si zprvu objektivně určil.

1.6 Svět Tělesnosti, svět Viditelná, jediný svět

Pro Merleau–Pontyho je tedy smyslové vnímání vedené „intenzivnější a subjektivnější“ cestou, způsobem, jakým se člověk může přiblížit světu v jeho původnosti. Tento původní svět, jak ukáže hlubší promyšlení smyslové zkušenosti, Merleau–Ponty zakládá na přirozené negativitě, již označuje za jádro protipólů tvořících celek světa, jimiž jsou viditelné a neviditelné. Touto úvahou tak pro nás bude dovršena práce první kapitoly, jež předvedla povrchnost kunsthistorického zvažování uměleckého díla, nedostatečnost estetických úvah vyčleňujících umělecké dílo jako samostatnou kategorii problému odlišenou od problému bytnosti světa (jedno zdali se věnovaly tématu díla samotného či jeho vnímání divákem). Vnímání uchopeno jako čistě smyslové vnímání nás nyní může posunout o krok hlouběji, k uvažování o problému světa jako světa vcelku.

Blížkost člověka a světa není pro Merleau–Pontyho výsledkem překonávání dlouhých vzdáleností mezi dvěma body. Naopak, blízkost člověka a světa vkládá do základu samotné struktury Bytí. Toto Bytí pak chápe jako jedinečné a zakládající všechna další jsoucna. Proto může také prohlásit, že v zásadě neexistuje rozlišení mezi Bytím mým, druhého člověka, Bytím věci a „abstraktním“ Bytím světa.³² Bytí jako původ všeho jsoucího má pro Merleau–Pontyho celistvý charakter, povahu jednoty, z jejíhož základu vykládá vznik jeho částí. Právě z tohoto celistvého charakteru proto vyvozuje, že nelze hledat vztah k Bytí z vnější pozice. Kdybychom tak činili, pak bychom pouze na základě vlastního rozmyslu rozčleňovali celek Bytí na libovolné části. Proto je tedy nezbytné, abychom našli vztah k Bytí z něho samého. Pozornost směřující k naslouchání věci a „prostá“ vnímavost jsou momenty, jež podle Merleau–Pontyho vedou k nacházení vztahu k Bytí. Proč právě ony? Důvodem je smyslová podoba Bytí, která je pro autora jediným způsobem, jakým se nám Bytí zjevuje. Důležité je zde poukázat na to, že ačkoliv se nám vjemy pocházející ze světa zjevují jako jasná fakta, jejich význam pro

³² M. Merleau–Ponty : Viditelné neviditelné, Praha : OIKOYMENH, 2004.

nás už podle Merleau–Pontyho tak jasným není. Významy vjemů jsou pro nás hůře uchopitelnými, a tak se může zdát, jakoby se smyslový svět ve své otevřenosti vůči nám zároveň otáčel zády, neboť svým smyslovým zjevem poukazuje k významům, které jsou pro nás neviditelné. Tyto významy jsou tím, co se autorovi jeví jako utvářející strukturu Bytí a vyplňující mezery v celku. Smyslový svět jako podoba Bytí má pro nás tedy být čímsi zřetelně viditelným, avšak nesoucím v sobě smyslově nerozlišitelné významy. Tuto dvojakost Bytí si v tomto výkladu však nemáme představovat jako statické hrací pole, na němž se nacházejí pouze bílá viditelná a černá prázdná pole. Bytí je zde naopak uchopeno jako transcendentní prostor, který je v neustálém pohybu umožňujícím změnu. Tato možnost změny je podle Merleau–Pontyho dána bytostným určením Bytí, jímž je přirozená negativita. Přirozená negativita jako základ Bytí pak dokazuje to, že smyslově viditelná jsoucna a významově neviditelná jsoucna jsou vůči sobě ve vztahu vzájemnosti již od počátku. Takto viděno je tedy viditelné a neviditelné nerozdělitelným původním spojením založeným na negativitě. Tento vztah je označen jako „Bytí nedílnosti“. Oblastí, v níž je tato rozporná jednota nejvíce zřetelnou, je pro Merleau–Pontyho oblast umění, již nazývá „estetickým světem“. Ta má být schopna zrušení pravidel karteziánského pojetí prostoru a dualismu mysli a těla. Na jejich místo má pak postavit nekonečné horizonty možností, ve kterých viditelné může vystoupit z neviditelnosti do slabého světla v básni či skladbě³³ a naopak. V oblasti „estetického světa“, tvrdí Merleau–Ponty, v nás smyslový zjev Bytí dokáže probudit předreflexivní vztahování ke světu jako celku.

Ke smyslové manifestaci Bytí, a tedy i k „estetickému světu“, se nejčastěji vztahujeme viděním.³⁴ Zrak je naší charakteristikou jako vidoucích bytostí. Náš pohled se spájí do synergického vidění binokulárních obrazů. Merleau–Ponty pohyb vidoucího člověka považuje za prvotní pohyb k věcem, jakým člověk disponuje. V jeho představě obklopujeme věci svým pohledem a tímto setkáváním pohledu a věci jakoby docházelo ke zhmotňování věcí samých a ty do nás vrůstaly. Autor tím ukazuje, že věci pro nás musí být viditelné, neboť v opačném případě by naše schopnost vidění, „vidoucnost“,

³³ Jako vhodný příklad představy vnitřního bytostného vztahu viditelného a neviditelného jako Bytí nedílnosti udává Merleau–Ponty příklad atonální hudby.

³⁴ Zrak je během našeho života skutečně nejvytíženějším smyslem.

byla zbytečná a neexistovala by. To, že jsou věci pro nás viditelné a že na nás jistým způsobem působí, není pro Merleau–Pontyho dáno pouhou vnější stránkou věci, nýbrž tvrdí, že působnost věci se odehrává na základě „tělesnosti“. Touto „tělesností“ označuje hutnost bytí, ve kterém v jeho představě již nerozlišujeme mezi stránkou formální a obsahovou. Náš pohled a věc pro něj na sebe vzájemně reagují díky vnitřní spojitosti vidoucího a viditelného, jež tyto dva ohledy spájí dohromady a dává tak vznikat pocíitelnému vztahu symbiózy jednoho celku. I tento vztah je umožněn, stejně jako vztah viditelného a neviditelného, na základě společného původu v „prapůvodním“ Bytí v celku. Viditelnou, jak Merleau–Ponty zdůrazňuje, pro vidoucího člověka však není pouze věc, nýbrž, a především, druhý člověk. Ohledy vidoucího a viditelného se tak proplétají přímo v nás samých, neboť člověk sám je vidoucí bytostí a pro druhého bytostí zároveň viditelnou. Setkání mne a druhého nás má tedy oba potvrzovat jako dvě rozlišené entity jednoho celku.³⁵ Stejný vztah spojování dvou rozlišností se podle Merleau–Pontyho děje také v každém momentu uvnitř našeho těla. Zacelování tělem spočívá v tom, že ačkoliv jsme vedeni zdáním, že tělo je tím, co nás odděluje od okolního světa, je ve skutečnosti zároveň pojítkem, ve kterém dochází k propojování vnější a vnitřní struktury světa a člověka. Tělo tedy „Bytí nedílnosti“ prokazuje jako tělo pociťující a pociťovatelné. Zmíněný pohled a hmat mají být proto těmi smysly, které utvářejí zkušenost člověka se světem. Nabývají velkého významu, neboť již víme, že pro Merleau–Pontyho je smyslová zkušenost jediným prostředkem zakušení Bytí. Nositelem těchto dvou smyslů je tělo, které nás činí vidoucími a viditelnými, stejně jako pociťujícími a pociťovatelnými. Z tohoto pohledu je možné tělo prohlásit tím, co propojuje jednotlivé vjemy a věci mé zkušenosti, a tím zaceluje mezery ve vnímání světa. Lidské tělo proto nazývá Merleau–Ponty „Viditelností“.³⁶ „Viditelnost“ podle něj na základě přirozené negativity ruší subjekt – objektový vztah a věci ve světě počínají splývat v celek. Naslouchání tělu jako „Viditelnosti“ by nám mělo přinést prožití „naivního“ pohledu, v němž se nám dává pocítit „subjektobjektový“ komplex. Tím by také mělo být dosaženo znemožnění zrození reflexe, vybudované na opozitním vztahu subjekt – objekt, která pro Merleau–Pontyho vyúsťuje do rozlišování dualismu tělo versus myšlenka. Tento dualismus proto může být

³⁵ „Jsme stejné látky“, Merleau–Ponty : Viditelné neviditelné, Praha : OIKOYMENH, 2004, str. 137.

³⁶ „Viditelnost“ Merleau – Ponty přirovnává ke tkanině, jež se vine všemi mými vjemy a následně i věcmi, proto je tkaninou, která vjemy a věci světa provazuje a činí z nich pro mne celek.

v úvahách založených na „Viditelnou“ zcela zavrhnout jako nepůvodní, neboť vůbec nezohledňuje základ Bytí v přirozené negativitě a tělo uchopuje jen jako prostředek k usídlení myšlení, nikoliv jako „Tělesnost“.³⁷ „Tělesností“ je zde myšlena předreflexivní jednota těla a mysli, již autor nazývá „živlem“ Bytí, „živlem Viditelnou“. Tento „živel“ má otevírat brány „Viditelnou“, a to nejenom v mém těle, nýbrž i v těle druhého člověka a ve všech tělech vůbec. Tím se rozevírá ve světě prostor „meztělesnosti“.³⁸ Tělem druhého, za otevírání dalších horizontů, se máme stát spojení se světem. „Meztělesnost“ tak slouží jako výplň dalších prázdných míst „Viditelností“. „Živel Viditelnou“ nám však v pojetí Merleau–Pontyho nerozevírá pouze prostor „meztělesnosti“, ale jak plyne z určení „Tělesnosti“ jako předreflexivní jednoty těla a mysli, dává nám v této předobjektivní rovině pocítit zejména myšlení. Myšlení³⁹ se tak stejně jako tělo stává způsobem našeho vztahování ke světu, k sobě samému a k druhému člověku. Z pohledu „Tělesnosti“ dochází sejetí těla a mysli až formy závislosti v potřebě vidění, které nemůže existovat bez tělesné struktury. Merleau–Ponty proto označuje myšlení „obrazným smyslem vidění“.⁴⁰ Myšlenka a tělo jsou tedy vnitřní a vnější strukturou jednoho celistvého systému „Tělesnosti“. Myšlenky vzcházející z předobjektivní jednoty těla a myšlení se vyznačují tím, že postrádají charakter faktu, rys objektivní. Proto jsou ve svém původu neviditelnými jsoucími, jejichž bytost je založena na nemožnosti plného odhalení. Z toho důvodu jejich bytostným určením shledává Merleau–Ponty „tajemství“. Neviditelnou „prosvítá za smyslovým a jakoby v samém jeho srdci“.⁴¹ Myšlenka se má proto stát vyslancem Bytí, promlouvajícího k nám ve svém smyslovém

³⁷ „Tělesností“ je zde myšlen vztah duše a těla a jako dvou rozlišených součástí jednoho celku, jež jsou na sobě závislé. Jedna bez druhé proto nemůže existovat. „Tělesnost“ si můžeme představit jako „těloduši“, „dušitělo“, „těduloši“, „dutěšilo“.

³⁸ Vztah meztělesnosti chápeme jako událost otevírající člověka vstříc vnímání. Pohyb meztělesnosti jako by byl řetězovou reakcí bez začátku a konce, jako by byl neustálým vyzváním k interakci se světem.

³⁹ Je důležité rozlišovat myšlení od vysvětlení. Vysvětlení je až druhým stupněm procesu uchopování světa. Je fází odvozování, v níž odvozujeme z myšlení. Vysvětlení nám nedává ideu, pouze nám s ní pomáhá pracovat.

⁴⁰ Vztah myšlení a vidění lze přirovnat ke vztahu slova a obrazu. Merleau–Ponty ukazuje spojitost myšlení a vidění na základě promýšlení „Tělesnosti“. Mitchell, který tematizuje vztah obrazu a slova, pak dochází k závěru vnitřní sejitosti řeči a obrazu na základě předvedení jejich subverzivního vztahu. Tvrdí, že jazyk i zobrazování jsou schopny nahlížení do vlastního nitra, v němž nalézají skrývající se vlastní opozici. Vjemy, a tedy obrazy, jsou pro něj nevyhnutelně infikovány jazykem. Slovo, jazyk a myšlení jsou naopak obrazy, jež se zjevují jako ty nejzákladnější narážky v mysli, podúrovňové myšlenky, jež se v podobě obrazů otiskují na povrch vědomí. (W. J. T. Mitchell : Iconology, Chicago: The University of Chicago Press, 1986, bakalářský překlad A. Průchová).

⁴¹ Merleau–Ponty : Viditelné neviditelné, Praha : OIKOYMENH, 2004, str. 152.

zjevu, který tento zjev vždy osvětlí. Uvede nás tak do „zasvěcení“⁴² se světem. Tím, že neviditelné jsoucno vykonává akt „zasvěcení“ se světem, činí na sobě viditelná jsoucna závislými, stejně tak jako viditelná jsoucna svým charakterem zjevnosti umožňují neviditelným spočívat v jejich bytostném určení „tajemství“. Neviditelnost v „zasvěcení“ utváří z různorodých viditelných, zrnitých jsoucenců jeden jediný hutný, obsahově zatížený celek. Jak jsme předvedli, vzájemné zakládání možnosti existence a záhada v osamostatnění jsou důvody, proč Merleau–Ponty odmítá dualistické rozlišování těla a myšlenky, stejně jako rozlišování viditelného a neviditelného. Bytostný vztah vzájemnosti viditelného a neviditelného, těla a myšlenky ukazuje na, podle něj, nejzřejmějším příkladu řeči. Jazyk samotný jako gramatická struktura a nástroj vyjádření mu v této představě slouží v podobě viditelného, jehož významy, tedy významy slova, přináší neviditelné jsoucí.⁴³ Jeden bez druhého „fungovat“ nemohou, řeč bez jejich spojení „fungovat“ nemůže. Tímto příkladem nám má tedy být dokázáno, že ačkoliv je celek Bytí založen na přirozené negativitě, rozchodu jeho protikladných částí nebude nikdy dosaženo. Nebudeme pouze slyšet či pouze rozumět. Takovýto přístup ke světu, „naivní pohled“, který bude schopen nechat se „zasvětit“ do celku Bytí, je pro Merleau–Pontyho způsobem, jímž by se měla filosofie vztahovat ke světu, k jeho a k naší původní zkušenosti jako zkušenosti jednotné vycházející z jednoho základu, a takto o ni také promlouvat. Pouze takovouto promluvu lze podle něj považovat za pravdivou.

⁴² Slovo „zasvěcení“ svým slovesným kořenem svět evokuje představu „zasvěcení“ jako přijetí do prostoru světa podkrytím „tajemství“ (proniknutí do předobjektivního myšlení vycházejícího z „Tělesnosti“).

⁴³ Vztah viditelného a neviditelného, jak je předveden Merleau–Pontyem v řeči, si ve spojení s pojmem „jazyka“, jak jej výše užívá Lyotard, můžeme představit jako jazyk jazyka - „metajazyk“ v tom případě, jestliže je něco silně

Kapitola 2 : Nalézání viditelného/neviditelného v práci Jana Patočky aneb Co je přirozený svět?

2.1 „Přirozený“ svět a jeho zkušenost

Představené úvahy Merleau–Pontyho již zčásti přesunuly tázání se po uměleckém díle do oblasti tázání se po světě a způsobu, jakým jest. Problém „přirozeného“ světa řešený Janem Patočkou⁴⁴ volíme jako krok vedoucí k hlubšímu a originálnímu představení tématu světa v celku. Na základě detailnějšího předvedení „přirozeného“ světa u Jana Patočky se pokusíme vytvořit koncept vztahu uměleckého díla a „přirozeného“ světa. Umělecké dílo tak bude již tematizováno zcela na poli ontologických úvah. Stále však bude vystupovat jako dílčí problém.

Východiskem Patočkova pokusu o zachycení světa vcelku je charakteristika člověka jako objektu nacházejícího se ve dvou světech. Prvním světem je svět „přirozený“, někdy nazývaný „naivní“ či „předteoretický“, v němž jsme svobodně se projevujícími lidskými bytostmi, jež přirozeně vykonávají všechny své činnosti. Ve druhém světě, světě „vědeckém“, „teoretickém“, uměle vytvořeném, atakujeme přirozenost nabytou ve světě prvním. Odmítáme ji, vztahujeme se k sobě samým jako k věci, a tímto konáním si „předteoretický“ svět uzavíráme. Pro Patočku je nám však svět vždy původně otevřen, a to právě jako svět „přirozený“. Tato otevřenost, základní vlastnost světa, způsobuje, že se nám svět dává ve zkušenosti jako celek. Dávat se jako celek znamená, že ačkoliv naše zkušenosti hovoří o jednotlivostech, svět nikdy neztrácíme. Naivní svět nám dává „život mezi skutečnostmi“,⁴⁵ neboli mezi tím, co jest zde a co jest pravdivým. Pokud svět nahlížíme v této původnosti/přirozenosti, pak, tvrdí Patočka, žijeme „přirozený názor světa“,⁴⁶ v němž se nám dává pojem světa v jeho otevřenosti. „Přirozený názor“ autor

vyřčeno (v básni, dramatu).

⁴⁴ Kapitola čerpá zejména ze dvou Patočkových textů : Přirozený svět jako filosofický problém, Praha : Československý spisovatel, 1992 a Tělo, společnost, jazyk, svět, Praha : OIKOYMENH, 1995.

⁴⁵ J. Patočka : Přirozený svět jako filosofický problém, Praha : Československý spisovatel, 1992, str. 15.

⁴⁶ „Přirozený názor světa“ také Patočka označuje za „názor o bezprostředně dané skutečnosti“ či za „život v srdci reality“, str. 16.

naposledy spatřuje ve filosofii starých Řeků.⁴⁷ Změnu ve vztahu ke světu spojuje s příchodem exaktního pojetí světa přírodních věd, které nikterak nerozvíjí naše původní vnímání světa. Exaktní pojetí svět přestavuje a z jeho skutečností činí fakta, vědecké positivity. Vše ostatní, nefaktické, se pro toto pojetí stává pouhým zdáním a „naivní“ svět je pro něj čímsi nevědeckým, nemajícím váhu nutnou k tomu, aby jeho pocíťování bylo hodno skutečného zájmu. „Prafenoménu“ světa – spojení času a prostoru – je ve vědeckém pojetí odejmuta dynamická, další fenomény tvořící síla, jak o ní bude promluveno níže, a čas i prostor dochází zobjektivizování v matematickém pojetí statických veličin. Ztrácejí tak svůj základní charakter tvořivé síly DYNAMIS,⁴⁸ čímž se z nich vytrácí jejich „žitá živelnost“.⁴⁹ Společně s touto změnou „přirozeného pohledu“ přinesenou přírodními vědami se podle Patočky přetváří i pocíťování člověka. Jeho živelný, svobodný život jako by dostával posměšnou nálepkou „život v bludu“. Materializovaný, vědecký pohled dle něj totiž nepřipouští pocíťování fenoménu svobody. Jako subjektivně pocíťovaná není přece svoboda nikterak měřitelná, vykazatelná, a člověk se proto dostává do konfliktu svobody, představované „naivním“ světem, a objektivitu vědeckého názoru. Ztráta možnosti svobody vede člověka k odcizení sama sobě. Patočka tento stav označuje za stav „sebeodcizení“.⁵⁰ Člověk se v tomto bodě stává „věcí“, neboť se zpředměťuje sám sobě. Ztrácí víru v přirozenost, ve své vlastní původní možnosti, až dochází momentu „sebeabdikace“.⁵¹ V tomto bodě přestává řídit život z vlastního centra, z osobního rozhodování. Orientuje se na vnější impulzy, jež sleduje jako nesouvislé jednotliviny. Život jedince tak ztrácí hlavní smysl a jeho náplň se obrací k práci, která slouží jako životní nutnost a zaneprázdnění. Z života se stává čas a prostor práce. V tuto chvíli se podle Patočky člověku uzavírá pohled na svět jako celek. Přes svou vnitřní prázdnotu, tvrdí, však člověk nepřestává cítit a prožívat určité

⁴⁷ Podobně o „přirozenosti myšlení“ uvažuje M. Heidegger. V mnoha svých textech apeluje na vykonání kroku zpět směrem k myšlení „před – filosofickému“. Tento krok zpět není chápán jako krok zpět ve vývoji, regrese, nýbrž jako krok hlouběji, k původnějšímu způsobu vztahování se ke světu.

⁴⁸ Pojem DYNAMIS je myšlen v obsahovém významu, jakým je užíván u Aristotela. Bližší vysvětlení „dynamis“ v poznámce č. 49.

⁴⁹ „Žitou živelností“ myslíme onu zmiňovanou dynamickou sílu, která neustále ve svém pohybu zakládá další jsoucna. Tento pohyb, řecky DYNAMIS, vychází sám ze sebe, není nikde započatý a také nikde nekončí. Odehrává se po způsobu melodie, neboť existuje v přítomnosti, přičemž se už ztrácí do minulosti a svůj cíl už spatřuje v budoucnosti.

⁵⁰ J. Patočka : Přirozený svět jako filosofický problém, Praha : Československý spisovatel, 1992, str. 19.

⁵¹ J. Patočka : Přirozený svět jako filosofický problém, Praha : Československý spisovatel, 1992, str. 19.

fenomény,⁵² které v něm otevírají pole pro neustálý vnitřní boj mezi vlastní svobodou a bytím po způsobu objektu.⁵³ Již z tohoto důvodu, který se nezdá nikterak zanedbatelným jak z hlediska „čistého filosofování“, tak z pohledu lidských potřeb, tzn. z potřeby uklidnit zmatenost člověka v moderním světě, je pro Patočku nezbytné nalézt (či alespoň se o nalezení pokusit) onu jednotu, kterou nazýváme svět.

Patočkův pokus o zachycení světa jako celku a o usmíření výše nastíněných protikladných světů vychází z popisu fenoménu subjektivního prožitku – zkušenosti světa. Autor se pokouší zkoumat vznik nejpůvodnějšího jsoucná, které dává možnost vznikat jsoucňům dalším. Z hlediska tohoto cíle tedy Patočka rozlišuje mezi subjektivitou „stvořenou“, kterou myslíme v teoretické reflexi, a subjektivitou „tvořivou“, jež se dává pocítit a již je svět.⁵⁴ Svět takto formulovaný jako „všetvořivá“ entita přestává být pro vědu čímsi nelegitimním a jeho zkoumání se počíná jevit jako nutné i z hlediska exaktních věd. Vždyť předmětem studia přírodních věd jsou jsoucná „stvořená“, a tedy původně i tento „naivní“ svět.⁵⁵ Tím Patočka podává argument proti čistě pozitivistickému pojetí světa, neboť logickou úvahou z uvedeného vyplývá, že právě z „naivního pohledu“ na svět lze vyvodit přístup vědecký, nikoliv naopak.⁵⁶ Úkol nalezení světa v celku, jenž se zdá tak těžkým, před nás tedy staví stejně nelehký úkol znovuprožití subjektivní lidské zkušenosti.

Zkušenost je Patočkovi tím, co nám podává zprávu o stavu světa, o jeho skutečnosti.⁵⁷ Skutečnost světa pro nás podle autora vzniká ponejvíce na základě budování tezí vyřčených o světě. Tyto teze se následně vzájemně proplétají, staví na sebe a spojují se v určité víry. Jsme tedy neustále v zajetí výkonu tvoření tezí, jež nám však ve svém výsledku svět nedávají. Toto „zakrytí“ světa ale není jeho zpochybněním, neboť, jak

⁵² Jedním z nejsilnějších fenoménů je podle Patočky úzkost z vlastní konečnosti. Fenomén vlastní konečnosti je pociťován skrze vlastní tělo, neboť tělo je nástrojem, jímž se setkáváme s vnějším světem, věcmi i druhými lidmi.

⁵³ Bojem mezi svobodou a objektem je tedy boj o sebeurčení člověka.

⁵⁴ J. Patočka : Přirozený svět jako filosofický problém, Praha : Československý spisovatel, 1992, str. 33.

⁵⁵ Tímto legitimizováním z pohledu přírodních věd ztrácí přirozený svět charakteru zdání, proto se pak jeví legitimním i vědecký přístup k jeho zkoumání.

⁵⁶ Patočka se zároveň distancuje od absolutizování „předobjektivního“ jsoucná, jež bývá v takovém pojetí bráno za předpoklad následných výsledků zkoumání, přestože nebylo podrobena detailnějšímu zkoumání vlastních předpokladů.

⁵⁷ J. Patočka : Přirozený svět jako filosofický problém, Praha : Československý spisovatel, 1992, str. 33.

ukazuje Patočka, víra v jednotlivé jsoucno, jež je opřena o tezi, předpokládá víru v celek, který není nikdy zpochybněn – zpochybněna je vždy pouze teze. Naši snahou však není usilovat o takovéto „zavírání“ světa, naopak bažíme po jeho otevřenosti. Proto se jeví jako nezbytné sestoupit v uvažování o stupeň níže a ponořit se hlouběji do subjektivní sféry jedince. Tímto sestupem se Patočka dostává k samé podstatě smyslového vnímání, které je základem každé zkušenosti. Lidské vnímání je složeno z pozornostního centra, v němž se odehrává to, na co se plně soustředíme, a parergického vědomí.⁵⁸ Parergické vědomí je tvořeno předměty v pozadí, jež se mohou kdykoliv do centra naší pozornosti dostat, či v něm již byly. Ačkoliv by se na první pohled zdálo, že významnější složkou našeho vnímání je pozornostní centrum, Patočka dokazuje, že tomu tak není. Důvodem pro toto tvrzení mu je funkce parergického vědomí, jež slouží jako zdroj nepřeborných možností nekonečného počtu, které se rozprostírají všude okolo středu našeho vnímání. Parergické vědomí se v Patočkově představě rozprostírá do nekonečné dálky ve struktuře „horizontu“,⁵⁹ jež obsahuje nedohlédnutelné množství možností, „inaktualit“, z nichž do popředí nejvíce vystupují „potenciality“ neboli možnosti přechodu.⁶⁰ Přestože je tedy parergické vědomí vědomím periferním, je nezbytným předpokladem pro existenci vědomí centrálního, které soustřeďuje naše já pouze na určitou aktualitu vytrženou z ostatních možností poskytovaných parergickým vědomím v daném horizontu. Odlišné horizonty, tvrdí Patočka, určují odlišné charaktery lidských činností, rozdílný styl užívání předmětů.⁶¹ Horizonty se vyznačují svou neustálou přítomností ve zkušenosti člověka. Přes svůj proměnlivý charakter však v určitém řádu vkládají do našeho prožívání dané aktuality. Lidské vnímání tedy pro Patočku rozhodně není jedinečným výkonem já, cogita soustředěného na právě přítomné jsoucno, nýbrž je významně ovlivněno a vůbec umožněno danou horizontovou strukturou.

Smyslové vnímání nám však ve svém výsledku nedává poměr určitých kvalit, množství

⁵⁸ Patočka tvrdí, že vnímání se u zvířat sestává pouze z pozornostního centra. Zvířata proto podle něj nejsou schopna vnímat pozadí předmětu a měnit jejich pozice.

⁵⁹ Horizonty jsou strukturami světa, jež se kolem nás rozprostírají do nedohledna. Ukrývají v sobě možnosti, jež necháváme vystoupit v závislosti na tom, jaké činnosti se věnujeme.

⁶⁰ J. Patočka : Přirozený svět jako filosofický problém, Praha : Československý spisovatel, 1992, str. 99.

dat a fakt. Tím, čeho se člověku dostává, je prožitek „životního vztahu“ předmětů, jejich „předmětnosti“. „Životním vztahem“ Patočka nazývá uchopování předmětu v celku naší potřeby či aktivity, v jejichž souvislostech se užívání předmětu neustále ustavuje a mění.⁶² Prožitek „předmětnosti“ je pro Patočku výsledkem dvou vzájemně spojených momentů „prezentace“ a „artikulace“. „Prezentací“ rozumí kvalitativní náplň vnímání neboli to, co jest nyní před námi v centru naší pozornosti. „Artikulace“ je pak tvorbou základních apriorních kategorií, v nichž se naše původní uvažování odehrává. Přestože jsou obě složky pro vnímání stejně významné, „prezentace“ je jeho předpokladem, neboť pouze to, co jest nyní zde, může být vnímáno. A právě ono „jest nyní zde“ neboli „prezentace“ je zásadním bodem pro Patočkovu uvažování o zkušenosti vnímání, jelikož poukazuje na její časový charakter spočívající v přítomnosti. Čas se mu tedy ukázal jako základní podmínka existence jakéhokoliv jsoucího. Umožňujícím časem zde Patočka myslí neustálý přechod přítomného do minulého, tak jak se odehrává ve vnímání, čas jako „původní uplývání“.⁶³ Tento prvotní čas označuje Patočka za „čas světový“, jenž je nejpůvodnější vrstvou naší žité zkušenosti, neboť ji umožňuje.⁶⁴ Skrze tento čas se nám podle něj dává všechno bytí. Oním dávajícím se bytím je bytí, jež se „odbyvá“ ve smyslu „plynutí“ v transcendentálním vědomí.⁶⁵ Transcendentální vědomí proto Patočka označuje za „světový čas“. Naše žitá zkušenost, která je umožněna „světovým časem“ dávajícím vzniknout všemu dění, však není rozdělována do určitých kvalitativních úseků, nýbrž se slévá v jeden jediný děj, jeden celek. Tato ucelenost vnímání je z pohledu autora umožněna trojjediným charakterem času, jenž v sobě spojuje „prezentaci“, „retenci“ (zadržuje v různé síle minulé, jež uplývá do ztracena) a „protenci“⁶⁶ (očekávání budoucího na základě aktuálně se dějícího), činíc z nich námi vnímanou přítomnost. Takto spojitý původní čas se stává základem pro všechny změny, neboť je zde neustále

⁶¹ Za jeden z příkladů horizontů uvádí Patočka horizont „estetický“. „Estetickým“ horizontem je myšlena struktura obsahující možnosti vedoucí člověka k umělecké, tvořivé činnosti, k zájmu o umělecké předměty a jejich prožívání.

⁶² J. Patočka : Přirozený svět jako filosofický problém, Praha : Československý spisovatel, 1992, str. 102.

⁶³ J. Patočka : Přirozený svět jako filosofický problém, Praha : Československý spisovatel, 1992, str. 103.

⁶⁴ Světový čas je „dnem subjektivity.“ in Patočka : Přirozený svět jako filosofický problém, Praha : Československý spisovatel, 1992.

⁶⁵ Transcendentálním vědomím je to jsoucí, jež je nám dáno bez zkušenosti, které prostě vždy „již jest“ přítomno. Čas jako transcendentální vědomí „již jest“ zde vždy přítomen, spočívá ve „vždy“, proto tvoří tento svět.

⁶⁶ Pojmy prezentace, retence a protence vycházejí z práce E. Husserla. Husserl z hlediska časovosti ve vjemu imanentního objektu rozlišuje „ted“ (bod aktuálního trvání), „retenci“, aktuální vědomí minulého „ted“, „protenci“ a sekundární „vzpomínku“ oživující minulost viz. Benyovszky a kol. : Úvod do filosofického myšlení / Čas, Plzeň : Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, s.r.o., 2007.

přítomen v podobě tzv. „horizontu možných změn“.⁶⁷ Tento horizont obklopuje veškeré bytí jako nejsilněji prožívaný subjektivní vztah s okolím. Původní čas, hluboce zakořeněný do světa a nás samých, se tak stává zcela netematickým, umožňujícím všechny ostatní časy života člověka. Patočka ukazuje, že prvním objektivním časem vznikajícím ze základu „světového času“ je „čas percepce dění“, sledování a vnímání různorodých situací, jež se stávají obsahem „horizontu minulosti“. Na základě vnímání dění pak dochází ke stále se zvyšující artikulaci jeho průběhu, smyslu a vztahů. Skrze tuto artikulaci si člověk pro sebe utváří řád světa. V proartikulovaném a uspořádaném světě vzniká podle Patočky druhý objektivní čas, „čas potřeb“, který je prvním měřeným časem života jedince. Na základě existence času původního, objektivního a času potřeb se posléze vytváří i individuální „životní čas jedince“. Ten nabývá povahy historické, neboť je umožněn procesem pochopení fungování osoby uvnitř světa. Moment tohoto pochopení označuje Patočka za akt, v němž se „člověk stává člověkem“.⁶⁸ Je nám tedy ukázáno, jak mylnou je představa času udávajícího se v sousledu oddělených okamžiků. Svět a naše zkušenost naivního světa je dle Patočky založena na dynamickém fenoménu času, z něhož povstává veškeré dění a následně i veškerá jsoucna.

Jak bylo zmíněno výše, vnímání člověka je orientováno jeho okamžitou tendencí nalézat řád. Tuto tendenci Patočka označuje za tendenci „aktivní“, „praktickou“,⁶⁹ která společně s tendencí „syntetickou“ a „asociativní“ umožňuje vznik jednotného vjemu.⁷⁰ Tendence se postupem času v lidském životě diferencují, mění, kombinují a rozrůstají. Jejich existence, jak vyvozuje autor, však musí být založena na objektivním podkladu, jemuž se nelze zpronevěřit, jenž je vždy ve vnímání přítomen a z něhož (a v němž) tyto tendence vyvstávají. Tímto objektivním základem je pro něj lidské tělo, tělesnost člověka, jeho vlastní pohyby. Právě tělesnost dovoluje nechat vzejít určitý afekt, tendenci, jež byla uložena v pozadí, a ta svým vzestupem vede ke změně centra vnímání. Se změnou středu pozornosti se zároveň mění úhel pohledu, který nám nově

⁶⁷ J. Patočka : Přirozený svět jako filosofický problém, Praha : Československý spisovatel, 1992, str. 104.

⁶⁸ Člověk je vyrovnán se svou konečností, vítězí nad úzkostí ze světa a přemáhá pocit zmatenosti uvnitř svého vnitřního boje, jenž mění ve stav vyrovnané kontemplace.

⁶⁹ „Praktické“ tendence se podle Patočky projevovány v určitých afektivních stavech, které jsou spojovány s chaosem, v němž je hledán řád.

⁷⁰ J. Patočka : Přirozený svět jako filosofický problém, Praha : Československý spisovatel, 1992, str. 109.

zaměřená aktualita otevírá. Dostáváme se daným jsoucnem do odlišné prostorovosti, jež se zapojuje do prostorovosti jsoucen minulých, čímž získáváme vhléd do jednoho jediného pole, jediného prostoru. Prostor je proto pro Patočku něčím, co je zásadně udáváno a otevíráno naší tělesnou orientací. Není čímsi odlučitelným od těla a do rozlohy či obsahu spočítatelným. Naopak, je pro něho živelným fenoménem, jenž slouží jako předpoklad pro konstituování věcí. Proces vnímání, který bychom ve (z)běžném pohledu uvedli do vztahu pouze s naším já soustředěným na určité právě vystoupivší jsoucno, se před námi nyní rozevívá do souhry dynamických, tvořivých fenoménů času, těla, prostoru a vnitřních apriorních tendencí člověka.

Konstituce věcí, pokračuje Patočka, probíhá na základě dvou hlavních tendencí člověka – tahu „dispozičního“, jež je orientován praktickým rázem lidských potřeb a tahu „komunikačního“, jež směřuje k druhému člověku a společnému bytí v jediném světě.⁷¹ Tyto tendence ve výsledku utvářejí svět, v němž člověk žije. Jako u každého člověka se odlišně projevující v intenzitě i poměru dávají tendence vznikat rozmanitosti světů, v nichž se lidé pohybují a které prožívají.⁷² Konstituce věci, kromě předpokladu existence prostoru, jak již víme, musí být tedy dána též časem, v čase jako přítomnosti. Prostor a čas jsou proto pro Patočku tím, co se rozevívá okolo věci jako nejhlubší studna možností, z nichž může věc povstat pokaždé odlišným způsobem, než jakým se nám dávala včera či jakým se nám dá zítra. Čas a prostor tak nazývá „vnitřním horizontem“ věci.⁷³ „Vnitřní horizont“ věc umožňuje, „životní funkce“ pak věc charakterizuje pro člověka. „Životní funkce“ je základem dispozičního vztahu k věcem, neboť právě ona je účelem, za jakým věc používáme v určitých souvislostech. „Životní funkce“ je tím, co na věci spatřujeme. Není to věc samotná, k níž se vztahujeme, nýbrž její praktický účel vedoucí k dílu, ke kterému již vztah máme.⁷⁴ Praktickým způsobem se vztahujeme

⁷¹ Označení tendence a tah jsou pro nás synonymy. Tendenci i tah si představujeme oba stejně jako dynamický proces rozvrhování člověka ve světě.

⁷² Jako příklad odlišně prožívaných světů můžeme uvést svět vězně a matky. Světu vězně je odejmuta „komunikační“ tendence, modus spolupráce, spolužití, který je naopak u matky ještě zvýšen stykem s dítětem, jež je na ní závislé. „Dispoziční“ tendence se liší dle prostředí, v němž matka i vězeň vykonávají své činnosti. Pro vězně je prostředí povětšinou nepřírozeným, domovu vzdáleným místem, zatímco matka se pohybuje v prostředí péče o dítě, které je pro ni prostorem přirozeným a prožitým.

⁷³ J. Patočka : Přirozený svět jako filosofický problém, Praha : Československý spisovatel, 1992, str. 113.

⁷⁴ Podobně dispoziční vztah zaujímáme i k vlastnímu tělu, které při styku s věcmi nevnímáme, nýbrž se soustředíme na účely manipulace s nástroji.

zejména k nejbližšímu okolí, k němuž přistupujeme ponejvíce pragmaticky. V pragmatickém způsobu vztahování ke světu se pro nás i čas stává pouhým údajem našeho okolí, jednou z dispozičních souvislostí. V pragmatickém pojetí prostoru, času i věci dochází podle Patočky praktický svět své univerzální podoby. Ta je světu propůjčena právě na základě existence a otevřenosti přirozeného jednotného a jediného světa, s jeho nejpůvodnější vrstvou času, umožňující veškeré dění, z něhož skrze tělo a prostor vyvstává jsoucno, jež se v našich tendencích proměňuje ve věc.

Právě přiblížený, skrze subjektivní zkušenost popsaný celek světa vidí Patočka jako odehrávající se ve třech základních dimenzích.⁷⁵ Jednou z nich je napětí domov – cizota (a dálava). Domov charakterizuje jako část světa, s níž jsme nejvíce spjati, jež pro nás neskýtá žádná překvapení, je námi netematizovaná a zcela přijímaná. Domov je pro nás oblastí širší dostupnosti, jelikož jsme s věcmi, jež jsou součástí domova, blízce obeznámeni. Tato skutečná známost věcí je dána tím, že existují jisté výzvy vedoucí od „nyní“ k „bylo“, které spojují náhodné setkávání a užívání věci v zacházení a život s blízkým předmětem. Patočka také tvrdí, že blízká znalost věcí nám v oblasti domova zároveň dovoluje podávat výkon zpřítomňování věci. Ten se může odehrávat buď v nepřítomnosti věci, v níž si věc zpřítomňujeme pro sebe a dochází k její explikaci, či zacházením našeho vědomí do horizontu minulosti,⁷⁶ ve kterém prožíváme modifikaci zpřítomňovaného prožitku. Hlavním rysem domova však zůstává, že je nejvíce polidštěnou sférou světa, neboť zastupuje celé společenství, jehož je člověk členem, a proto se na poli domova odehrávají nejbližší lidská setkání s druhým. Tato setkání s druhým popisuje Patočka jako další momenty zpřítomňování, během nichž se pokoušíme implikovat to, co nám zůstává navždy uvnitř druhého skryto a dle čeho si posléze budujeme obraz o vlastním vnitřním dění a dispozicích.⁷⁷ Setkání s druhým pro něho v sobě navíc nese i apriorní tvoření základních kategorií a typů, na jejichž

⁷⁵ J. Patočka : Přirozený svět jako filosofický problém, Praha : Československý spisovatel, 1992, str. 86.

⁷⁶ „Horizont minulosti“ nám umožňuje modifikovaně znovuprožívat zpřítomňované aktuality díky své struktuře skládající se z „kvaziminulosti“, „kvazipřítomnosti“, „kvazibudoucnosti“, jež se spojují v jeden kvaziobjektivní čas.

⁷⁷ Patočka zdůrazňuje, že v člověku předpokládá i existenci určité původní tendence, jež může být uspokojena a naplněna pouze zkušeností s druhým.

podkladě se odbývá původní způsob chápání skutečností.⁷⁸ Díky setkání s druhým nabývá naše zkušenost nového zabarvení, neboť získává charakter spolupráce, na jejímž základě vyvstává idea konkrétního domova. V něm se nám má dostat nezbytných jistot, že nejsme ve světě opuštěni, že „můžeme chápat a může nám být porozuměno“,⁷⁹ že vzájemný svět je místem společného žití, které je korunováno společným dílem, jež je vodítkem pro vzájemné porozumění. Na základě nesplnění této podmínky Patočka ukazuje vznik cizoty. V její oblasti cítíme neporozumění a nepochopení. Cizotu spojuje v nerozlučnou dvojici s dálavou, v modus cizota – dálava, jenž se odbývá v různých stupních daleko od domova a v němž se úměrně se vzdáleností ztrácí naše orientace a pochopení světa.⁸⁰ Jako další dimenzi uvádí Patočka časovou sféru, jak o ní již bylo promluveno výše, do které bychom neměli opomenout zařadit také čas historický a přírodní. Třetí, poslední oblastí, je pro něj dimenze subjektivní, která přináší náladové zabarvení světa. Tento „pratvar“ nálad je veden jednou náladou dominantní, jež posléze spoluurčuje, jaké aktivity bude jedinec vykonávat. Struktura náladovosti je ale v základu dynamická, neustále proměnlivá, a tak jsme jí sváděni od konání lhostejného, nezaujatého až k aktivní, kreativní činnosti tvoření. Nálady jsou v Patočkově představě přímými impulzy vysílanými světem, jimiž jsme natolik afikováni, že světu dokážeme naslouchat v jeho nezkreslené podobě. Nálady jsou tedy tím, co můžeme nazvat i v moderním, technickém světě předreflexivním vztahováním ke světu.

2.2 Pokus o vlastní koncepci uměleckého díla na základě „přirozeného“ světa podle Jana Patočky

Nastíněné přiblížení subjektivní zkušenosti ukázalo, že souznění člověka se světem spatřuje Patočka jako založené na lidské senzibilitě. Ačkoliv člověk získává od světa a

⁷⁸ Mezi tyto základní kategorie Patočka řadí kategorie člověk, zvíře, rostlina. Vychází tedy ze základního Aristotelova dělení života do tří skupin : život rostliny, který je životem výživným/ vegetativním, život zvířete, který je životem smyslovým a život člověka, jenž je životem činným, intelektuálním. Výsledkem výkonu lidského života ERGON je síla DYNAMIS a činnost duše ve shodě rozumem, již Aristoteles nazývá ENERGEIÁ. ENERGEIÁ je žitím života realizací možností, chápeme ji jako „bytí při díle“ viz. Aristoteles : Etika Nikomachova, Praha : Rezek, 1996.

⁷⁹J. Patočka : Přirozený svět jako filosofický problém, Praha : Československý spisovatel, 1992, str.120.

⁸⁰ Modus „cizota – dálava“ Patočka navíc rozlišuje druhu lidského a mimolidského, přičemž modus mimolidský dále člení na živou a neživou „cizotu – dálavu“, J. Patočka : Přirozený svět jako filosofický problém, Praha : Československý spisovatel, 1992, str. 87.

věcí odstup skrze porozumění a praktické vztahování se k nim, nikdy pro něho neztrácí svou senzibilitu jako autonomní oblast, do níž se může kdykoliv ponořit a realizovat možnost smyslového prožitku. Člověk viděný Patočkou se pohybuje v modu smyslového bytí, jež je předchůdcem a předpokladem bytí pracovního a jazykového. Předvedené zkoumání nás tak posunulo opět o krok dopředu a ukázalo nám problém světa v celku definovaný jako problém světa přirozeného, předteoretického, původního ve smyslu zakládajícího. Patočkovu koncepci nyní rozšíříme o rozbor pohybů přirozeného světa, jež následně využijeme ke spojení s tématem viditelného a neviditelného v uměleckém díle.

Smyslové bytí, do něhož Patočka umísťuje člověka – bytost souznící se světem – je jím charakterizováno jako oblast emocí, intuice, instinktů, v níž není rozdílu mezi imaginací a přímým vjemem. Bytí nám zde není přímo dááno, nýbrž je tu právě vytvářeno. Tato tvořivá oblast je Patočkou označena „instinktivně–afektivní“ sférou světa.⁸¹ Uvědomění si existence a významu této oblasti pro lidský život autor považuje za nezbytný krok pro porozumění vlastnímu chování a prožívání. Důvodem a nástrojem k takovému ovlivňování prožívání a chování je dle něho přítomnost našeho těla uvnitř této sféry. Naším tělem tu však není myšlena masa hmoty a tkání, která funguje za určitých biologických podmínek, nýbrž tělo žité, „tělesnost“. Existence těla nám umožňuje vykonávat tělesné pohyby jako výkony původní možnosti ve světě, výkony aktu kineze, vztahování se. Takto chápaný pohyb, původní aktivní činnost, je proto pro Patočku základem existence všech pohybů vyšších modů. V životě nám však pohyb zůstává skryt za jeho uchopením moderní vědou, která pohyb charakterizuje jako statický jev vyjádřitelný určitými kvalitami a hodnotami. „Prapohyb“ našeho těla je ale čímsi odlišným, dynamickým. Je totiž procesem realizace možností, jež sleduje určitý cíl, který přestože není momentálně v přítomnosti obsažen, je neustále naplňován ve směřování člověka k životu. Původní pohyb, vyrůstající sám ze sebe, tak vytváří nepřetržitě budoucí smysl porozumění a poznání světa.

Původní pohyb našeho těla, tedy zakladatel všech dalších možných pohybů, je také

⁸¹ J. Patočka : Tělo, společenství, jazyk, svět, Praha : OIKOYMENH, 1995, str. 105.

fenomémem umožňujícím pohyb „instinktivně–afektivní“ sféry bytí. Tento pohyb Patočka pojmenovává pohybem „zakotvení“.⁸² Slovo zakotvení upomíná na směřování člověka k životu a k jeho zakořenění ve světě. Pohyb „zakotvení“ je pohybem svobodné povahy, jež člověka zasazuje do širokého kontextu světa jako univerza, kosmu. Nečiní z člověka pouze součást pracovního a účelového řádu, nýbrž odkazuje do hlubších rovin lidské existence. V nich Patočka nalézá pouto k druhým bytostem, s nimiž se dostáváme díky vzájemně oddělovajícímu tělu do vztahu závislosti. Na základě bytostného spojení „instinktivně–afektivní“ sféry se smyslovým vnímáním přiznává autor pohybu „zakotvení“ charakter nahodilosti různých druhů. Ze stejného důvodu je pro něho hlavním referentem této sféry země, která pro pohyb „zakotvení“ zaujímá pozici absolutní mocnosti, jíž pohyb zcela podléhá. Proto pohyb „zakotvení“, vedený smyslovostí a nařízením země, nepodléhá naplňování racionálně vytyčených cílů, nýbrž se odehrává na základě popudu hledání okamžitého štěstí vedeného daným okamžikem. Z toho důvodu Patočka přiřazuje pohybu „zakotvení“ estetický ideál, který není hnán praktickým zacílením života. Stará se naopak o naplnění vnitřních tendencí člověka k pocítění vlastního žití. Pohyb „zakotvení“ se tedy ubírá směrem od života zpět k sobě samému, neboť setkání s druhým a samotný svět jako „horizont všech možností“ nás v jeho/našem vjemu odkazuje opět k sobě samým, k sobě jako součásti světa.

Jako opak vůči živelnému a tělesností určenému pohybu „zakotvení“ staví Patočka pohyb „sebeprodlužování“, jímž se podle něj projektujeme do světa služeb a práce a v němž realizujeme řád věcí.⁸³ Z tohoto pohledu se tedy v momentu přítomnosti a věčnosti neustále realizujeme skrze nabízené možnosti a zejména pak věci, čímž dáváme vznikat svému neorganickému tělu, jež nás ve světě lidské práce zastupuje a představuje. V pohybu „sebeprodloužení“ již nevystupujeme jako svobodné bytosti, nýbrž jsme svázáni v roli, pomocí níž jsme uváděni do formálních vztahů s druhými lidmi. Z této nesvobody také vycházejí mezní situace, jež Patočka spojuje s pohybem „sebeprodloužení“, a to okamžiky boje, provinilosti a utrpení. Tyto situace vznikají na základě zaslepenosti nás samých a druhých bytostí, která nám nedovoluje si vlastní

⁸² J. Patočka : Tělo, společenství, jazyk, svět, Praha : OIKOYMENH, 1995, str. 104.

⁸³ J. Patočka : Tělo, společenství, jazyk, svět, Praha : OIKOYMENH, 1995, str. 106.

nesvobodu plně uvědomit. Ideálem pohybu „sebeprodloužení“ proto již podle autora není vnitřní naplnění spatřované v estetickém ideálu, ale je jím ideál askeze, jenž nám dovoluje docílit možnosti sebeprojekce do věci. Askeze, upozadujíc smyslovost a přirozené instinkty, se nám stává prostředkem, jímž docílujeme promítání sebe samých do věcí a realizace vlastních možností, které jsme díky ní schopni objektivně zreflektovat a v odstupu zvážit. Pohyb „sebebeprodloužení“ nás tedy podle Patočky směřuje do věcí, do cílů naší práce, do objektivní reflexe, v níž ztrácíme původní souznění se světem, jehož hlas se nám ztrácí, a není tak ničeho, co by nás přivolalo zpět k sobě samým. Proto Patočka zdůrazňuje, že pohyb „sebeprodloužení“ není pohybem kruhovým jako pohyb „zakotvení“, ale je pohybem přímým, vycházejícím z jednoho centrálního bodu (naše tělo) do více směrů.⁸⁴

Jak lze tedy vystavět koncept uměleckého díla na základě „přirozeného“ světa podle Jana Patočky? Na první pohled nás logická úvaha vede k vytvoření analogie mezi pohybem „zakotvení“ a „sebeprodloužení“ a vztahem neviditelného a viditelného. Z hlediska této analogie se pohyb „zakotvení“ jeví být neviditelným jsoucím, které přináší do uměleckého díla rysy jako smyslové, niterné a emotivní, neboť spočívá v „instinktivně–afektivní“ sféře bytí. Proto bychom se mohli pokusit o aplikaci pohybu „zakotvení“ i na proces umělecké tvorby. Výkladu předpokladů tvorby uměleckého díla nejčastěji vládne představa, že tyto předpoklady spočívají v tělesnosti člověka, „v jeho nitru“. Tomu odpovídá Patočkovo pojetí tělesnosti jako první a původní možnosti člověka vztahovat se ke světu. Počáteční „puzení“ k tvorbě, „živel“ tvorby se tedy jeví vycházet zevnitř našeho těla, veden pohybem „zakotvení“. „Živel“ tvorby proto spočívá v „instinktivně–afektivní“ sféře bytí. Dílo myšleno ve své formě, podobě, se naopak ukazuje být výtvořem sféry „práce“ a pohybu „sebeprodloužení“. Ten dává dílu předmětnou podobu zpracováním jeho materiálu, užitím určité řemeslné techniky, která je vždy zároveň i výtvořem pohybu našeho těla. Ve shrnutí se tak dílo jeví původem

⁸⁴ Patočka rozlišuje ještě třetí pohyb světa, „pohyb vlastní existence“, jenž je snahou člověka odpoutat se od země. Tímto vyvázáním se z moci země je člověk schopen plně si uvědomit svou konečnost, již je schopen se v reflexi postavit a přijmout ji. Jedinec se tak dostává od jednotlivých, na sebe nenavazujících činností, k provázanému prožívání a chování, jež vede jeho život k soustředěné úvaze o jeho smyslu a naplnění. Pro směr úvahy, jimiž se budou následující řádky ubírat, však není tento pohyb nutné více rozebírat, přestože je dobré je podržovat v povědomí.

stvořeno a vedeno neviditelným jsoucím, pohybem „zakotvení“, jenž je z velké části potlačen předmětnou viditelnou podobou díla ve sféře „práce“ vytvořenou pohybem „sebeprodloužení“. Dílo však pro nás není statickým opracovaným předmětem, nýbrž pro nás zůstává v díle stále cosi „živočišného“ a emotivního, jakási ozvěna pohybu „zakotvení“. Proto protitah pohybu „sebeprodloužení“ vůči „instinktivně–afektivní“ sféře nemůže být nikdy doveden do absolutního konce. Představa neviditelného, jež je zakrýváno viditelným,⁸⁵ se nám jeví být na základě tohoto výkladu prvních dvou pohybů „přirozeného světa“ platná. Myšlenku bychom mohli dovést až k tvrzení, že čím více „instinktivně–afektivní“ sféra „bojuje“ proti pohybu „sebeprodloužení“, tím větší v nás dílo zanechává dojem ve smyslu vnitřního prožitku. Tím více jsme osloveni onou „ozvěnou“. Pokud se pohyb „zakotvení“ ozývá jen slabě, pak jsou diváci díla pouhými hodnotiteli technické dovednosti umělce a jeho schopnosti věrně napodobit či ztvárnit určité téma. Ta nejocetňovanější a nejúchvatnější umělecká díla historie tak můžeme považovat za ta, jež si v sobě zachovala nejvíce z „instinktivně–afektivní“ sféry bytí a byla tak schopna člověka oslovovat po generace. V takto navržené koncepci se jeví jako odpověď na Lyotardův požadavek „zobrazovat neviditelné“⁸⁶ snaha vnímat umělecké dílo s větším odstupem od jeho předmětné formy, zejména pak snaha nezkoumat dílo z hlediska techniky a historie vzniku. Tímto odstupem se totiž ocitáme mnohem blíže původnější oblasti vzniku díla, „instinktivně–afektivní“ sféře bytí, a poodhalujeme tak neviditelné. Stejně bychom měli přistupovat k dílu i v procesu jeho tvorby. Dílu by mělo být „nasloucháno“, mělo by vést umělcovu činnost, nikoliv naopak. Větší odstup od díla a senzitivnější naladění, „naslouchání“ dílu, a tedy „naslouchání instinktivně–afektivní“ sféře světa, se jeví být alespoň zčásti možností, jak docílit „zobrazování neviditelného“. Toho, co jediné považuje Lyotard v současné době za hodné filosofické úvahy.⁸⁷

Při pozornějším čtení „přirozeného“ světa podle Jana Patočky se však takto navržená koncepce jeví příliš šablonovitá. Pro tematizaci uměleckého díla a „přirozeného“ světa u Jana Patočky se zdá být vhodnější postupná úvaha o uměleckém díle ve třech

⁸⁵ Představa neviditelného zakrývaného viditelným odkazuje k první kapitole a práci J.–F. Lyotarda a M. Merleau-Pontyho.

⁸⁶ In Bystřický : Texty k postmoderně II, Praha : FHS UK, 2001.

⁸⁷ In Bystřický : Texty k postmoderně II, Praha : FHS UK, 2001.

základních dimenzích „přirozeného světa“, jak je Patočka navrhl.

„Časová dimenze“, pojatá Patočkou jako kontinuální dynamická síla vycházející sama ze sebe a jako základní fenomén, jenž umožňuje existenci dění ve světě,⁸⁸ ukazuje, že pohyby „zakotvení“ a „sebeprodloužení“ nemohou být pochopeny jako dva odlišné momenty. Předpokládá, že se odehrávají v jednom jediném „světovém čase“ a jsou součástí pohybu, jenž Patočka označuje za pohyb lidského života, individuace člověka a lidských dějin vůbec.⁸⁹ Pohyb „zakotvení“ a „sebeprodloužení“ tak můžeme společně s Patočkou označit za „spolupohyby“.⁹⁰ Na základě světa, pojatého jako dění odehrávající se v kontinuálně spojeném celku, se proto i dílo a proces jeho tvorby nejeví jako rozčleněné do jednotlivých fází, nýbrž časově „plné“. Tato „plnost“ nám zamezuje rozvažovat o díle jako o jsoucím, jež je složeno ze dvou oddělených částí – obsahu a formy. Naopak nám dílo, výtvor světa, dává stejně jako tento svět pocítit v celku, v jednotě.

Pojem horizontu a „subjektivní“ dimenze „přirozeného“ světa, jak je chápe Patočka, se jeví být vhodné k tematizaci viditelného a neviditelného. Horizontové struktury světa podle Patočky ovlivňují výběr aktuální lidské činnosti, rozhodují o tom, co bude stát v centru naší pozornosti, a co se tedy pro nás stane viditelným.⁹¹ Horizonty samy jako struktury nekonečného množství změn jsou pro nás naopak neviditelnými. Tak se tedy neviditelné jako potencialita, uložená v daném horizontu, může stát právě prožívanou aktualitou a naopak, přičemž se viditelné a neviditelné pojaté jako aktualita a potencialita ocitají ve vztahu vzájemné závislosti. Potentialita umožňuje existenci aktuality a ta dává existovat potencialitě mimo centrum naší pozornosti. Ve vztahu k uměleckému dílu uvádí Patočka výslovně působení „estetického“ horizontu na člověka.⁹² „Estetický“ horizont umožňuje, aby se umělecké dílo dostalo v podobě aktuality do centra naší pozornosti. Následné vnímání díla je však ovlivněno

⁸⁸ J. Patočka : Přirozený svět jako filosofický problém, Praha : Československý spisovatel, 1992, str. 102.

⁸⁹ J. Patočka : Tělo, společenství, jazyk, svět, Praha : OIKOYMENH, 1995, str. 108.

⁹⁰ Tyto „spolupohyby“ chápe Patočka jako na sobě závislé, neboť pouze v jejich součinnosti spatřuje jedinečnost lidské existence, která směřuje k osvětlení a porozumění světu, o něž Patočkovi v procesu lidské individuace a lidských dějin jde. V tomto procesu je dle něj člověk schopen docílit porozumění, pravdy a poznání.

⁹¹ J. Patočka : Přirozený svět jako filosofický problém, Praha : Československý spisovatel, 1992, str. 100.

„subjektivní“ dimenzí, která je podle Patočky tvořena náladovými horizontovými strukturami. Při tematizaci uměleckého díla musíme tedy zvažovat i „naladění“, v němž se ocitáme a jež ovlivňuje způsob, jakým jsme schopni dílo přijmout. Tak můžeme být diváky a tvůrci vůči dílu lhostejnými a v jiné chvíli naopak diváky a tvůrci citlivými a otevřenými.

Dimenze „domov – cizota“ odhaluje, proč, jak nám ukazují naše zkušenosti, je pro nás umělecké dílo v životě čímsi výjimečným, neztotožnitelným s obyčejným předmětem denního užívání. Uměleckému dílu přisuzujeme zvláštní status, jenž z něj nečiní pouhou „věc“. Dokladem toho jsou i vědní obory, estetika a kunsthistorie, jež dílu vyčleňujeme, a speciální prostory, galerie a muzea, v nichž díla prezentujeme. „Domov“ je Patočkou charakterizován jako místo, s jehož aspekty jsme plně srozuměni a obeznámeni, místo, k jehož předmětům se vztahujeme za nějakým účelem a jsou pro nás tedy předměty netematizovanými. „Cizota“ je naopak prostorem, v němž se známost rozplývá v neporozumění a nepochopení. V „cizotě“ se ocitáme sami jako jedinci, nepodpořeni společenstvím, jež je nám oporou ve sféře „domova“ a jehož jsme členy.⁹³ Umělecké dílo se na základě této charakterizace sféry „domov - cizota“ jeví spočívat na pomezí linie „domova“ a „cizoty“. Pro člověka, pobývajícího ve sféře „domova“, je tak dílo něčím vzdáleným od předmětů běžného užívání, neboť je dílo schopné tematizovat a neužívat jej primárně za určitým účelem. Dílo jakoby se tedy nacházelo až na samém okraji sféry „domova“, ale přesto do ní patřilo. Není nám čímsi zcela cizím, nesrozumitelným, nýbrž nás stále oslovuje jazykem našeho společenství, ačkoliv se zdá promlouvat v odlišném „nářečí“. Dílo, stojící na pomezí, je pro nás jako výtvar našeho společenství stále srozumitelným. Umělecké dílo je výkonem, k němuž, sice vzdáleně a zprostředkovaně, pořád však ještě přináležíme. „Cizota“ dává dílu ten rys, jenž pro nás dělá umělecký výtvar „exotickým“, vytrhává jej z běžnosti, a tím jej činí nepřehlédnutelným. Snad z tohoto důvodu, z důvodu umístění díla na pomezí „domova“ a „cizoty“, jsme schopni rozlišovat mezi uměleckým dílem a řemeslným výrobkem, který spadá hlouběji do oblasti „domova“ a naší obeznámenosti. Řemeslný výtvar pro nás proto zůstává

⁹² J. Patočka : Přirozený svět jako filosofický problém, Praha : Československý spisovatel, 1992, str. 99.

⁹³ J. Patočka : Přirozený svět jako filosofický problém, Praha : Československý spisovatel, 1992, str. 86.

vzhledem k uměleckému dílu čímsi „méněcenným“. Nedokáže nás vytrhnout z oblasti známosti a příliš odkazuje k disponibilitě, jíž ve vztahu k předmětům ve sféře „domova“ užíváme. Řemeslný výrobek dává až příliš pocítit „práci rukou“ a osobu toho, jenž výrobek vytvořil. Na základě sféry „domov – cizota“ jsme nejspíše i schopni rozlišovat mezi uměleckým dílem a „kýčem“, jež se snaží za umělecké dílo vydávat. „Kýč“, pouhá hra na umělecké dílo, se neocitá na linii „domova“ a „cizoty“, a proto není schopen oslovení diváka. Svým nepřiměřeným ztvárněním diváka neoslovuje srozumitelnou řečí sdílenou společností, není tak pochopen člověkem jako součást tohoto společenství, jako společný výtvar, skrze který by se byl člověk schopen se společností „domova“ identifikovat, a proto je vykázán mimo tuto společnost, za hranice domova do „cizoty“.

Právě navržená koncepce pojetí uměleckého díla v „přirozeném“ světě podle Jana Patočky umělecké dílo stále chápe jako dílčí problém v tázání se po problému světa. Dílo je zde již sice tematizováno na poli ontologických úvah, z čistě filosofického hlediska, ale nenabývá zde nikterak specifické povahy a nepomáhá nám nalézat cestu, jež by otevírala další nové možné úvahy o fenoménu světa.

Kapitola 3: Umělecké dílo a otázka viditelného/neviditelného v práci Martina Heideggera

Tematizace uměleckého díla předvedená v první a druhé kapitole se ukázala být tematizací uměleckého díla jako vyděleného filosofického problému, který zásadněji neotevřít problém světa jako celku. Kunsthistorický přístup se zabýval dílem jako lidským výtvořem, uměleckou prací řemeslného umu a dílo vztahoval k „povrchním“ tématům historické doby, obrazu společnosti a umělcova osobního života. Estetické hledisko uchopilo umělecké dílo jako předmět zvláštní, vydělené kategorie, který, ačkoliv vztážen k celku světa, zůstává stát jako filosofický problém odděleně a sám sobě se stává hlavním předmětem úvah. Tematizace díla na základní ontologické rovině v případě koncepce vztahu uměleckého díla a „přirozeného“ světa podle Jana Patočky poskytla hlubší pohled na dílo, jež se ukázalo bytostně spočívat ve světě, avšak jejich vztah se jevil jako vztah jednostranné direkce vedoucí od světa k dílu. Filosofie Martina Heideggera tak pro nás činí zásadní krok, neboť dílo se zde ukazuje být významným momentem odhalujícím charakter bytování světa vcelku. Dílu se dostává příznání světatvorné povahy a zároveň výsadního postavení jako jsoucího, jež umožňuje člověku přiblížit se světu jako celku, jenž je mu v běžné zkušenosti odepřen. Proto i vztah člověka a díla zde nabývá zvláštní povahy obousměrné interakce a setkání člověka s uměleckým dílem získává nevšední povahu, neboť pro nás činí dílo jsoucím zřetelně vyděleným od předmětů každodenního užívání.

3.1 Koncepce uměleckého díla podle Martina Heideggera

Tázání po tom, čím umělecké dílo je, co je bytostným určením uměleckého díla, začíná Heidegger hledáním spojitosti díla a věci.⁹⁴ Z vlastní zkušenosti víme, že dílo chápeme jako jsoucno zvláštního druhu, stále jej však v naší základní orientaci ve světě udržujeme v kategorii věci. Důvodem této kategorizace je pro Heideggera fakt, že dílo i věc si pro nás drží jako hlavní zjevnou charakteristiku „věcovitost“ (das Dinghafte) neboli to základní, co činí věc věcí. Tento věcný charakter se zdá být na díle tak nezvratně

⁹⁴ M. Heidegger : O původu uměleckého díla, Orientace 5/1968.

přítomný, až jsme sváděni k tomu říct, že obraz závisí právě na barvě, z níž je vytvořen. Touto cestou však dílo běžně neposuzujeme, neboť na díle pro nás vystává zejména to, co jej od běžné věci odlišuje. Pro pochopení toho, co je tím dílo odlišujícím, se Heidegger nejprve ptá po tom, co je „věcovitost“, co je bytostným určením věci. Věci samy pak rozlišuje do kategorie „pouhých“ věcí, jež zahrnuje předměty neživé přírody, a věcí „užitkových“, předmětů každodenního užívání a světa kolem nás, v nichž spatřuje „věcovitost“ jako lépe prokazatelnou.⁹⁵ Představeno je základní západoevropské pojetí věci a jsooucího vůbec, jež je založeno na předpokladu o předem existujícím základu věci,⁹⁶ který ovlivňuje, jaké vlastnosti⁹⁷ kolem něj budou sdruženy. Věc takto pojatá jako souhrn základu a jím daných vlastností je podle Heideggera orientována v čase přítomnosti. Proto se v centru naší pozornosti ocitají právě vnímaná jsooucná, jež si představujeme jako složená z jadra a odvozených vlastností.⁹⁸ Tomuto vztahu k věci odpovídá i naše promluva o věci, jež je výrokovým soudem skládajícím se ze subjektu a predikátu. Definování věci na základě skladby substance a přidaných vlastností Heidegger chápe jako akt znesvobodňování „věcovitosti“ věci. Jako opak proto uvádí přístup k věci v její bezprostřední přítomné podobě, přístup k věci skrze smyslové počítky.⁹⁹ Věc je tak uchopena jako celek rozmanitých smyslových vjemů. „Věcovitost“ jakoby se i zde, v přílišném přiblížení věci, ztrácela. Věc jako suma smyslových počítků nedovoluje vznik odstupu a rozptyluje se v jednotlivých okamžicích. Proto podle Heideggera podléháme nejběžnějšímu způsobu pojetí věci, věci jako zformované látky. Látka (HYLÉ) zde věci dává stálost a forma (MORFÉ) jí nabízí svéráznost. Představa tak odpovídá tvrzení, že věc upoutává člověka svým vzhledem¹⁰⁰ a zároveň je aplikovatelná v kategorii věcí „přírodních“ i „užitkových“. Věcný základ věci se jeví jako látka a forma jako část specificky uměleckého využití. Pojmový aparát látka – forma se proto stal výchozím bodem pro teorii umění a většinu estetických úvah a zaujal také

⁹⁵ M. Heidegger : O původu uměleckého díla, *Orientace* 5/1968, str. 55.

⁹⁶ Základ věci ve smyslu řeckého ΤΟ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΝ.

⁹⁷ Vlastností ve smyslu řeckého ΤΑ ΣΥΜΒΕΒΗΚΟΤΑ.

⁹⁸ Zásadním krokem k vybudování tohoto způsobu myšlení pak byla změna významu, s níž se řecká slova setkala při překladu do latiny, v němž došlo k rozlišení subjektu a substance. Překlad do latiny : „HYPOKEIMÉNON – *subiectum* (subjekt), HYPOSTÁSIS – *substantia* (podstatné jméno), SYMBEBÉKÁ – *akcidens* (případek). Tímto krokem nabylo evropské myšlení podoby, s níž pracujeme dnes sami, a která nás učí určovat věci na základě určení substance a jejích akcidencí.

⁹⁹ Věc je tak věcí ve smyslu řeckého ΑΙΣΘΗΤΟΝ – to, co lze vnímat smyslovými počítky.

¹⁰⁰ Vzhled ve smyslu řeckého ΕΙΔΟΣ.

přední místo při zkoumání celku světa a všeho jsoucího, jež spojuje látku s racionální podstatou a formou s iracionální identitou. Společným bodem, v němž se látka i forma prolínají, ukazuje Heidegger, je jejich účel sloužit člověku jako určitý produkt.¹⁰¹ „Služebnost“ (die Dienlichkeit) je charakterem, jenž plně podléhá moci forma – látka za vzniku náčiní (das Zeug). Náčiní v sobě spočívá (stejně je tomu u „pouhé věci“), avšak není soběstačné (jako u uměleckého díla). Náčiní se proto svým bytostným určením látka – forma podle Heideggera pohybuje na rozhraní věci a díla. Ani jeden ze tří uvedených přístupů k věci tedy pro autora nezachycuje bytostné určení věci.¹⁰² Za jedinou cestu, jež je vhodným způsobem vztahování se k věci, považuje Heidegger navázání důvěrného vztahu s věcí, jenž ponechá být věc svobodnou v jejím způsobu existence. Tento vztah nalézá v užívání náčiní. Náčiní pro něj není pouze nástrojem služby, nýbrž je jsoucím, jež je charakterizováno „spolehlivostí“,¹⁰³ momentem, jímž je člověk vtažen do světa. Náčiní je netematizovaným přítomným jsoucnem, jež rozehrává významy světa, do nichž jsme skrze toto jsoucí zapojeni a spájeni se zemí a světem. „Plným“ bytostným určením náčiní je tedy podle Heideggera „spolehlivost“. Ta zakládá schopnost náčiní sloužit, jež postupně zaniká a mizí v opotřebení, až dosáhne „neplného“ bytostného určení „služebnosti“. Tím, co autor zvolil v úvaze k odhalení „plného“ bytostného určení náčiní, se mu stal obraz, umělecké dílo. Prokázal tak, že dílo, jež původně chtěl odhalovat skrze věc, posloužilo samo k odhalení věci. Dílo, jak ukazuje Heidegger, tedy otevírá nový pohled člověka, vytrhuje jej z každodenní obeznámenosti a rozevírá mu jsoucí v nových souvislostech. V blízkosti díla se odkrývá to, co bylo zahaleno a je podržováno v neskrytosti.¹⁰⁴ Proto je podle Heideggera bytostným určením uměleckého díla událost pravdy. „V díle umění se do díla vložila pravda jsoucího“.¹⁰⁵ Jako podmínka pro pochopení díla jakožto události pravdy se Heideggerovi jeví nutnost odejmout dílo z možných kontextů a ponechat je být tím, čím je. Umělecká díla současné doby se však vždy nacházejí v určitém kontextu, jenž z díla

¹⁰¹ M. Heidegger : O původu uměleckého díla, Orientace 5/1968, str. 58.

¹⁰² Heidegger poznamenává, že se všechny přístupy postupem historického času prolínají a na jejich základě vzniká způsob uvažování, jímž myslíme veškeré jsoucí vůbec. Takovéto zahlcování vidění světa pojmovostí podle něj vzdaluje naše myšlení od možnosti nalezení toho, co činí věc věcí. Pojmy a jejich aparáty nás vedou k tomu předjímat věci a nedovolují nám tak navázat s věcí důvěrnější vztah, jenž by nám pomohl ponechat věc tak, jak skutečně je.

¹⁰³ Spolehlivost - die Verlaesslichkeit, verlassen - nechat; spolehlivost jako ponechání být tím, čím jest.

¹⁰⁴ Neskrytost ve smyslu řeckého ALÉTHEIA.

činí spíše předmět nežli výtvar umění. Proto si dovoluje Heidegger tvrdit, že díla již byla vytržena ze svého bytostného prostoru a dílu se tak odňal jeho svět, jenž se rozpadl. Dílo se proto bez svého světa stalo ne-v-sobě-stojícím, neboť „v-sobě-stání“ (in-sich-stehen) je charakteristikou uměleckého díla odlišující jej od věci. Tím se dílo proměnilo ve věc, již uchovává historická tradice. Jedinou možností, jak dílo nyní nalézt tak, jak skutečně jest, je podle Heideggera poznání oblasti, již samo dílo otevírá, vztahů, jež rozehrává a neskrytého, jež odhaluje – poznání díla jako události pravdy.

3.2 Výkladový exkurz k pojmu pravdy ve filosofii Martina Heideggera

Pro lepší porozumění následujícímu rozvinutí úvah o uměleckém díle vkládáme, jak k tomu sám autor nabádá a činí tak v textu „O původu uměleckého díla“, krátký paragraf zabývající se pojetím pravdy podle Martina Heideggera. Heideggerovo pojetí pravdy se výrazně odlišuje od nejběžnějšího uchopení pravdy, jež náleží do oblasti jazyka a týká se shody výroku s danou realitou skutečnosti.¹⁰⁶ Heidegger pojímá pravdu jako neskrytost ve smyslu řeckého ALÉTHEIA, jež je tématem vedoucím k problému ontologického rozvrhu světa. Heidegger v přístupu ke zjevnosti celku světa, k pravdě, klade důraz na postoj člověka. Ten spatřuje jako postoj otevřenosti a je pro něj zároveň bytostnou charakteristika člověka jako vidoucí bytosti. Vztah člověk – věc podle Heideggera odehrává v otevřeném poli na základě lidského přístupu otevřené vstřícnosti, v níž je věci umožněno, aby před člověka předstoupila, „před – stavila“¹⁰⁷ se. Věc i člověk si vstřícností prokazují vzájemnou otevřenost. „Výpověď vděčí za svoji správnost otevřenému postoji vztahování; jenom prostřednictvím tohoto postoje se vůbec může zjevné stát směrnici pro představující shodu“.¹⁰⁸ Jako nutnou podmínku této otevřenosti, vstřícnosti, Heidegger určuje „svobodu“ dané entity. Svoboda, o níž autor hovoří, však není svobodou v běžném slova smyslu, jak o ní smýšlíme při promluvě o svobodném a nesvobodném jednání. Svoboda se zde totiž neukazuje jako lidská vlastnost, již by člověk disponoval, nýbrž má svůj základ v původní bytostné

¹⁰⁵ M. Heidegger : O původu uměleckého díla, Orientace 5/1968, str. 61.

¹⁰⁶ M. Heidegger : O bytí a pravdě, Praha : Mladá fronta, 1993, str. 7.

¹⁰⁷ „Před – stavením“ myšleno v silném slovo smyslu vyvstání zde před námi.

¹⁰⁸ M. Heidegger : O bytí a pravdě, Praha : Mladá fronta, 1993, str. 25.

pravdě. Proto se i svoboda musí nacházet v otevřeném poli vůči zjevnému, jemuž svým postojem otevřenosti dovoluje být tím, čím toto zjevné je. Svoboda se věci nezmocňuje, nepřeměňuje ji svým působením. Naopak, oddává se tomuto jsoucímu, jemuž tak poskytuje možnost zjevit se v jeho původnosti. Bytostným určením svobody je proto podle Heideggera sebeoddání¹⁰⁹ se odkrývání jsoucího. Svoboda se v autorově pojetí zcela propůjčuje neskrytosti, ALÉTHEIA v tom nejsilnějším smyslu umožnění otevřenosti a odkrývání jsoucího.¹¹⁰ Díky svobodě je tak jsoucí v otevřenosti vystaveno člověku, jenž vůči němu zaujímá stejně otevřený vztah vystavenosti, na jehož základě je nabytá odkrytost udržována. V udržovaném aktu sebeoddávání probíhá veškeré naše chování a vztahování. Takovýto stav Heidegger označuje za „ek – sistentní“ stav člověka.¹¹¹ Lidská zkušenost však zná setkání se skrytostí. Její původ je tedy nutné hledat v opaku svobody umožňující odkrytost – v „nesvobodě“. Nesvoboda je tím, co neponechává jsoucnu vystoupit ve své původnosti, jsoucí zakrývá. Heidegger pravdu a nepravdu chápe jako nerozlučnou jednotu. „Jen proto, že si pravda a nepravda ve svém bytostném určení nejsou lhostejné, ale patří k sobě, může se pravdivá věta vůbec dostat do vyhroceného opaku vůči odpovídající větě nepravdivé“.¹¹² Pravda a nepravda podle něj k sobě nerozlučitelně patří jako součásti bytostného určení pravdy. Bytostným určením pravdy je tedy svoboda jako možnost nechat jsoucnu být tím, čím je, a zároveň nepravda jako neponechání jsoucnu vystoupit v jeho odhalenosti. Neponechání jsoucnu být tím, čím je, však Heidegger chápe pouze jako jeden způsob skrytosti, s níž se setkáváme. Druhá podoba skrytosti pramení ze schopnosti svobody vytvářet v člověku „naladění“,¹¹³ jímž se jedinec vztahuje k jsoucímu jako k celku. Otevřenost, jíž svoboda dává vzniknout, je „proladěna“ vztahováním se k celku. Člověk je vždy ve vztahu v celku nějak naladěn, neboť svět se nám dává skrze „naladěnost“.¹¹⁴ Lidská zkušenost však říká, že nejsme schopni zachytit jsoucí v celku. Druhou podobou skrytosti je tedy podle

¹⁰⁹ Akt sebeoddání je chápán jako výkon aktivního postoje, nikoliv pasivního odevzdání se.

¹¹⁰ Člověk tedy není tím, kdo by měl nad svobodou moc, nýbrž svoboda je tím, kdo má moc člověkem, neboť bez ní by nebylo lidského pochopení.

¹¹¹ Zde zřetelně vidíme, že otázka pravdy, je též vlastně otázkou, jak je člověk.

¹¹² M. Heidegger : O pravdě a bytí, Praha : Mladá fronta, 1993, str. 43.

¹¹³ „Určité naladění, tj. ek-sistentní vystavenost vůči jsoucímu v celku“, M. Heidegger : O pravdě a bytí, Praha : Mladá fronta, 1993, str. 37.

¹¹⁴ Tuto „naladěnost“ nelze chápat jako subjektivní náladu (stejně jako tomu je u subjektivní dimenze Patočkova přirozeného světa). Za příklad „naladěnosti“ lze vzít „naladěnost“ Řeků, jejichž vztahování se k světu bylo tak řízeno „naladěností“ – údivem.

Heideggera skrytost jsoucího vcelku. Skrytost jsoucího vcelku je důvodem, proč se člověku dostává pouze otevřeného vztahování k jednotlivým jsoucnům, jež jsou nám odkrývána. Zřetelně nyní vystupuje vztah, jenž mezi skrytým a neskrýtým vzniká. Je to vztah jejich vzájemného umožňování a závislosti. Pravda a nepravda proto nemohou být opozitními entitami, nýbrž jsou jednotou. Tím, že necháváme jsoucno být tím, čím jest, tvrdí Heidegger, dochází ke skrývání jsoucna vcelku. Zároveň s tím však skrytost umožňuje a uchovává odkrývání.¹¹⁵ Člověk je zabrán do tematizování jednotlivých odhalených jsoucen, k nimž se plně upíná. Tento stav Heidegger pojmenovává stavem „in–sistence“. Člověk je tak podle něj bytostně charakterizován nikoliv pouze svou „ek–sistencí“ jako svobodným otevřeným postojem, ale zároveň i „in–sistencí“ neboli upínáním se k jednotlivému. Základní stav člověka proto autor označuje za „insistentní ek–sistenci“ člověka.¹¹⁶ „Pobyt zde udržuje, pokud ek–sistuje, prvotně skryté ... vlastní nepravdu“.¹¹⁷ Tímto stavem je člověk odsouzen k zakrývání zjevnosti jsoucna vcelku.¹¹⁸ Skrytost skrytého vcelku, jež vládne lidskému pobytu, Heidegger nazývá „tajemstvím“. Udržování nepravdy, které je dáno v samotném základu existence člověka, vedoucí k odkrývání jednotlivého jsoucího a zakrývání jsoucna vcelku chápe autor jako podstatu bytostného určení člověka a označuje jej pojmem „scestí“. „Skrytí skrytého jsoucna vcelku vládne v odkrytí jednotlivého jsoucna, v odkrytí, které se jako zapomenutou skrytí stává scestím“.¹¹⁹ Proto „scestí“, na němž se člověk neustále po celý svůj život v poznávání pohybuje, k člověku neoddělitelně patří. „Scestí“¹²⁰ je způsobem bytování člověka ve světě. Bytostné určení pravdy podle Heideggera tak nabývá finální podoby „vlády tajemství“ (skrytosti) „ve scestí“ (odkrývání jednoho za skrývání celku aneb akt pravdy – nepravdy).¹²¹

¹¹⁵ Vztah skrytého a neskrýtého si lze vhodně představit na příkladu figury a pozadí ve tvarové psychologii.

¹¹⁶ „Jako insistentní je člověk přivrácen pokaždé k tomu nejbližší běžnému jsoucnu. Ale insistuje jen jako už ek–sistentní, protože si přece jen bere jsoucno za určitou směrnici.“, M. Heidegger : O pravdě a bytí, Praha : Mladá fronta, 1993, str. 53.

¹¹⁷ M. Heidegger : O pravdě a bytí, Praha : Mladá fronta, 1993, str. 47.

¹¹⁸ O zakrývání jsoucího vcelku se podle Heideggera člověk sám více přičiňuje svou rostoucí mírou znalostí vědy a vědeckého přístupu k životu. Jejich neustálým aplikováním na zjevné jsoucí zůstává lidská bytost o to více na povrchu, vzdalujíc se veškerému základu poznání.

¹¹⁹ M. Heidegger : O pravdě a bytí, Praha : Mladá fronta, 1993, str. 53.

¹²⁰ Pojem „scestí“ je zaměnitelný s pojmem „bloudění“.

¹²¹ Heidegger připomíná, že obor tradiční filosofie ani metafyziky nebyl schopen položení otázky po pravdě, neboť se příliš zabýval bytím „zde jsoucího“ a pravdu tak ztotožňoval s přítomností dávanou jsoucím. Bytí vcelku zůstalo opomenuto. Z jeho pohledu je pro nás nezbytné učinit krok zpět, jakožto krok směrem hlouběji (hlouběji k

3.1 Pokračování

Umělecké dílo jako událost pravdy, tvrdí Heidegger, přivádí do vzájemného sporu dvě ontologické entity, zemi a svět. Svět je významově hutným prostorem, v němž jako lidé spočíváme a jenž je charakterizován svou otevřeností a neskrytostí. Jeho bytostným určením je proto „dávání se“ (schicken). Svět „světuje“ námi nereflektovaný. Dílo podle Heideggera člověku otevírá svět dvěma způsoby. Prvním je rozprostření prostranství světa neboli udání významů světa. Dílo uvolňuje prostor světa, orientuje jej ve volné pole a udržuje tak svět v otevřenosti. „Dílo jakožto dílo vystavuje, otevírá svět“.¹²² Druhý způsob otevírání světa vyplývá z charakteru díla být stvořeno, zhotoveno z určité látky. Dílo pracuje s látkou, avšak nikoliv tak, jak činí náčiní, jež se látce poddává. Umělecké dílo naopak pojímá látku do své služebnosti, jež se v této službě ztrácí a v otevřenosti světa nechává dílo tuto látku vyvstat. Do otevírání světa je tímto momentem, poukazuje Heidegger, přivedena země jako útočiště pro zhotovování díla. Dílo tak ponechává zemi být zemí v její sebeuzavřenosti. Heidegger proto vyvozuje dva základní rysy uměleckého díla: otevírání a udržování otevřenosti světa jako otevřeného celku jsoucího a přivádění země do světa. „Tím, že dílo vystavuje svět a přivádí zemi, je tím, co vyvolává spor“.¹²³ Bytostným určením díla je podle Heideggera právě vedení tohoto sváru, jenž zakládá samostatnost, „v-sobě-stání“ a klid díla, kterým se dává nahlédnout pravda. Pravda v Heideggerově pojetí je událostí aktu pravdy – nepravdy, skrytosti – neskrytosti neboli momentu „scestí“, jenž je podřízen vládě skrytosti („tajemství“). Ačkoliv nelze chápat analogicky vztah skrytosti a neskrytosti jako vztah světa a země a spojovat tak zemi se skrytostí a svět s neskrytostí, existuje v jejich vzájemném vztahu k celku nepřehlédnutelná paralela. Událost pravdy, jež se udává v uměleckém díle, není podle autora statickým stavem, nýbrž je dynamickým vztahem určeným „světlinou“ (die Lichtung). „Světlinou“ označuje Heidegger otevřené místo uprostřed jsoucího, jež zakládá samo jsoucí. Svým charakterem neskrytosti, podotýká autor, v sobě však

„tajemství“), vedoucím k původnímu myšlení starých Řeků – protofilosofů. V Heideggerově pojetí to byli oni, kdo dokázal naslouchat jsoucímu vcelku a nevzdalovat se „tajemství“. Skrytost jimi nebyla zapomínána, nýbrž vědomí skrytosti ji k ní přibližovalo. Návrat k chápání presokratiků je tedy autorem chápán jako krok hlouběji k původnějšímu poznání a krok zpět ve smyslu návratu k upamatovávajícímu myšlení.

¹²² M. Heidegger : O původu uměleckého díla, pracovní nepublikovaný překlad I. Chvatíka.

¹²³ M. Heidegger : O původu uměleckého díla, pracovní nepublikovaný překlad I. Chvatíka.

„světlna“ zároveň obsahuje i skrytost, jež se děje ve dvou podobách. První podobou skrytosti je podle něj „odpírání“. Jsoucí zůstává pouhým „jest“ vyvstanuvším proti skrytosti. Jedná se způsob skrytosti pohybující se mimo pole světliny. Oproti tomu druhá podoba skrytosti, „zastírání“, se odehrává na poli osvětleného. Jsoucí se vyjevuje v odlišné podobě, než jaká je jeho skutečnost. Jsoucí je zahalováno jsoucím jiným. „Zastírání“, tvrdí Heidegger, umožňuje mýlku v našich úsudcích. Autor tedy dokazuje, že „k bytnosti pravdy jakožto neskrytosti patří toto zdráhání se v podobě dvojího skrývání“.¹²⁴ Světlna i oba způsoby skrytosti se jeví jako bytostně vzájemně se zakládající. Tento prapůvodní spor světliny a skrytosti je podle Heideggera prostoupen svárem světa a země, jenž se odehrává uvnitř jejich vzájemné jednoty. Prolínání a sváření těchto dvou jednot pak zakládá událost pravdy, jež se děje v díle a je tedy bytím díla.¹²⁵ Tento svár, tvrdí Heidegger, zároveň konstituuje otevřenost jsoucího, v níž jsoucí vystupuje a zaniká. Pravda se proto nutně potřebuje zabydlet, zařídit (einrichten) v této otevřenosti. Pravda utváří herní pole otevřenosti, na kterém může jsoucí vyvstat, avšak nemůže se nikdy díť mimo toto jsoucí.¹²⁶ Ustavování pravdy v otevřenosti se podle Heideggera děje ve smyslu řeckého THESIS neboli vystavování v neskrytém. Otevřené pole totiž autor vidí jako otevřené pole jsoucího, jež se děje v modu neustálého vybojovávání. Z toho důvodu jsou podle něj jsoucí jako bytí a pravda stejně původními entitami. Pravda se tedy zařizuje a děje právě ve sváru a prostoru, jenž pravda sama otevírá. Proto je událost neskrytosti a zařizování otevřenosti jedním a tím samým bytostným určením pravdy, neboť je jedním dějem probíhajícím naráz. Pravda, zařizující se v pravdou otevíraném poli jsoucího, tvrdí Heidegger, v sobě musí obsahovat „tah k dílu jako k jedné z význačných možností pravdy být uprostřed jsoucího jsoucí“,¹²⁷ neboli pravda v sobě musí obsahovat tendenci tíhnutí k uměleckému dílu.¹²⁸

¹²⁴ M. Heidegger : O původu uměleckého díla, pracovní nepublikovaný překlad I. Chvatíka.

¹²⁵ Jako jeden ze způsobů dění pravdy jako neskrytosti v díle uvádí Heidegger krásu. Krásu charakterizuje jako odhalující skrývající se bytí.

¹²⁶ Proto je pro Heideggera myslná představa, že existuje jsoucí, o němž je cosi vysloveno, jež je jakožto shodné později přidáno k jsoucímu jakožto platná pravda.

¹²⁷ M. Heidegger : O původu uměleckého díla, pracovní nepublikovaný překlad M. Pětové.

¹²⁸ Heidegger hovoří o různých dějinných způsobech dění pravdy ve jsoucím, jimiž mimo sebeučinění pravdy dílem, jsou státoporný čin, bytostná oběť či filosofické, tázající se myšlení. Toto myšlení však odděluje od vědy, jíž považuje až za druhý krok k pochopení zjevného, jež nečiní zjevné zjevným, nýbrž již pracuje se zjevným v otevřenosti, strukturuje a organizuje jej. Pokud však bude věda schopná dosáhnout kroku zpět k původnímu otevírání jsoucího, pak se dle Heideggera bude nazývat filosofií, M. Heidegger : O původu uměleckého díla, str. 86.

Důvod, proč umělecké dílo dokáže přivádět pravdu v její dění, hledá Heidegger v charakteru díla jako zhotoveného uměleckého předmětu – ptá se tedy na bytostné určení umělecké tvorby. Tvoření však nechápe jako řemeslné zhotovování, nýbrž jako vytváření ve smyslu „sem–před(nás)-přivádění“ (her-vor-bringen), jež označuje za přivádění neskrytosti sem před člověka. Přesto pro něj vytváření neztrácí řemeslnou dovednost. Tu však Heidegger chápe ve smyslu řeckého TECHNÉ,¹²⁹ tedy jako způsob vědění spočívající ve vnímání zde neskrytého.¹³⁰ TECHNÉ je proto schopností ukazovat vnější podobu věcí v jejich neskrytosti. Jedná se o schopnost veskrze poetickou, odvozenou z platónského pojmu POÉISIS neboli přicházení z ne–přítomnosti do přítomnosti, jež je v Heideggerově pojetí zastupováno pojmem „her–vor–bringen“. Takto viděná technika není synonymem instrumentální vybavenosti, nýbrž jedním ze způsobů odkrývání světa. TECHNÉ jako odkrývající to, co si samo výskyt neposkytuje a odkryto ještě nebylo, je podle Heideggera nedílnou součástí umění jako tvoření – vytváření. Bytostným určením tvoření ve smyslu „her–vor–bringen“ je tedy pro autora poskytování výskytu neboli událost neskrytosti.¹³¹ Bytostné určení tvoření jako události neskrytého je proto prvním důvodem schopnosti uměleckého díla přivádět pravdu v událost. Jako druhý důvod uvádí Heidegger existenci vnitřní bytostné tendence jsoucího ke sváru, jak bylo uvedeno výše, který je do jsoucího jako uměleckého díla vložen v podobě sporu země a světa. Tento svár však, zdůrazňuje Heidegger, není možné chápat jako rozdělení světa a země, nýbrž jako jejich spojování. Tah (der Riss), jenž odděluje svět a zemi, se stává zároveň jejich pojítkem. Proto nedochází k aktu roztržení, nýbrž k aktu rozlišení. Tah, jenž mezi světem a zemí ve sváru vzniká, je zároveň linií jejich odlišnosti i linií jejich celku. „Toto trhnutí strhává protichůdné do původu jejich jednoty z jednotného základu“.¹³² Jsoucí, v němž se koná událost pravdy, je přivedeno do roztrženosti, jejíž výraz si k sobě bere zpět země přivádějící jej do otevřeného pole a dávající mu tak v tomto poli vyznít. Přivedením zpět na zem je podle Heideggera svár ustanoven do „tvaru“ (die Gestalt). „Charakter díla 'být vytvořeno' znamená : ustavení pravdy do

¹²⁹ M. Heidegger : O původu uměleckého díla, Orientace 5/1968, str. 85.

¹³⁰ M. Heidegger : Věda, technika, zamyšlení, Praha : OIKOYMENH, 2004, str. 10 - 13.

¹³¹ Z tohoto pohledu jsou umělec i řemeslník stejnými vykonavateli odhalování odkrytosti vzhledu dané věci.

¹³² M. Heidegger : O původu uměleckého díla, pracovní nepublikovaný překlad M. Pětové.

tvary".¹³³ Bytostným určením stvořenosti je pak tedy ustavení sváru skrze roztržení do tvaru. Tvar v Heideggerově pojetí spojuje řez vzniklý svárem a dává vystoupit světlu pravdy, nechává „zasvětlit světlinu“. Tvar podle autora rozhodně není tvarováním látky ve smyslu řemeslné tvorby, zhotovování náčiní. Náčiní sdílí sice společně s tvořením schopnost „přivádět-sem-před-nás“ do neskrytosti, zásadně se však od sebe odlišují právě v povaze „být vytvořeno“. Charakter „být vytvořeno“ je dílu, na rozdíl od náčiní, podle Heideggera vtištěn již v aktu přivádění ustavování pravdy do tvaru. Začlenění povahy „být vytvořeno“ do díla pak zajišťuje, že každé setkání člověka s uměleckým dílem je provázeno vědomím zkušenosti s „vytvořeným“ jsoucím.¹³⁴ Tato reflexe „vytvořenosti“, upozorňuje Heidegger, nesouvisí s tím, kdo, kdy a za jakých podmínek dílo vytvořil, nýbrž s tím, že se nám dílo dává zakoušet jako to, co skutečně „jest“, neboť se v něm děje událost pravdy.¹³⁵ Událost pravdy, jež byla přivedena do tvaru v náčiní, si toto „jest“ nepodržuje a rozmělnuje je v charakteru „služebnosti“.¹³⁶ Naopak, tvrdí autor, čím více se bytostněji dílo otevírá, tím zřetelněji vystupuje toto „jest“, čímž člověka uvrhává mimo sféru běžného života a vtahuje jej do své otevřenosti. Zároveň vyvstává i ohled lidské aktivity. Vztah mezi člověkem a dílem, jak ukazuje Heidegger, je oboustranný, neboť sám člověk se podílí na udržení charakteru „jest“ díla tím, že ponechává být dílo tím, čím skutečně je, neboli člověk dílo „uchovává“. Heidegger rozlišuje různé způsoby „uchovávání“. Podle něj může být „uchováváním“ jak očekávání uchovávání, tak jeho zapomnění i vzpomínka. Ve všech případech „uchovávání“ se však jedná o záměr, v jehož centru stojí dílo, nikoliv člověk. Nejprímějším způsobem „uchovávání“ však podle Heideggera je „vědění/chtění“. Tím je myšlen extatický způsob vztahování člověka k jsoucímu, v němž se člověk oddává neskrytosti, otevřenosti bytí. Modus „vědění/chtění“ není aktivním sebekladením člověka do otevřenosti, nýbrž se nachází mimo něj, mimo jeho aktivní sféru působnosti. Takto pojaté „vědění/chtění“ je odhodlaností člověka vyjít vstříc do nejisté neskrytosti, jež se v díle udává. Heidegger „vědění/chtění“ charakterizuje jako „rozážnou naléhavost v nejistotě pravdy, jež se děje

¹³³ M. Heidegger : O původu uměleckého díla, pracovní nepublikovaný překlad M. Pětové.

¹³⁴ M. Heidegger : O původu uměleckého díla, pracovní nepublikovaný překlad M. Pětové.

¹³⁵ Naopak, čím je dílo vzdáleno jakýmkoliv vzpomínkám na osobnost umělce a jeho postupy, tím se blíží více tomuto pociťování čistého „jest“.

¹³⁶ Charakter „služebnosti“ je pociťován s přímou úměrou vzdálenosti náčiní od našeho každodenního užívání.

v díle“.¹³⁷ „Uchovávání“ díla přivádí nejenom člověka samotného, nýbrž i druhého k tomu, být součástí v události pravdy. Na základě „uchovávání“ díla tedy podle autora vzniká „spolubytí“, společný po–byt ve vztahu k neskrytosti. Naopak odklon od „vědění/chtění“, odvrácení se od extatického vztahování k dílu, vede k uchopení díla jako provozního předmětu. Vztah člověka a díla tak přestává vycházet z díla samého.¹³⁸ Na základě pochopení uměleckého díla jako události pravdy došlé tvaru a určení povahy „být vytvořeno“, vyvstání momentu „jest“, díky „uchovávání“ díla člověkem označuje Heidegger za bytostné určení umění tvůrčí uchovávání pravdy v díle neboli stávání se i dění pravdy.¹³⁹ Tento čin, jenž zcela mění neskrytost jsoucího, pak nazývá „básněním“.¹⁴⁰ „Básnění“ je jím pochopeno v širokém slova smyslu, jako to, co je nutné vykonat, aby se lidská vrženost rozvrhla a člověk se odhodlal vejít do otevřenosti jsoucího. Jedná se tedy o výkon otevření otevřenosti do šíře dovolující dílu stát se dílem jako událostí pravdy ustálené ve tvaru. „Básněním“ v Heideggerově pojetí tak není myšleno slovesné umění, nýbrž způsob rozvrhování pravdy, jež má za následek vznik co nejširší „osvětlené“ oblasti. Proto si dovoluje autor říct, že veškeré umění je „poezií“.¹⁴¹ Svě tvrzení podporuje nápravou uvažování o řeči. Řeč, jak vykazuje lidská zkušenost, je člověkem ponejvíce považována za nástroj rozmluvy. Pro Heideggera má však mnohem významnější funkci, neboť pojmenovává v silném slova smyslu tak, že určuje bytí z něho samého. Takovýmto pojmenováním pak otevírá jsoucí jako jsoucí, zjevné i skryté a rozvrhuje tak možnosti otevřenosti, vyznačuje cesty a průzory světliny.¹⁴² Pojmenování skrze řeč rozvržením otevřenosti ničí zmatek a chaos zakrývající skutečnost jsoucího. „Řečení, které rozvrhuje, je básněním“.¹⁴³ Proto bytostným určením básnění je podle autora zakládání pravdy.¹⁴⁴ Poezie jako básnění v užším slova smyslu je proto podle Heideggera nejbližší původnímu „básnění“

¹³⁷ M. Heidegger : O původu uměleckého díla, *Orientace* 5/1968, str. 88. Rozvážným je autorem myšlen zapojený moment vědění jako poskytování výskytu, jako jednoho ze způsobů neskrytosti. Naléhavostí je myšleno chtění vyjít vstříc do otevřenosti.

¹³⁸ Proto, ukazuje Heidegger, je zcela mylnou cestou tematizování díla na základě tematizace věci.

¹³⁹ M. Heidegger : O původu uměleckého díla, *Orientace* 5/1968, str. 89.

¹⁴⁰ „Veškeré umění je bytostně básněním, neboť jeho mocí se děje příchod pravdy jsoucího jako takového.“ M. Heidegger : O původu uměleckého díla, *Orientace* 5/1968, str. 90.

¹⁴¹ M. Heidegger : O původu uměleckého díla, *Orientace* 5/1968, str. 90.

¹⁴² Heidegger poukazuje na to, že otevřenost jsoucího chybí všude tam, kde neexistuje řeč - viz bytí rostliny či kamene.

¹⁴³ M. Heidegger : O původu uměleckého díla, *Orientace* 5/1968, str. 90.

¹⁴⁴ M. Heidegger : O původu uměleckého díla, *Orientace* 5/1968, str. 91.

v širokém slova smyslu, jelikož se řeč poezie chová jako uchovávateľ „poezie“ světa. Architekturu a malířství autor považuje za „básnění“ odlišného druhu, jež se odehrává za již nepostřehnutelně rozevřené otevřenosti udávající se skrze řeč.¹⁴⁵

3.3 Architektura jako „básnění“

Tematizaci architektury se Heidegger věnuje ve starší přednášce „Bauen, Wohnen, Denken“. Autorovy úvahy zde již přesahují ke koncepci „součtveří“, jež si žádá odlišný výkladový rámec věci, než jaký byl poskytnut v díle „O původu uměleckého díla“.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Sochařství jako dalšímu z umění, jež autor označuje za „básnění“, se Heidegger věnuje ve starší úvaze „Umění a prostor“ (Umění a prostor in Výtvarné umění (2), 1991). Na příkladu sochařství, jež v sobě zásadně spojuje umělecké dílo a prostor Heidegger ukazuje, jakým způsobem skulptura, dílo jako událost pravdy přivedená do tvaru, odkrývá a otevírá prostor v jeho původnosti, ponechává jej svobodné existenci, nechává prostor být prostorem. Umělecké dílo se k prostoru podle autora chová zásadně jinak, než jaká je naše běžná představa matematického a vědecko-technického prostoru, jenž je ovládnán lidskou silou. Prostor je uměleckým dílem „prosvětlován“, vyvazován z temnosti, je uvolňován otevřeností díla, jež uvolňuje místa, v nichž se odehrává pobyt, bydlení člověka. „Prosvětlování“ Heidegger chápe jako „darování“ míst neboli rozvržení významů v prostoru. Dílo „darováním“ ponechává ve své otevřenosti věci vystoupit a jako odhalené k sobě vzájemně příslušet. „Prosvětlením“ tak vzniká místo, jež v sobě shromažďuje věci do vzájemné sounáležitosti a otevřenosti nechává rozevřít krajinu, volné širé pole, do něž věci, ponechané ve své původnosti, vrůstají. V Heideggerově pojetí tedy krajina nezakládá místo, naopak místo jako věc zakládá krajinu. Proto může říci, že „sochařství ztělesňuje učinění míst dílem a spolu s tím rozevívá krajinu možného bydlení lidí, možného prodlévání věci, které člověka obklopují a dotýkají se jej.“ (Umění a prostor, str. 2) Prostor, jenž vzniká mezi jednotlivými sochařskými díly, se tedy nestává prázdným prostorem ve smyslu negativní nicotnosti, ale naopak nabývá velkého tvořivého potenciálu, neboť není od sochy nijak oddělen, nýbrž je jejím výtvozem. „Sochařství: ztělesňování pravdy bytí v díle, jímž je zakládáním míst“ (tamtéž, str. 2).

¹⁴⁶ Pozdní pojetí věci u Martina Heideggera zásadně souvisí s pojmem blízkosti. (Věc in Básnický bydlí člověk, Praha : OIKOYMENH, 2006.) Heidegger charakterizuje věc jako jsoucí vyskytující se v naší blízkosti. Blízkost však nechápe jako zkrácenou metrickou vzdálenost, nýbrž blízkost označuje za pocitovatelný stav. Země, nebe, smrtelní a božští tvoří části „součtveří“, jež ve věci prodlévají každý po svém způsobu, avšak přesto zůstávají vzájemně spojeni. Prodlévání, jež jim umožňuje věc, je podle Heideggera zároveň jejich uvlastňováním. Věc tak přivádí každou součást „součtveří“ v to, co je jí vlastní. Věc tak bytuje po způsobu „čistého hostinného shromažďování jednoduchého součtveří do prodlení v jediné chvíli“ (Věc, str. 23). „Věcnění“ věci je tedy shromažďováním a uvlastňováním prodlení „součtveří“. Věc se tak stává bytostně přítomným jsoucnem, jež přivádí člověka do blízkosti. „Věcnění“ věci přibližuje nebi, zemi, božským a smrtelníkům. Smrtelným autor chápe člověka, jenž je schopen smrti jakožto smrti, neboť smrt je v jeho pojetí schránou Nic, jež v sobě ukrývá bytování bytí. Ten, kdo je schopen smrti jako smrti, tedy bytuje ve skryšii bytí, je bytující v bytí, není od bytí oddělen. Vztah „součtveří“ vidí Heidegger jako odehrávající se po způsobu „světování“ světa, jež je podle něj vířivou zrcadlovou hrou (tamtéž, str. 33). V této hře je osvětlena a zrcadlena každá součást „součtveří“. Osvětlením je daná část uvlastněna, zrcadlením pak vyvlastněna a odevzdána druhým za vzniku důvěrného vztahu semknutí, jenž vede k závislosti jedné části „součtveří“ na ostatních třech. Tato vířivá hra neboli „světování“ světa, upozorňuje Heidegger, není objasnitelná důvody, argumenty ani vztahovými schémata. Pokusy tohoto typu podle něj člověku bytování světa ještě více oddalují. Naopak, jestliže je věc ponechána svému bytování, pak může „věcnění“ věci „světování“ světa přiblížit, tedy přiblížit jej ve smyslu poddat se moci blízkosti. Jako podmínku nutnou k dosažení ponechání věci v jejím způsobu bytování, spatřuje Heidegger nezbytnost učinění kroku zpět k „upamatovávajícímu“ myšlení (tamtéž, str. 35). Cestou změny tak není nastolení odlišného myšlenkového hlediska zaměřeného na věc, nýbrž celkové opuštění pole „představujícího“ myšlení (myšlení „vysvětlující“, jež je plné různých myšlenkových stanovisek, která se střídají v zaujímání předního postavení), změna myšlení jako takového.

Architekturu obvykle nazýváme tvořením – budováním bydlení. Z běžného pohledu se budování a bydlení jeví ve vztahu cíl – prostředek, tedy jako dvě oddělené činnosti. Heidegger však ukazuje, že obě činnosti jsou spolu bytostně spjaty, neboť budování, podle něj, v sobě samém již od počátku zahrnuje i bydlení.¹⁴⁷ Vzájemný vztah budování a bydlení autor nalézá ve starém německém slovu „buan“, označení budování, jež se užívalo ve významu zůstat, zastavit se. Slovo „buan“ tedy ukazuje, že budování původně znamenalo bydlení. Budování je také zároveň spojeno s lidským bytím, pobytem ve světě. Heidegger vyznačuje dva hlavní způsoby, jakými obvykle k budování přistupujeme. Prvním je budování ve smyslu „pěstování“ (pflegen), druhým pak budování ve smyslu „zřizování“ (errichten).¹⁴⁸ Oba ohledy se staly pro člověka ve vztahu k budování tak zřejmými, že z běžného uvažování vymizelo pojetí budování jako bydlení. Z toho důvodu se Heidegger snaží nalézt bytostné určení bydlení, k čemuž užívá staré slovo „wunian“ znamenající volnost, pokoj, chráněnost, a právě ochraňování shledává bytostným určením bydlení. Tím, co bydlení ochraňuje a zároveň shromažďuje, je podle něj „součtveří“ (das Geviert). Ochraňování „součtveří“, tedy bydlení, je pro něj vztahem člověka ke světu a určuje způsob, jak člověk rozumí sám sobě ve světě. Proto je pro Heideggera každá lidská stavba podobou jeho porozumění světu. Bydlení je charakterizováno jako způsob bytování určený smrtelníkům. Člověk je smrtelným do té míry, do jaké ochraňuje „součtveří“. Toto chránění probíhá čtyřmi způsoby. Země je smrtelným ochraňována ve smyslu ponechání toho, co je jí vlastní. Nejedná se tedy o vztah nadřizeného člověka a podřízené země. Nebe je smrtelným přijímáno. Božští jsou smrtelným očekáváni v naději spásy, jež jim byla odejmuta. Smrtelní se během pobytu na zemi doprovázejí. Bydlení po způsobu čtverého ochraňování se podle Heideggera udává na poli pro smrtelného nejbližším - ve věcech. Bydlení je tedy bytím v blízkosti, blízkosti věci. Věc ponechána „věcnění“ je poté schopna přivádět „součtveří“ do vzájemné jednoty.¹⁴⁹ Věc však „součtveří“ nejenom

¹⁴⁷ M. Heidegger : Bauen, Wohnen, Denken, Gesamtausgabe, Band 7 : Vortraege und Aufsaeetze, Frankfurt am Main : Klostermann, 2000.

¹⁴⁸ M. Heidegger : Bauen, Wohnen, Denken, Gesamtausgabe, Band 7 : Vortraege und Aufsaeetze, Frankfurt am Main : Klostermann, 2000, str. 141.

¹⁴⁹ Za příklad si Heidegger bere most. Most v jeho očích shromažďuje zem jakožto krajinu okolo řeky, neboť most spojením s břehy s sebou přivádí i vzdálenější prostor mimo své bezprostřední okolí. Ve spojení s nebem je odolností vůči rozmarům počasí. Smrtelným slouží most jako průvodce na jejich cestě z jednoho břehu na druhý, myšleno též

shromažďuje, nýbrž mu i uvolňuje a poskytuje místo.¹⁵⁰ Heidegger tak předvádí, že místo neexistuje před věcí tak, aby do něj byla věc následně vložena, nýbrž že věc je místem (das Ort) samým. Věc zakládá místo. Skrze věci založené místo jsou dále konstituovány další lokality (der Platz), až je jejich souhrnem vytvořena a poskytnut prostor (der Raum). Prostor je tedy vždy rozprostraněn na základě místa, jež je udáno věcí. Budova pak tedy v Heideggerově pojetí nejenom ochraňuje „součtveří“, ale zároveň zakládá dané místo a prostor. Člověk však většinu svého života prostor chápe v termínech spatio, extensio a dodává mu matematické vlastnosti. Takovýto prostor však není prostorem prožitým, prostorem lidského pobytu, bydlení a člověk se z něj cítí vydělen, je prostoru vzdálen. Člověk však neexistuje mimo prostor, neboť neexistuje mimo věci. Věc, rozlišuje Heidegger, shromažďuje čtveřinu a poskytuje jí místo dvěma způsoby. Prvním je „darování“, v němž ji umožňuje přístup, druhým pak „založení“, v němž věc „součtveří“ zařizuje.¹⁵¹ Pouze takto činné věci jsou obydlím v původním slova smyslu a pouze vytváření takovýchto věcí je budování. Takové budování totiž podle Heideggera naslouchá přirozenosti „součtveří“, naslouchá věci a nechává věc být tím, čím je, čímž poskytuje „součtveří“ ochranu a vzniká tak skutečné bydlení. Pouze bydlení ve smyslu ponechání, ochrany „součtveří“ umožňuje budovat. Skutečnému bydlení, poznamenává Heidegger, je však nutno se teprve učit, stejně tak jako původnímu budování. Zásadní krok ke změně spatřuje autor v promýšlení budování ve vztahu vzájemného naslouchání s myšlením, jež k bydlení jako charakterizaci pobytu člověka na zemi nevyhnutelně patří. Možná po vykonání tohoto kroku, podle něj, budeme schopni vytvořit a najít jako smrtelní skutečný domov, místo, v němž budeme ve skutečné blízkosti věcí.

3.1 Pokračování

Poetického charakteru pro Heideggera nabývá i „uchovávání“ uměleckého díla člověkem a ke každému způsobu zakládání pravdy uměním nalézají odpovídající způsob

ve smyslu cesty poslední, v níž se ocitáme před božskými. Most svým vlastním způsobem shromažďuje „součtveří“ v jednotě. Shromažďuje je do té míry, do jaké je právě věcí, do jaké míry je mu ponechána jeho věčnost.

¹⁵⁰ „Darování místa“ skrze věc viz poznámka věnující se pojetí sochařství u M. Heideggera.

¹⁵¹ M. Heidegger : Bauen, Wohnen, Denken, pracovní nepublikovaný překlad M. Zervana.

„uchovávání“. Heidegger rozlišuje tři způsoby zakládání pravdy: darování, položení základů a zrození neboli původnost. Umění jako „darování“ chápe v podobě rozvrhujícího řečení nevycházejícího z konkrétního jsoucího, nýbrž jako prvotní vyznačení významů a rozvržení světa. „Zakládáním“ ve smyslu položení základů je podle něj umění jako určovatel dějinného pobytu. Umění je totiž pro něj tím, co ve chvíli nutnosti nového pochopení jsoucího konstituuje nové pojetí pravdy, jež se v umění děje a dává tak vznikat novému dějinnému světu.¹⁵² V nejpůvodnějším smyslu, ve smyslu „zrození“ je však umění podle Heideggera umění počátkem, původem, neboť je tím, co podněcuje a zakládá svár světa a země, jenž je událostí pravdy. Umění je zrozením v podobě básnění, které umožňuje bytí pravdy v díle, a je tak výchozím bodem, v němž má svůj původ jak pravda sama, tak umělecké dílo i jeho tvůrci a uchovávatelé.¹⁵³

Pojetí uměleckého díla podle Martina Heideggera ukázalo dílo a umění jako způsob původnějšího vztahování a uvažování člověka o světě jako celku. Umělecké dílo se vyjevilo být tématem ontologickým, jenž zásadním způsobem zasahuje do dění pravdy jako neskrytosti ve smyslu řeckého ALÉTHEIA, jež odhaluje skryté skutečnosti jsoucího a jež člověka přibližuje ke světu jako celku. Proto je dílo pro člověka čímsi zvláštním, neboť jej posunuje blíže k původnějšímu vnímání světa a poodhaluje mu více, než jsou jednotlivé, právě přítomné existence. Umělecké dílo jako výtvar umění zde dosáhlo role rozvrhovatele významů celku světa, aktivního činitele rozevírání otevřenosti, v níž se člověku svět vyjevuje v novém „světle“ odkrytosti. Nejenom tvůrcům umění jako odhalitelům neskrytého, ale i divákovi díla se dostalo aktivního určení jako uchovávatele uměleckého díla, jako nezbytné tvořivé součásti toho, čím dílo je. Divák dílu poskytuje jeho bytostné určení „být vytvořeno“, a tím mu zajišťuje jeho vlastní svět, v němž dílo může působit ve své otevřenosti, a navázat tak s divákem privilegovaný vztah přibližování světa v původnosti, v celistvosti. Z tohoto pohledu se jeví na počátku zmiňovaný požadavek „zobrazovat neviditelné“ požadavkem po původnosti, odkrytosti a pravdivosti jsoucího, požadavkem po zobrazování a poodhalení celku.

¹⁵² Tak podle Heideggera vznikl svět otevřenosti umění ve starém Řecku, v němž dílo dokázalo lidem odhalovat bytí chápané jako celek jsoucího. Nastalá středověká éra pak bytí celku pochopila jako dílo Boha, jež postupně začalo zanikat s dobou novověku a uchopením bytí jako přehledného, měřitelného celku.

¹⁵³ M. Heidegger : O původu uměleckého díla, *Orientace* 5/1968, str. 92.

4. Závěrečná úvaha

V závěrečné kapitole se pokusíme o krátké shrnutí všech v práci učiněných kroků. Zároveň bude naší závěrečnou snahou pokusit se odpovědět na otázku položenou v samém úvodu práce.

4.1 Co vidíme při pohledu na umělecké dílo?

V úvodní pasáži se první krok, zodpovězení otázky popisnou cestou, jevil přímo vybízející k předstoupení před umělecké dílo, avšak zcela nedostatečný k tomu, abychom na jeho základě byli schopni hovořit o tom, proč je pro člověka umělecké dílo věcí odlišného statutu od každodenních předmětů a na základě čeho v nás vzbuzuje různé a intenzivní pocity. Druhý krok, přístup k dílu z hlediska kunsthistorie, se tak zdál příhodnějším, neboť z člověka nečinil „pouhého“ diváka, nýbrž aktivního badatele, znalce s hlubšími teoretickými znalostmi týkajícími se historických datací, způsobu řemeslného zpracování a metodologie vytváření výsledných divákových dojmů. Zároveň se obecně kunsthistorický přístup ukazuje jako nejpřístupnější a „nejstudovatelnější“ způsob vztahování k umění. Přesto přese všechno však nedokáže odpovědět na to, co je podstatou uměleckého díla, co znamená umění a potřeba jej vytvářet či proč je člověk tak fascinován uměleckým dílem, že se jím snaží obklopovat nebo jej uchovávat. Estetické úvahy, jako třetí krok, již dokázaly uchopit umělecké dílo jako jsoucno svébytné kategorie a tázat se po hlubších otázkách vzniku a dopadu uměleckého díla, avšak ponechaly dílo uzavřené a održené od tematizace bytí a světa vcelku. Vytvořily tak z díla problém, jenž nenachází přímý vztah k problému způsobu existence světa a člověka. Umělecké dílo jako vtažené do hlubšího filosofického kontextu se otevřelo s promýšlením díla na základě smyslového vnímání. Smyslové vnímání bylo v práci příslušnými autory chápáno jako přístup k umění, jenž není tak významně zatížen vizuálními pojmovými rámci, tradičními psychologickými schémata a celkovou „dojmologií“, jaké je mnohdy ve spojení s rozumění umění plno. Na základě zachycení smyslové zkušenosti člověka byla také popsána Patočkova konstrukce „přirozeného“ světa a z něj vycházejícího „přirozeného názoru“. Zde se ukázalo, že naše vnímání je velice málo samostatnou činností a že to, co vnímáme a k čemu plně upínáme svou

aktivní pozornost je hluboce ovlivňováno horizontovou strukturou světa. Ta je podle Patočky tím, co drží naše skutečně prožívané vnímání pohromadě a dává mu ráz celku. Na základě prožití jednotlivých dimenzí přirozeného světa, časové, subjektivní, domova versus cizoty a spolupohybů přirozeného světa jsme se pokusili vytvořit vlastní koncepci vztahu „přirozeného“ světa podle Jana Patočky a uměleckého díla. Tak jsme dosáhli tematizace uměleckého díla na základní ontologické rovině. Dílo se nám však v koncepci stalo pouze problémem druhotným, jež následuje a je ovlivněn základním rozvrhem „přirozeného“ světa. Dílo nebylo schopno do způsobu existence světa zasahovat, naopak, pouze dílo bylo způsobem existence světa zasahováno. Proto tak zásadní, poslední krok, přišel s vzhledem do filosofie Martina Heideggera, jenž provedl tematizaci uměleckého díla v ontologické rovině za přiznání ontologické hodnoty dílu samému. Umělecké dílo se v Heideggerově filosofii ukázalo jako předmět zvláštního statutu „být vytvořeno“, jež člověka oslovuje právě tímto svým charakterem „jest“. Zároveň však došlo k prohloubení vztahu díla a člověka, neboť dílo se vyjevilo jako závislé na vztahu „uchovávání“ díla člověkem. Dílo v pozdní Heideggerově filosofii se projevilo jako jsoucno, jež člověku přibližuje svět potud, pokud člověk dokáže ponechat dílu jeho vlastní způsob existence. Celým Heideggerovým uvažováním o uměleckém díle se proplétalo téma (ne)zjevnosti světa vcelku. Dílo, autorem charakterizované jako dějiště sváru země a světa za vzniku události pravdy ustavené do tvaru, se ukázalo být jedním ze způsobů, jakými je člověk přibližován k původnějšímu „naladění“ vůči světu, ke vztahování se ke světu vcelku, jež mu dokáže právě umělecké dílo alespoň zčásti odhalit a přiblížit. Filosofie Martina Heideggera tak z hlediska naší práce učinila dva významné kroky. Prvním bylo odhalení díla jako události pravdy a umění jako „básnění“, jež rozvrhuje otevřenost a významy světa. Setkali jsme se tedy s uvažováním o umění a díle jako o zásadních momentech bytostně ovlivňujících existenci světa a člověka v něm. Druhým krokem pak bylo originální uchopení role člověka – diváka, jehož přístup k uměleckému dílu zásadně ovlivňuje povahu uměleckého díla, a tím i následně vztah člověka ke světu.

V závěru práce tedy již víme, jak významným tématem může být umělecké dílo vzhledem k ontologickým úvahám o bytování světa a pobytu člověka ve světě. Odpověď

na naši otázku proto nebudeme hledat v určitém výroku, tvrzení či představě. Odpovědí bude spíše nabádání a podpora v úsilí vymknout se uchopování života, jak k němu a jeho fenoménům každodenně přistupujeme. Odpovědí bude snaha ponechávat uměleckému dílu jeho vlastní prostor, v němž mu v otevřené tichosti a připravenosti budeme schopni naslouchat a snad i jednou zaslechneme jeho oslovení, jež nás povede v naší činnosti. Odpověď proto pro nás není ta, jež se nabízí jako první, nýbrž odpověď je pro nás hledáním. Toto hledání je zároveň projevením odvahy. Aktem odvahy je proto, že míří k hledání počáteční nejasnosti, během níž můžeme být schopni dojít rozpomnění na to, co jsme si sami vzali svým jasným, pozitivním věděním. Věděním takovým, které nám nedovolilo pochybovat, které nám vytvořilo neodvolatelné teze a dogmata, jež vycházela z ovládnuté skutečnosti kolem nás. Takové vědění však není hledáním, natož pak poznáním. Poznání chápeme ve smyslu setkání s něčím, s čímž se, ačkoliv si na něj nepamatujeme a setkání se událo již dříve a během mžiku, se jakýmsi způsobem již známe. Poznáváme se tedy s tím, čemu dáme možnost, aby se nám zjevilo. Poznání však v sobě zároveň nese i možnost mýlky, známého hlasu, jenž se promění a promluví jinak, než jsme očekávali. Zejména však v sobě obsahuje rozhodující možnost, že jisté věci námi zůstanou nepoznány navždy. Poznání v sobě má podle nás ale i ten zásadní rys, že zůstává úžasem, zábavou a překvapením. Je jistě hodnotné být vzdělán a plně ovládat vědění v určitém oboru, avšak toto vědění v sobě také, míníme, přináší určitou zaslepenost a staticčnost. A slepé ani statické z našeho pohledu umění rozhodně není.

5. Seznam použité literatury

- Aristoteles : Etika Nikomachova, Praha, Rezek, 1996
- Bauman, Z. : Úvahy o postmoderní době, Praha, SLON, 2002
- Burke, E. : O vkuse, vznešenom a krásnom, Bratislava, 1981
- Bystřický, J. : Texty k postmoderně II, Praha, UK FHS, 2001
- Hegel, G. W. F. : Estetika I, Praha, Československá akademie věd, 1966
- Heidegger, M. : Básnický bydlí člověk / Věc, Praha, OIKOYMENH, 2006
- Heidegger, M. : Bauen, Wohnen, Denken, Gesamtausgabe, Band 7 : Vortraege und Aufsätze, Frankfurt am Main, Klostermann, 2000
- Heidegger, M. : Budovat, bývat, myslet, pracovní nepublikovaný překlad M. Zervana, FA STU Bratislava, 2001
- Heidegger, M. : O pravdě a bytí, Praha, Mladá fronta, 1993
- Heidegger, M. : Umění a prostor, překlad M. Petříček jr., Výtvarné umění (2), 1991
- Heidegger, M. : Věda, technika, zamyšlení / O technice, Praha, OIKOYMENH, 2004
- Heidegger, M. : Zrození uměleckého díla, překlad I. Michňákové, Orientace 5/1968
- Heidegger, M. : Zrození uměleckého díla, pracovní nepublikovaný překlad I. Chvatíka
- Heidegger, M. : Zrození uměleckého díla, pracovní nepublikovaný překlad M. Pětové
- Kant, I. : Kritika soudnosti, Praha, Odeon, 1975
- Liotard, J.-F. : Návrat a jiné eseje, Praha, Herrmann a synové, 2002
- Liotard, J.-F. : O postmodernismu, Praha, FÚ ČAV, 1993
- Liotard, J.-F. : Putování a jiné eseje, Herrmann a synové, 2001
- Merleau–Ponty, M. : Svět vnímání, Praha, OIKOYMENH, 2008
- Merleau – Ponty, M. : Viditelné neviditelné, Praha, OIKOYMENH, 2004
- Mitchell, W. J. T. : Iconology (Image, Text, Ideology), Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986
- Patočka, J. : Evropa a doba poevroská, Praha, Lidové noviny, 1992
- Patočka, J. : Přirozený svět jako filosofický problém, Praha, Československý spisovatel, 1992
- Patočka, J. : Tělo, společenství, jazyk, svět, Praha, OIKOYMENH, 1995