

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra občanské výchovy a filosofie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Umění a skutečnost

Art and reality

Magda Barabášová

Vedoucí práce: prof. PhDr. Anna Hogenová, CSc.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Dějepis - Základy společenských věd se zaměřením na vzdělávání

2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Umění a skutečnost* vypracovala pod vedením vedoucí práce samostatně za použití uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 20. dubna 2018

.....

Magda Barabášová

Poděkování

Ráda bych tímto poděkovala paní prof. PhDr. Anně Hogenové, CSc. za čas, který mi věnovala a odbornou i lidskou podporu v práci.

ABSTRAKT

Bakalářská práce *Umění a skutečnost* se zaměřuje na analýzu vybraných filosofických pramenů k problému umělecké reflexe skutečnosti a jejich následné konfrontování na poli otázek po zamření uměleckého díla na ideu, kterou vytyčuje autor. Dále se ptá po vzniku uměleckého jako smyslového objektu a po dialogu díla s jeho recipientem. Jako výchozí prameny k této analýze byly vybrány Platónova *Ústava*, Aristotelova *Poetika*, Kantova *Kritika soudnosti* a Hegelova *Estetika*. Ačkoli vybrané prameny pochází ze starší filosofie, jsou dávány do kontextu s díly napříč dějinami umění a to i s ohledem na moderní vývoj fenoménu umění. V otázkách zacílení uměleckého díla bylo jako nejvyšší cíl umění nalezeno dobro a zamítnuta nápodoba smyslového světa. Jako pouhý nástroj tvorby se ve světle pramenů jeví technická stránka díla, kterou rovněž již zpochybnilo jako nejvyšší metu moderní umění a to zejména svými konceptuálními tendencemi. Z hlediska poznávání skrze umělecké dílo se ukazuje možným poznání jako anamnesis, tedy spíše nalézání již existujících obsahů duše, které bychom ale bez uměleckého díla ze sebe nezrodili. Rozhovor s dílem totiž vytvoří zvláštní podmínky pro péči o duši. Je pro rozhovor spíše odrazovou plochou či podnětem, ale zároveň má schopnost klást nám otázky, které bychom si sami od sebe bez něj nepoložili.

KLÍČOVÁ SLOVA

Umělecká reflexe světa, poznání skrze umělecké dílo, dobro v umění, techné v uměleckém díle, umělec, Múzy, umělecká tvorba, Platón, Aristoteles, Kant, Hegel

ABSTRACT

This bachelor thesis *The Art and reality* is to analyse selected philosophical sources concerning the problem of the artistic reflection of reality, their mutual confrontation and, also, questions related to them which arose after focusing the artwork on the idea, as being stated by the author. Moreover, it tries to clarify the question of the genesis of the artwork as the sensory object and the question of the dialogue between an artwork and a recipient. The initial sources for the analysis were the Plato's Republic, Aristotle's Poetics, Kant's Critique of Judgement, and Hegel's Aesthetics. Although the selected sources come from the former philosophy, they are being reinterpreted, and associated with different artworks throughout the history of art, also concerning the modern art phenomenon. Regarding objectives of the artwork, the highest objective has been ascertained as the good, and the idea of simulating the sensorial world has been refuted. The technical aspect of the artwork seems to be a mere tool of creation. The modern art has already questioned the significance of the technical aspect as the highest value by its conceptual tendencies. From the perspective of recognizing through the artwork, a new possibility of cognition arises – the anamnesis. Rather, it is finding the existing content of the soul that we would not have produced without the artistic work. Dialogue with the artwork creates special conditions for the care of the soul. It more likely represents the starting point for the dialogue or the stimulus, but it also has the ability to ask us questions that we would not have asked ourselves.

KEYWORDS

Artistic reflection of the word, cognition through the artwork, the good in art, techné in art, artist, muse, art creation, Plato, Aristotle, Kant, Hegel

Obsah

Úvod	6
1. Přitahuje člověka k umění dobro?	10
1.1. Jaká dobra v sobě má umění?	12
2. Spočívá umělecké dílo v nápodobě?	15
2.1. Jaká je role smyslové podoby v celku uměleckého díla?	17
2.2. Jaká je role techné v umění?	19
3. Jak vzniká umělecké dílo?	23
4. Kdo je umělec?	26
5. Jak probíhá rozhovor umělce v tvorbě?	30
5.1. Kdo může vstoupit do rozhovoru s uměleckým dílem?	33
5.2. Promlouvá umělecké dílo ke každému?	34
6. Je možné poznání skutečnosti světa skrze skutečnost uměleckého díla?	37
7. Jak je možné porozumět uměleckému dílu?	41
Závěr	43
Seznam informačních zdrojů:	46
Literatura	46
Internetové zdroje:	47
Přílohy	49

Úvod

V bakalářské práci s názvem *Umění a skutečnost* bylo vytyčeno jako cíl prostudování vybraných filosofických pramenů k problému umělecké reflexe skutečnosti a jejich následná analýza ve vzájemných vztazích na poli stanovených otázek. Těmito otázkami byly zejména otázka vztahu uměleckého díla k dobru, ke smyslovému světu a jeho nápodobě, role umělce v tvorbě díla, situace vnímatele díla a možnosti poznání skrze umělecké dílo.

Jako klíčové prameny k této analýze byly vybrány Platónova *Ústava*, Aristotelova *Poetika*, Kantova *Kritika soudnosti* a Hegelova *Estetika*. Platónova *Ústava* se sice primárně umění nevěnuje, ale protože umění v obcích vždy mělo své místo a je neodmyslitelnou součástí jakéhokoli lidského společenství, musel s ohledem na něj autor konstruovat i svou ideální obec a tedy mu věnovat pozornost. Aristotelovo dílo je dominantně zaměřeno na uměleckou tvorbu, ovšem věnuje se jí v poněkud subtilnější a konkrétnější problematice. Přesto poslouží k doplnění antického názoru na něj. Kantova *Kritika soudnosti* se ve své rozsáhlejší části zabývá estetickou soudností, v níž našlo své místo vedle problematiky přírodních krás i umělecké dílo. Nakonec Hegelova *Estetika* je plně zaměřena na uměleckou tvorbu a to v kontextu Hegelovy teorie absolutního ducha, který skrze umění přichází k sobě.

Cílem práce není vymezit pojem umění. V průběhu dějin se právě tato otázka projevila jako velmi problematická. Zejména umění 20. století výrazně proměnilo pojetí tohoto jevu a tím, že zaměřilo v mnoha případech pozornost do sebe a jalo se samo sebe zpochybňovat, rozpustilo všechny dosavadní tušené kontury toho, čím vlastně je. Dále si moderní umění hraje se svou nezajištěnou pozicí tak, že znejišťuje vše, o čem si snad kdo ještě mohl myslet, že je v umění jisté. V 50. letech minulého století proto mezi estetiky a filosofy umění vyvstávala stále častěji myšlenka, že je umění nedefinovatelné. Jako jistý způsob, jak nalézt odpověď na otázku, co je umění, byl pohled na pojem umění jako na klastrový pojem. Klastrový pojem vychází z filosofie Ludwiga Wittgensteina a ve své

eseji „Umění“ jako klastrový pojem¹ ho na pojem umění využívá a transformuje Berys Gaut. Z tohoto pojetí umění vyplývá, že k využití umění jako pojmu pro zařazení určitého objektu stačí, když splňuje nikoli všechna kritéria, nýbrž pouze některá. Žádné vlastnosti nejsou jednotlivě nutnými podmínkami pro to, aby objekt spadl pod pojem, tedy neexistuje žádná vlastnost, kterou by musely vykazovat všechny objekty. Zároveň ačkoli nemáme jednotlivě nutné podmínky pro užití pojmu, existují pro ně disjunktivně nutné podmínky – totiž musí být pravda, že pokud objekt spadá pod pojem, platí některá kritéria. Takovými kritérii jsou vlastnosti, jejichž výskyt z konceptuálního hlediska nutně přispívá k zařazení objektu pod daný pojem.² Jako příklad vlastností můžeme uvést pozitivní estetické vlastnosti, schopnost vyjadřovat emoce, artefaktualnost vyhotovená s mimořádnou dovedností, přináležení k existujícímu uměleckému druhu (film, malba, hudba, ...) atd. Jak bylo uvedeno, tyto vlastnosti dílo může mít, ale nutně nemusí mít všechny.

Uvedené pojetí bylo zvoleno jako výchozí bod proto, aby se práce svými teoretickými úvahami nezacilovala na pojetí umění platné jen pro určitou historickou etapu, ale mohla směřovat i k situaci současného umění. Umělecká díla, která budou v práci používána pro zpříkladnění, nebo přivedení k evidenci různých skutečností jsou volena z děl, která jsou institucionálně považována za umělecká a jsou určena k tomu druhu vnímání, který je kulturně vymezen uměleckým dílům. Volena budou takto proto, aby neodváděla pozornost od demonstrovaného problému ke spekulacím o jejich vhodnosti.

Do otázek, které jsou v práci kladeny, se nutně promítá vývoj pojetí umění v průběhu dějin. V různých etapách postupně dominují různé důrazy, alespoň zdánlivě, a tyto vlastnosti jsou pak od umění očekávány. Typicky je tímto důrazem mimeze. Ta už se v určité podobě objevuje jako důraz v antickém Řecku a tato charakteristika nemohla minout ani Platónovo očekávání ve vztahu k umění. Umění a mýtus v této tradici stojí primárně proti filosofii, která jediná má nárok na poznání pravdy. Antika navíc výrazně

¹ Kulka, Tomáš, ed. a Ciporanov, Denis, ed. Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století. Překlad Tomáš Kulka a Denis Ciporanov. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. 437 s. Estetika; sv. 1. ISBN 978-80-87378-46-5. s. 377 – 402.

² Kulka, Tomáš, ed. a Ciporanov, Denis, ed. Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století. Překlad Tomáš Kulka a Denis Ciporanov. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. 437 s. Estetika; sv. 1. ISBN 978-80-87378-46-5. s. 382 – 5.

staví intelektuální výkon proti fyzické práci, která je jednoznačně méně hodnotná. V kategorii rukodělných činností stojí s umělci ještě řemeslníci, jejichž produktivní činnost (*technitai*) je pro obec hodnotnější než napodobivá činnost umělců (*mimesthai*) – literatura, hudba, výtvarné umění. Očekávání mimese od umění je však v průběhu dějin mnohokrát zpochybňováno a nejvýraznější rány mu pak zasadili modernisté, např. kubisté, futuristé ad. (Velkou roli ve změnách pojetí mimese hrají technologické vynálezy jako fotografie nebo film.) Ale i modernisté pořád odkazují ke smyslově vnímatelné skutečnosti. Je však skutečně nápodoba podstatou uměleckého díla? Jakou v něm hraje roli?

Další očekávání, které se k umění často vztahovalo, je představa, že nutně jde o dovedně provedené dílo umělcových rukou a že tyto ruce disponují mimořádnou technickou zručností, která jim umožňuje projevit onu dovednost nějak nadstandardně. Tuto představu sráží na lopatky nejvýrazněji na počátku 20. století svými ready made Marcel Duchamp. Ani slavná Fontána ani Sušák na láhve nejsou dílem jeho rukou. Jeho ruka je pouze opatřila podpisem. Nikomu na nich nedokazuje mimořádnou dovednost, ba ani tu nejbanálnější řemeslnou zručnost. Jaká je tedy role technické zručnosti, dovednosti v uměleckém díle?

Romantismus se odráží od smyslové skutečnosti, aby zachytil něco podstatného ve fantazii a v emocích. Tento vpád obrazotvornosti byl jednou z ran, zasazených mimesi v uměleckém díle. S klasicistní francouzskou estetikou přichází dělení umění na krásná a mechanická. Instrumentální estetickou hodnotu mají mechanická díla, která vyvolávají užitek pro libost (architektura, řečnictví, divadlo) a proti tomu jsou krásná díla s autonomní uměleckou hodnotou zdrojem libosti sama o sobě (hudba, poezie, malířství, sochařství a tanec). Zvláště výrazně se zde objevuje u umění požadavek libosti. Ten rezonuje i v Kantově díle. Později se přelévá do formalistických tendencí, které akcentují estetickou kvalitu bez ohledu na referent.

Umění se začíná soustředit na obsah a často i na sebe sama jako umění. Hledá své vlastní hranice, komentuje své okolí, komentuje sebe, vrhá se do konceptů, kterými se často nepozorovaně přelévá do filosofie a splývá s ní. Kam tedy vlastně umělecké dílo míří, co sleduje?

Tyto otázky později poznamenalo hledání definice umění, které se dlouho soustředilo na pátrání po něčem, co by bylo tou esencí, charakterizující veškeré umělecké tvoření. Vytvoření uzavřené definice by ale popřelo jednu ze základních vlastností umění – možnost svobodného a nevyzpytatelného vývoje. Na základě tohoto hledání se objevilo mnoho směrů, které se pokusily umění v nějaké definici ukotvit. Formalismus nazval touto vlastností signifikantní formu, tedy jedinečnou kombinaci prvků v jejich vzájemných vztazích. Emocionalisté považovali za podstatu umění vyjádření emoce v obecně smyslově přístupném médiu, intuicionisté označili umění za první stádium lidského vědění, v němž lidé lyricky objasňují či vyjadřují své představy a intuice. Jako jediná cesta z této multiparadigmatické houštiny se jeví odmítnutí hledání esence umění, které zvolil Nelson Goodman. Pátrá spíše po podmínkách, za kterých jistá věc či událost jako umělecké dílo funguje.³ Na základě tohoto a dalších impulzů můžeme nyní vyjít z klastrového pojetí umění, které bylo výše zmíněno.

³ Kulka, Tomáš, ed. a Ciporanov, Denis, ed. Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století. Překlad Tomáš Kulka a Denis Ciporanov. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. 437 s. Estetika; sv. 1. ISBN 978-80-87378-46-5. s. 18 – 47.

1. Přitahuje člověka k umění dobro?

Je sobotní odpoledne a vídeňská galerie Albertina praská ve švech. Aby bylo možné podívat se na některý z vystavovaných obrazů umělců 20. století, je třeba se protlačit přímo k němu, nebo čekat dlouhé minuty, než se prostor před obrazem trochu uvolní, aby bylo vůbec možné si ho v celku prohlédnout. Proč ale všichni ti lidé přicházejí, aby se celé odpoledne tlačili před zašlými plátny?

Když pomíneme možnost, že se jedná o davy snobů, kteří chtějí vyjádřit svůj vztah k takzvané vysoké kultuře, musí tu být ještě nějaký jiný důvod, který vede člověka k vyhledávání umění. Platón v dialogu *Faidros* zmiňuje, že jako lidé máme dva hlavní popudy k jednání – *touhu po rozkoších a touhu po dobru*.⁴ Jedna z těchto tužeb (nebo obě) tedy zřejmě přivádí člověka k hledání umění.

Umění snad může směřovat k uspokojení obou popudů. Při pohledu na van Eyckův Gentský oltář⁵ se divákovi tají dech z pohledu na překrásně vymalované klenoty na královských odznacích moci, které zdobí figury Boha Otce a Panny Marie, ale zároveň prožívá zbožnou úctu před velikostí a mocí takto znázorněných postav. V celku oltáře snad může vidět i celek pohledu na řád světa a sám sebe doufá zařadit do průvodu velikánů, klanějících se beránkovi. Není snad tohle ohled na dobro?

Naproti tomu Goyovy *Hrůzy války*⁶ bychom jen obtížně mohli považovat za prostředek uspokojující touhu po rozkoších. Brutálně zmučená těla vojáků i obyčejných obyvatel, která visí na stromech, nebo jsou ještě týrána svými přemožiteli, vyvolávají spíše hnus a zděšení. Přesto se jedná o jedno z nejúžasnějších uměleckých děl. Vystupuje totiž z nitra svého tvůrce jako nutnost. Kdo něco takového skutečně viděl, nemůže unést svůj zážitek. V případě tohoto španělského umělce zřejmě nemohlo jít o nějakou zpravodajskou potřebu sdělit světu, co se ve Španělsku za napoleonských válek dělo. Byl to spíš způsob, jak hrůzy uchopit, odžít událost v její děsivosti a tím jí ukončit -

⁴ Platón. *Dialogy o kráse*. Překlad Jaroslav Šonka. 1. vyd. tohoto souboru. Praha: Odeon, 1979. 230 s. s. 128.

⁵ (Viz příloha č. 1) A Master Work, the Ghent Altarpiece, Reawakens Stroke by Stroke - The New York Times. *The New York Times - Breaking News, World News & Multimedia* [online]. Copyright © [cit. 07.04.2018]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2016/12/19/science/ghent-altarpiece-restoration.html>

⁶ (Viz příloha č. 2) BBC - Culture - Goya's Disasters of War: The truth about war laid bare. *BBC - Homepage* [online]. Copyright © 2018 BBC. [cit. 07.04.2018]. Dostupné z: <http://www.bbc.com/culture/story/20140717-the-greatest-war-art-ever>

„umělecké dílo sice musí těžít ze životní zkušenosti svého příjemce, protože jinak by nemohlo být pochopeno, ale zároveň musí životní zkušenost přesahovat, narušovat, provokovat: V uměleckém díle zoufalství zůstává zoufalstvím, ovšem překonaným uměleckým působením formy – tvůrčí akt spočívá v překonání živého citu, v osvobození od něho, ve vítězství nad ním. A teprve tehdy, dojde-li k tomuto aktu, může vzniknout umění.“⁷ Umělec tím k sobě připouští svůj zážitek, aby ho uviděl a překonal. Budoucí divák není prvotním motivem k tvorbě. Ale i on může skrze dílo prožít něco podstatného.

Stejně jako v *tragédii* athénští občané snesli pohled na věci, které by v normálním životě nesnesli, ale zkoumáním v tragédii⁸ jim bylo umožňováno poznání, tak i v obraze snese divák více, než by snesl ve skutečnosti. A proč by to všechno vlastně měl vidět, zkoumat a snášet? Pro vlastní očištění od vzrušení přemáhajících duši a ovládajících rozum. Umění má tuto schopnost uchopování do rozvažování, které je k očištění nutné. Vyřčení nitra pak způsobuje úlevu. V tom spatřuje například Hegel i smysl institutu plaček v některých kulturách. Během svého teatrálního, vlastně rituálního, bédování za pozůstalé *vyřknou* jejich bolest, která jim uleví v nelehkém čase.⁹ Člověk pak netvoří se svou bolestí celou svou bytostí jednotu, nýbrž je od ní stejnou měrou odlišný, aby mohl setrávat u něčeho jiného, co je jeho citu příbuzná objektivita.¹⁰

Jakkoli tedy toto umělecké dílo (Hrůzy války) neuspokojuje touhu po rozkoši, zřejmě má co dočinění s touhou po dobru. Ať už v umělcově snaze o očištění od strašných zážitků, nebo vyřčení divákových hrůz stejně jako to dělají plačky za pozůstalé, tak v poznání diváka, který také může dílo přijímat jako varování před lidským jednáním, které se dobru vzdalovalo. Domnívám se, že tvorba, která uspokojuje touhu po rozkoši bez zaměření na uspokojení touhy po dobru je pouhý *kýč*.

⁷ SLAVÍK, Jan a WAWROSZ, Petr. *Umění zážitku, zážitek umění: teorie a praxe artefilitiky*. Vyd. 1. V Praze: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2001-2004. 2 sv. ISBN 80-7290-066-8. s. 59.

⁸ ARISTOTELÉS. *Poetika*. Překlad František Groh. Praha: Gryf, 1993. 67 s. Estetická řada. ISBN 80-85829-01-0. s. 15.

⁹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 87.

¹⁰ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 312.

1.1. Jaká dobra v sobě má umění?

V uměleckém díle je tedy nezbytný aspekt intence k *dobru*. Když účastníci dialogu v Ústavě rozmlouvají o *dobru*, rozdělují ho na tři *druhy dle účelu*. Existují dobra, která jsou *dobrá pro ně sama*. Pro účinky z nich nic jiného neplyne, než že se při nich radujeme. Patří sem třeba veselá mysl. Existují dobra, která jsou naopak *dobrá právě pro své účinky*. „*O těchto věcech bychom řekli, že jsou namáhavé, ale že nám prospívají.*“ (Např. léčení v nemoci.) Posledním druhem dobra je *smíšený*, který je *dobry o sobě i pro své účinky*. Takové dobro je pokládáno mezi nimi za největší. Sokrates sem v dialogu řadí *spravedlnost nebo moudrost*.¹¹

Je-li prvním dobrem dobro, ze kterého se radujeme, aniž bychom očekávali nějaké budoucí účinky, pak věci krásné, vyvolávající libost, jsou v tomto smyslu dobré. Tedy i umělecké dílo, které je krásné, je dobré. Má účast na *dobru* skrze krásu. Umělecké dílo je schopno rovněž účinkovat. Může mít *účinky* na svého recipienta a stojí ve vztahu účinku i ke svému tvůrci – umělci. Je sice výsledkem tvůrčího aktu umělce – čili je samo účinkem, na druhou stranu v původní intenci umělce nikdy není obsaženo umělecké dílo jako představa jevu. *Intence* pak zachází s prostředky, které jsou jí dány například v podobě technické zdatnosti umělce, nebo v mezích a možnostech matérie, se kterou umělec v tvorbě zachází. Toto zacházení se odehrává také jako vzájemné účinkování mezi tvůrcem, respektive jeho intencí a prostředky, které jsou mu k dispozici pro její přivedení do zjevu. Je to forma dialogu. Jakkoli jasná zprvu intence pro umělce mohla být, její uskutečnění je nakonec pro tvůrce stejně svým způsobem překvapením.

Účinky na recipienta v Ústavě jasně zmiňuje i Platón, když několikrát mluví o omezeních pro různá umění v ideální obci. Zakazuje například určité druhy melodií a rytmů v hudbě¹², protože podporují změkčilost a zbabělost, které v obci nemají mít místo. Pomocí vyprávění bájí již od dětského věku chce tvarovat duše občanů.¹³ Je-li možné uměním duše tvarovat, pak jeho účelem může být *péče o ně*. Proto mají básníci

¹¹ Platón. *Ústava*. Překlad František Novotný a Emanuel Peroutka. 3., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. 359 s. Knihovna antické tradice; sv. 18. Platónovy spisy; 18. ISBN 80-7298-024-6. s. 38.

¹² Platón. *Ústava*. Překlad František Novotný a Emanuel Peroutka. 3., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. 359 s. Knihovna antické tradice; sv. 18. Platónovy spisy; 18. ISBN 80-7298-024-6. s. 88.

¹³ Platón. *Ústava*. Překlad František Novotný a Emanuel Peroutka. 3., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. 359 s. Knihovna antické tradice; sv. 18. Platónovy spisy; 18. ISBN 80-7298-024-6. s. 66n.

říkat, co je zbožné a pravdivé. O tom, co takové je však rozhodnou filosofové.¹⁴ (Ti ale na jiných místech rozhodují o tom, že se mají mnohá témata zamlčovat. Třeba nikdy neukazovat báje, ve kterých je svár mezi bohy,¹⁵ aby se mohlo vyprávět, že nikdy nebyl svár ani mezi občany obce. Nejen zde, ale vždy a ve všem je posledním a nejvyšším účelem Platóna dobro polis, a pokud ve jménu tohoto dobra považuje za nutné užívat těch nejtvrděších nástrojů cenzury, bez váhání to udělá. Ať už by šlo o zákaz hudebních forem nebo redukce většiny mytologických příběhů.) V této mohutné obraně proti nekontrolovanému účinkování uměleckých děl je zřejmý Platónův strach z *moci umění*. Z toho se dá soudit, že ji považoval za velkou.

Je-li umění schopno působit dobré účinky a rovněž být dobrým pro sebe sama, pak je možné stavět ho mezi dobro a roveň spravedlnosti, nebo moudrosti. Ve společnosti těchto se pak blíží dobru, které je podstatou pravdy, krásy, odvahy a spravedlnosti.

Podle Hegela se umění rodí z absolutní ideje samé¹⁶. Absolutno přichází k uvědomění skrze náboženství, umění a filosofii, přičemž v umění je tou cestou, skrze níž přichází absolutní duch k sobě - smyslové utváření, které vede k cítění.¹⁷ Ve *smyslovém utváření* vznikají formy, které pocházejí z ideje. V tomto případě se však nejedná jako u Platóna o ideu, která by korespondovala s ideou dobra, ale je pojata spíše jako niterný obsah, který vstupuje v jednotu se skutečností, která jí bezprostředně odpovídá.¹⁸ Zmiňované *formy*, které z této ideje vznikají, jsou poměry *obsahu* a *podoby*.¹⁹ Tvůrce se snaží ve svých tvůrčích pokusech ohledáváním možností zobrazení nalézt takové formy, které budou co nejbližší jednotě s obsahem. Hledačský proces je urputným přibližováním se této jednotě a umělec nemůže svou tvorbu skončit, pokud ji nenalezne. Jednota je nutná proto, aby forma byla co nejpřesnějším vtělením obsahu,

¹⁴ Platón. *Ústava*. Překlad František Novotný a Emanuel Peroutka. 3., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. 359 s. Knihovna antické tradice; sv. 18. Platónovy spisy; 18. ISBN 80-7298-024-6. s. 77.

¹⁵ Platón. *Ústava*. Překlad František Novotný a Emanuel Peroutka. 3., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. 359 s. Knihovna antické tradice; sv. 18. Platónovy spisy; 18. ISBN 80-7298-024-6. s. 62n.

¹⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 98.

¹⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 118n.

¹⁸ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 101n.

¹⁹ Tamtéž.

protože jen tak může zaměřovat dobro. Když se vztah mezi obsahem a formou roztříští, není zaměřování už možné. Pro Kanta je dobro objektem vůle a vůle je rozumem určenou žádací schopností. Sjednocení obsahu a formy k míření na dobro je tedy objektem žádací schopnosti.²⁰ Tato žádací schopnost pak vysvětluje dav, tlačící se před obrazy v galerii.

²⁰ Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vydání první. Praha: Odeon, 1975. 271 stran. Estetická knihovna; svazek 5. s. 55.

2. Spočívá umělecké dílo v nápodobě?

Zástupy Vídeňáků i zahraničních návštěvníků, postávající dlouhé hodiny před vystavenými plátny přišly hledat mezi uměleckými díly *účasť na dobru - „předměty poznání mají od dobra nejen to, že jsou poznávány, nýbrž že se jim od něho dostává i bytí a jsoucnosti, ačkoli dobro není jsoucnost, nýbrž vyniká ještě nad jsoucnost důstojností a mocí.“*²¹

Podle Platóna je ale umělecké dílo pouhou *nápodobou* nápodoby. Skutečné bytí má totiž idea a jsoucna jsou jejími odrazy. Pokud se tedy někdo pokouší napodobit odraz, a to dělají všechna umění, pak vytváří odraz odrazu, který má úplně nejméně bytí. Výše jsme ale zmínili, že jsoucnosti se všemu dostává od dobra. Jelikož, jak bylo rovněž zmíněno výše, umělecké dílo nemůže být uměleckým dílem bez intence k dobru, musí z něho mít i bytí a tak nutně nemůže být pouhým odrazem odrazu. Jeho podstata totiž nevychází z toho odrazu, ale z dobra, ze kterého se dostává bytí a jsoucnosti.

V intenci své teorie idejí Platón mluví o *třech tvůrcích* – bohu, řemeslníkovi a umělci. První je tvůrcem ideje. Je tedy prvotním. Druhý – řemeslník už je jen pouhým napodobitelem prvotní ideje, ale přesto je jí velmi blízko. „... *nedělá-li podstaty, nedělá něco skutečně jsoucího, nýbrž něco takového, co jest jako jsoucno, co však pravé jsoucnosti nemá.*“ Rozumí výrobku v podstatě jeho účelu a o naplňování tohoto účelu dostává zprávu od uživatele svého výrobku. Nejlépe z lidí tedy věci nerozumí její *výrobce*, ale její *uživatel*, protože „*dokonalost, správnost a krása každého náradí, každého živočicha a každého jednání nezávisí na ničem jiném než na účelu, ke kterému co bylo vyrobeno, nebo vyrostlo.*“²²

Na druhou stranu si můžeme představit řidiče automobilu, který je nepopíratelným uživatelem svého vozu – zná jeho účel, ale pokud by se mu automobil porouchal, není schopen zachytit víc, než že přestal naplňovat svůj účel. Zcela mu uniká příčina, kterou je však výrobce schopen odhalit mnohem lépe, protože zná jednotlivé

²¹ Platón. *Ústava*. Překlad František Novotný a Emanuel Peroutka. 3., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. 359 s. Knihovna antické tradice; sv. 18. Platónovy spisy; 18. ISBN 80-7298-024-6. s. 209.

²² PLATÓN. *Ústava*. Překlad František Novotný a Emanuel Peroutka. 3., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. 359 s. Knihovna antické tradice; sv. 18. Platónovy spisy; 18. ISBN 80-7298-024-6. s. 313.

komponenty, ze kterých vznikl celek a jejich funkce, umístění a význam v tomto celku. Uživatel vnímá předmět pouze jako celek a k jeho prvkům už nedohlédne.

Umělec, ten jen napodobuje napodobeninu. Není v kontaktu s idejí, protože vychází z jejího odrazu - podoby a nemá ponětí o jejím účelu. Z každé věci zachycuje jen její *vnější podobu* – zjev a nikoli pravdu, to je Platónův soud.²³ Ale má skutečně Platón pravdu, když říká, že umělec vychází pouze ze zjevu? Pak je poněkud podezřelý zájem raně novověkých umělců například o pitvy. Nemohl by snad Leonardo da Vinci kreslit a malovat svalstvo figury z pouhého zjevu, kreslil-li či maloval člověka živého? Podezřelý by byl i napodobitelský výkon mezi dvěma kreslíři například mechaniky některého stroje, z nichž jeden by stroji dokonale rozuměl a druhý nikoli. Pokud by jejich práce vycházela z pouhého zjevu, neměl by v kvalitě jejich napodobení být rozdíl. Přesto nepochybně bude znatelný. Z toho plyne, že buď je jediným z lidí, kdo je schopen vidět krásu věci její uživatel, nebo kromě uživatele i umělec (a výrobce) zná její účel.

Americký kritik umění a filosof Arthur Danto kritizuje Platónův náhled na umění jako nápodobu, když říká, že si Platón zapomněl položit otázku po tom, co umění vlastně je, a tak ho příliš brzy odvrhl jako pouhé zrcadlení.²⁴ Umění podle něj totiž neusiluje o nápodobu, ale o vlastní realitu. Jeho cílem není v sobě odrazit a podržet jsoucna, při nichž vznikalo, ale být autonomním objektem stejně jsoucím jako je předloha. Nejde o imitaci, ale uměleckou identifikaci.²⁵

I Hegel se k nápodobě v umění vyjadřuje negativně. Nikoli však, že by zavrhoval umění jako z podstaty napodobivé, ale kritizuje právě takové, které si za svůj nejvyšší a často jediný cíl klade nápodobu. Tu považuje za účel nízký a zcela formální.²⁶ Ve formálním účelu se pak vytrácí Hegelem požadovaná jednota formy a obsahu. Obsah v nápodobě hodnotu ztrácí a pozornost se zcela obrací k formě, která však bez obsahu postupně ztrácí i sebe samu. Pokud však dojde ke sjednocení formy s obsahem, slouží

²³ PLATÓN. *Ústava*. Překlad František Novotný a Emanuel Peroutka. 3., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. 359 s. Knihovna antické tradice; sv. 18. Platónovy spisy; 18. ISBN 80-7298-024-6. s. 307nn.

²⁴ Kulka, Tomáš, ed. a Ciporanov, Denis, ed. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Překlad Tomáš Kulka a Denis Ciporanov. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. 437 s. Estetika; sv. 1. ISBN 978-80-87378-46-5. s. 96n.

²⁵ Kulka, Tomáš, ed. a Ciporanov, Denis, ed. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Překlad Tomáš Kulka a Denis Ciporanov. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. 437 s. Estetika; sv. 1. ISBN 978-80-87378-46-5. s. 107n.

²⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 84.

naopak forma vyšším duchovním zájmům. Má totiž moc vzbuzovat v duchu názvuk a ohlas všech hlubin vědomí. V takovém případě je smyslovost formy zduchovněna.²⁷ *Duch tedy dává smysl formě* a forma neotročí smyslovosti, jak by se zdálo z pojetí umění jako zrcadlícího jednání.

Obviněními z neznalosti idejí Platónův frontální útok na umělce neskončil. Obviňuje je, že nedosahují pravdy, ale vytváří zdání věci pro neznalé oboru, aby je oklamali.²⁸ Jakoby tato teze ukazovala na příběh o Parrhasiovi a Zeuxidovi²⁹ a jejich tzv. uměleckou soutěž. Zde se totiž klamání a dokonalost *mimesis* uplatňuje jako hlavní cíl umění. Jeden z malířů oklamal svou malbou ptáky, kteří chtěli ochutnat namalované ovoce, druhý však oklamal svého protivníka, když ten chtěl sejmut z malby látku, aby se na malbu podíval, ale látka byla sama malbou.

Tato soutěž se mi však nejeví jako soutěž umělecká, ale jako soutěž v jistém druhu *techné*. Vždyť co jiného vyžaduje zvládnutí mimetické malby než dovednosti v práci s barvou, s kresbou, kompozicí a úhlem pohledu. Všechny tyto dovednosti později zachycují v nejrůznějších autorských příručkách slavní renesanční malíři. Jediné, co v tomto příběhu umělec projevuje jako invenci sahající za *techné* je volba motivu, kterým chce klamat, potažmo volba subjektu, který má být oklamán.

2.1. Jaká je role smyslové podoby v celku uměleckého díla?

Jak uvádí Hegel, podoba je jen součástí jedné ze tří hlavních stránek uměleckého díla. Tuto stránku nazývá abstraktním *vnějškem* a kromě podoby jsou v ní obsaženy i faktory jako čas, nebo prostorové umístění. Než však začne abstraktní vnějšek vznikat, předchází mu význam, který v sobě pociťuje umělec. Tento význam v sobě ještě nemá jako jasnou estetickou ideu. Významu dává *výraz*, který je prostředkem vzatým z konkrétního světa, aby *význam* byl schopen konkrétní smyslové určitosti.³⁰ Vztah významu a podoby je pak dán představami, pocity a reflexemi ve vědomí umělce. Později

²⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 81.

²⁸ Platón. *Ústava*. Překlad František Novotný a Emanuel Peroutka. 3., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. 359 s. Knihovna antické tradice; sv. 18. Platónovy spisy; 18. ISBN 80-7298-024-6. s. 311n.

²⁹ PLINIUS SECUNDUS, Gaius. *O umění a umělcích*. V Praze: Melantrich, 1941. 152 s., [3] l. obr. příl. Antická knihovna; sv. 7. s. 37.

³⁰ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 298.

pak ve vědomí každého, kdo vstupuje do dialogu s dílem. Význam a výraz tvoří vnitřně zaokrouhlený svět, *soudržnou jednotu*, která není jsoucnem sama pro sebe, ale pro nás.³¹ „Ústředním bodem umění je sjednocení obsahu a formy, která je obsahu naprosto přiměřená, uzavřené v sebe tak, že tvoří svobodnou totalitu. Tuto totalitu splývající s pojmem krásy“.³² Takto definovaný nárok na umění nehovoří o žádných konkrétních formách, které by mohly být všeobecně považované za krásné, ale požaduje soulad vnitřního a vnějšího. Požaduje bezprostřední jednotu s objektivitou, která je přiměřená s ideou. Idea je zde stejně subjektivní jako objektivní a tak „totalita určení a krásna je pouze jako bezprostředně jednotná s objektivitou, která je jí přiměřená.“³³ A protože „všecko, co existuje, má pravdivost jen potud, pokud je existencí ideje“ je i umělecké dílo, které ve svém výrazu smyslově udrželo soulad s původním významem jako ideou, nejen krásné, ale i pravdivé.

Druhou stránkou uměleckého díla je soulad zmiňovaného vnějšku se subjektivitou lidského nitra. Nejde jen o *nitro* samého tvůrce, ale všeobecnou lidskost, která pak může být zároveň subjektivní i objektivní. Aby dílo mohlo být pravou objektivitou, „*musí nám otvírat vyšší zájmy ducha a vůle, to, co je o sobě lidské a mocné, opravdové hlubiny mysli; a hlavní věc, o kterou bytostně běží, je, aby tento obsah prosvítal všemi vnějškovostmi zjevu ...*“³⁴ čímž se opět opakuje nárok na soulad vnějšku a vnitřku a jejich celkové zaokrouhlenosti, která způsobuje, že *celek je obsažen ve svých částech*. Dílo je pak komplexním organismem, v němž každá část má svou nezastupitelnou funkci a je propojena svým nezaměnitelným přináležením ke zbytku organismu.

Poslední stránkou z Hegelovy triády charakterizující umělecké dílo je nárok publika, aby skrze dílo našlo samo sebe. Nalézání se realizuje ve vědomí v dialogu s dílem skrze představy, cítění, víru. Každý, do dialogu s dílem vstupující, přichází s individuální disponovaností představami, zkušenostmi a vůbec duševními obsahy. Dílo

³¹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 213.

³² HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 319.

³³ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 122n.

³⁴ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 221n.

však svou podobou a vztahy vybírá z duše jen některé, které si přitahuje a ony se tak derou na povrch, aby ve vědomí vnímatele vstupovaly do rozhovoru.

2.2. Jaká je role techné v umění?

Stačilo by zmíněným malířům Parrhasiovi, nebo Zeuxidovi z Pliniova příběhu o umělecké soutěži k tomu, aby se směli nazývat umělci to, že dovedou dokonale napodobit v médiu malby přírodní jsoucna?

O podobném problému mluví příběh Kantův: Když za klidné noci uslyší společnost v domě slavičí zpěv a vyjde do noci, aby jej vyslechla, když tehdy před domem najde pištce, který dokonale dokázal ten zvuk napodobit, ale slavíkem nebyl, to tam bude kouzlo toho okamžiku a ve společnosti ten dovedný napodobitel nesklidí obdiv věnovaný umělci.³⁵ Oba příběhy demonstrovaly obdivuhodnou zručnost, technickou dovednost. Oběma shodně stále něco chybí. Z výše zmíněného je patrné, že cesta umění skrze nápodobu nevede. Přesto zatím nebylo vyloučeno, že cesta umění vede skrze *technickou zručnost*.

Že ani ta není postačující podmínkou pro uměleckou tvorbu, vyjadřují rozmlouvající v dialogu Ión takto: „*Kdo přichází před brány poezie bez nadšení od Múz, jsa přesvědčen, že mu stačí zručnost k tomu, aby se stal básníkem, ten se sám mívá se svým cílem a jeho poezie, jako člověka, který zůstává střízlivý, bude zastíněna poezií těch, kdo v sobě mají nadšení.*“³⁶

Jako příklad tvůrce, který vyměnil vedení Múz za zručnost, nám může vytanout na mysli český sochař období romantismu, Václav Levý. Jako bezvýznamný kuchař v augustiniánském klášteře prý neustále něco tvořil a vyřezával. I z chlebového těsta před ním v okamžiku vznikaly plastiky, které udivovaly okolí. Když zaujal jednoho bohatého obchodníka, Antonína Veitha, nedaleko jeho zámečku vysekal ze skály ohromné sousoší tváří³⁷, které děsí i ohromují zároveň. Proporce nejsou měřené znalým

³⁵ Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vydání první. Praha: Odeon, 1975. 271 stran. Estetická knihovna; svazek 5. s. 121n.

³⁶ Platón. *Dialogy o kráse*. Překlad Jaroslav Šonka. 1. vyd. tohoto souboru. Praha: Odeon, 1979. 230 s. s. 142.

³⁷ (Viz příloha č. 3) Forest sculptures by Václav Levý | Ubytování Máchovo jezero. *Máchovo jezero, Českolipsko* [online]. Copyright © 2013 [cit. 07.04.2018]. Dostupné z: <http://www.ubytovani-machovo-jezero.com/en/forest-sculptures-by-vaclav-levy.html>

okem školeného akademika, ale na působivosti strašlivých zjevů to nijak neubírá, naopak. Tomuto muži se později dostalo vzdělání od věhlasných akademiků v Mnichově a po získání tzv. Římské ceny dokonce Levý odjel brousit svou techniku do Itálie. Ani jedna zkušenost však jeho tvorbě neprospěla. Jeho pozdější sochy jsou chladné, bezživotné a kamenné v materiálu i podstatě.³⁸ Levý místo na Múzy spolehl na techné a to se stalo jeho dílu osudným.³⁹

Toto je i zářný příklad slepé uličky umění, která získala název *akademismus*. Tento výtvarný názor způsobil, že technika zaujímal hlavní místo v tvorbě a pozornost tvůrce a potažmo poučeného diváka spočívala jen na *techné*. Dnes už jen málokdo zná jménem některého z autorů, kteří se vydali cestou akademismu, z čehož je patrné, že jejich díla skutečným uměním, které si připoutá pozornost, nebyla. Nevznikla totiž z božského nadšení. Intence se podřídila zručnosti, která má být pouhým prostředkem tvorby.

Z předcházejícího by se mohlo zdát, že zručnost je v umění naprosto zbytečnou. Toto zdání by ovšem bylo mylné. Zobrazení, a to bez ohledu na to, v jakém médiu, je sdělením, textem *sui generis*.⁴⁰ K psaní takového textu musí jeho autor ovládat jazyk, kterým píše, znakový systém, ve kterém zaznamenává a mnoho dalšího. V každém umění je nějaká mechanická složka, jejíž zvládnutí je nutné pro překonání *odporu média*, ve kterém je sdělení obsaženo. Vzdělávání talentu tvůrce není tedy nikterak mylným krokem. Materiál nebo spíše *médium*, které slouží k podržení sdělovaného obsahu, není *nikdy transparentní*. Žádné médium nemůže být nositelem všech obsahů. I k tomu je tedy nutné, aby talent tvůrce byl dostatečně vzdělán k citu pro to, co které médium unese. Říkaním kamenem je zcela jiné než říkání básní a říkání hudbou se liší od říkání malbou.⁴¹ Virtuozita autora je tedy určitou schopností překonat odpor materiálu, který se vzpírá přijmout jemu určenou formu. Fascinujícím překonáním takového odporu je například

³⁸ (Viz příloha č. 4) ČERNÁ, Marie. *Václav Levý*. 1. vyd. Praha: SNKLU, 1964. 125, [5] s., 29, 80 s. obr. příl. České dějiny; sv. 34.

³⁹ Černá, Marie. *Václav Levý*. 1. vyd. Praha: SNKLU, 1964. 125, [5] s., 29, 80 s. obr. příl. České dějiny; sv. 34.

⁴⁰ Tondl, Ladislav. *Mezi epistemologií a sémiotikou: deset studií o vztazích poznání a porozumění významu*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 1996. 223 s. ISBN 80-7007-076-5. s. 87.

⁴¹ Mathauser, Zdeněk. *Estetika racionálního zření*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1999. 161 s. ISBN 80-7184-792-5. s. 126n.

Berniniho socha Apolón a Dafné⁴² z 20. let 17. století, která v těžkosti, trvalosti a nehybnosti carrarského mramoru ukazuje dynamický, emotivní a zlomový okamžik, v němž Dafné uniká Apollonovi proměnou do podoby vavřínu. Zdá se až neuvěřitelné, že je možné v takovém materiálu, jako je mramor, zachytit s takovou lehkostí jemnost a drobnost ševlení vavřínových lístků, jejichž podobu už přijaly prsty Dafné. Stejně je tomu s emocemi obou postav, nebo dynamikou jejich úprku. Dílo nepochybně dokazuje nejen technickou virtuozitu svého mistra, který překonal odpor materiálu téměř na hranici jeho možností podržet v sobě právě takový obsah.⁴³ Tyto dovednosti jsou nutnou podmínkou pro to, aby vůbec text mohl v sobě *podržet sdělení*, a aby se našel někdo, kdo bude schopen význam znovu dekodovat z textu.

Technická zdatnost je tedy podmínkou nutnou nikoli však postačující. Tvůrci, kteří postrádají nadšení Múz, nevstupují do světa jako hledající počátky a tvoří mechanicky jen z technické zručnosti a pragmatismu, nejsou skutečnými umělci. Jsou to konstruktéři obchodních artiklů, kteří těží z institucionalizovanosti světa umění.

Kdo je však tím, kdo může *posoudit* umělecké dílo? Je to ten, kdo ovládá techniku, kterou je sdělováno, kód, který nese sdělení, nebo je to ten, kdo zná to samotné, co má být sděleno i sdělovací prostředek, aby mohl posoudit, zda je vyjádření účinné? Nebo je to snad každý člověk, protože umělecké dílo, jak už padlo výše, usiluje o dobro, a to z větší či menší dálky viděla před svým vstupem do těla každá duše?⁴⁴ V dialogu Ión Sokrates říká, že ten, kdo dovede posoudit dobrého básníka, pozná i toho špatného nehledě na konkrétní téma básně. Nezáleží, zda básník básní o vozatajských závodech nebo válečné vřavě, protože ten, kdo poznává dobrého nebo špatného básníka nemusí být odborníkem v těch oborech – ani vozatajem ani válečníkem.⁴⁵ Ten, kdo ovládá techniku média, ve kterém je nesené dílo zajisté může posoudit, zda je technika jako řemeslo kvalitně provedená. O kvalitě uměleckého díla však na základě této znalosti nemůže mluvit, protože podstata díla netkví v řemeslné dovednosti, ale v nevýslovném,

⁴² (Viz příloha č. 5) As I See It: Bernini's Apollo and Daphne -. *Nashville Arts Magazine* - [online]. Copyright © Nashville Arts Magazine [cit. 07.04.2018]. Dostupné z: <http://nashvillearts.com/2014/09/see-berninis-apollo-daphne/>

⁴³ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 74.

⁴⁴ PLATÓN. *Dialogy o kráse*. Překlad Jaroslav Šonka. 1. vyd. tohoto souboru. Praha: Odeon, 1979. 230 s. s. 149.

⁴⁵ PLATÓN. *Dialogy o kráse*. Překlad Jaroslav Šonka. 1. vyd. tohoto souboru. Praha: Odeon, 1979. 230 s. s. 12 - 16.

na které je ukazováno pomocí přemáhání materiálu média a teprve k tomuto přemáhání slouží technika. Ten kdo může rozumět dílu, a proto ho i posuzovat, musí mít tedy schopnost otevřít kód, skrze nějž dílo promlouvá a zároveň být otevřen onomu nevýslovnému, které k němu pak bude moci přistupovat skrze bytostné tázání. Takový postoj je i způsobem ohledu na dobro.

3. Jak vzniká umělecké dílo?

Když se Beethoven chápal notového papíru, nebo když Miloš Forman sáhl po tužce, aby začal psát nový scénář, co se to vlastně stalo? Je to bod, v němž začíná vznikat umělecké dílo? Když sochař bere do rukou perlík a dláto, aby poprvé zasáhl do kamene, ze kterého bude tvořit svou sochu, je to jen *začátek* díla, ale ne jeho *počátek*. Když zakresluje na kámen vodící linie a dokonce i když vybírá kámen v kamenolomu, je to jen začátek jeho práce, ale nikoli počátek.

Snad největší duch pozdní renesance, Michelangelo Buonarroti, se o vzniku svého díla zmiňuje v několika svých sonetech. Tento muž začínal svou kariéru na dvoře Medicejských ve Florencii. Tam se uchýlilo několik učenců z Konstantinopole, která byla v ohrožení Turky, a přivezli s sebou množství spisů, ve kterých zachraňovali před zkázou odkazy antické vzdělanosti. Díky těmto učencům (a Medicejskému mecenátu) vznikla ve Florencii nová Akademie. Mladý Michelangelo se tehdy nepochybně setkal s Platónovými myšlenkami a ty nepřehlédnutelně září v jeho díle, když píše:

„V bílém kvádru

Bud' mistrem nad mistry – přec tvaru není,

jenž nespál by, už schystán, v bílém kvádru

pod hlatí; probrat se a prodrat k jádru,

zná ruka, když jí duch v svůj nástroj změní.“⁴⁶

Prvotní impulz pochází z ducha, který nalézá počátek – onen tvar, jež v bílém kvádru spí, už schystán. Nevzniká nákresem, nevzniká úderem dláta a ruka je jen pouhým nástrojem ducha. (Stejně jako všechna technická zručnost, o které už byla řeč.)

Ten duch je v pohybu a nalezením počátku uvádí v *pohyb* hmotu. „*Pouze co se pohybuje samo, nikdy v pohybu neustává, protože nemůže samo sebe opustit a je pramenem a počátkem pohybu i pro jiné věci, které se pohybují. Počátek je něco, co nemá vznik.*“ A proto tento pohyb duše nemohl počátek vytvořit, protože by tím zapříčiňoval vznik, který ovšem počátek nemá. Umělci tedy přísluší role *hledajícího* a *odkrývajícího*.

⁴⁶ MICHELANGELO BUONARROTI a EISNER, Pavel, ed. *Skrytý Michelangelo: básně a listy Michelagniola Buonarroti*. Překlad Pavel Eisner. Praha: Toužimský a Moravec, 1940. 98, [xii] s. Kořeny; sv. 5. s. 23.

Když vznikne umělecké dílo, má toto opět schopnost být *pramenem pohybu* pro jiné, protože nalezením a odkrytím počátku samo manifestovalo pohyb.

Pohybující se duše, které je pohyb vlastní, protože i ona sama je počátkem, je proto nesmrtelná, jak je přesvědčen Platón, když říká, že: „*každá duše je nesmrtelná. Nesmrtelné totiž je, co se pohybuje samo od sebe. Co pohybuje jinou věcí, či je od jiné věci uváděno v pohyb, přestává existovat, jakmile pohyb ustane.*“⁴⁷ Tento nekonečný pohyb se může dostat do střetu s jiným pohybem, který je taktéž pohybem z počátku. Ve střetu těchto dvou pohybů, pokud k tomuto střetu dojde, vznikne jiskření a z jisker snad i plamen, který může zachvátit duši. Tento oheň je dobrem.

„...“

*jak duše, když se výhni přetavena
navrátí z pekel v ráno rajských niv.*

*Tak já, když zvenčí na mne plamen sáh',
jenž tajným žářem stravuje mi nitro,
a spálí mne – ač pouhý jsem jen prach,*

*mne sžehnutého větší den se dotkne,
a výhni odolav, jsem věčné jitro:
ne ocel už, tvé zlato jen mě protkne.*“⁴⁸

Sama tvorba je *planutím*. Je neodbytným vracením se k vyhmatávání podstaty, která vytrvale uniká. Brání se přijmout podobu a tvar. V planutí tvorby přicházejí k umělci *bytostné otázky*, pokud se jim otevře. Tvorba samotná je přijímání těchto otázek a zacházení s nimi. Přebývání v těch otázkách je trýznivé a vyčerpávající. Je nekonečným hledáním a každá nová forma je nedostatečná k uchopení podstat. Když umělec ukončí

⁴⁷ PLATÓN. *Dialogy o kráse*. Překlad Jaroslav Šonka. 1. vyd. tohoto souboru. Praha: Odeon, 1979. 230 s. s. 143.

⁴⁸ MICHELANGELO BUONARROTI a EISNER, Pavel, ed. *Skrytý Michelangelo: básně a listy Michelagniola Buonarroti*. Překlad Pavel Eisner. Praha: Toužimský a Moravec, 1940. 98, [xii] s. Kořeny; sv. 5. s. 28.

v díle své hledání, našel jedinou možnou podobu uchopení těch otázek, které před ním vstaly. Nalezl dobrý tvar – čili podobu, které už není možné nic odebrat ani přidat. Přidáním by říkala víc, než je nutné, a odváděla pozornost od podstaty, ubráním by nedovyslovila celek.

Ale proč se vlastně lidé snaží říkat tyto podstaty uměním? Když Platón mluví ve svém Sedmém listě o nemožnosti popsat *podstatu jsoucen*, říká že „... *to nijak nelze pověděti jako jiné nauky, nýbrž z hojného soubytí a soužití oddaného té věci najednou, jako plamen vznícený od vylétlé jiskry, vznikne to v duši a pak se již samo živí.*“ V umělecké tvorbě dlí tento druh pátrání po podstatách, který vyžaduje *soubytí* a *soužití* – jakési vnitřní sepjetí se sebou samým. Rovněž neexistuje nauka, která by mohla skutečně vyložit, jak se umění tvoří. Mnozí umělci (např. Bohumil Kubišta nebo Albrecht Dürer ve svých studiích proporcí) věřili, že lze například pomocí matematiky nalézt princip, jak stvořit dokonalé umělecké dílo. Nikomu se to ale nepodařilo. Matematický princip totiž nezpůsobí ono třesnutí, které vznítí *plamen* zažehující duši. Ten plamen je plodem správného zacílení na ideu dobra. To ona rozněcuje hledače pravdy tak, že neustává, dokud ji nenajde. Takový člověk „*myslí, že slyšel o podivuhodné cestě a že musí nyní napnouti síly a že by jinak nemohl žít; a potom napla síly své i svého vůdce, na té cestě nepovoluje, dokud buď všechno nedokončí, nebo nenabude síly, aby mohl bez průvodce sám sebe vésti.*“⁴⁹ Hledět přímo do slunce je zprvu velmi bolestivé, a tak i duše umělce, ve které už byl zažehnut plamen hledačství, ale zároveň jí žár slunce brání, aby ho skutečně uviděla, prožívá drásavé útrapy duše ve výhni.

„*Já narodil se, maje sluch a zrak,
a takový, že jsem z nich v plameni –
je vinen On, jenž určil, abych planul.*“⁵⁰

⁴⁹ PLATÓN. *Listy*. Překlad František Novotný. 3. vyd. Praha: OIKOYMENH, 1996. 103 s. Oikúmené. Platónovy spisy; 16. ISBN 80-86005-08-9. s. 53.

⁵⁰ MICHELANGELO BUONARROTI a EISNER, Pavel, ed. *Skrytý Michelangelo: básně a listy Michelagniola Buonarroti*. Překlad Pavel Eisner. Praha: Toužimský a Moravec, 1940. 98, [xii] s. Kořeny; sv. 5. s. 30.

4. Kdo je umělec?

Umělec se ve světle platónských textů ukazuje jako postava hledačská a planoucí. Není však planoucí duší a zarputilým hledačem jen v tvorbě. Počátek díla se nenalézá jen v pracovně či ateliéru. Pro ducha tvořivého je tvorba způsobem jeho bytí a odhalování počátků a zhmotňování nalezených intencí je celoživotním programem, bytostnou potřebou a *nutností* a zároveň výrazem svobody. Tvořit lze vždy jen ze svobody a proto, umění nemůže být dílem nikoho a ničeho jiného než člověka.⁵¹ Neznamená to, že lidský umělecký duch tvoří každou minutou svého života. Jeho duše v sobě má otevřenost, která přijímá přicházející otázky, ať přicházejí kdykoli. Ne každý je obdařen touto otevřenou duší, která je schopna vézt rozhovor bytostného tázání skrze dílo. To dokáže jen specificky nadaný duch. Podle Hegela je toto nadání přírodní silou, která musí být *kultivována* myšlenkovým vzděláním, reflexí o způsobu vlastní tvorby a cvikem a zběhlostí, o kterých už byla řeč v souvislosti s techné.⁵² Hegel vyjadřuje požadované stránky umělce jako obvykle v triádě. Na prvním místě je *fantazie* jako tvůrčí a aktivní prvek. Nestačí fantazie identifikující, která dominuje ve vnímatelské roli, ale je to fantazie pracující, kombinující, rodivá. Na druhém místě stojí *génus*. Ten je později definován jako „*všeobecná schopnost pravdivé tvorby uměleckého díla a energie provádějící vypěstění a uplatnění této schopnosti.*“ Nakonec umělci nesmí chybět *nadšení* v tvorbě. Toto nadšení je snad možné ztotožnit až s múzickým nadšením, které charakterizuje v dialogu Ión Platón jako božský impulz, v němž se umělec stává médiem pro přenos božského k lidem (viz kap. 5).

Ve zmiňovaném dialogu rozmlouvající dochází k závěru, že božské nadšení umělci přichází vždy od jednoho z bohů, a proto jen nadšen jen pro ten daný druh umění. Podobné představy se drží i Hegel, když říká, že hudebník to, co cítí, může vyjádřit pouze melodiemi. Je mu přístupné jen jediné médium k vyjádření niterných obsahů. Tato teze je podle mého názoru pravdivá jen do určité míry a v dějinách umění lze nalézt velké duchy, kterým byly věnovány polibky více Múz. Jako nezpochybnitelný příklad může posloužit již zmiňovaný Michelangelo Buonarroti, jehož krásné básně (ač

⁵¹ Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vydání první. Praha: Odeon, 1975. 271 stran. Estetická knihovna; svazek 5. s. 122.

⁵² HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 74.

méně známé) udivují a oslovují lidské duše dodnes neméně než jeho sochařské či malířské dílo.

I pro duchy takto neobvykle nadané však na začátku stojí *nerozvinutá niternost*, pro kterou teprve hledají smyslový tvar. Tvůrce musí být jat *podstatným zájmem*, který ho nepouští a on tak neustane, dokud nenalezne, co hledal pro vyjádření své niterné intence. K pravému umělci pro takovouto tvorbu náleží podle Hegela lehkost vnitřní produkce a vnější zručnosti. Vnitřní produkce není ale slepým chrlením. Vyžaduje *promeditování látky*. Příkladem duchovního požadavku na uměleckou tvorbu může být zvyk ortodoxní církve, v níž při takzvaném psaní ikon jejich tvůrce pracuje v izolaci od okolního světa a v meditaci nad Písmem. Ve stanoveném rytmu vykonává modlitby a před započítím i po ukončení práce přichází k duchovnímu pro požehnání. Celé dílo tak vzniká v meditativním klidu a v plném zaměření na jeho význam.

Látka pak může pocházet odkudkoli a jejím původním zdrojem nemusí být sám tvůrce. Například motivy křesťanství posloužili jako látka nesčetným zástupům umělců a mnoho z nich, byť vycházejí ze stejné látky, liší se zcela svým uchopením.⁵³ Na téže látce mohou být pak akcentovány zcela odlišné niterné obsahy umělců. Jeden může známý výjev ukřížování použít jako situaci k zachycení situace matky, která přichází o své dítě přes všechna očekávání, která do jeho existence vložila a v jejichž naplnění doufala. Druhý může například látky využít k ukotvení v situaci, v níž dochází k tomu největšímu a nejnespravedlivějšímu ponižování těch duchem největších těmi, kdo nevědomí a přemožení zlobou.

Umělec tedy nalézá látku jako situaci, ale vhodná látka nedělá ještě umělecké dílo.⁵⁴ Když pak k látce přistupuje, hledá napětí tázání, které látka vyvolává. Pokud se objeví nějaká otázka ve zvláštní intenzitě, rozpohybovává tvůrcovu duši. Na tento moment naráží Platón, když v dialogu *Ión* píše o básníkovi: „*Básník je totiž něco*

⁵³ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 223 – 228.

⁵⁴ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 185.

lehoučkého, prchavého a posvátného; není schopen básnit, dokud se mu nedostane boží inspirace a dokud je při vědomí, tedy dokud v něm převládá rozum.“⁵⁵

Básnictví nemůže být *profesí*, protože vlastně není trvalou charakteristikou člověka, ale jenom jistého stavu, v němž je člověk schopen z inspirace tvořit umělecké dílo. Toto tvoření se ovšem neobejde bez určité zručnosti či dovednosti, která je prostředkem k přivedení intence do jevu. Dotyčný básník se tedy nutně musí zabývat zdokonalováním zručnosti v tom oboru, ke kterému je nejblíže, ale nemůže tuto zručnost považovat za vrchol svého umění. Bernard Bolzano píše ve svém díle *O nejlepším státě*⁵⁶, že básnictví nebo herectví nejsou obory, kterým by se člověk měl věnovat jako profesi, protože k získání zručnosti není nutné, aby se jim věnoval cele. Postačuje prý, když se k takové práci nadaný člověk uvolní na chvíli z jiného zaměstnání.

Domnívám se, že ani pro získání opravdové zručnosti by nemusel tento přístup postačovat. Navíc však umělec hledá onu božskou inspiraci k pravdivému vyjádření zpráv o světě a o dobru. Hledání pravdy a dobra není možné odsouvat na okraj zájmu do jakéhosi volného času po zaměstnání, které je tím hlavním naplněním času člověka. Tomuto hledání se musí umělec věnovat celou svou bytostí.

Příkladem takového člověka, pro kterého se tedy práce stala tvorbou, nebo spíše i ve své práci hledal prostředky k vyjádření svých intencí, je Vladimír Boudník. Grafik, který tvořil zejména v 50. a 60. letech 20. století, nebyl „profesionálním umělcem“, ale jeho zaměstnání nástrojáře ve fabrice mu bylo prostředkem k tvorbě. Jednotlivé nástroje a zbytky materiálů používal ke komponování svých grafik⁵⁷, které téměř nevystavoval. Naopak jednu za druhou rozdával svým přátelům a kolegům. Neočekával za tvořivou práci ani plat ani slávu. Tvorba pro něj byla *způsobem života* a dílo snad jakousi stopou po tomto způsobu života. Tvořivé nadšení v hledání a poznávání ho neopouštělo ani

⁵⁵ PLATÓN. *Dialogy o kráse*. Překlad Jaroslav Šonka. 1. vyd. tohoto souboru. Praha: Odeon, 1979. 230 s. s. 20.

⁵⁶ BOLZANO, Bernard. *O nejlepším státě*. Překlad Vojtěch Bláha. Druhé vydání, v MF první. Praha: Mladá fronta, 1981. 171 stran, 16 nečíslovaných stran obrazových příloh. Prameny; svazek 40. ABC marxismu-leninismu. s. 89nn.

⁵⁷ (Viz příloha č. 6) Strukturální grafika Vladimíra Boudníka v Praze - LaCultura.cz. *LaCultura.cz - kulturní dění jinak* [online]. Copyright © 2018 [cit. 07.04.2018]. Dostupné z: <http://www.lacultura.cz/2009/09/strukturalni-grafika-vladimira-boudnika-v-praze/>

mimo dílnu, když na ulicích dokresloval do rozpraskaných omítek svoje vize.⁵⁸ Umělecké dílo v životě umělce v tomto případě vystupuje jako prostředník *rozhovoru*.

⁵⁸ (Viz příloha č. 7) Vladimír Boudník | Reflex.cz. *Reflex.cz - Komentáře, zprávy, výrazné autorské fotografie* [online]. Copyright © 2001 [cit. 07.04.2018]. Dostupné z: <http://www.reflex.cz/clanek/causy/73597/vladimir-boudnik.html>

5. Jak probíhá rozhovor umělce v tvorbě?

Do rozhovoru v tvorbě vstupuje umělec jako, jak už bylo zmíněno výše, specificky nadaná osobnost. Disponuje talentem, který je schopností vyjádřit to, co je ve stavu myslí nadsmyslové a učinit to *obecně sdělitelným*. Má neurčitou představu o pojmu i látce (názoru pro znázornění toho pojmu), které chce uvést ke sdělitelnosti.⁵⁹ Za touto představou stojí *idea*, která je vždy příčinou v umění. Umělec pak vystupuje s ohledem na ideu ve vztahu k látce, pojmu a médiu jako organizující síla.⁶⁰ Estetická idea je *představou obrazotvornosti*, která dává podnět k četným úvahám, aniž jí může být adekvátní určitá myšlenka, tj. pojem, kterou žádný jazyk nemůže učinit srozumitelnou.⁶¹ *Estetická idea* na rozdíl od rozumové není plně vyjádřitelná pojmem, a proto na sebe bere podobu estetických objektů, ke kterým přistupujeme pomocí obrazotvornosti.⁶² Tento druh ideje poukazuje na něco, co je za hranicí zkušeností a právě proto umožňuje ukazování na věc o sobě. (Není však plným vyjádřením věci o sobě.) Ve spojení s rozumovými idejemi mohou estetické ideje smyslovým způsobem poukazovat na vznešenost.⁶³

Tento druh ideje stojí mezi umělcem a nevýslovným jako jediný možný prostředník a ukazatel. Pro vytyčování této osy, na níž jsou prvky nevýslovné, estetická idea a tvůrce, případně recipient, nedochází k dotyku – přímé souvislosti. V moci umělce není ani vysvětlit, jak se ideje objevují v jeho díle.⁶⁴ Na rozdíl od řemesla se v umělecké tvorbě neřídí proces jasným záměrem. Řemeslo stanovuje pravidla tvorby s jasným záměrem, který určuje finální produkt. Naproti tomu estetická idea v umělecké tvorbě nestojí jasně ohraničená a pravidla tvorby nejsou předem stanovena. Vznikání se odehrává v nezajištěném prostoru otázek a pravidla vznikají v procesu.

⁵⁹ Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vydání první. Praha: Odeon, 1975. 271 stran. Estetická knihovna; svazek 5. s. 130nn.

⁶⁰ Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vydání první. Praha: Odeon, 1975. 271 stran. Estetická knihovna; svazek 5. s. 173n.

⁶¹ Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vydání první. Praha: Odeon, 1975. 271 stran. Estetická knihovna; svazek 5. s. 130.

⁶² Obrazotvornost je spolu s rozvažováním poznávací silou a je schopností nazírání a priori.

⁶³ Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vydání první. Praha: Odeon, 1975. 271 stran. Estetická knihovna; svazek 5. s. 16nn.

⁶⁴ Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vydání první. Praha: Odeon, 1975. 271 stran. Estetická knihovna; svazek 5. s. 126.

I samotné překročení pravidel, která si určuje matérie, ve které se dílo realizuje, se může stát novým pravidlem, nebo jinak zvýznamnět. Něco, co by mohlo vyhlížet, jako chyba z řemeslného hlediska najednou vystoupí na povrch jako inovace.⁶⁵ Například krátká změna metra ve skladbě z dvoučtvrtového taktu na sedmiosminový a zpět může posloužit jako poukázání na metrum původní. Vybočení z řádu zapůsobí jako ukazatel na řád samotný, který už se stal samozřejmým. Takové i jiné způsoby práce s matérií, která umožňuje smyslové uchopení ideje, jsou dialogem s touto matérií. Umělec jako by vyjednával s výrazovými prostředky, jak uchopit otázky, které nejasně stály na počátku tvorby.

Další úroveň dialogu umělce v tvorbě je vedena s výrazy, kterými mohou být například metaforická nebo symbolická vyjádření obsahu. Tyto významy otevírají výhled na nedohledné pole příbuzných představ.⁶⁶ Do rozhovoru s výrazy, které v sobě podržují cesty k pestré paletě dalších představ, musí tvůrce vstupovat, aby našel ty, které budou nejlépe vyjadřovat estetickou ideu. Každá tvorba je výběrem a roli hraje i to, co umělec neřekl, protože se to rozhodl neříct, přestože by to bylo možné. Zde zvýznamňuje i mlčení. Ale mlčení zvýznamní jen v *kontextu*. Celek je určující pro všechny volené výrazy. Samy o sobě mohou podržovat určité představy a odkazy, ale v blízkosti jiných se jejich role radikálně proměňují. Aby dílo mohlo být sourodým organismem, a ne náhodnou koláží nebo dortem, který v pohádce Josefa Čapka vařili pejsek s kočičkou. V pohádce dvojice vybírala do svého dortu prvky, které jim samy o sobě připadaly dobré, a domnívali se, že jejich spojení způsobí automaticky sečtení těchto dober. Opak byl ovšem pravdou. Podobná situace možná hrozí umělci, který volí jednotlivé výrazové prvky jen s ohledem na ně samé a ne s ohledem na *celek* v intenci k estetické ideji. A tady se opět navrácí požadavek na soulad formy a obsahu, ale zároveň také soulad s poznávacími schopnostmi, bez kterého není možná sdělitelnost.⁶⁷

V předcházejícím bylo naznačeno několik aspektů, ve kterých v tvorbě umělec vede rozhovor. Prozatím však byl vynechán aspekt nejpodstatnější a zároveň

⁶⁵ KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2004. 182 s. ISBN 80-200-0954-X. s. 101.

⁶⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 18.

⁶⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 42.

nejtajemnější, a sice samotný vstup do rozhovoru s estetickou ideou. Hegel je přesvědčen, že umění je vlastním projevem lidství jako způsob sebeuchopování a sebepoznávání a říká že: „Všeobecná a absolutní potřeba, z níž pramení umění, má svůj zdroj v tom, že člověk je myslící vědomí, tj. v tom, že to, čím jest, a to, co vůbec jest, ze sebe činí jsoucím pro sebe.“⁶⁸ Z tohoto pohledu by přicházel umělec k tvorbě jako do rozhovoru se svým myslícím vědomím.

Z Platónova pohledu se intence k tvorbě rodí zásahem Múz - „Múza sama vytváří lidi božskou jiskrou osvětlené a jejich prostřednictvím vzniká řetěz dalších nadšenců. Neboť všichni dobří epičtí básníci tvoří všechny své krásné básně nikoli jako nějakí odborníci, nýbrž tím, že je nadchne a zachvátí božská inspirace; právě tak je tomu s dobrými básníky lyrickými. Stejně jako účastníci korybantských rejů tančí, aniž jsou při plném vědomí, tak i lyričtí básníci skládají své melodie bez účasti svého rozumu.“ Platón svým poukazováním na původ inspirace od Múz vymezuje umění proti pojetí jeho původu jako dovednosti a tím také uměleckou tvorbu vyčleňuje z odborných činností. Umělec v tomto smyslu není bytostí, které se dostalo zvláštního talentu nebo génia, jak ho vnímá Hegel, ale figuruje v procesu přenosu božského nadsmyslového sdělení na zem jako médium. To je v dialogu *Ión* demonstrováno na metafoře tzv. magnétského kamene, který má sílu přitáhnout si k sobě železné prsteny a zároveň jim dává svou sílu, takže také přitahují jiné prsteny.⁶⁹ Magnétským kamenem jsou míněni bohové a prvním prstenem, kterému předávají svou sílu je básník. V řetězu prstenů následuje rapsód a posledním je pak posluchač. „Víš tedy, že divák, je posledním z prstenců, o kterém jsem mluvil, že přijímají svou sílu postupně od héraklejského kamene.“⁷⁰ Umělci jsou tedy stejně jako věštcí nebo proroci tlumočníky bohů. V tomto smyslu bychom umělce mohli rozdělit do dvou kategorií – na umělce bohy nadšené, kteří ovšem nerozumí tomu, co takto tlumočí a na umělce, kteří hledají pravdu a dobro a s pomocí božského nadšení je vyjadřují. Svému vyjádření však na rozdíl od prvních rozumějí.

Aby mohli tvůrci do díla vtisknout všechno, čím jsou v danou chvíli nadšeni a co vyvrhují v tvorbě ze svého nitra, nemohou být ve vztahu k dílu v distanci. „Proto jim

⁶⁸ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 76.

⁶⁹ Platón. *Dialogy o kráse*. Překlad Jaroslav Šonka. 1. vyd. tohoto souboru. Praha: Odeon, 1979. 230 s. s. 19.

⁷⁰ Platón. *Dialogy o kráse*. Překlad Jaroslav Šonka. 1. vyd. tohoto souboru. Praha: Odeon, 1979. 230 s. s. 23.

*božstvo odnámá rozum a používá jich jako svých služebníků, věštců a božských proroků, abychom my, posluchači, pochopili, že to nejsou oni, kdo nám tak drahocenné věci říkají, když nejsou při smyslech, nýbrž, že to mluví bůh sám*⁷¹ To pak dosvědčuje Ión, když říká: „Kdykoli přednáším něco dojemného, naplní se mi oči slzami; když přednáším něco strašlivého nebo hrozného, zjeví se mi vlasy hrůzou a srdce začne tlouci.“⁷²

5.1. Kdo může vstoupit do rozhovoru s uměleckým dílem?

Když přistupujeme jako vnímatelé k uměleckému dílu, vztahujeme se k němu jako k objektu, který má smyslovou existenci – dává se nám ve smyslech, ale je určen pro *teoretickou stránku ducha*.⁷³ Předmět je pro nás myšlen pouze jako jev, který se nám dává pomocí počitků jako objekt mimo nás, ale zároveň jeho smyslová stránka poukazuje mimo sebe – do nás i za nás. V našem vědomí na podkladě smyslové stránky vzniká subjektivní estetická představa.⁷⁴ Ponořujeme se do estetického objektu a v takovém ponoru prostřednictvím naší obrazotvornosti vzniká představová rekonstrukce.⁷⁵ Skrze smyslovou stránku, která však není obsahem uměleckého díla, je možné vidění neviditelného, vědění skrze vidění, které je *intuitivně rozumějícím vhledem*. Vidění neviditelného je dohlédáním, které může být dohlédáním až k bytí.⁷⁶ Tato možnost si přitahuje duše, které k bytí dohlédát chtějí. Mají v sobě tázání a touhu po zahlédnutí podstatného. Takové duše, ač je cit pro morální dobro a estetično specificky odlišen, mají i touhu po mravním dobru. Podle Kanta má takový člověk vlohu k dobrému morálnímu myšlení.⁷⁷ Umělecká díla nejsou otevřená pro dialog s každou duší, nebo spíše ne každá duše je připravena pro dialog s uměleckým dílem. Duše musí být pro dialog vychovaná a vychovávána. V tuto chvíli nejde o znalost látky, kterou dílo zpracovává, nebo orientaci v paletě metafor a symbolů, které si umělec volí. Ty jsou sice

⁷¹ Platón. *Dialogy o kráse*. Překlad Jaroslav Šonka. 1. vyd. tohoto souboru. Praha: Odeon, 1979. 230 s. s. 20nn.

⁷² Tamtéž.

⁷³ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 80.

⁷⁴ Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vydání první. Praha: Odeon, 1975. 271 stran. Estetická knihovna; svazek 5. s. 33 – 40.

⁷⁵ Mathauser, Zdeněk. *Estetika racionálního zření*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1999. 161 s. ISBN 80-7184-792-5. s. 53.

⁷⁶ Mathauser, Zdeněk. *Estetika racionálního zření*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1999. 161 s. ISBN 80-7184-792-5. s. 64n.

⁷⁷ Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vydání první. Praha: Odeon, 1975. 271 stran. Estetická knihovna; svazek 5. 119n.

podstatné pro čtení významů, ale jsou určitou vrstvou díla. „*Předpokladem toho, že rozumíme textu, jež máme před sebou, je nutnost sledovat jeho významové intence, zaujmout jejich směřování k předmětu intence.*“⁷⁸ Za zpracovávanou látkou a jejím přečtením je totiž klíčové uchopení látky, její pochopení jako *situace*, které se rozehrává, vytváří podmínky pro rozhovor. V Matoušových pašijích od J. S. Bacha pro vstup do rozhovoru s dílem nestačí znát křesťanský příběh ukřižování, nebo mít povědomost o tom, že Krista pravděpodobně zpívá bas a vypravěče – evangelistu Matouše - tenorista. Posлуhač se musí nechat oslovovat v situacích nejen konkrétní informací, ale celým způsobem přítomnosti celku. Jen tak je možný intuitivně rozumějící vhled. V tomto vhledu je i péče o duši, která se přibližuje přes vnikání do situací sama sobě. Když tklivý alt vyplakává v sóle bolest Petrovi duše po zapření Krista, duše, která může tento pláč pochopit, pláče s ní, protože porozuměla bolesti toho, kdo právě zjistil svoje fatální selhání ve vztahu k příteli, k učiteli, k bohu.

Situace je z látky zkonstruována tak, aby divák mohl učinit ponor do estetického objektu ve všech jeho kontextech a souvislostech, jak je mu dán právě díky vrstevnatým konotacím látky. Situace je však ještě specifičtější než samotná látka a dává možnosti představové rekonstrukce v mysli vnímajícího na základě jeho vlastních možností a nejvlastnějších možností jeho duše. Naše duše jsou samy rozhovorem stejně jako dílo. Člověk mluví a dílo rovněž. Mají tedy předpoklady se dorozumět.⁷⁹

5.2. Promlouvá umělecké dílo ke každému?

Zásadní vlastností uměleckého díla je, že má potenciální schopnost být v rozhovoru s každým člověkem pro jeho lidství. Takový rozhovor ovšem předpokládá určitou míru srozumitelnosti díla a na druhé straně disponovanost recipienta k jeho dekódování. Už výše bylo naznačeno, že vrstva uměleckého díla, tvořená látkou vyžaduje ke čtení znalost, nebo rozumění této látce (povědomí o univerzu rozpravy), která nás teprve připouští k dalším specifickým významům. Látka je navíc ještě zprostředkována *symbolizujícími* prostředky (v nejširším slova smyslu)⁸⁰, které si žádají zvláštní znalosti a

⁷⁸ Mathauser, Zdeněk. *Estetika racionálního zření*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1999. 161 s. ISBN 80-7184-792-5. s. 73.

⁷⁹ Mathauser, Zdeněk. *Estetika racionálního zření*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1999. 161 s. ISBN 80-7184-792-5. s. 64.

⁸⁰ (Způsoby symbolizace: reprezentace, exemplifikace, exprese.)

dovednosti pro jejich čtení. Pokud vezme čtenář do rukou básnickou sbírku, nemůže se jí nechat oslovit, dokud nebude vládnout schopností číst. Bude-li už zvládat tento kód, nemůže se jí nechat oslovit, dokud nebude vědět, jakým způsobem symbolizuje básnický jazyk a pokud už pochopí způsob symbolizace básnického jazyka, nemůže básně pochopit, pokud nebude rozumět samotným použitým symbolům. Teprve čtenář, který vládne všemi těmito znalostmi a dovednostmi získal vstupenku k uměleckému dílu, ale ani ta nezaručuje, že s dílem vstoupí v niterný rozhovor. Všechny předcházející podmínky nekladou nárok pouze na vnímatele díla, ale vysokou měrou také na jejich autora, který klade do smyslů svou estetickou ideu tak, aby umožňovala k sobě přistoupit. Na nepřístupnost děl, možná způsobenou intelektuální pýchou některých soudobých autorů naráží Hegel, když říká, že „*umělecká díla se nemají skládat pro studium a pro učenost, nýbrž že musí být srozumitelná a stravitelná bezprostředně sama sebou*“⁸¹.

Za vrstvou symbolizace, která je způsobem sdělení neviditelného, aby skrze toto sdělení mohlo být dohlédáno k bytí, stojí teprve autentické pole umění, které Hegel pojmenovává jako *pathos*. Pathos je substanciálním obsahem určité situace, „*struna, která zní ozvěnou v srdci každého člověka*“. V ní se rovněž na umění klade požadavek všeobecné sdělitelnosti. Sděluje-li umění právě něco, co je všeobecně lidské, pak je pathos tím všeobecně sdělitelným citem, který může být pochopitelný a sdělitelný pouze člověku a pouze pro jeho lidství. Ten má v díle hlavní účinnost.⁸²

Immanuel Kant klade umění rovněž požadavek všeobecnosti, ale vychází z předpokladu, že vlastností umění je krása a „*krásné je to, co se líbí všeobecně bez pojmu*.“⁸³ Vztah libosti je platný pro každý subjekt. To zakládá zvláštní vztah subjektivity a objektivitu estetického soudu, v němž to, co je soudem o krásnu musí být bez pojmu, tedy si nemůže klást nárok na objektivitu, která je založená v pojmech jako u soudů

KULKA, Tomáš, ed. a CIPORANOV, Denis, ed. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Překlad Tomáš Kulka a Denis Ciporanov. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. 437 s. Estetika; sv. 1. ISBN 978-80-87378-46-5. s. 262.

⁸¹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 218.

⁸² HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 195 – 221.

⁸³ Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vydání první. Praha: Odeon, 1975. 271 stran. Estetická knihovna; svazek 5. s. 63.

logických.⁸⁴ Všeobecnost zalíbení se pak zakládá v soudu vkusu. *Vkus* je schopnost posouzení předmětu ve vztahu k svobodné zákonitosti obrazotvornosti a spočívá v důvodech a priori. Umožňuje posuzovat sdělitelnost citů, které jsou spojeny s danou představou (bez zprostředkování pojmy). Proto *estetický soud* nemůže uvést své důvody tak, jako to může učinit soud logický, a proto všeobecný souhlas jen očekává.⁸⁵ Všechny soudy vkusu jsou jednotlivými a nikoli obecnými a musí být všeobecně sdílené, jinak by jim nebyl vlastní soulad s objektem.⁸⁶ Soudnost se cvikem zostrňuje a i u tvůrců následování starších autorů znamená jen vycházení z týchž zdrojů a ne nutně prázdňé epigonství.

⁸⁴ Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vydání první. Praha: Odeon, 1975. 271 stran. Estetická knihovna; svazek 5. s. 58n.

⁸⁵ Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vydání první. Praha: Odeon, 1975. 271 stran. Estetická knihovna; svazek 5. s. 60.

⁸⁶ Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vydání první. Praha: Odeon, 1975. 271 stran. Estetická knihovna; svazek 5. s. 75.

6. Je možné poznání skutečnosti světa skrze skutečnost uměleckého díla?

Podle Aristotela je v každé duši od přirozenosti touha po věděni.⁸⁷ V Ústavě⁸⁸ Platón zmiňuje nástroje, kterými je možné v duši touhu po poznání probouzet, živit a dojmy tříbit a jsou to Múzy, skrze které je to možné. Protože jsou Múzy neodmyslitelně spjaté s uměním, dá se soudit, že přes veškerou kritiku, která se od počátku Ústavy na umělce snáší jako na pouhé napodobitele, a dokonce svým napodobováním prý způsobují „*mrzačení mysli všech těch posluchačů, kteří nemají proti tomu léku ve znalosti skutečné podstaty*“.⁸⁹ Platón se pravděpodobně obává upoutání pozornosti na množství krásných jevů, přes které však nebudou lidé schopni zahlédnout podstatu. „*Všichni, kdo pozorují mnoho krásných věcí a krásu samou nevidí, ani nejsou schopni následovat nikoho jiného, kdo by je k němu vedl, o těch řekneme, že mají mínění, o žádném z těch předmětů však nemají poznání*“.⁹⁰ Považuje to za nebezpečné, protože je to prostředkem k ulpívání na jednotlivostech, které jsou samy o sobě pouhými *míněními* a ne pravdou. Milovníky těchto krásných věcí, které nejsou podstatou krásy, nazývá filodoxy: „*tito milují a pozorují krásné zvuky a barvy a takové věci, avšak o krásnu samém nechtějí ani slyšeti, že by to bylo něco jsoucího*“.⁹¹

Když Platón ve svém Sedmém listu píše o poznávání jsoucen, zmiňuje několik věcí, kterými vzniká věděni o nich. První je jméno jsoucna, druhá je jeho výměr, který se skládá ze jmen a výroků, následuje obraz, pravdivé mínění o té věci, které je v duši, a nakonec opravdové *poznání* jsoucna, kterému je podle něj nejbližší *rozumové poznání*.⁹²

Umělecké dílo stojí jako zvláštní pandán k této cestě poznání. Samo není přímo jménem, ale snaží se pojmenovávat. Není souborem výroků, které by si kladly za cíl být

⁸⁷ ARISTOTELÉS. *Metafyzika*. Překlad Antonín Kříž. 2. vyd. Praha: Petr Rezek, 2003. 579 s. ISBN 80-86027-37-6. s. 33.

⁸⁸ PLATÓN. *Ústava*. Překlad František Novotný a Emanuel Peroutka. 3., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. 359 s. Knihovna antické tradice; sv. 18. Platónovy spisy; 18. ISBN 80-7298-024-6. s. 100.

⁸⁹ PLATÓN. *Ústava*. Překlad František Novotný a Emanuel Peroutka. 3., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. 359 s. Knihovna antické tradice; sv. 18. Platónovy spisy; 18. ISBN 80-7298-024-6. s. 595.

⁹⁰ PLATÓN. *Ústava*. Překlad František Novotný a Emanuel Peroutka. 3., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. 359 s. Knihovna antické tradice; sv. 18. Platónovy spisy; 18. ISBN 80-7298-024-6. s. 179.

⁹¹ Tamtéž.

⁹² PLATÓN. *Listy*. Překlad František Novotný. 3. vyd. Praha: OIKOYMENH, 1996. 103 s. Oikúmené. Platónovy spisy; 16. ISBN 80-86005-08-9. s. 55.

přesným výměrem, a přesto svým způsobem vykolíkovává prostor, ve kterém bude zasazen význam. Není ani přímo obrazem. Platón v Ústavě haní výtvarné umění, že je ve skutečnosti napodobeninou odrazu – obrazem obrazu a přesto není. Kdyby jeho jediným smyslem bylo napodobit skutečnost, mohli by umělci podle Platónovy rady skutečně vyrazit do světa s pouhým zrcadlem a jejich práce by byla stejná. Na konci stojí rozumové poznání jsoucna. Je však konečným cílem umění rozumové poznání jsoucna, nebo míření na dobro, které má bytí a od něho pak všechno, co jest má bytí? Pokud by tomu tak bylo a umělecké dílo by mířilo na bytí, nikoli na pouhá jsoucna, pak by umění zasahovalo výše než toto poznávání.

Předcházející pohled naznačuje roli uměleckého díla jako cesty poznání světa mimo něj jakožto světa. Ono je ale samo jsoucí, a dokonce si ze světa půjčuje, ne aby ukazovalo pouze na svět, ale vytvářelo svět vlastní. „*Umělecký text spočívá v sobě samém, nehodlá sloužit žádným dalším potřebám člověka (svými alogismy se umění vysmívá požadavkům logického rozumu, idealizací antivoluntaristických postav jde proti srsti recipientovým volným sklonům, ironizuje i jeho hlubinné instinkty a pudy)*“.⁹³ V tom hrají významnou roli takzvané *propy* – to „*jsou zvláštní výrazy, které slouží k identifikaci abstraktních objektů – rolí fiktivního světa.*“ Každá kresba, nebo malba je *propem*. Když ji jako *prop* objevíme, znamená to, že ji pokládáme za fragment nějakého světa, jenž patří do aktuálního světa fyzické skutečnosti – aktuální skutečnost se proměnila v projekční plátno – nahlížíme do světa za skutečností – svět, který si k nové věci doplňujeme je světem fikce.⁹⁴ *Prop* je nástrojem pro tvorbu *fiktivního světa* a zároveň je tím, co fiktivní svět se světem skutečným zjevně spojuje. Za jeho pomoci ale můžeme uchopit neviditelný svět, který jsme předtím nezahlédli.⁹⁵ Fiktivní svět má vlastní pravidla, prvky, *řád* a často i hranice. Jeho klíčovou vlastností je právě onen vlastní *řád*. *Propy*, které v něm zaujímají svá místa, jsou vztažnými body toho *řádu*, ale právě v jeho jedinečnosti, která nijak nemusí souviset s jejich místem ve světě aktuálním, ze kterého vystoupily, aby se staly *propy*.

⁹³ MATHAUSER, Zdeněk. *Estetika racionálního zření*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1999. 161 s. ISBN 80-7184-792-5.

⁹⁴ Slavík, Jan a Wawrosz, Petr. *Umění zážitku, zážitek umění: teorie a praxe artefietiky*. Vyd. 1. V Praze: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2001-2004. 2 sv. ISBN 80-7290-066-8. s. 126 – 129.

⁹⁵ Tamtéž.

Ve vztazích nově použitých prvků v novém řádu je zachycena estetická idea. Na přehlednost nebo spíše přehlednutelnost tohoto řádu věcí fiktivního světa upozorňuje Hegel, když říká, že zjevy běžného života jsou neuspořádané, složité a nahodilé. Naproti tomu umění zbavuje pravdivý obsah zjevů zdání a pomíjejícího světa – dává vyšší skutečnost zrozenou z ducha. Vytváří zvláštní způsob zdání, v němž dává skutečnost tomu, co je pravdivé v sobě samém. Tím smiřuje pojmové abstrakce a doplňuje pojem skutečnosti. Z tohoto pohledu není umění překlad jazyka světa do estetického jazyka, který je novým prostředkem k jeho poznání, ale je *dotvářením obrazu řádu*, který svět jen naznačuje. Svět ukazuje vodící linie, ale ty se pak ztrácejí v nahodilosti a nekonečnosti tak, že nejsou člověku přehlednutelné. Umění tyto linie dokresluje a vyplňuje barvou, aby člověku zviditelnilo řád, který předtím nemohl uvidět. Když pak v díle *Estetika racionálního zření* její autor uvádí, že umělecká pravda tkví ve vnitřní konsekvenci výpovědí, snaží se upozornit na důležitost soudržnosti fiktivního světa, ale zároveň ukazuje že, protože se tento řád nutně vztahuje k našemu žitému světu, musí vykazovat i jistý druh soudržnosti ve vztahu k němu. (Touto soudržností samozřejmě není míněna nápodoba.) Proto Hegel může říct, že „*umění je povoláno k tomu, aby odhalilo pravdu ve formě smyslového uměleckého útvaru*“.⁹⁶

Podle Kanta před samotným poznáním objektu stojí jako predikát *libost*. Pokud vnímatele objekt nezaujme v libosti, nebude mu věnovat pozornost tak, aby ho mohl vézt k poznání. Libost opět nevychází z pojmu, ale z reflexe vjemu *obrazotvornosti*.⁹⁷ Estetická libost obrazotvornost oživuje a aktivuje rovněž rozvažování. Ty rozehrávají vlastní svobodnou aktivitu.⁹⁸ Obrazotvornost a rozvažování jsou poznávací schopnosti. Libost mohou vyvolávat podle Kanta dvě formy krásy – formální a obsahová. Jen v obsahové kráse dochází ke smyslovému *vyzárění ideje* a to názorným a nepojmovým způsobem. Umění tak vyjadřuje podstatu věcí.⁹⁹ Když k předmětu přistupujeme s estetickým soudem, je znovu tematizován, ačkoli se jím už zabýval poznávací soud,

⁹⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 91.

⁹⁷ Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vydání první. Praha: Odeon, 1975. 271 stran. Estetická knihovna; svazek 5. s. 41.

⁹⁸ Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vydání první. Praha: Odeon, 1975. 271 stran. Estetická knihovna; svazek 5. s. 11.

⁹⁹ Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vydání první. Praha: Odeon, 1975. 271 stran. Estetická knihovna; svazek 5. s. 10.

kterým však nebylo možné zachytit estetickou ideu. V případě *estetického soudu* už však nejde o výkon rozvažování, ale o zvláštní výkon zvaný soudnost.¹⁰⁰ V estetickém soudu predikujeme předmětu subjektivní stav. Předmět v nás něco vyvolává, ale toto vyvolávání se děje pouze v nás nikoli na tom předmětu. Průzorem nahlížíme estetickou ideu, ta se ale nemůže stát poznáním, protože je názorem, stejně jako se nemůže stát poznáním rozumová idea. Obě obsahují pojem nadsmyslna, kterému nemůže být dán přiměřeně názor.¹⁰¹ Přesto je podle Kanta díky apriornímu základu estetických soudů jistá možnost poznat věc o sobě.¹⁰²

¹⁰⁰ Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vydání první. Praha: Odeon, 1975. 271 stran. Estetická knihovna; svazek 5. s. 9.

¹⁰¹ Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vydání první. Praha: Odeon, 1975. 271 stran. Estetická knihovna; svazek 5. s. 150.

¹⁰² Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vydání první. Praha: Odeon, 1975. 271 stran. Estetická knihovna; svazek 5. s. 8.

7. Jak je možné porozumět uměleckému dílu?

Kdy můžeme říct, že jsme uměleckému dílu *porozuměli*? U recipienta je předpokladem pro porozumění zprvu setkání s dílem a jeho smyslové vnímání, nalezení rozlišení znakových prostředků, které jsou v díle užívány, a nakonec určitá znaková kompetence ve smyslu schopnosti čtení těchto znaků. Sdělení se pak týká určité domény – látky, o kterémžto univerzu rozpravy musí mít vnímatel povědomí. Na druhé straně tvůrce musí mít zájem na tom, *aby bylo skrze dílo porozuměno* a také proto musí sdělení vydat tak, aby umožnilo adekvátní interpretaci. Nyní popsané rozumění je však na úrovni, která předchází pravé porozumění, které Hegel nazývá *pathos*, jak již bylo zmíněno v kapitole 5.2. Porozumění všeobecně lidskému substanciálnímu obsahu situace se nedá naučit ani vysvětlit.

Vysvětlování se může týkat technické stránky díla a média, ve kterém je ukotveno. Do určité míry je možné vysvětlit znakové prostředky, kterých umělecká díla využívají. Vysvětlovat je také možné různé aspekty látky, kterou si dílo bere jako námět. Ve vztahu subjektu hledícího na objekt může být objekt vysvětlován, tzn. převáděn na něco známého, ale tím nějak nutně redukován. Druhou cestou k porozumění může být *osvětlování*. Samo umění je pouze poukázáním – poukázáním na skutečnost. Stejně tak osvětlování je poukázáním, nasvícením. Umění osvětluje, ale osvětlením nezaručuje porozumění.¹⁰³

Odkud však umělecké dílo bere *světlo*, kterým skutečnost osvětluje? V první kapitole byl rozkrýván vztah uměleckého díla k dobru. Z tohoto šetření vyplynulo, že nemůže existovat umělecké dílo jakožto umělecké dílo bez vztahu k dobru. Platón v šesté knize *Ústavy* zmiňuje, že to, co umožňuje poznávání, jest *idea dobra*. Ona je zároveň tím největším poznatkem. Protože zrak a slunce jsou si blízké, je idea dobra sluncem, ze kterého vychází světlo umožňující poznání a zároveň umožňuje zraku, aby viděl věci jsoucí.¹⁰⁴ Ptáme-li se však, co je podstatou toho jsoucího, Platón odpovídá, že „*to nijak nelze povědět jako jiné nauky, nýbrž z hojného soubytí a soužití oddaného té věci najednou, jako plamen vznícený od vylétlé jiskry, vznikne to v duši a pak se již samo*

¹⁰³ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 18.

¹⁰⁴ PLATÓN. *Ústava*. Překlad František Novotný a Emanuel Peroutka. 3., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. 359 s. Knihovna antické tradice; sv. 18. Platónovy spisy; 18. ISBN 80-7298-024-6. s. 206.

živí.¹⁰⁵ Umělecké dílo není tím zdrojem světla, které věci jsoucí osvětluje, ale umožňuje duši toto soubytí a soužití. Duše věc může poznat jen tehdy, je-li s ní v tomto vztahu – je-li s ní totéž. Není možné poznávat z distance jinakosti.

Když Sokrates v dialogu *Faidros* říká o řečnících, že „*jsou oba na velikém omylu ..., neboť se domnívají, že napsané řeči mají větší význam, než jen aby upamatovaly toho, kdo zná námět, o kterém je psáno*“¹⁰⁶, klade tím na vnímatele díla (potenciálního poznávajícího) ještě o stupeň větší požadavek. Pro porozumění už mu nestačí pouze rozumět kódu, ve kterém se text dává, ale už musí znát i jeho obsah. A není právě toto základní vlastností uměleckého díla, že nemůže říkat víc, než už je v jeho vnímání obsaženo? V jejich vzájemném setkání a nastalém dialogu umělecké dílo nesnáší nevýslovné z nebe na zem, kde je skrze něj možné toto nevýslovné slavnostně a poprvé objevit. Naopak nevýslovné je vytahováno z nejhlubších hlubin člověka dílem na světlo. V tomto náhledu může opět vyvstat Hegelův náhled na subjektivitu a zároveň objektivitu uměleckého díla u Hegela, nebo Kantovo hledisko týkající se krásy, které žádá všeobecný souhlas, ale zároveň zalíbení v oné kráse považuje za ryze subjektivní. Dílo má totiž určité vlastnosti, které se do velké míry dají objektivně popsat, ale nikdy není možné, aby dva lidé vedli s tímto dílem stejný rozhovor. Každá z těchto dvou duší má jinou schopnost nalézt v sobě skrze dílo něco z hlubin svého nitra.

V duši ideje občas zarezonují a popíchnou jako osten v situacích. Ta rezonance je snad blízká pocitu *déjà vu*. Jako by se v člověku něco pohnulo a přiblížilo vlastní pravdě. Poznání může dosáhnout jen to, kdo je už předem v nitru s poznávanou věcí nějak příbuzný. Dialog s uměleckým dílem je vlastně porodem *poznání ze sebe*. Když jde totiž o nevýslovné, které se ani nedá uchopit v pojmu ani zcela sdělit ani definovat, dá se jen poznávat a nalézat. Vnímání stojí před dílem tedy s podobným úkolem, jako stál umělec před vznikem díla. Oba mají hledačskou úlohu a oba pátrají po počátku. Každý ovšem jinde a jiným způsobem. Pro oba je však dílo rozhovorem a oba s jeho pomocí pečují o vlastní duši.

¹⁰⁵ PLATÓN. *Listy*. Překlad František Novotný. 3. vyd. Praha: OIKOYMENH, 1996. 103 s. Oikúmené. Platónovy spisy; 16. ISBN 80-86005-08-9. s. 54.

¹⁰⁶ PLATÓN. *Dialogy o kráse*. Překlad Jaroslav Šonka. 1. vyd. tohoto souboru. Praha: Odeon, 1979. 230 s. s. 207n.

Závěr

V průběhu tohoto zkoumání fenoménu uměleckého díla v pracích vybraných filosofů bylo dílo nalezeno jako objekt se smyslovou existencí, ovšem pro teoretickou stránku ducha. Jeho smyslová existence nás přiměla zajímat se o umělce jako člověka, který může uplatňovat dovednosti k vytvoření tohoto smyslového objektu, ale tato technická stránka díla nikdy nemůže stačit pro to, aby dílo bylo skutečně uměleckým dílem, a ne pouhým výrobkem. Stupněm nad touto technickou zručností je výběr a zpracování látky ve výraze, které společně autorovi umožňují vystavět dílo jako situaci, v níž je pak přítomen vrchol díla – pathos – s Hegelem řečeno: „*struna, která zní ozvěnou v srdci každého člověka*“¹⁰⁷ nebo také substanciální obsah určité umělecky vystavěné situace. Látka zpracovaná ve výraze je předmětem výběru tvůrce jakožto organizující síly. Pokud se mu podaří udržet soulad s ideou, s níž ve formě neurčitosti a otázky vstupoval do tvorby, má možnost vytvořit opravdu umělecké dílo, které pro svůj soulad s ideou bude pravdivé.

V současné umělecké tvorbě i přes její důraz na obsah například v podobě konceptuálního umění by se mohlo zdát, že právě pro upozadování technické stránky díla bude tím více vyvstávat ono všeobecně lidské situační jádro. Každá doba má své limity v hledání podstatného a domnívám se, že v případě této se proměnil problém mechanického technického tvoření v materiálu v problém mechanického myšlení. Když se pak tvůrce začne zaměřovat k naplnění nějakého módního tématu (Krištof Kintera a výstava *Nervous Trees* v Galerii Rudolfinum¹⁰⁸), nebo módní dobové formy (Pasta Oner¹⁰⁹), nebo na soupeření se svými konkurenty v zajímavosti, nebo kontroverznosti svých artefaktů (David Černý a *Vztyčený prostředník*¹¹⁰), pathos se v díle dá jen těžko nalézt a takový tvůrce zůstává jen tvůrcem, ne umělcem. Naproti tomu, umělec tvoří z nutnosti vnitřního přetlaku a v intenci k celku. Umělecké dílo je pak svého druhu DNA

¹⁰⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky. 430 stran. Estetická knihovna; svazek 1. s. 195.

¹⁰⁸ Krištof Kintera: *Nervous Trees* - Galerie Rudolfinum. [online]. Copyright © Galerie Rudolfinum 2018 [cit. 09.04.2018]. Dostupné z: <http://www.galerierudolfinum.cz/cs/vystavy/archiv-vystav/kristof-kintera-nervous-trees/>

¹⁰⁹ Gallery | PASTA ONER. *PASTA ONER* [online]. Copyright © 2012 PASTA ONER [cit. 09.04.2018]. Dostupné z: <http://www.pastaoner.cz/en/gallery>

¹¹⁰ David Černý namířil na Hrad vztyčený prostředník — ČT24 — Česká televize. *Česká televize* [online]. Copyright © [cit. 09.04.2018]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1070123-david-cerny-namiril-na-hrad-vztyceny-prostrednik>

doby, protože je v něm jako v nepatrné částě celku tento celek obsažen. Dílo je významově husté ne proto, že by říkalo vše, ale proto, že si podržuje atributy, které odkazují mimo něj a za něj. Je samo organismem, který si udržuje řád. Je to řád jeho vlastní, s vlastními vztahy, rolemi, ale tento řád, si zároveň podržuje vztah ke světu, ze kterého vyvstal, přestože je nyní autonomním vlastním světem. A právě proto skrze něj je možné vědění viděním. Nepochází zde k pojmovému uchopování. Pokud by pojmové uchopování možné bylo, ztratilo by umění smysl.

Z předcházejícího se mohlo na chvíli zdát, že je-li jádro umění všeobecně lidským citem, pak by ke každému vpravdě uměleckému dílu měli mít přístup všichni lidé. Pomineme-li limity vyplývající z média a znakových systémů a kontextu látky, které všechny tvoří vtělení toho jádra, pak přicházíme ke vztahu duše a onoho pathos. S Platónem jsme našli, že vztah různých duší k idejím se liší. V dialogu *Faidros* říká, že některé duše stály před svým vstupem do těla v průvodu za bohy blíže a jiné dále.¹¹¹ Přijmeme-li tedy myšlenku, že poznávání na tomto světě je vlastně rozpoznáváním již dříve viděného – anamnézis naší duše, pak v souvislosti s tímto textem musíme připustit, že každý člověk nemá přístup do hloubky každého uměleckého díla. Mnozí musí zůstat před jeho branami a spokojit se například pouze s porozuměním kódu nebo seznámením s látkou, kterou si dílo používá. Protože je dílo svým způsobem neměnnou objektivitou pro svůj základ ve smyslové existenci dává se k rozhovoru skutečně všem stejně. Na druhé straně nejsou však všichni stejně disponovaní ke vstupu do tohoto rozhovoru.

S náhledem poznání jako anamnézis také přicházíme k tomu, že dílo přes své smyslové odkazy a poučky ve skutečnosti nikdy nesměřuje ke světu, ale k naší duši a skrze dílo tedy neuchopujeme svět, ale v konečném důsledku vlastně sebe sama. Vytahujeme ze svého nitra poznání, které dlelo v hlubokém zapomnění. Podle Hegela skrze umění (náboženství a filosofii) přichází absolutní duch k sobě. Mikrokosmem této teorie může být tedy teze, že skrze umění může člověk přicházet sám k sobě. A zřejmě není náhodou, že zmíněné náboženství a filosofie se s uměním vzájemně pronikají od dob, co o nich jako o náboženství, filosofii a umění můžeme mluvit.

¹¹¹ PLATÓN. *Dialogy o kráse*. Překlad Jaroslav Šonka. 1. vyd. tohoto souboru. Praha: Odeon, 1979. 230 s. s. 149.

V této bakalářské práci byly zpracovávány otázky uměleckého díla v horizontálním pohledu z hlediska času. Na umělce, dílo i jeho vnímatele bylo pohlíženo v jejich teď a tady a nebyl analyzován aspekt proměnlivosti a geneze, který hraje významnou roli ve všech těchto aspektech. Vzhledem k tomu, že se jedná o nesmírně široké pole, ve kterém by bylo třeba nahlédnout i problematiku geneze dějin umění ve smyslu vývoje hodnocení umění jakožto umění a jeho oceňování v jednotlivých dobových kontextech, jak se k němu v celku své práce staví například Hegel a jak naznačuje potřebu tohoto náhledu zejména na umění 20. stol. Kulka,¹¹² bude toto téma ponecháno otevřené pro zpracování v jiné práci. Stejně tak široká se jeví problematika krásy a estetické kvality pro hodnotu díla jako uměleckého a tak ani tento problém nebyl rozveden v šíři, kterou zasluhuje.

¹¹² KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2004. 182 s. ISBN 80-200-0954-X. s. 104.

Seznam informačních zdrojů:

Literatura

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Překlad František Groh. Praha: Gryf, 1993. 67 s. Estetická řada. ISBN 80-85829-01-0.

BOLZANO, Bernard. *O nejlepší státě*. Překlad Vojtěch Bláha. Druhé vydání, v MF první. Praha: Mladá fronta, 1981. 171 stran, 16 nečíslovaných stran obrazových příloh. Prameny; svazek 40. ABC marxismu-leninismu.

ČERNÁ, Marie. *Václav Levý*. 1. vyd. Praha: SNKLU, 1964. 125, [5] s., 29, 80 s. obr. příl. České dějiny; sv. 34.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky (430; 446 stran). Estetická knihovna; svazek 1, 2.

HÉSIODOS. *Zrození bohů*. Překlad Julie Nováková. Praha: SNKLHU, 1959. 51 s.

KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vydání první. Praha: Odeon, 1975. 271 stran. Estetická knihovna; svazek 5.

KULKA, Tomáš, ed. a CIPORANOV, Denis, ed. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Překlad Tomáš Kulka a Denis Ciporanov. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. 437 s. Estetika; sv. 1. ISBN 978-80-87378-46-5.

KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2004. 182 s. ISBN 80-200-0954-X.

MATHAUSER, Zdeněk. *Estetika racionálního zření*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1999. 161 s. ISBN 80-7184-792-5.

MICHELANGELO BUONARROTI a EISNER, Pavel, ed. *Skrytý Michelangelo: básně a listy Michelagniola Buonarroti*. Překlad Pavel Eisner. Praha: Toužimský a Moravec, 1940. 98, [xii] s. Kořeny; sv. 5.

PLATÓN. *Dialogy o kráse*. Překlad Jaroslav Šonka. 1. vyd. tohoto souboru. Praha: Odeon, 1979. 230 s.

PLATÓN. *Listy*. Překlad František Novotný. 3. vyd. Praha: OIKOYMENH, 1996. 103 s. Oikúmené. Platónovy spisy; 16. ISBN 80-86005-08-9.

PLATÓN. *Ústava*. Překlad František Novotný a Emanuel Peroutka. 3., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. 359 s. Knihovna antické tradice; sv. 18. Platónovy spisy; 18. ISBN 80-7298-024-6.

PLINIUS SECUNDUS, Gaius. *O umění a umělcích*. V Praze: Melantrich, 1941. 152 s., [3] l. obr. příl. Antická knihovna; sv. 7.

SLAVÍK, Jan a WAWROSZ, Petr. *Umění zážitku, zážitek umění: teorie a praxe artefietiky*. Vyd. 1. V Praze: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2001-2004. 2 sv. ISBN 80-7290-066-8.

TAINÉ, Hippolyte Adolphe a MIKEŠ, Vladimír, ed. *Studie o dějinách a umění*. Překlad Vladimír Mikeš. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Odeon, 1978. 388 s. Estetická knihovna; sv. 8.

TONDL, Ladislav. *Mezi epistemologií a sémiotikou: deset studií o vztazích poznání a porozumění významu*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 1996. 223 s. ISBN 80-7007-076-5.

Internetové zdroje:

A Master Work, the Ghent Altarpiece, Reawakens Stroke by Stroke - The New York Times. *The New York Times - Breaking News, World News & Multimedia* [online].

Copyright © [cit. 07.04.2018]. Dostupné z:

<https://www.nytimes.com/2016/12/19/science/ghent-altarpiece-restoration.html>

As I See It: Bernini's Apollo and Daphne -. *Nashville Arts Magazine* - [online]. Copyright © Nashville Arts Magazine [cit. 07.04.2018]. Dostupné z:

<http://nashvillearts.com/2014/09/see-berninis-apollo-daphne/>

BBC - Culture - Goya's Disasters of War: The truth about war laid bare. *BBC - Homepage* [online]. Copyright © 2018 BBC. [cit. 07.04.2018]. Dostupné z:

<http://www.bbc.com/culture/story/20140717-the-greatest-war-art-ever>

David Černý namířil na Hrad vztyčený prostředník — ČT24 — Česká televize. *Česká televize* [online]. Copyright © [cit. 09.04.2018]. Dostupné z:

<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1070123-david-cerny-namiril-na-hrad-vztyceny-prostrednik>

Forest sculptures by Václav Levý | Ubytování Máchovo jezero. *Máchovo jezero, Českolipsko* [online]. Copyright © 2013 [cit. 07.04.2018]. Dostupné z: <http://www.ubytovani-machovo-jezero.com/en/forest-sculptures-by-vaclav-levy.html>

Gallery | PASTA ONER. *PASTA ONER* [online]. Copyright © 2012 PASTA ONER [cit. 09.04.2018]. Dostupné z: <http://www.pastaoner.cz/en/gallery>

Křištof Kintera: Nervous Trees - Galerie Rudolfinum. [online]. Copyright © Galerie Rudolfinum 2018 [cit. 09.04.2018]. Dostupné z: <http://www.galerierudolfinum.cz/cs/vystavy/archiv-vystav/kristof-kintera-nervous-trees/>

Strukturální grafika Vladimíra Boudníka v Praze - LaCultura.cz. *LaCultura.cz - kulturní dění jinak* [online]. Copyright © 2018 [cit. 07.04.2018]. Dostupné z: <http://www.lacultura.cz/2009/09/strukturalni-grafika-vladimira-boudnika-v-praze/>

Vladimír Boudník | Reflex.cz. *Reflex.cz - Komentáře, zprávy, výrazné autorské fotografie* [online]. Copyright © 2001 [cit. 07.04.2018]. Dostupné z: <http://www.reflex.cz/clanek/causy/73597/vladimir-boudnik.html>

