

**UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA ESTETIKY**

D i p l o m o v á p r á c e

Ontologie uměleckého díla u Jana Patočky

Ontology of the work of art in Jan Patočka

Vypracoval: František Škutil

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vlastimil Zúška, CSc

PRAHA 2008

Prohlašuji,
že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně
a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.

František Škutil

Zvláštní poděkování patří vedoucímu i oponentovi naší práce a zejména pak šestiměsíčnímu synovi, bez jehož živelné energie by práce nikdy nevznikla.

Obsah

I.	Úvod	4
II.	Původní problém přirozeného světa.....	6
III.	Umění jako pohyb pravdy ve světě.....	18
IV.	Pohyb pravdy uměním.....	30
V.	Závěr.....	59
Seznam použité literatury		

1. Úvod

Veškeré filozofické úsilí velkého českého filozofa Jana Patočky je dle nás možné chápat jako snahu o nastínění východisek, díky kterým by bylo možné vyvést moderního člověka z krize, do níž se v průběhu svých dějin dostal odcizováním se své původní přirozenosti. Rozsáhlá znalost dosavadního filozofického myšlení Patočkovi umožňovala vracet se proti proudu dějin a na základě významných historicko společenských změn rovněž ukazovat na nejzávažnější příčiny, ale i projevy této krize.

Za její největší příčinu Patočka považuje postupnou objektivizaci a tedy zvěčňování lidské subjektivity, jakožto důsledek tradiční metafyziky a na jejích principech založené vědy, která pravost a zákonitosti světského jsoucna odvozovala z čehosi mimosvětského, z jakéhosi světa věcí o sobě. Byla to převážně tato tendence, která negativně poznamenala celé duchovní dějiny člověka. S postupným rozvojem vědy, založené na pojmech substance a kauzality ztrácí člověk jednotný názor či představu světa, ba se dokonce v matematických abstrakcích často zoufale pokouší znovu nalézt svou původní přirozenost. Na rozdíl od starověkého či středověkého člověka, jemuž byl jeho svět jako soubor věcí přítomen především teoreticky nezprostředkovaně „jen“ prostřednictvím smyslového prožívání (pomineme-li samozřejmě význam Boha), chybí modernímu člověku jednotná a úplná představa skutečnosti. Postupně se mění jak principy chápání věcí, tak i představa světa, který je stále více odlidšťován a tříštěn do mnoha nesourodých pojetí. Přestože původním účelem filozofie i vědy bylo napomáhat člověku orientovat se v jeho přirozeném prostředí a ulehčovat tak jeho tíživou životní pouť světem, svými vlastními prostředky život člověka spíše často zahalovaly a člověka samotného v jeho úsilí činily nesvéprávným. Poznávání skutečnosti i pravda v silném slova smyslu jakožto odkrytost smyslu jsoucího přestávaly mít v rámci bezprostředního života svůj naléhavý význam a stávaly se jen vděčným tématem úzkého okruhu zasvěcenců či autorit, které navíc často v souladu se svými

vlastními mocenskými zájmy začaly našim životům udávat „potřebnou“ orientaci. Tím v moderní době původní spontaneita v rozhodování i nakládání s bezprostředními poznatky byla stále více omezována. Člověk přestává být strůjcem smyslu svého života, neboť tento smysl je mu implementován zvenčí. „Vší životní rozmanitostí jakoby zazníval jediný tón lhostejné nicoty, který činí všeci věci rovny a je jakousi spravedlností životního zdaje s jeho nerovnoměrným rozdělením zájmů a nezájmu, světel a stínů,“¹ dokresluje Patočka nihilistickou náladu moderního člověka.

Vzhledem k naší problematice se však nebudeme podrobněji zabývat příčinami ani důsledky krize moderního člověka, nýbrž prostřednictvím filozofického myšlení Jana Patočky se pokusíme alespoň poodhalit, jakým způsobem se Patočka pokoušel přirozený svět člověka jakožto jedinečné světské bytosti resuscitovat. Naše pozornost při tomto bude centrována zejména na problematiku umění, co by svébytnou a historicky proměnlivou oblast pravdy, jež člověku v šedi či pouťové „pozlátkovitosti“ jeho každodenního plahočení se za udržení holého žití může přinášet sváteční chvíle, v nichž se mu otevírá nejen skrytá pravda světa, ale také prostřednictvím nich může rovněž porozumět skutečnému smyslu svého provždy konečného života.

¹ Více o příčinách i důsledcích krize moderního člověka u Jana Patočky viz např. *Přirozený svět jako filozofický problém*, Praha 1992, str. 13-14, 17-20 nebo *Přirozený svět a fenomenologie*, IN: *Přirozený svět a pohyb lidské existence I.*, Praha 1980, str. 1.3.2 – 1.3.6

I. Původní pojetí přirozeného světa

V čem vězí naše původní přirozenost či zkušenost? V jakém vztahu jsme vůči světu, našemu předmětnému okolí, jiným lidem atd.? Na základě čeho je možné naše poznání, naše jistota o jsoucím? Co tvoří naši podstatu? Právě zřejmě podobné základní otázky určovaly směr Patočkova filozofování, neboť ty samé otázky se pokouší mladý Patočka, dosud pod silným vlivem svého učitele E. Husserla, zodpovědět již ve své disertační práci z roku 1936. A jestliže již v úvodní části poněkud skromně upozorňuje na fakt, že jeho práce má pouze připravit terén pro zkoumání přirozeného světa či základní orientaci při zkoumání jeho problematiky,² potom snad můžeme o pozdější Patočkově filozofii říci, že je originálním pokusem o postižení všech jeho základních struktur.

Přirozený svět jako svět původní lidské zkušenosti není možné odvozovat ani ztotožňovat s vědeckými interpretacemi světa a stejně tak není možné jej odvozovat z nějakého metafyzického světa pravých jsoucen, nýbrž prostřednictvím vhodné metody je zapotřebí pod „nánosem“ moderního objektivismu, jehož vrchol Patočka shledává v pozitivistickém myšlení, znovuobjevit význam naší subjektivity jakožto klíče k znovunalezení naší původní zkušenosti. „Náš pokus vychází od úvahy o povaze zkušenosti vůbec, která je vždycky zkušeností o skutečnu, o něčem jsoucím v nejširším smyslu, ať toto jsoucí je „subjektivní“ či „objektivní“, reální či ideální, dáno originálně nebo pouze způsobem nevlastním, atd. Veškerá rozmanitost jsoucího je předmětem zkušenosti“³, nastiňuje Patočka záměr své disertace.

Podle Patočky měl subjekt již před veškerou teoretickou činností nějakou představu o světě, která byla v rámci určitého společenství spoluformována nejenom naším smyslovým vnímáním, imaginativní činností, ale i potřebou tento smyslový materiál nějakým způsobem

² *Přirozený svět jako filozofický problém*, Praha 1992, např. str. 35

³ Srovnej tamtéž, str. 33

interpretovat a spolusdílet s ostatními. Život předteoretický/naivní se původně odehrával v bezprostředním přístupu k jednotlivým skutečnostem a jak říká Patočka „v srdci reality“, přičemž nejcharakterističtějším rysem tohoto světa byla jeho původnost - to, že byl pouze na základě naší zkušenosti bez ohledu na naše působení. Problém přirozeného světa Patočka již tehdy shledává především v tom, že tradiční přírodověda a později i moderní věda namísto, aby rozvíjela náš přirozené/naivní stanovisko ke světu, stala se spíše radikální rekonstrukcí a znehodnocením této původní zkušenosti, což v konečném důsledku způsobuje i duchovní krizi člověka. Výsledky vědeckého poznávání, odvozované například z abstraktních matematických vzorců jsou nadřazované nad původní lidskou zkušenost, čímž je výrazně omezována svoboda člověka, což v konečném důsledku vede ke ztrátě smyslu života, a k „sebeodcizení“ a „sebeabdikaci“. Naše reflexivní činnost přestává postrádat svůj původní význam k mnohavrstevné interakci se světem a je stále více je podřizována převážně praktickému životu ve službách tzv. veřejných zájmů.⁴ Toto vše postupně vede k zvěčňování člověka. To má za následek jeho převažující pocit úzkosti. V tomto bodě Patočka spatřuje i hlavní úkol filozofie, která by měla nejenom znovuobjevit onu původní lidskou zkušenost a dát tak životu opět smysl, ale taktéž by měla člověku umožnit pochopit jeho význam z hlediska historického vývoje. Patočkovu stanovisko nelze chápat jako odmítnutí vědecko-technického rozvoje, který je jistě jednou z významných a přínosných duchovních oblastí člověka, nýbrž Patočka i pod dojmem posledních světových válek 20. století cítil tak jako spousta jiných potřebu vyzdvihnout ojedinělost a tvůrčí možnosti lidského společenství i jeho historickou příležitost k překonání úpadkového období.

Patočkova disertace je kromě jiného již také hledáním vhodné metody, která by mohla původní přirozené stanovisko ke světu lidí i ostatních jsoucích znovuobjevit v co největší původnosti. Jestliže v převážné části své disertace se i prostřednictvím kritického vymezení se vůči

⁴ Tamtéž, str. 13-20

dosavadním významným filozofickým koncepcím hlásí zejména k odkazu Husserlovy transcendentální fenomenologie, na některých místech se již zároveň ozývá vliv Patočkova dalšího z velkých učitelů, M. Heideggera. Přestože Patočkova disertace se explicitně nezaměřuje na zkoumání estetických problémů, je možné v ní nalézt spoustu relevantních estetických témat, ke kterým se budeme vracet v průběhu následujících kapitol s nadějí, že naše práce získá na větší plasticitě.

Za nejdůležitější metodologický „nástroj“ Patočkova tehdejšího zkoumání lze jistě považovat důsledné uplatňování tzv. fenomenologické redukce jakožto provádění destrukce přirozeného stanoviska ke světu i k prožívajícímu subjektu, která na rozdíl od Descartovy metodické skepse nevede k prvotním jistotám, nýbrž pouze vymezuje prostor preexistenční transcendentální subjektivity s její apodiktickou/ nepodmíněnou jistotou bez pozitivních či negativních tezí a v jejím rámci nám prostřednictvím fenoménů jsoucna umožňuje odhalovat pravou a bezprostředně „proudící“ skutečnost a podstatu bytí vůbec.⁵ Od toho, co je na světě člověku předem dané, na základě analýzy podstatných struktur daného světa, je podle Patočky zapotřebí přejít ke strukturám transcendentální subjektivity, ve které se realita formuje.

V souladu s tímto tedy Patočka odlišuje empirické / tetické vědomí od transcendentálního s tím, že předmět empirického vědomí se nachází mimo toto vědomí, zatímco předmět transcendentálního vědomí je vzhledem k vědomí imanentní/vnitřní, přičemž toto vědomí zahrnuje vše co může být nějakým způsobem uvědoměno. Přestože empirické vědomí „svému“ vnějšímu předmětu může rozumět jen prostřednictvím sebe, vzhledem k vnějšímu předmětu svého poznávání je podle Patočky podstatně transcendentní. Rozdíl je i v reflexi, kterou obě vědomí/subjektivity vykonávají. Jestliže empirická reflexe empirického vědomí je kladením tezí o vnějším, které se buď potvrzují nebo vyvracejí, transcendentální reflexe

⁵ Pro přesnost dodejme, že Patočka o „tvořivé“ transcendentální subjektivitě říká: „transcendentální, tj. ona preexistenční subjektivita jest svět.“ Srovnej tamtéž, str. 34, 56-57 a 62.

transcendentálního vědomí se nezaměřuje na empirickou existenci, nýbrž je onou redukcí všeho empirického na transcendentální preexistenci. Transcendentální vědomí tak v sobě preexistentně obsahuje nejen všechny onticko-ontologické apriorní poznatky,⁶ netematicky zakládající funkci empirického vědomí, nýbrž i veškerou empirickou zkušenost.⁷

Chceme-li se tedy dle Patočky dobrat k zodpovězení otázky po podstatě bytí i všech jeho projevů, musíme provést tzv. fenomenologickou redukcí a na očištěném terénu transcendentálního vědomí zkoumat zjevování se bytí v ryzích fenoménech jsoucího. Proto je transcendentální fenomenologie jakožto metoda obecně specifikována nikoli jako věda o věcech, nýbrž jako věda o jejich zjevování. Bytí samo je podle ontologické teze transcendentální fenomenologie „univerzální (tj. veškeru zkušenost obepínající) zákon vykazatelnosti“, neboť teprve na jeho základě se může zjevovat i vše ostatní. Jsoucno ve svém bytí odkrývané fenomenologickou redukcí není jsoucnem ve světě, na něž je náš subjekt tělesně odkázaný a není tedy ani něčím konečným, nýbrž obsahuje v sobě svět jako fenomén, „je rovinou transcendentálního původu jsoucna v obvyklém, konečném smyslu,“⁸

Zatímco přirozené jsoucno, jako jsou například věci našeho praktického užívání, jejich vztahy a dovolíme si dodat, že i umělecká díla ve své materii jsou z hlediska jejich poznávání „předchůdné“ před subjektem, který i na základě kladení svých tezí (viz něco je velké, dřevěné, visící na zdi atd.) tomuto jsoucnu nějakým „povrchním“ způsobem rozumí, skutečné poznání „tepajícího“ bytí všech věcí, jejich smyslu i vztahů našeho empirického světa Patočka ve své disertaci přisuzuje až redukcí očištěnému transcendentálnímu subjektu. Divák či poznávající je týž, rozdíl je „jen“ ve způsobu poznávání a hloubce poznání. Redukcí očištěné vědomí umožňuje poznávat věci sami v jejich danosti, v jejich zjevování se, na

⁶ Patočka jako příklad ontického udává např. věty matematiky a jako příklad ontologického věty o povaze matematických předmětů. Viz str. 60

⁷ Jako příklad lze uvést redukcí vztahující se na generální tezi, že existuje svět. Ovšem fenomenologická redukce otřásá vírou v např. cokoliv empiricky daného, neboť se vztahuje na všechny teze. Viz tamtéž, str. 58-60

⁸ Tamtéž, str. 58 a 64

půdě „vnitřního“ vědomí, které je nazýváno transcendentálním z toho důvodu, že je orientováno mimo reálný svět. „Patří k obsahu transcendece, dává-li se v ní *předmět* jako prius před *vědomím předmětu*, patří k podstatě transcendece, že je pro vědomí a skrze vědomí, že tudíž musí být objasněna z jeho podstaty.“⁹

Z výše řečeného vyplývá i naše dvojí možná transcendece s dvojitým protichůdným směrem. Jestliže empirické vědomí transcenduje ve světa analyticky, neboť je ve své podstatě kladením pouze jednotlivých tezí v rámci světa (např. stůl je velký, stojí pod oknem, je dřevěný atd.), průběh transcendentálního vědomí je syntetický a probíhá uvnitř tohoto vědomí, a jelikož si je transcendentální vědomí svých syntéz navíc vědomo, stává se rovněž i zdrojem poznání bytí v celku (např. stůl je viděn ve všech svých i našich „světských“ souvislostech). Zkoumání vztahu poznávání empirického a transcendentálního vědomí je Patočkou ve shodě s Husserlem charakterizováno jako konstituce předmětností ve vědomí či jako vyjasňování noeticko-noematických vztahů nebo-li vztahů mezi předmětem prožívání (noema) a bezprostředním prožitkem s kvalitativními daty a intencionálními¹⁰ momenty (noesis). Transcendentální vědomí či subjektivita je pouze pozorující a reflektující, zatímco empirické já nikdy ryze reflexivní není, neboť žije střídavě v přímém výkonu svých tezí i v reflexi na své vlastní prožitky.¹¹

K plnému porozumění konstituce předmětností je dle nás zapotřebí ještě říci, že probíhá v čase, přesněji v rámci zákonitostí vnitřního časového vědomí. Význam prezentní složky při vnímání dle Patočky předurčuje potřebu objasnit vztah vnímání a času jakožto univerzální podmínky bytí vůbec, díky které se bytí „odbývá“ v nepřetržité rozmanitosti svých fází. Původním časem je zde pro Patočku ještě transcendentální dění, pro jehož odhalení je zapotřebí transcendovat ze světa (viz výše transcendentální

⁹ Tamtéž, str. 66

¹⁰ Pojem intencionalita zde označuje transcenci vědomí jako směřování aktu pozornosti z vědomí k předmětu vědomí. Viz Tamtéž, str. 65

¹¹ V tom, že transcendentální subjektivita akty své reflexe nevykonává prý Husserl i Patočka shledávají příčinu rozpolcenosti já, ke které v důsledku fenomenologické reflexe dochází. Viz str. 68-69

vědomí) s jeho pojetím univerzálního času, neboť světový čas je vzhledem k našemu zaujetí ve vnějším jsoucnu netematický, působící pouze jako forma sukcesivních změn. Zdrojem „odbyvání“ či tvorby skutečnosti je konkrétní přítomnost, nějaké aktuální „Nyní“ spolu s neustále se do minulosti propadajícím retencionálním horizontem a korelativně k tomuto „přicházejícím“ protencionálním horizontem, přičemž celek konstitutivního procesu je v ní neustále přítomen. Podle Patočky jsme v čase téměř „na dně subjektivit“. Díky horizontální jednotě původního časového vědomí je možné v percepci zachytit život v jeho rozmanitosti, díky čemuž vzniká první objektivní čas určitého individua (existence), které si prostřednictvím této objektivace může uvědomovat svůj význam a možnosti v určité historické chvíli, neboť touto prvotní objektivací vzniká čas historický. S další objektivací tohoto historického času vzniká čas kvantifikovatelný, měřený hodinkami. Patočka se zde odvolává na Heideggera poukazuje na to, že vzhledem k uspokojování našich potřeb, ovlivňovaných do jisté míry cyklickým časem přírody, je naše původní časovost spíše upozaděna, což prý vytváří pochopení času jako řady okamžiků a je třeba dodat, že zmíněné objektivace času zároveň „frázuje“ naši další konstituci - vzhledem k syntetické charakteristice původního časového vědomí je rovněž možné i zpětně kvalitativně diferencovat smyslová data našeho vnímání.¹²

Aby bylo možné zákonitosti tohoto časového vědomí zkoumat a tematizovat je, musíme dle Patočky provést ještě další redukci a to tentokrát tzv. redukci „transcendentální fakticity“ na „transcendentální eidetiku“, jinak řečeno redukci na již v transcendentálním vědomí reflektované, která teprve umožní zkoumat vědomí vůbec a tím i konstituci jako takovou, která pak může být chápána jako intersubjektivní spolukonstituce s jinými **existujícími** subjektivitami. Naproti tomu v převažujícím empirickém kontaktu s realitou dochází k setkání s **druhým** ve zvláštním modu zpřítomnění, jímž své prožívání promítám do analogicky omezené a konečné bytosti jakou jsem já.

¹² Tamtéž, str. 101-107

Konstituce druhého je podmíněna i našimi základními tendencemi, které se při konstituci „našeho“ světa účastní (viz tendence dispoziční a tendence k spolužití či komunikační).¹³ Přestože druhý nemusí vzcházet z horizontu našeho domova (viz příslušník exotického společenství), stává se na rozdíl například od zvířete jakožto akcentované cizoty bližším již kvůli své tělesnosti, která je analogická té naší. V apercepci druhého Patočka spatřuje i první předpoklad pro vznik a rozvoj našeho jazyka, který je nejenom prostředkem k intersubjektivní výměně obsahů naší zkušenosti, ale vzhledem ke svému intencionálnímu vztahu ke skutečnosti je i jejím zachycením.¹⁴ „Celý náš život, všechno naše vědění, všechny naše možnosti jsou koncentrovány do dispozice jazykem, do energie naší mluvy. Vskutku lidské spolužití, lidská spoluzkušenost je spoluzkušenost v mluvě a dorozumívání.“¹⁵ Teprve konstitucí druhého spolu s rozvojem jazyka získává naše skutečnost společenský význam a horizont našeho „světského“ domova se z pouhého útočiště a úkrytu může stát i prostorem jistoty, pochopení a spolupráce.¹⁶

Chápeme-li člověka z objektivního hlediska jako součást přírody, pak nelze opomenout význam jeho tělesnosti, prostřednictvím které je člověk v neustálé interakci se svým okolím, které je však rovněž příčinou jeho omezení. Člověk si je však tohoto omezení či své konečnosti na rozdíl od věčných jsoucen a zvířat vědom. Nejen že si je **vědom svého tělesného zařazení ve věčné souvislosti a tedy ví o světě**, ale rovněž dokáže porozumět i druhým živým bytostem. Hovoří-li Patočka o věčné souvislosti vytvářející náš svět jako konkrétní fenomén, upozorňuje rovněž na různá pojetí této světské souvislosti, která jsou ovlivňovaná rozmanitostí našich společensky podmíněných zájmů, díky čemuž se samozřejmě liší například svět profesora estetiky od světa venkovského faráře či severočeského horníka.¹⁷

¹³ Tamtéž, str. 112

¹⁴ Tamtéž, str.125

¹⁵ Tamtéž, str.133

¹⁶ Srovnej tamtéž, str. 118-121

¹⁷ Srovnej tamtéž, str. 82-84

Člověk i věci mohou být tím čím jsou teprve na základě bytí na světě, který lze dále rozdělit na centrální část s níž jsme převážně obeznámeni (domov) a na neznámou část (cizotu) rozprostírající se za hranicemi domova. Obě tyto části jsou co do jejich poznání a našeho vztahování se k nim dále velmi jemně strukturovány, což je v případě domova patrné například z rozdílu mezi životem v úzkém rodinném kruhu a životem na pracovišti či v našem městě atd. Domov je dle Patočky naším útočištěm a částí světa, v níž věcnost věcí ztrácí na své naléhavosti a nápadnosti, neboť „věci jsou zde takřka již orgány našeho života“.¹⁸

Pro dálavu či cizotu je naproti tomu charakteristický zvláštní modus pochopení, které je orientováno v kontrastu k domovu, takže věci i lidé mimo domov jsou překvapivé a cizí. Patočka dále člení dva základní mody dálavy/cizoty, na cizotu lidskou a cizotu mimolidskou, v jejímž rámci ještě rozlišuje cizotu živou a neživou. Příkladem cizoty lidské, nacházející se stále ještě kdesi na hranici našeho domova, může být například setkání s nějakým dosud neznámým společenstvím lidí (viz tzv. domorodé kmeny), jejichž způsob jednání a vztahování se k věcem v rámci jejich prostředí je pro nás s ohledem k našemu domovu více či méně nepochopitelný. A přestože i můžeme částečně porozumět některým způsobům jejich vztahování se k okrsku jejich domova, celkové porozumění jejich životu je dle Patočky možné jen za cenu odcizení se našemu vlastnímu „domácímu“ prostředí. Oproti lidské cizotě ještě kdesi na vzdálené hranici našeho domova se za touto hranicí rozprostírá živá příroda zvířat, jejichž chování vůči nám je charakterizováno zejména projevy obrany a útoku. Mírnějším případem této cizoty jsou zvířata domestikovaná, tzv. domácí mazlíčkové, ke kterým se často vztahujeme obdobně jako k ostatním lidským členům naší rodiny. Pro úplnost ještě dodáme, že mimo oblast živé přírody se již nachází s ohledem k našemu známému domovu zcela cizí příroda neživá (např. sopky hrozící erupcí či „kamenná nevinnost nerostů“).

¹⁸

Pro charakteristiku domova a cizoty viz tamtéž, str. 85-87

Napětím mezi domovem a cizotou je určována první perspektiva našeho bytí na světě. Další perspektivou našeho bytí na světě je **dimenze časová**, neboť celý náš život je časově frázován a spoluurčován s ohledem na jednodimenzionální průběh přírodního času s jeho střídáním dne a noci, jara a léta (viz noc slouží k odpočinku, jaro k setí atd.). Za třetí dimenzi našeho bytí na světě Patočka považuje **tzv. dimenzi subjektivní**, neboť „souvisí s celkovým životním pocitem za daného stavu věcí“. Jedná se o dynamicky probíhající **náladové zbarvování našeho věcného okolí**, které ovlivňuje naše vztahování se ke světu někdy až do té míry, že jej naprosto **ochromí** („oloupí o život“) nebo nás **činí lhostejnými** (život žije mechanicky) nebo nám naopak **otvírá nové životní možnosti**. V posledně jmenovaných náladách zažíváme údiv nad celkem (světa) či předteoreticky můžeme porozumět našemu bytí na světě (viz dle nás například filozofie, umělecká činnost, náboženství, vzhledem k pozdějšímu i politika).¹⁹

Po provedení ryze objektivní analýzy našeho vztahu ke světu se ještě ve stručnosti pozastavíme nad Patočkovým fenomenologickým zkoumáním naší zkušenosti i objasnění funkce vnímání jakožto jejího předpokladu. Východiskem je pojmání zkušenosti jako dynamického procesu, probíhajícího v jistém typickém sledu od přímé zkušenosti o věci přes různé způsoby zpřítomnění věci (viz názorné či nenázorné, prosté či obrazné) až k vynášení soudu o této věci a to vše ještě bývá provázáno tzv. modalizacemi, v nichž naše akty kladoucí teze o věcech (skutečných, neskutečných, možných atd.) podrobujeme pochybnostem a revizím, díky čemuž Patočka proces naší zkušenosti nazývá „dramatem víry“.²⁰

Při našem smyslovém vnímání se výhradně zaměřujeme na jisté pozornostní centrum, vzhledem k němuž jsou ostatní skutečnosti v pozadí. Ovšem i tato neaktuální sféra v sobě obsahuje potenciální možnosti dostat se do pozornostního centra a celé naše aktuální vnímání výrazně determinuje. Patočka tuto sféru neaktuálního nazývá „*horizontem* aktuální

¹⁹ Tamtéž, str. 88-90

²⁰ Tamtéž, str. 95-96

aktivity“ jakožto jednoho z mnoha horizontů, v nichž lze vnímat a poznávat tytéž věci (viz např. rozdíly pozornostního zaměření v čistě utilitárním nebo estetickém horizontu). Smyslové vnímání věcí našeho okolí tak pro Patočku představuje základní vrstvu naší zkušenosti - „vnímání je původní, předměty našeho okolí samy o sobě přímo dávající zkušenost“.²¹ Nevnímáme pouhé kvality ani nějaké „syntetické jednotky“, nýbrž prý doslova „*životní vztah* předmětů“. To může být dále ještě diferencován dle toho, jaké možnosti nám v rámci svých horizontů mohou věci nabízet.²² Podle Patočky je smyslové vnímání sprovázeno tzv. kinestéziemi (tělesnými pohyby), na základě kterých dochází k diferenciacím smyslových polí, což pro lepší názornost může znamenat, že například po setkání s afikujícími kvalitami se určité smyslové pole neutralizuje a ustupuje do pozadí před jiným pozornostním polem, jež se stává novým pozornostním centrem. Kinestéze jako jednotlivé pohyby jsou Patočkovi rovněž dokladem souvislosti prostorových vztahů s konstitucí předmětností, neboť prostor je orientován vzhledem k původnímu časovému vědomí, v jehož horizontech se dění odehrává.²³

Každá věc má podle Patočky kromě svého kvalitativního určení vždy i svou životní funkci, což znamená, že je vhodná k určitému účelu. To, že předmětné jsoucnó bývá artikulováno rozličným způsobem, že např. různé národy či různí lidé mají rozličné pojetí věcí a světa, Patočka přičítá dvěma historicky i společensky podmíněným tendencím, z nichž první nazývá tendencí dispoziční a druhou tendencí k spolubytí a spolupráci, nebo-li tendencí komunikační. V této souvislosti lze nalézt i paralelu k výše zmíněnému pojetí domova a cizoty, přičemž disponovatelnost i spolubytí bude mít odlišný charakter v rámci domovského předmětného jsoucná a jiný v rámci pro nás cizího jsoucná. Patočka sám na tuto souvislost poukazuje. Zatímco věci blízkého okolí (domova) umožňující nám spíše

²¹ Tamtéž, str. 102

²² Srovnej tamtéž, str. 98-99

²³ Tamtéž, str. 109-112 Jak uvidíme v závěrečné kapitole, souvislost afikujících kvalit s kinestéziemi, popř. neutralizace určitého smyslového pole atd. jsou doprovodnými jevy i zážitku s uměním.

samozřejmou orientaci mají pro nás význam převážně praktický, potom věci z oblasti dálavy prý mají význam spíše estetický, k čemuž si dovolíme doplnit, že je to dáno nejspíše jejich neobvyklostí či jakousi „exkluzivitou“.²⁴

Patočkova disertace měla krom jiného též ukázat, že svět není žádnou statickou formou ani žádným jsoucnem, nýbrž že patří k funkci vytváření jsoucna. Svou nejvlastnější podstatou je svět děním původnějším než veškeré jsoucno. „Svět není v čase, nýbrž čas jest svět“, říká Patočka.²⁵ Ve velmi abstraktním smyslu je podle Patočky celé univerzum/svět naším domovem, neboť vše můžeme nějakým způsobem poznat a ustavit díky specifickým zákonitostem našeho vnitřního časového vědomí.²⁶

Přestože se již v Patočkově disertaci můžeme setkat s vlivem jeho dalšího významného učitele M. Heideggera, - máme na mysli Patočkovy snahy o charakteristiky bytí člověka (např. kontrast mezi domovem a cizotou), pojmání věcí s ohledem na souvislosti jejich působení či jejich vřazování do časových souvislostí světa²⁷ - jednalo se spíše o předznamenání budoucího vývoje jeho myšlení než o systematickou práci, čehož dokladem může být i Patočkův o tři roky starší text²⁸, v němž na základě srovnávání dvou typů filozofického myšlení již vlastně poodhaluje své pozdější pojetí lidské existence jako specifického pohybu.

První z typů filozofického myšlení člověka v tomto textu pojímá jako v podstatě harmonickou bytost povolanou ke štěstí – Patočka hovoří o životě v rovnováze, zatímco druhý typ, ke kterému se hlásí i Patočka, u člověka žádnou pevnou životní formu nenalézá a v problematizování samozřejmého teprve odkrývá to podstatné - život „pohybem“ v amplitudě. Jestliže první typ filozofie je přes svůj optimismus spíše stvrzováním

²⁴ Tamtéž, str. 112-114

²⁵ Tamtéž, str. 115-116

²⁶ Měněny jsou zde možné pohyby našeho vědomí v rámci celého časového horizontu (viz v něm, vzpomínka/zpřítomnění, anticipace budoucího a rovněž kvazi-případy téhož). Tamtéž, str. 117-118

²⁷ Srovnej tamtéž, str. 114-115

²⁸ Viz *Životní rovnováha a životní amplituda* z roku 1939, IN: *Umění a čas I*, Praha 2004, str. 53-61

„zaslepenosti“ všedního dne, pro druhý typ myšlení je zmíněná rovnováha uzavřením a degradací smyslu našeho života.²⁹

Amplitudální pojetí lidského života si narozdíl od rovnovážného uvědomuje také dějinnost člověka jako proměňování životní formy v souvislosti s proměnou lidských zájmů, rozvíjením a prohlubováním duševních schopností atd., což na druhou stranu zpětně ovlivňuje a zintenzivňuje vztah člověka k jeho potřebám i přirozenému okolí. Život se zde odehrává na různých, vzájemně se osmyslujících úrovních, jež na druhou stranu určují smysl celého životního pohybu. Umění, filozofie a jiná kulturní odvětví zde neslouží ke „zpříjemnění“ či zpestření statického, rovnovážného života všednosti, k vytváření umělých rájů, nýbrž usilují o postižení našeho intenzivního a dynamického vztahu k celku světa. „Amplituda je tam, kde člověk nechává za sebou každodenní úroveň běžného života zakletí, úroveň střízlivé nepravdy, jež si zastírá zrak před pravými výškami a pravými nebezpečnostmi naší existence, tam, kde člověk jde s klidnou tváří vstříc tomu, před čím prchá naše bázlivá omezenost“.³⁰

Jednotná struktura života v amplitudě s jeho propady a výšinami je utvářena pohybem v krajních mezích naší existence, kterými jsou na jedné straně fyzická slabost a volní omezenost člověka a na straně druhé vyšší vědomí, umožňující překračovat omezenou přítomnost směrem k univerzálnímu horizontu světa i jednotlivé skutečnosti poznávat v jeho rámci. Jedná se o bolestné překonávání propasti mezi hmotou a duchem, díky němuž nejenom že objevujeme svět a sebe, nýbrž odhalován je i náš výsostný podíl při tvorbě smyslu světa. Překročení z naší jednotvárné každodennosti do „dramatického“ amplitudálního pohybu je tak znamením svobodného překračování naší fyzické omezenosti či konečnosti k bolestnému dobrodružství hledání pravdy (viz zmíněný význam umění).

²⁹ Tamtéž, str. 53

³⁰ Tamtéž, str. 57

II. Umění jako pohyb pravdy ve světě

V předchozí části naší práce jsme se pokusili o sumarizaci a stručné nastínění Patočkova původního pojetí přirozeného světa jakožto prvního pokusu o jeho rehabilitaci a rovněž o doložení jeho předchůdnosti a pravdivosti před jeho zobjektivistickými a odlidštěnými verzemi moderní přírodovědy. Přestože Patočkova disertace byla psána především pod silným vlivem E.Husserla, již v ní se lze setkat s některými momenty pocházejícími z filozofie M. Heideggera. Patočka ani v pozdějším období nepřestává považovat Husserla za prvního filozofa³¹, jenž si uvědomil potřebu objevení a zkoumání přirozeného světa na základě „očistěné“ subjektivity, ovšem zároveň si postupně začínal uvědomovat, že absolutizováním subjektivního přístupu transcendentálním idealismem i opomíjením tělesné subjektivity není možné přirozený svět člověka postihnout v celé pestrosti jeho zjevování, v konkrétních fenoménech práce, jednání a tvorby.³²

I když Heidegger přejímá Husserlovo východisko a přirozený svět se rovněž pokouší vymezit ze vztahu zjevujícího se jsoučna a struktury jsoučna, jemuž se zjevující jsoučno ukazuje, tedy člověka, předpokladem pro odhalování jsoučna mu nejsou zákonitosti transcendentálního vědomí či osmyslujícího intencionálního vztahování jakési transcendentální subjektivity, nýbrž specifičnost lidské existence / pobytu, která teprve díky zájmu o své vlastní bytí, může být rovněž příležitostí pro „odemčení se“ a fenomenalizaci podstatně skrývajícího se jak svého bytí, tak také bytí ostatních jsoučen. Prohloubením dosavadního pojmu fenoménu i o jeho bytí jakožto zakládající podmínky, Heidegger podle Patočky překonává moderní

³¹ Patočka upozorňuje na význam R. Avenária, jenž, i když na základě špatných předpokladů, prý první znovunastolil potřebu přirozený svět zkoumat, ovšem Avenarius jakožto pozitivista svět pojímal jako společné prostředí, k němuž se vztahujeme. Viz Patočkův doslov k disertaci po třiatřiceti letech, in *Přirozený svět jako filozofický problém*, Praha 1992, str. 198-199

³² Následují poněkud zjednodušené vymezení se Patočky vůči E.Husserlovi a M. Heideggerovi nalzáme např. v jeho *Kacířských esejích o filozofii dějin*, Praha 1990, str. 24-29 a dále např. záznam Patočkových přednášek z let 1968-1969, jež vyšly pod názvem *Tělo, jazyk, společenství, svět*, Praha 1995, str. 119-124

idealistickou metafyziku s jejím pojmáním jsoucna jako pouze subjektivní záležitosti a rovněž pak tím, že odhalování se jsoucna lidské existenci je vzhledem ke své době vždy jen částečné, umožňuje lidskou existenci a tím i přirozený svět jakožto „jeviště“ pro odhalování bytí chápat dějinně. „Jako co“ se jsoucno může jevit (např. tón jako tón) představuje jeho ontický charakter, který je podstatně založen svým skrytým ontologickým charakterem či charakterem svého bytí, který se sám od sebe zjevuje pouze za určitých okolností, především pak pokud je sám člověk pro tuto událost zjevování „otevřen“. Poznávání jsoucna je tak možné chápat jako historicky proměnlivou a vždy originální onticko – ontologickou syntézu.³³

Patočka Heideggerovy analýzy sice považuje vzhledem ke svému tématu za velice přínosné, zejména pak jeho osvětlení lidské existence jakožto předpokladu otevřenosti světa, v níž se teprve jsoucno člověku může odkrývat, ovšem v zásadě i jeho příspěvky pokládá pro postižení přirozeného světa jako celku podstatných způsobů lidského chování i jejich předpokladů za stále poněkud omezující. Patočka Heideggerovi podobně jako Husserlovi vytýká především jeho opomenutí plného významu naší tělesnosti. Tělo je pro Patočku nejenom předpoklad naší fyzické existence a čímsi prostorovým, ale i centrem perspektiv našeho dynamického umístění se v prostoru ostatních jsoucna světa, prostřednictvím něhož se zpětně vztahujeme k sobě, přičemž dynamika naší existence je orientována naším smyslovým vnímáním. Naše tělo je centrem našeho poznávání, prožívání a s tím i doprovázených nálad, jež naše aktivity opět modifikují. Skrze tělo působíme na svět a svět působí na nás. Tělo je pro Patočku většinou netematickým afektivním, senzualním a kinestetickým předmětem, jenž se však za určitých okolností stává tak tematickým jako žádný jiný předmět (viz pocity bolesti či slasti). Skrze tělo se náš život exteriorizuje i interiorizuje, prostřednictvím těla se začleňujeme do prostoru i máme vědomí prostorových vztahů odvozených ze zákonitostí časového vědomí. Živoucí tělo není věc, nýbrž vždy momentem jisté interpersonální situace,

³³ Kacířské eseje o filozofii dějin, Praha 1990, str. 29

neboť skrze druhého si uvědomujeme sebe. „Vztahujeme se k sobě tím, že se vztahujeme k jinému, k dalším a dalším věcem a koneckonců k univerzu vůbec, a tím sebe umísťujeme do světa.“³⁴ Tělesnost má podle Patočky nejen ontologický statut, umožňující naši existenci, ale i ontický význam, neboť jen jejím prostřednictvím můžeme poznávat ostatní jsoucna i sami být poznáváni.

Patočka v jedné ze svých pozdějších studií lidský život charakterizuje předchůdným celkem světa³⁵ jakožto horizontu všech horizontů, z něhož se nám jednotlivé věci vyjevují při našem tělesně orientovaném pohybu a do něhož opět ustupují, pokud se od nich odvrátíme, přičemž ani naše vnímání není pouhým odrazem předmětů, ale vědomou tělesnou reakcí, a tudíž pohybem (viz kineztéze). Abychom však mohli lépe porozumět tomu, v čem se pozdější Patočkovo pojetí přirozeného světa liší od jeho „načrtu“ v jeho disertaci, v jakém vztahu je svět k člověku a jiným jsoucnům, co přesně oním tělesným pohybem lidského života myslí, v jakém vztahu je člověk ke společnosti i jaký význam pro něj má umění či jiné duchovědné oblasti, musíme se vrátit o několik let nazpět a postupně zrekapitulovat některé ze zásadních fází Patočkova myšlenkového vývoje.

Za významný považujeme například článek³⁶ z roku 1965, v němž Patočka částečně ještě užívá Heideggerovy metaforiky, specifičnost lidského života vyvozuje z jejího tělesného vztahování se ke dvěma

³⁴ Srovnej např. Patočkovy přednášky z let 1968-1969, které vyšly pod názvem *Tělo, společenství, jazyk, svět*, Praha 1995, str. 25

³⁵ Máme na mysli překlad zajímavého textu *Weltganzes und Menschenwelt. Bemerkungen zu einem zeitgenössischen kosmologischen Ansatz* od Pavla Kouby, IN: *Filozofický časopis*, roč. 38, 1990, č. 6. Patočka zde rozvádí kosmologické myšlenky E. Finka. Mimo jiné zde Patočka hovoří i o vztahu člověka k předchůdnému celku světa na základě časoprostorové skladebné struktury, jež jako temný základ světa určuje neopakovatelné místo a chvíli lidské pobyty a nechává jej zjevovat se v rámci jiných nahodilých útvarů, vůči nimž je ovšem taktéž v předchůdném a smysl určujícím postavení. Srovnej tamtéž, str. 729-734. Patočka však o předchůdnosti celku světa jakožto horizontu horizontů jevíciho se jsoucna hovoří i ve spoustě dalších textech.

³⁶ Jedná se o článek *K prehistorii vědy o pohybu: svět, země, nebe a pohyb lidského života*, IN: *čas. Tvář*, roč. 2, 1965, č. 10, str. 1-5

referentům³⁷ – k zemi a nebi, jež nedílným způsobem a přesto každý jinak spoluurčují specifičnost i hodnotu „našeho“ světa i života v něm.

Prvním, pevným a nehybným referentem našeho života je země - „univerzální tělo“ zahrnující veškeré živé i neživé věci. V zemi vězí naše fyzická existence se svými fyzickými tělesnými potřebami, z ní fyzicky vzchází a do ní se s koncem života navrácí. Je nehybným podkladem všeho jsoucího, jak jsoucen tak všech tzv. přírodních sil (viz bouře atd.), skrze jejichž nezměrnost nám dává zakoušet svou moc. Země je vždy hmotným podkladem našeho vztahování se v rámci světa a svou horizontalitou si podmaňuje pevně ukotvenou vertikálu našeho života, jež je v marné touze po vytržení ze spárů konečnosti pohybem k druhému, tentokrát k nekonečně vzdálenému referentu našeho života, k nebi, k němuž náleží vše bytostně nedotknutelné – světlo, tma atd. Právě nebe nám umožňuje poznávat vše blízké, co náleží zemi, neboť je dárce všeho jasného a vědomého. Jestliže země je místem omezeného a anonymního bytí, k nebi míříme za vším individuálním a duchovním. Naše vztahování se k nebi je vzpínáním se a snahou subjektivního prožívajícího těla setřást tíživou a omezující hmotu našeho těla, provždy poutanou a ovládanou zemí.

Patočka se pomocí zmíněných referentů pokouší ukázat, že smyslové vnímání světské bytosti/člověka je na rozdíl od ostatních jsoucen nejenom tělesným pohybem, ale že je i orientované jak hmotným a blízkým, tak nehmotným a vzdáleným. Jinak řečeno, že smyslové vnímání jednotlivých jsoucen vyjevujících se na pozadí světa je orientované jak s ohledem na naše fyzické působení, tak také s ohledem na naše duchovní činnosti, jakými jsou například poznávání, prožívání, ale i naše imaginativní činnost atd.

Abychom se však opět přiblížili k našemu tématu, musíme vyzdvihnout ještě jednu možnost našeho vztahování se k jsoucňům. Patočka

³⁷ Patočkou pojímaný pohyb lidské existence je radikalizací Aristotelova pojetí pohybu jakožto přechodu substance od možnosti ke skutečnosti, ovšem existence není pouhou substancí, nýbrž samotným sebeuskutečňováním se v realizaci svých možností. Srovnej tamtéž, str. 227. Významný vliv na Patočkovu pojetí bytí jako pohybu měl jistě i Hegelův vývojový postup ducha. Viz tamtéž, str. 191

zde hovoří o smyslové a víme tedy, že tělesně prožívající orientaci sprovázené „závratí“, v níž země i nebe přestávají mít význam referentů buď k fyzickému nebo subjektivnímu působení na skutečnosti a „stávají se přechodem, poukazem do nezměrna, objevením neslýchané souvislosti“.³⁸ Vrátime-li se do doby Patočkovy disertace, pak tenkrát by Patočka nejspíše řekl, že lidský život se převážně poněkud „slepě“ raalizuje v rámci empirické skutečnosti a transcendující činnosti empirického vědomí směrem k jsoucnům (kladení tezí, modalizace atd.) a objevení oné neslýchané souvislosti je umožněno jen transcedencí v rámci syntetizujícího transcendentálního vědomí na základě důsledného provedení fenomenologické redukce, díky čemuž bylo možné nahlídnout bytí v celku či souvislost světa (viz výše). Důrazem na tělesně prožívající dynamismus naší existence, jíž záleží na jejím bytí a na rozšíření o druhé, jež jsou její zakládající podmínkou, nabývá původní transcendentální transcedence podstatně významnějšího rázu (viz kapitola o pohzbu pravdy v umění).

S ohledem na naši trojí možnou orientaci, jež je rovněž spolutvorbou našeho života ve světě s druhými, Patočka celkový životní pohyb ještě rozvíjí členěním na tři elementární nicméně vzájemně se ovlivňující pohyby, což mu též umožní dále rozšiřovat charakteristiku naší zkušenosti. Tak jako v disertaci i zde zůstává platné, že člověk je bytostí konečnou a tedy rovněž časovou, z čehož vyplývá, že rozvrhování našich podstatných možností v životním pohybu se nezbytně odehrává v našem personálním čase. Tím naše situační přítomnost jako východisko rozvrhu je osmyslována vztahováním se k neaktuálním horizontům naší minulosti nebo budoucnosti - je vymežována napětím mezi naším počátkem („již“) a koncem („ještě ne“). „Náš čas je podstatně otevřený a všechno porozumění otevírající horizont, to v čem můžeme teprve porozumět sobě, svým možnostem“.³⁹ Každý z pohybů, realizování odlišných možností, bude mít vzhledem k člověku i svou převažující časovou charakteristiku.

³⁸ *K prehistorii vědy o pohybu: svět, země, nebe a pohyb lidského života*, čas. Tvář, 2, 1965, č. 10, str. 3-4
³⁹ *Co je existence?* IN: *Filozofický časopis*, roč. 17, 1969, č. 5 a 6, str. 693

První a zakládající pohyb našeho života s převažující minulostní charakteristikou, jehož referentem je svou mocí působící země, Patočka nazývá **pohybem zakořenění či později možná výstižněji pohybem akceptace**.⁴⁰ Smysl tohoto pohybu spočívá nikoliv v přetváření skutečnosti, nýbrž v přijetí a osvojení si připraveného a především v tom, abychom se vyjevující svou odkázanost mohli přimknout a v teple a klidu domova rozvíjet své zpočátku velmi omezené možnosti. Naše původní bytí „apeluje na cizí nitro“, aby jej přijalo a staralo se o něj, což rovněž dle Patočky osvětluje předchůdnost ty (druhého) před já (mnou).⁴¹ Předpokladem tohoto pohybu jsou tedy druzí (zpočátku rodiče), k nim se v extatické blaženosti a nesamostatnosti přimykáme a oni nám zajišťují ochranu, vytvářejí domov jakožto kotvu naší existence,⁴² kterou jsme i v průběhu dalšího života vázáni. Oni tvoří jakési vnější nitro skrze něž se setkáváme i s ostatními zjevujícími se jsoucnými světa, oni jsou relativní ochranou, ale zároveň i zacloněním před skutečnou nezměrností světa, což pro tento pohyb představuje i temnotu a nezjevnost či ne-pravdu ostatního jsoucna.⁴³

V rámci bezpečí zprostředkujícího a ochraňujícího si rovněž osvojujeme možnosti pro naši aktivitu ve světě práce a boje. Postupně dochází i k proměně naší tělesnosti, jež se přes počáteční nesamostatnou odevzdanost bližnímu postupně fyzicky i duchovně rozvíjí a osamostatňuje,⁴⁴ čímž náš původně „zacloněný“ svět ztrácí i svou blaženost a my můžeme pociťovat svou nahodilost a zranitelnost. Taktéž se později proměňuje náš prvotní vztah k bližnímu, k němuž jsme se ve světě původně přimkli, (např. z vděčnosti se může stát nevděčnost apod.). Podle Patočky

⁴⁰ Patočka se ke třem pohybům opakovaně vracel a jeho pojmosloví se poněkud proměňovalo. Nicméně význam všech pohybů zůstává v podstatě stejný. Z toho důvodu i naše pojmenování jednotlivých pohybů bude poněkud uvolněné. V dalších analýzách jednotlivých pohybů budeme vycházet především z Patočkovy studie *Co je existence?* IN: Filozofický časopis, roč. 17, 1969, č. 5 a 6, dále z Patočkova doslovu k jeho disertaci po třiatřiceti letech, v níž se znovu zamýšlí nad svou disertací a reviduje své původní pojetí přirozeného světa, z *Kacířských esejí o filozofii dějin*, Praha 1990, v nichž Patočka lidský život ve světě zkoumá s ohledem na jeho historickou proměnlivost a v neposlední řadě i ze záznamu Patočkových přednášek z let 1968-1969, jež vyšli pod názvem *Tělo, jazyk, společenství, svět*, Praha 1995

⁴¹ Viz Patočkův pozdější doslov k disertaci, str. 236

⁴² Pokud se ovšem nejedná o nějaké patologické rodinné prostředí, produkující tzv. deprivanty.

⁴³ *Co je existence?*, str. 695

⁴⁴ Patočka v této souvislosti poukazuje na význam hry. Viz doslov k disertaci, str. 234-235

se v pohybu zakotvení utváří i „prastruktura“ všeobecného rámce lidského světa: ty – já – společné okolí, což je dáno i naším rozvíjejícím se jazykem jakožto součástí naší další individuace a možnosti překročení z pouze konečného instinktivního života do souvislostí smyslu světa, díky kterým můžeme vystoupit z původní anonymity a artikulovat či uskutečňovat svůj vlastní smysl. Z obecného hlediska tedy v tomto pohybu nemusíme být poutáni pouze k druhým, nýbrž i k ostatním jednotlivým jsoucům (nikoli ještě k celku světa), přičemž vzhledem k tomuto splývání a vzájemnému zrcadlení se pouze stvrzuje konečnost našeho bytí, aniž by mohlo samo odhalit.⁴⁵

K pohybu akceptace lze připsat onen převažující pocit ochromení či „oloupení o život“, o němž se Patočka v disertaci zmiňuje (viz výše). Ovšem nemáme zde na mysli něco vysloveně pejorativního, spíše jde o fascinaci a štěstí z uvědomění, že jsme svým životem dostali příležitost být, což nás i podněcuje k životu intenzivnějším. Na základě tohoto uvědomění či reflexe tak podle Patočky vzniká i estetický ideál jako zpočátku touha po slastném a bezprostředním, jež se postupně v procesu „neradostné“ individuace prohlubuje.⁴⁶

Afektivní pohyb zakořenění je nezbytný k ustavení našeho života, ale potřeba akceptace bližním nekončí s naším osamostatněním, nýbrž s naším postupným oddělováním se v procesu individuace se neustále vrací jako jeho součást, aby překlenula mezeru našeho života, jež se rozevívá s naším vztahováním se v rámci každodenního života a jež se zaceluje, jsme-li někým druhým přijati nikoli pro svou prostřednost, nýbrž pro své jedinečné bytí. Tak se opět v extatické slasti lásky můžeme vzájemně přimykát a vytvářet předpoklad pro další smysluplné zakořeňování nových bytostí nebo na druhé straně může propukát onen filozofií a uměním tolikrát popisovaný pocit existenciální úzkosti (viz např. A. Camus, J. P. Sartre

⁴⁵ Tamtéž, str. 696- 697

⁴⁶ Srovnej Patočkův pozdější doslov k disertaci, str. 239

atd.), jenž je dle nás v podstatě vyvolán pocitem „ztráty“ domova či jinak řečeno - v otevírající se cizotě věcí a lidí nemožností se přimknout.

Zatímco pohyb zakořenění se jako nezbytný předpoklad naší individuace uskutečňuje převážně pod ochranou bližních a v zastínění před skutečným světem, druhý základní pohyb je seprodlužováním do světa druhých i věcí a zároveň sebezvěčňováním se v nich. **Pohyb sebezprodloužení** nebo reprodukce je rozvíjením možností odkrývaných prvním pohybem a vykročením směrem v procesu vlastní individualizace. Nejedná se již o celkový vztah k tomu co je již ustaveno, o fascinaci nad mocí matky země (viz první pohyb), nýbrž instinktivně afektivní pohyb je potlačen v důsledku interesovanosti na všem přítomném a tedy i druhých, jež využíváme a jimiž jsme též využíváni k uspokojování životních potřeb či reprodukování našeho života. Organizovanými podobami tohoto sebezprodlužování je práce, v níž se zaměřujeme k věcem, nebo boj, v němž se vztahujeme k lidem, kteří obdobně jako věci v pracovním procesu pro nás mají pouze význam prostředku k dosažení našeho cíle či k uspokojení naší potřeby. Vřazením do soustavy prostředecné účelovosti je zde člověk zvěcněn a na druhé straně se mu i věci či taktéž druzí odhalují ve své služebnosti a manipulovatelnosti. Namísto živelného instinktu zde převažuje spíše zájem a bezprostřední porozumění je zastiňováno racionálním účelovým uvažováním. Patočka v souvislosti s tímto pohybem, uskutečňujícím se v situaci provinilosti, útlaku a utrpení, hovoří o cestě do nitra věcí, jímž se modifikujeme a zároveň odhalujeme své další možnosti sebezprodlužování ve vztahu k druhým i k sobě.⁴⁷ Přestože jsme v tomto pohybu na rozdíl od předcházejícího pohybu akceptace otevření již pro jsoucí, stále ještě jsoucí neodhalujeme v jeho podstatě. A pokud je v souvislosti s prvním pohybem možné hovořit o převažujícím životním pocitu ochromení či úžasu pak při pohybu reprodukce se cítíme především jako mechanická součást společenského stroje a namísto

⁴⁷

Srovnej tamtéž, str. 698

estetického ideálu je zde převažujícím ideálem askeze jakožto potřeba zkrotit vše afektivní a instiktivní v zájmu dosažení „lepšího života“.⁴⁸

Nejdůležitějším a lidsky nejvýznamnějším je pohyb průlomu či vlastního sebepochopení, nebo též Patočkou nazývaný pohyb existence či **pohyb pravdy**, jenž je též vlastním pohybem lidské existence, díky němuž sami sebe můžeme vidět v souvislosti celku světa, která je zároveň vztahem k bytí, jehož tajemství spočívá v tom, že přestože nám odkrývá jednotlivá jsoucna, samo sebe převážně zahaluje.⁴⁹ Pohyb pravdy s převažující budoucnostní charakteristikou nám rovněž umožňuje předešlé pohyby vidět jako pouhou možnost nechat nad sebou vládnout zemi i vlastní konečnost. Pakliže předešlémi pohyby jsme svým vztahem k bytí orientováni a poutáni k přijímání daného či k reprodukování našeho života prostřednictvím druhých a ostatních jsoucen, ve třetím pohybu můžeme tento vztah přehodnotit a rovněž tak i svůj vztah k vlastnímu životu/bytí, což je míněno též ve smyslu praktickém, tzn. že se pro příště můžeme k věcem i vlastnímu bytí chovat jinak. Pohyb pravdy tak podle Patočky odhaluje podstatnou dimenzi přirozeného světa jakožto událost samotného bytí a tím, že první dva pohyby předpokládá (jsou podmínkou) a zároveň je zatlačuje do pozadí, je vůči nim v dialektickém vztahu.

Jestliže předchozí pohyb reprodukce je sebedloučováním ve světě konečného prostředního jsoucna, pak pohyb pravdy je jakýmsi sebepřivracením k vlastní konečnosti a odevzdáním se samotnému „světlou“ (nebi) otevírajícího se a tedy přicházejícího bytí, díky čemuž se nejen já, ale i jiná jsoucna a druzí mohou ukazovat bez prostředkujících souvislostí „pouze“ tím čím jsou v celkové souvislosti světa. „Odklonem“ od světa k vlastní konečnosti neztrácíme svět, nýbrž odevzdáním se samotnému bytí „svět žije prohloubeně, žije světostředně a světlostředně“, jak říká Jan Patočka.⁵⁰ A pokud Patočka v souvislosti s referenty zemí a nebem, mezi nimiž se uskutečňuje lidský život jakožto existence, hovoří o tom, že

⁴⁸ *Tělo, společenství, jazyk, svět*, Praha 1992, srovnej str. 111-113

⁴⁹ Tamtéž, str. 117

⁵⁰ *Co je existence?*, str. 701

„horizontála země vládne ve vertikále života“⁵¹, pak v pohybu pravdy se člověk stává nejenom strůjcem své jedinečné vertikality, nýbrž stává se též strůjcem, uvědomujícím si svou konečnou svázanost s horizontalitou země. Jinak řečeno, člověk zjišťuje, že je se zemí bytostně spjat, a proto si i uvědomuje význam a neopakovatelnost příležitosti „sebepřivracení“ pro „stavbu“ či tvorbu svého života, jež se tak rpo něj stává jedinou smysluplnou možností. V návaznosti na to, pokud si odmyslíme fenomenologickou redukci, potom principiálně pohybu pravdy v Patočkově disertaci odpovídá transcendence transcendentálního vědomí, ovšem pro nedostatečné zdůraznění významu naší tělesnosti i druhého, s podstatně omezenějšími možnostmi.

V souvislosti s pohybem pravdy též Patočka spojuje mýtus o dokonale pravdivém člověku, v čemž jakoby se ozývala ona Nietzscheovská představa o zrození nadčlověka, jehož podmínkou byla smrt člověka. Přestože z hlediska času převažuje v pohybu pravdy budoucnostní horizont našeho života, otevíraný vztahováním se k pravdě našeho konečného přesto však „přicházejícího“ bytí, můžeme vzhledem k tomuto odevzdávání se pravdě podle Patočky v jistém smyslu hovořit o věčném životě, jenž nám tento pohyb ve vytržení se „zprostředkovává“.⁵² Jak v další kapitole naší práce ještě doložíme, tak právě umění je jednou z významných oblastí lidského ducha, prostřednictvím které člověk na cestě za svou individuací či existencí, pohyb pravdy uskutečňoval.

Obdobně jako se nám dává objektivní realita skrze fenomény, skrze své jevení a ne sama o sobě, tak se nám převážně dává i vlastní život, jež ve svých různých etapách a projevech - ve svém zjevování - pro nás může mít jak různý obsah, tak odlišnou hodnotu. Pojem existence ve filozofickém prostředí Patočka spojuje s potřebou postizení fenoménů lidského života na různých úrovních, aby bylo možné tento život odlišovat například od života zvířat či věcí. Člověk se prý od ostatních jsoucen světa odlišuje především v

⁵¹ *K prehistorii vědy o pohybu: svět, země, nebe a pohyb lidského života*, čas. Tvář, 2, 1965, č. 10, str. 3
⁵² *Co je existence?*, str. 702

tom, že mu na jeho vlastním bytí bytostně záleží. To, že se člověk chová k sobě jinak než k jiným skutečnostem, je dáno i tím, že zatímco jiné skutečnosti se mu zjevují, otevírají, on sám sobě zůstává převážně uzavřen a nepoznán. V tom je podle nás zahrnut i jistý etický význam, neboť abychom mohli rozumět nebo soucítit s druhými, musíme nejdříve porozumět „křehkosti“ i „jasu“ vlastního bytí, jež lze prostřednictvím pohybu pravdy zakoušet. Jako chceme ve své sebezvěčňující se interesovanosti na vnějším konání porozumět věcem a znát jejich možnosti, tak bychom též měli usilovat o svobodné porozumění sami sobě, svému bytí, svým možnostem a interesovat se na vnitřním. V tom spatřujeme obrovský odkaz Jana Patočky, jenž ve svých textech opakovaně apeluje na lidskou zodpovědnost a odvalu uskutečňovat onen výmyk z každodenního „sebeztrácení se“ do výsostných oblastí pravdy.⁵³

Jak je snad z celého průběhu naší práce patrné, Patočka v pozdějším období již jednoznačně odmítá nějaký jednou pro vždy daný invariant přirozeného světa jak to činil například pozitivismus, nýbrž usiluje o postižení procesuality či historické proměnlivosti „otevřeného“ chování člověka (otevíráno na základě různé míry naší reflexivní činnosti) jakožto předpokladu pro zjevování se světského jsoucna, popř. odkrývání jeho smyslu. Jedná se o základní situaci člověka v jevícím se světě či o pohyb našeho života, z něhož pouze jedna část se na různých úrovních zaměřuje na otevřenost, zjevování se jsoucen i odkrývání jejich bytí a touto částí je pro Patočku pohyb pravdy. Druhé dva pohyby souvisí ze zakořeněním člověka v již otevřeném společném světě druhých a v obraně či reprodukci tohoto světa. Přirozený svět lidského života je tak podle Patočky možné zkoumat pouze na základě vzájemných vztahů zmíněných pohybů v univerzálním horizontu světa (viz pohyb mezi zemí a nebem), na základě původní „otevřené“ a historicky proměnlivé situaci člověka ve světě fenoménů jako hry zjevování (jsoucno se jeví jako něco) a odkrývání (bytí jsoucna) či výše zmíněné onticko-ontologické syntéze, která pro Patočku

⁵³ Srovnej tamtéž, str. 684-686

v prvním pojetí přirozeného světa byla spíše oním různým pojetím světské souvislosti.

Pouze na základě více či méně otevřeného chování člověka, souvisejícího s rozličným podílem i významem pohybu pravdy, jsou veškeré naše světy jakožto onticko-ontologické syntézy více či méně přirozené i více či méně dějinné. Nepřirozenými podle Patočky mohou být pouze jejich zavádějící interpretace, pokud se nezakládají na fenoménech samých, nýbrž na čemsi odvozeném a abstraktním (viz např. kartezianismus, jazyk matematicko-přírodních věd, ale i Husserlova transcendentální fenomenologie). Jestliže Patočka kromě náboženství, mýtu a oběti označuje i umění za jednu z významných činností, která rozvíjí naši otevřenost pro to, co lze v rámci světa té které doby odkrýt jako jsoucí, popř. bytí jsoucího, pak i v souvislosti s historickým vývojem umění je možné hovořit o různém podílu či významu pohybu pravdy či jinak řečeno, umělecké prostředky i význam uměleckého díla samotného se historicky proměňuje v závislosti na převažující formě pravdy, kterou by umělecké dílo mělo vyjevit.⁵⁴

V úvodní části studie, v níž jsme našli i výše zmíněnou analýzu pohybů lidské existence, se Patočka pokouší existenci jakožto specifické bytí člověka postihnout na základě analýzy některých literárních děl (viz Doktor Faustus od Thomase Manna, Dostojevského Idiot, Faulknerovy Divoké palmy), v nichž se jmenovaným autorům podařilo na různých úrovních postihnout vztah člověka k jeho způsobu bytí.⁵⁵ Nehodláme zde rekapitulovat Patočkovy analýzy oněch děl, za důležité však vzhledem pro další vývoj naší práce považujeme ten fakt, že pro Patočku určitá umělecká díla mají schopnost otevírat vztah k našemu bytí a činit nás nejenom jsoucími, ale i existujícími, jinak řečeno, že nám umožňují provádět pohyb pravdy. Z toho důvodu se v následující kapitole prostřednictvím J. Patočky pokusíme o nastínění historické proměnlivosti pohybu pravdy v umění.

⁵⁴ Srovnej *Kaciřské eseje o filozofii dějin*, Praha 1990, str. 28-29 a dále *Umění a čas*, IN: *Umění a čas I*, Praha 2004, str. 306

⁵⁵ Viz *Co je existence?*, str. 682

III. Pohyb pravdy uměním

Třem výše zmíněným pohybům individuálního lidského života v podstatě odpovídají i tři stupně lidského vývoje, na základě kterých Patočka vyvozuje i různé stupně našeho otevřeného chování ke skutečnosti, jež představují pozvolný přechod od neuvědomělého a postupně se otevírajícího lidství (viz úroveň reflexe či rozvoj duševních schopností) k lidství otevřenému, jež si uvědomuje problematičnost skrytého smyslu za jevícími se jsoucny a potřebu tento smysl odkrýt. S objevením se této problematičnosti můžeme podle Patočky rovněž hovořit o počátku našich západních dějin.⁵⁶

„Dětské“ vývojové stadium člověka bylo životem pouze na základě a v souladu s mocnou „matkou“ země, prostřednictvím které též člověk uskutečňoval svůj sebezakořeňující pohyb v ustavičné akceptaci již daného. Pokud Patočka v případě například přírodních národů hovoří o přirozeném světě, pak pouze v tom smyslu, že se jednalo o svět před objevením jeho problematičnosti, kdy se tzv. skromný smysl života ještě lidsky netvořil v oné výše popsané onticko – ontologické syntéze, ale kdy byl předem dán a zajišťován nějakými mimosvětovými mocnostmi (viz přírodní úkazy, démoni či bohové).⁵⁷

Zároveň již u přírodních národů se kromě jejich každodenního udržování života objevovala i tzv. démonická, orgiastická či sakrální dimenze výjimečného a svátečního, díky které byl fascinovaný člověk „strháván“ od svého všedního života boje o přežití do jiné otevřené a bezstarostné dimenze (viz erotično, démonično atd.), od níž i odvozoval smysl svého každodenního života i svou „svobodu“.⁵⁸ S rozvíjející se potřebou objektivizovat tuto domněle zakládající stránku života se objevuje i první pohyb „pravdy“ v **rituálním znázorňujícím chování**, prostřednictvím něhož si člověk na základě již předem daných výrazových

⁵⁶ Kacířské eseje o filozofii dějin, str. 42, 55-56

⁵⁷ Kacířské eseje o filozofii dějin, str. 30-31

⁵⁸ Tamtéž, str. 108-109

prostředků spontánně zpřítomňoval svůj vztah ke světu jakožto slavnosti čehosi démonického (viz tanec, jeskynní malba, totemické předměty, zpěv atd.). Ve slavnostním vytržení nad věčný svár těla a ducha či země a nebe mohl lépe nahlížet svou odhalenou vnější situaci ve světě i své možnosti v ní, čímž se taktéž snáze vypořádával se svou neodvratnou konečností.⁵⁹ V souladu s Patočkovým členěním vývoje umělecké činnosti můžeme již v souvislosti s rituálním chováním hovořit o počátku tzv. umělecké epochy, v níž umění i myšlení bylo tvorbou a představováním konkrétních tvarů, které nám svou vyděleností ze světa umožňovali svět opět nově nahlížet v pravdě bytí,⁶⁰ která však ještě v případě rituálního chování byla zastíněna a ztotožňována s onou vše zakládající démonickou mocí země.

S pohybem zakořenění či akceptace souvisí v rámci společenství i rozvoj jazyka a s ním i naše reflexivní činnost. Jazyk jako významuplný dorozumívací prostředek se postupně zformuloval na základě naší řeči či mluvních činností,⁶¹ vztahující se k nějaké mluvních situaci, z níž ve vztahu k účastníkům situace místně i časově je určován její význam.⁶² Svými formálními rysy jazyk souvisí nejen s mluvních situacemi (viz koho se týká, kdy a kde se koná atd.), ale i s řečí, v jejímž rámci probíhá, „zapouští“ se do světa a stává se součástí či jeho charakteristikou. V mluvních situaci vyjadřujeme své názory a pocity, ale i nějakým způsobem rozumíme ostatním účastníkům této situace. Náš jazyk je podmiňován jak formálními rysy oněch mluvních situací, tak i způsobem našeho osvojování si věcných významů (viz významové posuny při pojmenovávání týchž věcí v různých cizích jazycích). V jazyce nám nejsou dány věci samy, nýbrž vždy jsou jen míněny s ohledem na významová hlediska, která jim v té které situaci přisuzujeme. Transparentnost jazyka, jež nás původně „přivádí“ do světa k věcem, nám znesnadňuje uvědomovat si jeho situačnost a nahodilost, v důsledku čehož dochází k jeho postupné objektivaci či konvencionalizaci,

⁵⁹ Srovnej viz *Co je existence?* str. 699

⁶⁰ *Umění a čas*, IN: *Umění a čas I*, Praha 2004, str. 306

⁶¹ Zpočátku se jednalo spíše o tělesné posunky sprovázené emotivně podbarvenými pokřiky.

⁶² K postižení počátku a významu jazyka čerpáme ze *Spisovatel a jeho věc (K filozofii literatury)*, IN: *Češi I.*, Praha 2006, str. 281-282

kteřou je možné si uvědomit až v reflexi. „Jazykem pronikáme hluboko mimo úzkou oblast toho, co můžeme sami zakoušet v originále, aniž bychom tím byli pouze v oblasti subjektivní fantazie“, říká o významu jazyka Patočka.⁶³ Postupnou objektivizací se jazyk odtrhává od konkrétní mluvní situace a stává se rozsáhlou strukturou k zachycování našeho světa i jeho smyslu či světa nereálného a fantaskního, jež na náš svět a jeho smysl zpětně odkazuje. Odtržením jazyka od konkrétní mluvní situace a zároveň jeho využíváním k charakteristice nějaké situace se člověk ve svém duchovním vývoji rovněž vzdaluje od původního a bezprostředního prožívání světa. Na druhé straně tím, že zůstává významuplnou strukturou, si člověk v podstatě kdykoliv může svět zpředměťňovat a přistupovat k němu z různých hledisek, což s sebou přináší i nové možnosti porozumění, ale i potřebu precizace jazykové struktury. Přestože smysl formalizovaný jazykem neodráží vše prožívané, má před pouze prožívaným smyslem přednost, neboť tím, že nás od původní životní zkušenosti distancuje, si teprve můžeme uvědomovat svou sebezapomenutost při sebezprodlužování se do „světa“ věcí. Z toho důvodu Patočka v objektivaci jazyka rovněž shledává jasný příklad *transcendence člověka*, který tak s jeho používáním opouští soubor jednotlivých reálných věcí.⁶⁴ Jak je patrné, jazyk se tedy taktéž postupně stává výrazným prostředkem pro uskutečňování pohybu pravdy.

Za pokračovatele rituálního znázorňujícího chování a dalšího stupně na cestě oduševňování člověka Patočka považuje mýtus, jenž tehdejší svět zdvojoval již objektivizovanou řečí, díky čemuž mohl člověk reflektovat i svůj původní celkový vztah ke svému světu práce, smrti a božsky opodstatněné palácové moci. Původní mýtus je podle Patočky „pravda v silném smyslu, o pravdě jedná a pravdu obsahuje a chce být pojímán s nejvyšší vážností“.⁶⁵ Z toho pramení i hluboká pronikavost a silná

⁶³ Tamtéž, str. 282

⁶⁴ Tamtéž, str. 285-286

⁶⁵ Viz *Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakvcích*, IN: Umění a čas I., Praha 2004, str. 461-

intenzita mýtu, která byla mírněna umístováním jeho děje do nějaké minulosti, na základě které člověk mohl rozumět nejenom přítomnému, ale rovněž v otevření i budoucímu, což mu jeho život ve vytržení z všedního umožňovalo zpřítomnit jako událost, v níž se nemusíme pouze reprodukovat (viz druhý pohyb) prostřednictvím lidí a věcí, nýbrž ve které se tváří v tvář smrtelnosti odemykají i možnosti žít jinak a plněji. Díky prožívání mýtu se člověk odemyká vůči pravdě vlastního bytí,⁶⁶ která je však stále pravdou „božského“ panovníka.

Druhý stupeň lidského vývoje se od předchozího odlišuje především tím, že všední zajišťování holého života již přestává být živelné (viz přírodní národy), ale postupně je organizováno a hierarchizováno s ohledem na palácovou moc. Patočka tento stupeň spojuje s prvními vysokými civilizacemi (Přední Asie, Egypta atd.) jako velkými domácnostmi, v nichž se světská moc vládců i vše lidské odvozovalo z moci božské. V této době se objevují rovněž počátky problematizování života jako uvědomování si skrytosti jsoucího především díky práci, prostřednictvím které si člověk rovněž uvědomoval tíživý charakter své svobody („je třeba ji nést“) jako odpovědnosti vůči svému životu.⁶⁷ Kromě práce se rozvíjí i výroba jako vedlejší produkt, díky kterému získává lidský život charakter čehosi trvalého (viz např. hradba, tržiště, chrám, písmo). Jestliže vše lidské bylo odvozováno od božského, pak i první umělecké projevy této doby byly především službou bohům, která jen stvrzovala podřízené a smrtelné postavení člověka a jeho význam ve světě práce.

Je patrné, že již prvotní umělecké projevy lze považovat za výrazné služebníky v procesu postupné lidské individuace, která se zpětně opět odrážela v uměleckých dílech a později i v politice či ve filozofii. S postupným rozpadem původní jednoty mytického vědomí souvisí i zvládnutí oné živelné fascinace výše zmíněné sféry démonického tím, že je interiorizována, tedy že se jí člověk oddává svým vnitřním jednáním, což

⁶⁶ Srovnej viz *Co je existence?* str. 699-700

⁶⁷ *Kacířské eseje o filozofii dějin*, str. 33 a 42

podle Patočky mělo význam pro rozvoj epické či později dramatické poezie a umění jako svobodné činnosti vůbec.⁶⁸ Jako příklad postupného odemykání se problematickému lze na jedné straně uvést například rozdíl mezi mezopotámskou epikou, v níž hrdina Gilgameš již v palácovém prostředí, v touze uniknout smrti, hledá prostřednictvím bohů věčný život a na straně druhé Homérovými eposy, v nichž hrdina již smířen se svou smrtelností jde vstříc „svému“ božsky určenému a konečnému osudu.⁶⁹ Přestože život prvních velkých společností se odehrává zejména v bezprostřední potřebě přijímání a udržování (viz reprodukce) lopotícího se života, jenž ještě za světem jevů nenahlížel skrytost bytí zejména díky umělecké činnosti obsahoval i netematický pohyb pravdy. Patočka v souvislosti s před-dějinným životem hovoří o ontologické metafoře, neboť jsoucna a bytí splývají v jediném nerozlišitelném celku, neboť není rozeznávána rovina přenášená (význam) a přenášející (předmět) obdobně jako v básnické metafoře.⁷⁰

S rozvojem písma i s prvními jazykovými díly vzniká společenská paměť a „druhý“ svět, jenž se vztahuje k původnímu, čímž se i rozšiřuje jak naše oblast aktuálního tak také neaktuálního, což je pouze dokladem, že **předpokladem uvědomování si našeho výslovného vztahu ke světu jsou naše předchozí objektivace ve světě.** Patočka v souvislosti se vznikem písma poukazuje i na tři různé způsoby jimiž lze písmem fixovaný a objektivizovaný význam jsoucího využít.⁷¹ První způsob se uplatňuje v dopise, zprávě či dnes v novinách. Zde je hlavní důraz kladen na dosažení adresáta, písemný projev je koncipován se snahou o přehlednost a srozumitelnost vzhledem k adresátovi, čemuž samozřejmě odpovídají i používané jazykové prostředky, které by měly co nejrychleji a nejspolehlivěji adresátovi zpřítomnit a „zvěcnit“ relevantní komponenty

⁶⁸ Srovnej tamtéž, str. 53-56 a 111. Patočka v souvislosti se zvládním orgiastické a démonické oblasti, jež provází každodenní život hovoří i o sexualitě jako dokladu pozdějšího vztázení orgiastického k zodpovědnosti a tedy k oblasti lidské pravdy. Ze vztázení orgiastického k zodpovědnosti vychází i náboženství. Viz str. 110

⁶⁹ Srovnej *Epos a dramatičnost, epos a drama*, IN: Umění a čas I, Praha 2004, str. 349

⁷⁰ Tamtéž, str. 45 a 47

⁷¹ O způsobech využití písma viz *Spisovatel a jeho věc (K filozofii literatury)*, str. 284-286

světa a popřípadě umožnit nad nimi rozvést diskuzi. V tomto využívání má jazyk svůj původně výslovně transparentní charakter.

Druhý a vlastně již dějinný způsob využití písma se zaměřuje na definování významů užívaných v běžném životě, o což se v antice pokoušela zejména věda a filozofie. S rostoucí snahou přičlenit slovním výrazům co nejpřesnější význam se však spíše vytváří neosobní jednoznačný jazyk například matematické vědy, jež se pro svou abstraktnost konkrétní situaci stále více vzdaluje.⁷² Třetí způsob využití písma spočívá v jeho schopnosti prostřednictvím přirozeného jazyka (viz metaforika, citoslovce atd.) výslovně zachytit smysl života určité doby. S tímto způsobem využití písma je spojen i vznik spisovatelství jakožto svébytný projev individuálních tvůrců, kteří původně přivracejíce se stále k mýtu usilovali o postižení objektivního životního smyslu (viz výše epos či později antická tragédie atd.).

Lidská potřeba i odvaha vytrhávat se ze sebezaslepujícího se či sebezvčňujícího se prodlužování v přítomnosti všedního, tato potřeba sebezpresahu sebezvtažením ve smyslu svobodného pohybu naší transcendence (pohybu pravdy), která se na počátku lidského vývoje uskutečňovala převážně prostřednictvím umělecké činnosti, vedla k postupnému oduševňování a vývoji člověka, jenž za součinnosti dalších souběžných společenských vlivů (viz rozvoj jazyka, práce, písma, politiky, filozofie, řecké polis atd.) vstupuje do dějin, které lze podle Patočky rovněž chápat jako potřebu obnovy předešlého úpadkového období.⁷³

To, že se pohyb pravdy uskutečňoval prvotně prostřednictvím rituálního chování či mýtu, jež jsou spojovány s počátky umělecké činnosti, je podle Patočky dáno tím, že se **v umění „projevuje nejvíce jeho otevřená, budoucnostní povaha, jeho charakter *příští*;** neboť božské je to, co otvírá vše ostatní, jako Zemi a Nebe, ale samo není mezi věcmi, které se již k nám dostavily, a v tomto smyslu vždy teprve ‚přichází‘, a k němu se

⁷² Vzpomeňme zde na již zmíněné postupné abstrahování jazyka vědy od skutečnosti jako jednu z příčin krize moderního člověka.

⁷³ *Kacířské eseje o filozofii dějin*, str. 148

vztahuje člověk v obraze, tanci a zpěvu“.⁷⁴ Dějinný člověk přestává být otevřen pouze pro věčný svět, ale v celku otevírajícího se světa i pro sebe, pro svůj smysl, své bytí a začíná být jsouncem vskutku existujícím (viz výše o existenci). Lidský život se již neomezuje na pouhé akceptování daného či neuvědomělou činnost ve světě práce, nýbrž s tematizací pohybu pravdy, která zpočátku probíhala zejména v politice a filozofii, se ve svých svobodných iniciativách stává uvědomělým.

V souvislosti se vznikem dějin můžeme rovněž hovořit o rozštěpení původního smyslu života na více smyslů, více oblastí s různými prostředky, prostřednictvím kterých se pohyb pravdy jakožto odkrývání bytí uskutečňoval. A jestliže v předdějinném období bylo umění podnětem pro rozvoj vědy, filozofie i náboženství, v pozdějším průběhu západních dějin již bylo jen jednou z více oblastí, jejíž význam se při určování celkového smyslu dané doby proměňoval.⁷⁵

Hovoří-li Patočka v souvislosti se vznikem dějin o otřesení naivního a pouze akceptovaného smyslu člověka před-dějinného, má tím na mysli, že člověk si s dějinami uvědomuje svůj význam a otevírá se hledání hlubšího smyslu, jenž spočívá v hledání bytí. Jen člověk vztahující se ke svému bytí může tím, že na své životní „cestě“ za bytím přikládá vyskytujícím se jsouncům určitý význam (např. praktický, ale i estetický), uvádět je do vztahu k bytí a dávat jim smysl v rámci celkové souvislosti smyslu (světa). Patočka na základě toho odvozuje i problematiku hodnot jsouncen.⁷⁶ Objevili se více souběžných oblastí pohybu pravdy - po rozpadu řecké polis se vždy jedna z oblastí stává určující pro celou epochu – potom, co je v jisté době hodnotné například pro svou schopnost odhalovat tajemství bytí, nemusí být v dalších dobách hodnotné vůbec anebo se stává hodnotným ze

⁷⁴ Tamtéž, str. 48

⁷⁵ Srovnej *Umění a čas*, str. 307

⁷⁶ Příkladem stálého otrásání naivního smyslu jako vytváření nového smyslu souvisejícího se záhadou bytí a jsounca v celku je pro Patočku například život Sokratův. Tamtéž, str. 72. Domníváme se, že vztah dějinného člověka k před-dějinnému lze rovněž přirovnat k výše zmíněné vertikále života provždy podřízené horizontále země (viz vertikála dějinného života podřízená vládě před-dějinného života), neboť i dějinný vývoj podléhá různým regresím, kdy ono problematické jako individuální i společenská výzva a úkol (bytí) se stává spíše čímsi odvozeným či pouze akceptovaným (viz zmíněná krize moderního člověka).

zcela jiného důvodu (např. že umožňuje racionální vysvětlení čehosi dalšího). Proto se i hodnota uměleckých děl jakožto historická a lidsky dramatická struktura⁷⁷ vzhledem k určité době proměňuje: pravda, kterou umělecké dílo odkrývá, bývá v různém vztahu k dobově převažujícímu typu pravdy.

Dokladem může být celý dosavadní vývoj umění, který lze podle Patočky chápat jako střídání období stylu s obdobím nápodoby. Zatímco v umění primitivním, románském či gotickém převládala potřeba využívat vlastních výrazových prostředků bez ohledu na skutečnost (období stylu), tak renesanční umělci počínaje Leonardem da Vincim si své formy (viz využití perspektivy) zapůjčovali právě z reálného světa, čímž bylo období stylu nahrazeno obdobím nápodoby (viz význam silícího racionálního myšlení). Styl se opět po dlouhé době vrátil až v moderním umění. Přestože jsou tyto tendence podle Patočky nejzřetelnější v případě výtvarného umění, týkají se všech uměleckých druhů.⁷⁸

Patočka, odvolávaje se často na Sokrata, pojímá smysluplný lidský život jako starost o duši nebo později jako cestu za existencí, kterou v jedné ze svých studií věnovaných Čapkově Kulhavému poutníkovi přirovnává k starostlivé a strastiplné pouti poutníka, časově rozprostřené mezi zrozením a stále působící smrtí, na níž dochází k setkání s jeho probouzející se duší jakožto nezobjektivizovatelnou složkou jeho existence, v důsledku čehož začne poutníkův svět samozřejmého a do jisté míry automatického obstarávání ztrácet na samozřejmosti a začne pokulhávat. Patočka prostřednictvím tohoto Čapkovy podobenství, jež je rovněž reflexí Čapkovy života, apeluje na význam péče o duši, za kterou člověk musí „bojovat“ a pro ni mnohé obětovat, přičemž největší nástrahy na nás číhají ve světě bližních v pohybu sebezprodlužování.⁷⁹ Umění či jednotlivá umělecká díla jsou podle Patočky projevem lidské duše a jako taková mohou být přístupná pouze individuím otevřeným, která již vědí, že na

⁷⁷ *Dopisy Václavu Richterovi*, Praha 2001, str. 28

⁷⁸ *Viz Umění a čas*, str. 304

⁷⁹ *Viz Kulhavý poutník Josef Čapek*, IN: *Umění a čas I.*, Praha 2004, str. 137-139

světě nejsou jen pro sebe, ale i pro druhé, za něž jsou částečně zodpovědná, kterým nestačí pouhé uspokojování jejich tělesných potřeb ve světě předmětného jsoucna, nýbrž která mají též potřebu svým světským souvislostem i tomu co je zakládá porozumět. Rovněž je to pouze člověk, který má vzhledem k časovému rázu své existence zkušenost, která dosahuje mimo přítomné. Pouze člověk má jazyk jakožto smysluplnou řeč, která mu dovoluje žít s druhými v realitě, ale zároveň též mimo tuto realitu, má dar nejrůznějších způsobů zobrazení a symbolizace, dar interpretace. Jak Patočka říká: „Lidská zkušenost je spoluzkušenost, lidský jazyk je podstatně promluva a rozmluva, lidská tvorba spolutvorba“.⁸⁰

Lidský svět je ve své žité podobě předchůdným celkem před jednotlivostmi, které překračuje a zároveň v sobě zahrnuje, takže v každé jednotlivosti je spolupřítomen jako rámec pro realizaci možností svobodné bytosti. Rovněž je korelátem jiných celků, které jsou zároveň dané a nedané, které se uskutečňují ve smyslu odbytého a ještě neuskutečněného. Svět jako celek a horizont všech horizontů je časový, neboť v jeho základě je původní čas země se střídáním dne a noci, vůči němuž se mezi zrozením a smrtí časujeme i my v dramatu naší existence. Taktéž je světem obecných možností, v jehož rámci můžeme odhalovat nejenom jednotlivé věci a implicitně tak i „universální totalitu věcí“, nýbrž i nalézat svůj individuální celkový smysl a pravdu svého bytí. Z tohoto důvodu je původním odhalovatelem souvislostí životního smyslu spisovatel, který vzhledem k výše popsanému třetímu způsobu využití písma je taktéž „původním spravovatelem životní celistvosti a s tím i univerzální totality“.⁸¹

Z obecného hlediska má umělecké dílo podle Patočky charakter specifického mediátora, zprostředkovatele, jehož mediace jakožto vzájemné dorozumívání mezi dílem a adresátem spočívají v tom, že v určité historické chvíli zprostředkovává pravdu světa v celku, díky čemuž je podle Patočky tato pravda filozoficky nevysvětlitelná a může být pouze

⁸⁰ Viz *Svět Ivana Vyskočila*, IN: *Umění a čas I.*, Praha 2004, str. 184

⁸¹ *Spisovatel a jeho věc (K filozofii literatury)*, str. 291

komentována či vzhledem k jazyku filozofie fragmentarizována, což ovšem filozofii ani jiným duchovním oblastem neznemožňuje postihnout tuto pravdu jiným způsobem a jejich vlastními prostředky. Patočka právě pro specifickou celkovost pravdy světa, kterou umělecké dílo té které doby dokáže zprostředkovat, **zážitek** spojený se setkáním s dílem, přirovnává **k slavnosti či svátku jsoucího**, „které se oblévá novým světlem, poněvadž způsobuje viditelnost světla“.⁸² S ohledem na samotný zážitek prožívání uměleckého díla umožňuje jsoucí v celku a tedy i diváka účastníciho se slavnosti nahlížet plněji a intenzivněji, než je nám to umožňováno v každodenní realitě. Podle Patočky by dějiny umění měli zohledňovat jak historicky proměnlivou pravdu umění, to že je pravdou a dokumentem světa v jisté historické době, tak rovněž specifický způsob prožívání, jímž tuto pravdu můžeme prostřednictvím díla zakoušet. Vzhledem k tomu, že počátek porozumění významu uměleckého díla nastává ve všech historických dobách „skokem“, hovoří Patočka o naddimenzionálním porozumění pravdě uměleckého díla, a zároveň jaksí implicitně dodává, že intenzita toho zážitku může být proměnlivá podle toho, nakolik nám je svět zprostředkovaný uměleckým dílem/jeho pravda známa. Zážitek s dílem například tzv. primitivního umění,⁸³ podávajícího pravdu světa z nové perspektivy, může být pro Patočku intenzivnější než zážitek s uměleckým dílem, jehož pravda nám již byla zprostředkována například filozoficky, což je patrné například při vnímání děl minulosti.⁸⁴

Patočka se v jednom ze svých dopisů Václavu Richterovi ptá: „Kdy je vlastně dosaženo cíle uměleckého díla? Kdy je onen ‚vnitřní svět‘ vlastně vyjádřen a k čemu se vyjadřuje? Je účelem umění vyjadřovat? Dobu, vnitřní svět atd. vyjadřuje přece takřka automaticky každý dobový dokument, monument, památka. Je možné (a jisté), že umělecké dílo vyjadřuje vnitřní svět; ale chce jej vyjadřovat? Jaká je poslední, hluboká intence všeho

⁸² Viz *Dopisy Václavu Richterovi*, Praha 2001, str. 77

⁸³ Stejně tak se může jednat o například uplatnění nějaké originální techniky při tvorbě uměleckého díla.

⁸⁴ Srovnej tamtéž, str. 78

umění?“⁸⁵ Toto jsou podle Patočky zásadní otázky, které by v souvislosti s uměním měly být nastoleny a zodpovězeny.⁸⁶

Především díky závěrečné otázce po posledním určení díla se ukazuje, že, jelikož nám jde v běžné praxi především o věci v jejich samostatnosti s ohledem na jejich praktickou využitelnost pro náš život, sami sebe se bez vztahu k pohybu v pravdě jaksi přehlízíme či neslyšíme (viz nebezpečí pohybu reprodukce). Proto má být předmětem našeho života oduševňování a utváření světa jako ustavičné ozvěny našeho volání. A Není zde možno zaslechnout poslední intenci uměleckého díla? Například spisovatel-básník ve svých dílech onu „ozvěnovitost světa“ původně odhaluje a zdůrazňuje význam anonymního jedince, a tedy i nás v nekonečném a tajemném oduševňování světa, které Patočka považuje za tvůrčí proces, jenž nám básník prostřednictvím své geniality za pomoci objektivizační funkce jazyka a jeho figur (viz např. význam metafory) odhaluje a obrací tak původní směr našeho vztahování od objektů světa do našeho nitra. Básník svými díly podle Patočky zprostředkovává drama lidské transcendence, která probíhá směrem ke skutečnosti, kterou svými aktivitami anonymně oduševňuje, aby se opět vrátila oduševnit sebe samu jakožto již bytost nadřazenou nad pouhými věcmi - jakožto bytost existující.⁸⁷

Avšak kardinální otázka po poslední intenci veškerého umění nemůže být alespoň nastíněna, nepodnikne-li se analýza, vymezující jednotlivé umělecké druhy, a analýza zážitku z uměleckého díla.. Situace u Patočky však není nikterak jednoznačná, neboť jak víme, odvozuje vývoj

⁸⁵ Viz *tamtéž* str. 84

⁸⁶ V této souvislosti se v dopisech Richterovi – především díky Richterově snaze obsáhnout Heideggerovo dílo - objevuje text Zrození uměleckého díla. M. Heidegger *Der Ursprung des Kunstwerkes/Zrození uměleckého díla*, překl. Dr. Irena Michňáková, IN: Orientace 1968 č. 5 str. 53-62, č. 6 str. 75-83, 1969 č. 1 str. 84-94. Heidegger se zde zamýšlí nad bytostným určením uměleckého díla, jehož „zrod“ zkoumá ve vztahu k zemi a světu prostřednictvím van Goghova obrazu, jenž prostřednictvím páru pracovních bot může odkrývat pravdu jsoucího v jeho bytí, přičemž umělec je „médiem“, skrze které se v jeho dílech může otvírání pravdy jsoucího uskutečňovat. (str. 60-62, 75) „Dílo, strmic samo v sobě, rozevívá svět a udržuje jej v činném setrvání,“ říká Heidegger. (str. 77) Tím, že dílo ustavuje svět a strojí zemi je prý podnětem věčného sváru otevírajícího se světa a pohlcující země a zároveň v tomto sváru se uskutečňuje otvírání jsoucnosti v celku či pravdě bytí jakožto „básnění“. (str. 91) V umění se podle Heideggera dění pravdy ustavuje „skokem“ (Ursprung) a proměny bytostného určení západního umění odpovídají proměnám bytostného určení pravdy. (str. 93)

⁸⁷ Srovnej *Spisovatel a jeho věc (K filozofii literatury)*, str. 290

umění z duchovních dějin lidstva, které jsou proměnlivé jak na základě našeho možného vztahování k věcem, tak i k bytí, na základě čehož se v průběhu vývoje lidské společnosti objevovali i různé převažující druhy pravdy. Patočka v souvislosti s tímto proto duchovní dějiny lidstva dělí na období, kdy pravda umění byla určující i pro jiné duchovní oblasti a na období, kdy určujícím typem pravdy bylo racionální poznání (viz dominance matematického racionalismu s jeho pojmy substance a kauzality). První epochu vývoje, která prý trvala až do 19. století Patočka nazývá *érou dominujícího umění*/ kultury umělecké, druhé období nazývá *érou dominujícího abstraktního a formálního pojmu*/ kultury estetické. Jestliže v éře dominujícího umění se umění i jiné duchovědné oblasti pokoušely na základě čehosi mimosvětského (viz i pozdější vliv Platónské metafyziky) svět opět zpětně nahlížet v pravdě bytí, pak v druhém období se umění stává „pouze“ jedním z předmětů světa, který lze podrobovat analýze a tím i nově poznávat předmětný svět. Přestože umělecká díla se odlišují od například technických výtvorů, přesto i ona mají v estetické kultuře svá muzea a odborníky z oboru estetiky, kteří je podrobují racionálním analýzám.⁸⁸

Jednou z koncepcí, kterou Patočka využívá pro podložení svých názorů, jsou například závěry Arnolda Gehlena, jenž ve výtvarném díle rozlišoval tři vrstvy smyslu - vrstvu formálních prvků, vrstvu primárních objektů a vrstvu ideálních představ. Podle Patočky jsou v dílech umělecké kultury zastoupeny převážně všechny tři vrstvy, přičemž třetí vrstva smyslu, jejíž existence není spjata s existencí díla („odehrává se“ mimo toto dílo), je pro umění této epochy určující. Pro osvětlení třetí vrstvy smyslu Patočka uvádí příklad, kdy muž a žena „na obraze“ pro nás „představují“ Jakoba s Rebekou.⁸⁹ Právě skrze tuto vrstvu, která nás při vnímání obrazu „vyvádí“ mimo náš svět, můžeme zpětně poznat pravdu tohoto světa. Naopak v dílech estetické kultury (viz 19.stol. s jeho estétismem) je význam

⁸⁸ Viz *Umění a čas*, 306-307

⁸⁹ Srovnej tamtéž str. 308 - 309

ideologické vrstvy nejdříve podřizován vrstvě primárních objektů (viz akademický realismus) a posléze s příchodem avantgard a abstraktního umění i vrstvě formálním prvků.⁹⁰

Pro další zamýšlení se nad Patočkovým pojetím zážitku z uměleckého díla považujeme za důležité, že zatímco umělecká díla umělecké epochy byla tvořena za účelem zprostředkování přístupu k slavnostnímu, mimořádnému, rozhodujícímu, božskému prvku či stránce světa a odkazovala tedy mimo sebe samou, potom umělecká díla estetické epochy či kultury již mimo sebe neodkazují, nýbrž stávají se specifickou oblastí do sebe uzavřeného smyslu a individuální interpretací světa umělce či svobodnou interpretací našeho bytí, jež je vzhledem ke společenskému zařazení umělce i vyjádřením našeho kolektivního světa i bytí. Zatímco v umělecké kultuře je podle Patočky dílo „průsvitné a průchodné, takže jeho funkcí je odhalovat něco jiného než umění“, pak v estetické kultuře „spíše svět poukazuje na dílo, jež tedy je předmětem v sobě dokončeným, v němž intence umělce i diváka dosahuje svého posledního cíle“.⁹¹

Na základě citovaného lze říci, že **dílům umělecké kultury přináleží jiný znakový charakter než dílům estetické kultury**. A právě zde shledáváme možnou komplikaci. Pokud díla obou jmenovaných epoch mají jiný znakový charakter, pak i zážitek spojený s jejich recepcí bude nejspíše rozdílný. Abychom mohli pokračovat, musíme nejdříve odlišit znakový charakter estetického období od období uměleckého, což Patočka neprovádí sice výslovně, nicméně z níže uvedeného je patrné, že si byl rozdílu vědom. A protože se nám vývoj umění rozdělil na dvě dominantní období, určitě by nám pomohlo, kdybychom našli nějaký jednotící princip, na základě kterého bychom k dílům obou epoch mohli přistupovat, abychom případně našli i další rozdíly.

V několika z dopisů Václavu Richtrovi, které kromě Patočkovy analýzy pohybů lidské existence považujeme za nejdůležitějších příspěvky

⁹⁰ Tamtéž, str. 308

⁹¹ Viz *Umění a čas*, str. 306, 308, 314 - 315

k porozumění bytostného charakteru uměleckého díla, se Patočka zamýšlí nad stanovením jednotícího principu umělecké tvorby a dospívá k závěru, že tímto principem je náš **personální čas, naše časovost**, což vzhledem k výše načrtnuté Patočkově filozofii není jistě nikterak překvapivé. Tuto časovost Patočka dále dělí na časovost naší každodennosti, která se odbývá na základě našeho praktického vztahování se k věcem a na časovost, „která se výslovně vztahuje k sobě samé uchváceností dramatem času“.⁹² Obě časovosti jsou ve vzájemném vztahu, neboť obě jsou součástí našeho personálního času a tedy života. První součást našeho personálního času nazvěme každodenní a druhou dramatickou. Vzhledem k výše uvedenému se každodenní časovost odbývá převážně s pohybem akceptace a reprodukce, zatímco dramatická se čáší s pohybem pravdy.⁹³

Dále Patočka na základě průběhu našeho personálního času zahrnujícího obě popsané časovosti odvozuje dvě „**pořádací formy**“ umělecké tvorby – **časovou a prostorovou**, které se zároveň odrážejí v „tematických komponentech“ uměleckých děl. Pokud o pořádacích formách Patočka hovoří jako o čemsi „netematicky fungujícím“ a o tematických komponentech jako o tom, co dílo „předkládá a znázorňuje“, pak zároveň dodává, že Husserlovský vztah noesis-noema je analogický vztahu mezi pořádací formou a tematickými komponenty.⁹⁴ Přestože jsme již vztah noema-noesis zmiňovali v první kapitole, pro větší jasnot si připomeňme, že Husserl podle Patočky tyto pojmy využíval v souvislosti s konstitucí předmětů ve vědomí, kterou chápal jako vyjasňování noeticko-noematických vztahů, přičemž Patočkova pořádací forma je tedy analogická předmětu prožívání (noema), zatímco tematické komponenty jsou analogické bezprostřednímu prožitku s kvalitativními daty a intencionálními momenty (noesis) (viz výše). Pro přesnost dodejme, že Patočka rozlišuje čas a prostor pořádacích forem od času a prostoru jako

⁹² *Dopisy Václavu Richterovi*, str. 98

⁹³ Pojmy „odbývá“ a „časí“ zde samozřejmě s ohledem na jejich význam v procesu naší individuace používáme záměrně, přičemž v „odbývání“ cítíme ztrátu a v „časení“ poněkud paradoxně uvědomování si oné ztráty. Rovněž těmito pojmy poněkud z jiného úhlu osvětluje onu vládu horizontály země ve vertikále života.

⁹⁴ Srovnej tamtéž, str. 100

součástech „tématiky“. Příkladem je například zajímavý rozdíl mezi Egyptskou architekturou a barokní malbou. Jestliže Egyptská architektura má časovou pořadací formu (pro „zvěčnění“ božského panovníka) a tématiku prostorovou (ona monumentálnost), pak pro barokní malbu je typická prostorová pořadací forma a tematika časová.⁹⁵

Z těchto dvou pořadacích forem uměleckého díla, považuje Patočka za základní pořadací formu časovou, přičemž druhou pořadací formu prostorovou považuje za odvozenou z časové⁹⁶, za neutralizaci oné dramatické časovosti, přičemž na jiném místě Patočka říká, že prostor pro něj představuje pouze „jiný směr života, než je směr čisté časovosti“; jinak řečeno, čistá časovost (banální akcentovaná s dramatickou) pro Patočku „znamená nitrnost“, „setrvání v sobě samém, vývoj sebe samého“.⁹⁷ A jelikož víme, že vztahování se k druhým je nezbytnou součástí naší existence (první pohyb), pak i když je časová pořadací forma základní, prostorová forma je vždy její součástí.

Prostřednictvím zmíněných pořadacích forem Patočka také významně rozšiřuje charakteristiku oněch dvou epoch vývoje umění. Od dob řeckého klasického umění až do 19. století⁹⁸, v období éry umělecké, jejíž díla zpřítomňovala určitou slavnostní či božskou stránku světa a skrze tuto stránku zprostředkovávala pravdu světa reálného, byla určující prostorová pořadací forma a v následujícím období éry estetické, jejíž díla byla a jsou jistými osamoceně plovoucími ostrovy do sebe uzavřeného smyslu, byla do 20. století podle Patočky určující časová pořadací forma. Přestože se Patočka „uměleckými“ projevy období před-dějinného zabývá

⁹⁵ Tamtéž, str. 108

⁹⁶ Raději ještě drobné zpřesnění. Patočka prostor nechápe jako nezávislou součást našeho personálního času, nýbrž prostor jako „současnost“ je obsažen již v horizontálním charakteru tohoto času. Zkratkovitě řečeno, nějaká aktuální přítomnost s sebou „vleče“ již retencionální horizont někdejších přítomností z aktuálního hlediska neaktuálních, mezi které se propadá s neaktuální, ale aktuálně se stávající novou přítomností „přicházející“ z potencionálního/budoucnostního horizontu. Snad můžeme říct, že prostor je na základě tohoto charakterem pohybu naší existence, časově ohraničené jak Patočka říká „dějištěm“ (země), ale i sebe samu „hraničící“ (viz dramatický čas, svět, pohyb pravdy) existence. O prostoru u Patočky více např. *Dopisy Václavu Richterovi*, str. 103, 139

⁹⁷ Srovnej *Dopisy Václavu Richterovi*, str. 98, 100, 103, 106

⁹⁸ Toto historické vymezení pro obě éry nelze samozřejmě chápat jako ostrou hranici, nýbrž domníváme se, že vzhledem k charakteru lidské existence, tak jak jej pojímá Patočka spíše jako proměnlivou „část“ horizontu objektivního času, odvozeného z naší personální časovosti.

spíše okrajově, pro úplnost dodejme, že například v jeskynních kresbách z Lascaux z období paleolitického i v pozdějším umění prvních tzv. vysokých civilizací období archaického (viz Egyptská architektura) prý převažovala tak jako postupně od 19. století do 20. století časová pořádací forma, samozřejmě s výše již charakterizovanými rozdíly – odkaz k slavnostní, démonické či božské stránce světa. Pro umění 20. století, jež podle Patočky spíše než o „prekoncepovaný celek“ usilovalo o „vyjádření“ rytmu či nějakého zákona je typická prohlubující se časoprostorová tendence, kdy se obě zde analyzované pořádací formy prolínají.^{99 100}

Patočka uměleckou činnost ani vnímání uměleckých děl neodvozuje pouze z našeho smyslového vztahování ke světu jako to činili například senzualisté (viz H. Read), nýbrž naše vztahování se v rámci světa je podle Patočky vždy tělesně prožívaným pohybem. Patočka v souvislosti s vnímáním uměleckého díla všech uměleckých druhů hovoří o „**pohybové imaginaci**“, zahrnující „dojmy“ odvozené z našich reálných pohybů (viz kinestéze), přičemž tyto „dojmy“ (např. vizuální, akustické, haptické) jsou často reakcí na „otázky“ položené našim pohybem. Tak například jestliže při prožívání skulptury oko provádí hapticko – dynamickou činnost jako součást pohybu směrem do trojdimenzionální hloubky (viz přibližování, obcházení díla atd.), kdy povrch skulptury je překážkou tohoto tíhnutí, v případě prožívání malby oko provádí symbolicko – interpretativní pohyb uvnitř imaginárního světa plošných předmětů. Zatímco skulptura umožňuje divákovi otevírat společný reálný prostor, pak malba otevírá prostor imaginární, přičemž u obou těchto uměleckých druhů mohou v rámci jejich

⁹⁹ Příznačným příkladem tvůrčí tendence 20. století je podle Patočky například Piccasova polyperspektiva či geometrizace, jež měla vést k co největšímu „reprezentování“ (pojem autora) objektivizování věci, jež ze samostatného a námi „nedisponovatelného“ bytí věci činí pouhý „předmět“, který můžeme přehlédnout s ohledem na veškerou jeho možnou službu oproti tradičnímu pojetí perspektivy (viz renesance), která „nedává“ „předmět“, nýbrž jen jistou jeho stránku. Proto Patočka běžné pojetí perspektivy považuje za příklad naší bezmoci a konečnosti. Jinak řečeno, Patočka Piccasovu polyperspektivu a tendence moderního umění 20. století obecně, chápe jako odklon od schematizovaného a uměle konstruovaného světa moderní přírodovědy ke světu přirozenému. Viz *Poznámky k polyperspektivě u Piccasy od W. Biemela*, IN: Umění a čas II., Praha 2004, srt.

¹⁰⁰ Jelikož Patočka vývoj umění rozděluje na dvě zmiňované éry, z nichž každé přisuzuje dominantní pořádací formu a pokud v souvislosti s moderním uměním 20. století hovoří o prolínání obou forem, možná by bylo vhodnější dosavadní vývoj umění rozdělit na éru uměleckou, éru estetickou a poslední éru postmoderní. Ovšem vzhledem k době, ve které Patočkovy „příspěvky“ vznikly (pojetí postmoderny se teprve formulovalo), nelze Patočkovi v tomto ohledu nic vytýkat.

tvorby převažovat tendence buď k postižení jevové stránky světa (*malířštější*) nebo k zachycení podstaty a struktury světa (*strukturálnější*).¹⁰¹

Jednotlivé umělecké druhy svými specifickými prostředky nenapodobují skutečnost, nýbrž umělec jimi originálním způsobem objektivizuje svou původní lidskou zkušenost v přirozeném světě, který jak již víme je Patočkou nyní pojímán jako svět člověka, jenž pokud se tématicky vztahuje k pravdě svého bytí, pak je světem lidské existence. Umělcova objektivizace reálného světa, kterou nám ve svém díle předkládá, má podle nás dvojí význam. Jelikož podle Patočky každá objektivizace světa, je-li vnímána, významně spoluformuje naše představy o nás samých, pak i umělecké dílo má dopad nejenom na účastníka setkání s ním, ale i na jeho tvůrce.¹⁰²

Jelikož jsme již hovořili o dvou netematických nicméně působících pořadacích formách, odvozených ze zákonitostí našeho personálního času, je zřejmé, že čas a prostor budou pro Patočku vodítkem i pro odlišení jednotlivých uměleckých druhů. Časoprostorové vztahy, odvozované na základě našeho personálního času, vytvářejí centrum našeho vztahování se jak k vnějšímu světu tak svým dramatickým akcentem i k sobě samým a v podstatě spoluutvářejí celou naši zkušenost. Umělecké dílo je ve vztahu k umělci objektivizací jeho někdejší zkušenosti, určované pravdou tehdejšího světa. Umělec prostřednictvím díla svým způsobem „zakonzervoval“ pravdu světa (Bohem danou či matematicky odvozenou), a taktéž dílem zvěčnil sám sebe, díky čemuž se skrytý za dílem stává součástí a jakousi „stopou“ objektivního historického času. Prostřednictvím této „stopy“ lze pravdu někdejšího světa opět rozkrýt. Umělecké dílo je buď převážně prostorové anebo převážně časové nejen podle toho, jakým materiálem země umělec svou objektivizaci provedl (viz tóny, slovo, hlína atd.), nýbrž především podle toho, zda je v díle kladen „důraz na celek,

¹⁰¹ *Úvahy nad Readovou knihou o malířství*, IN: *Umění a čas I.*, str. 443, 447-448
¹⁰² *Srovnej tamtéž*, str. 444-445

k němuž se děje transcendování, nebo na událost transcendence samu“, kdy událostí transcendence rozumíme vnímatelem uskutečňovaný pohyb pravdy (jeho jednotlivé fáze) a cílem transcendence historicky proměnlivou pravdu světa. Převážně prostorovými díly jsou architektura, sochařství a malířství, převážně časovými – hudba a poezie, ovšem jak již víme, vždy jde pouze o dominanci jedné ze složek našeho personálního časoprostoru nikoliv o absenci jedné složky, neboť například i hudba a poezie mají svou specifickou prostorovou charakteristiku, která se ustavuje vždy originálně konstituovaným imaginárním prostorem literárního díla, ale i jeho autonomním prostorem jako věci.¹⁰³

Tak například dílo sochařství či socha je objektivizací našeho původního a nezbytného vztahování se ke světu, spočívajícího v přechodu našeho nitra do vnějšku, v naší cestě skrze druhého ke světu. „Skulpturní objektivizace vytváří *já, které je věc*, či spíše věc, která byla *já*, k níž patří aktuálně *já* jiné než mé *já* aktuální; ale jiné *já* než mé aktuální, je-li dáno v aktualitě, je *ty*.“¹⁰⁴ Typičnost skulptury jakožto „téměř“ trojdimenzionálního předmětu¹⁰⁵ v prostoru, jejíž dramatický a tzv. „skulptivní efekt“, spočívá v kontrastu mezi dynamickou realitou, v níž je vnímána a tím, že v nás vyvolává dojem nějaké věčně trvajících druhé bytosti, vzhledem k jejímuž trvání si uvědomujeme svou konečnost na zemi. Dodejme ještě, že v éře umělecké kultury je tento efekt prostřednictvím stylistických prostředků (viz atributy boha, sokl, kánony atd.) výrazně „retušován“ až potlačen, zatímco v éře následující je naopak posílen (např. abstraktními prvky, vícebarevností či odstraňováním soklů, umístění soch do centra měst atd.). Právě vzhledem ke zmíněnému „skulptivnímu efektu“ je nejtypičtějším námětem skulptury lidská postava.¹⁰⁶ Jelikož se však ve světě kromě druhých dynamicky vztahujeme také k věcem, pak i

¹⁰³ Srovnej tamtéž, str. 451-452

¹⁰⁴ *Úvahy nad Radovou knihou o sochařství*, Praha 2004, str. 444. Jen připomeňme, že *ty* je pro Patočku prvním předpokladem uvědomění *já*.

¹⁰⁵ Všechny tři rozměry nejsou naráz přehlednutelné.

¹⁰⁶ Typickým příkladem v době umělecké kultury dle nás může být například Věstonická Venuše, odkazující skrze plodivé síly země na „pravdu“ tehdejšího světa.

ony, jsou-li vytrženy z dynamického proudu naší reality, mohou dle nás vyvolávat stejný efekt. Vznik velké skulptury pak podle Patočky odráží umělcovo uvědomění si naší vlastní postupující objektivizace či zvěčňování se ve vnějším světě (viz dominance pohybu sebezprodlužování).¹⁰⁷

Pokud jsou skulptury obsazením reálného prostoru, pak architektonická díla jsou jeho uzavřením, přičemž tento reálně uzavřený prostor („prázdnota“) může být buď tematický nebo netematický. Pokud je důraz kladen na jednotlivé komponenty stavby (viz řecký chrám), pak je prostor v architektonickém díle netematický a pokud je důraz kladen na vnitřní prostor, na jeho uzavřenost, stává se tematickým (viz římská architektura). Zatímco je skulptura exteriorizací našeho původního vztahu ke světu, architekturu můžeme považovat za objektivizaci našeho prapůvodního tělesně prožívajícího vnitřního prostoru, který je součástí našeho personálního času/časovosti či ducha, jemuž chybí vnějšek (viz výše význam nebe). Objektivací tohoto „uvnitř“, jeho „vytržením“ z dynamického proudu našeho prožívání a zejména jeho uzavřením architektonickým dílem vzniká v konečném důsledku stejný efekt jako v případě skulptury – buď je atakována naše světská konečnost, nebo jsou velebeny mimosvětské síly a skrze ně svět. Vnitřní prostor architektonického díla se podle Patočky stává výtvarným prvkem až v období dějin, s tematizací pohybu pravdy - v pozdně římské a prvokřesťanské architektuře. V románské architektuře se původně vnější sloupy stávají vnitřní součástí staveb, díky čemuž dochází k dokonalé rovnováze mezi skulptivním a architektonickým cítěním, přičemž tato rovnováha s ohledem na Patočkovu filozofii znamená, že se architektura stala objektivizací celkového vztahu člověka ke světu, skrze kterou může sám sobě lépe porozumět.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Srovnej tamtéž, str. 444-446, 450-451. Dokladem sebezprodlužujících tendencí dle nás mohou být i monstrózní „díla“ období fašismu či Stalinské pomníky, které, vzhledem k referenci k „božské“ síle člověka v době, kdy pravdou světa bylo odkrývající se bytí, jehož naléhavost byla umocňována vyhlazovacími tábory, jsou návratem do éry umělecké kultury se „skutečnou“ přítomností Boha, tudíž jsou vůči své době lživá.

¹⁰⁸ Srovnej tamtéž, str. 451-453 Zvláštní srovnání nabízí například uzavřená a do výše (k Bohu) vzpínající se gotická architektura se stále se prostřednictvím oken do reálného světa otevírající moderní architekturou (viz. např. funkcionalismus) atd..

K dílům architektury má v Patočkově koncepci uměleckých druhů poměrně blízko obraz malířství, neboť i on v reálném prostoru tvoří hranici uzavřeného prostoru, která ovšem na rozdíl od architektury při vnímání ustupuje do pozadí, čímž obraz otevírá okno do jiného „prostoru“ v kvazi-časoprostoru divákově imaginaci, v němž buď vyvolává „iluzi“ realného nebo se tuto „iluzi“ snaží maximálně rozbít (viz vytrácející se hmota rámu, Picassova polyperspektiva atd.). Analogický vztah architektonického a skulptivního cítění Patočka nalézá i v našem vněmovém vztahování se k realitě. Zatímco kinesteticko-taktilní vnímání prostorem proniká, optické prostor uzavírá.¹⁰⁹

Přestože k významu objektivizace jazyka jsme již leccos naznačili, dovolíme si ještě malé doplnění. První objektivizace jazyka, které zprostředkovávaly životní souvislosti kolektivního života byly podle Patočky mýtus, báje a pohádka. Z důvodu, že tyto objektivizace zprostředkovávaly objektivní smysl, i nejstarší psaná literatura, která byla v kontaktu s mýtem jako řecká epika, lyrika a drama, přestože se zaměřovaly na obecné, zachycovala podstatné, čímž je míněna pravda tehdejšího světa plného „rychlonoých“ Achilleů a „hromovládých“ Diů atd. Naproti tomu ve středověkých polarizujících a alegorizujících námětech byl podle Patočky mýtus nahrazen theologií a „odbožštěnou mytologií. Moderní umělec se objevuje v období krize objektivního smyslu, kterou narozdíl od filozofie svými objektivizacemi dokáže ze svého individuálního hlediska zachytit v celku, což provádí prostřednictvím přirozeného jazyka s bohatou metaforikou (viz i jiné jazykové figury).¹¹⁰ Snad není třeba dodávat, že tak jako během vývoje umění docházelo k prolínání architektury se skulpturou, prolínaly se a stále se prolínají i ostatní umělecké druhy (např. poezie a hudba, architektura a hudba atd.) - jednak z důvodu oslavy božské stránky světa (éra umělecká), jednak z důvodu oslavy svobodné volby smrtelného člověka (viz moderní umění) a

¹⁰⁹ Srovnej tamtéž, str. 453

¹¹⁰ Srovnej *Spisovatel a jeho věc (K filozofii literatury)*, str. 286-287. O vývoji literatury více pak například *Epičnost a dramaticnost, epos a drama*, tamtéž.

podle našeho mínění i z důvodu volby lidské společnosti, pro kterou její pozemská omezenost přestává být poslední hranicí smyslu (postmoderna).

Jsme si vědomi, že jsme problematiku uměleckých druhů ani zdaleka nevyčerpali. Například jsme přešli význam hudby, v níž se pohyb pravdy uskutečňuje prostřednictvím sukcesivního střídání tónů, jejichž témbro či tempo jsou taktéž vhodnými nástroji pro objektivizaci pravdy v obou érách vývoje. Jistě by bylo zajímavé vzhledem k Patočkově filozofii pozastavit se zejména nad problematikou tance¹¹¹ či proměnou dramatu v obou etapách atd.. Jelikož je však naším úkolem nastínit obecnou problematiku ontologie uměleckého díla, pak se domníváme, že již bylo řečeno vše podstatné, abychom po shrnující rekapitulaci Patočkových názorů na problematiku proměny stylu v dějinách výtvarného umění konečně mohli „přeskočit“ k závěrečné analýze zážitku z uměleckého díla.

Předestřeli jsme, že umělecké dílo pro Patočku představuje specifický mediátor/znak, jehož bytostným určením je to, že dokáže divákovi zprostředkovat historicky proměnlivou pravdu světa v celku. Patočka se na několika místech, vytyčujících potřebu zkoumat dějiny umění z hlediska vývoje stylu, taktéž hlásí k **pojetí uměleckého díla jako vrstevnatého celku**,¹¹² aby mohl lépe demonstrovat proměnlivost stylu uměleckých děl éry umělecké a éry estetické.

Za vhodné východisko pro analýzu historické proměny stylu Patočka pokládá některé závěry R. Ingardena, který obraz malířství pokládal za intencionální vrstevnatý předmět.¹¹³ Patočka shledával jisté analogie

¹¹¹ Je pro nás s podivem, že jsme na problematiku tance v Patočkových spisech o umění nenarazili

¹¹² Viz např. *K Ingardenově filozofii malířského díla*, IN: Umění a čas I., Praha 2004 str. 492-493

¹¹³ Máme na mysli Ingardenovo členění obrazu vzhledem k počtu vrstev, které se při jeho konstituci uplatňují, přičemž základní vrstvou je vždy vrstva aspektů zobrazených předmětů (viz rozprostírající se plochy). Další vrstvou může být v tzv. „čistém obraze“ vrstva znázorněných předmětů (např. v nějakém zátiší rozeznáváme vázu s květinou. Vrstva předmětů může dále odkazovat na nějakou neopakovatelnou individualitu (viz portrét) nebo na nějakou činnost (viz obraz s „literárním tématem“). Více např. Roman Ingarden *O struktuře obrazu*, Bratislava 1965. Dodáme ještě, že Patočka se nad významem uměleckého díla jakožto vrstevnatého celku zamýšlel již v jednom z dopisů Václavu Richterovi z roku 1949. Patočka tehdy navrhoval tři vrstvy významu uměleckého díla a sice umělecké dílo jako konkrétní výraz (na rozdíl od jazyka neoddělitelný od svého materiálu) jednotlivého člověka (viz materiál, forma), dále jako výraz historicko-sociální souvislosti a konečně jako výraz jsoucna ač neměl ujasněno, jakým způsobem se jsoucno může uměleckým dílem projevat.

Přestože Patočka navrhuje analýzu uměleckého díla jako rozbor vrstev jeho smyslu, upozorňuje na nebezpečí Ingardenovy koncepce, kterou ještě v roce 1950 nazývá „formalistickým výpotkem“. Patočka již

Ingardenova pojetí „intence“ k Rieglově pojetí „uměleckého chtění“ jakožto určujícího stylotvorného prvku v dějinách umění.¹¹⁴ Podle Patočky umělcova intence jako záměr sice směřuje k budoucímu obrazu, ovšem materiál, jenž ke své tvorbě používá a jenž má později při vnímání díla ustoupit co nejvíce do pozadí, je pevně spojen se zemí. S ohledem na tento záměr umělec svou tvůrčí činností hmotný materiál rovněž specifickým způsobem „formuje“ či lépe připravuje pro budoucího diváka tak, aby umožnil „žádoucí zjev“. Že nemůže být „klíčem“ k otvírání smyslu obrazu a uměleckého díla obecně umělcova někdejší intence, je podle Patočky podmíněno již tím, že bytí uměleckým dílem zprostředkovávané, může být divákem pojímáno z různých perspektiv (viz různé diváci, různé zájmy atd.). „Tak jako odraz ve vodě nevděčí za své bytí pohledu, který ho jako takový pojímá a rozpoznává, stejně tak je obraz prostě zde, jen jaksi „čeká“ na pohled, který ho odkryje“, říká například o obraze mimo jiné Patočka.¹¹⁵

Jelikož je pro Ingardena základní a celkový význam obrazu určující tzv. vrstva rekonstruovaných předmětů,¹¹⁶ lze dle Patočky pojímat dějiny umění jako sledování proměny významu vrstvy rekonstruovaných či umělecky „přestylizovaných“ aspektů věcí, které na rozdíl od reálných aspektů mají jednotný ráz, díky čemuž nám i věci, věcné souvislosti, ale i pouhé procesy světa (viz např. impresionismus) zprostředkovávají plněji a intenzivněji než sama skutečnost, jež se nám odhaluje ne v plnosti, nýbrž pouze v jevech.¹¹⁷

Patočka původní Ingardenovo členění na jednotlivé vrstvy rozšiřuje ještě o tzv. **dominantu** ve stavbě vrstev (např. nástup epického motivu

v padesátých letech umělecké dílo považoval za „historickou a lidsky-dramatickou strukturu“. Viz *Dopisy Václavu Richterovi*, str. 18, 27-28

¹¹⁴ Srovnej *K Ingardenově ontologii malířského díla*, str. 507-508 Patočka se dle nás vůči Ingardenově pojetí intence ohrazoval v souvislosti s jejím užíváním jako stylotvorného prvku v dějinách umění. Samozřejmě, že docela jiný význam má intence při konkrétním zážitku s uměleckým dílem, o což podle nás šlo Ingardenovi především. Pakliže Patočka ony výše vymezené tematické komponenty uměleckého díla přirovnává k bezprostřednímu prožitku s kvalitativními daty a intencionálními momenty (noesis), pak lze dle nás v souvislosti s vnímáním či konstitucí obrazu dokonce hovořit i o jisté podobnosti k Ingardenově pojetí.

¹¹⁵ Srovnej *K Ingardenově ontologii malířského díla*, str. 507-508 a *K Ingardenově filozofii malířského díla*, str. 492-493,

¹¹⁶ Srovnej např. R. Ingarden *O struktuře obrazu*, Praha 1965, str. 93, 103 či 112-113

¹¹⁷ Srovnej *K Ingardenově filozofii malířského díla*, str. 496 - 500

s jeho sukcesivností v gotickém umění oproti jeho jinému charakteru v renesanci) a o **symbolickou vrstvu**, jež je významná pro postižení vývoje výtvarného umění od románského umění k renesanci. Jako příklad symbolické vrstvy uvádí např. Dürerovu rytinu Adam a Eva, která kromě znázorněné situace dále ještě v postavách zvířat zachycuje i rozpad původní lidské přirozenosti. Podle Patočky lze historickou proměnu stylů zachytit z hlediska proměny rozložení i významu jednotlivých vrstev (např. jiný význam aspektů na symbolickém obraze než v „čistém“ obraze nedovoluje uplatnění lineární perspektivy) a zároveň postižením čistě malířské dominanty.¹¹⁸

Nahlédnuto z jiného úhlu je možné říci s ohledem na Ingardenovo **pojetí tzv. metafyzické kvality**¹¹⁹ jakožto emocionální dominanty a celkový smysl všech vrstev díla, že zatímco v umělecké kultuře se tato kvalita vztahuje k čemusi mimosvětskému a božskému, pak pro díla estetické kultury je charakteristická mnohost smyslu i metafyzických kvalit, což je podle Patočky též příčinou značné disharmonie, neklidem nebo až bolestí, kterou bývá sprovázáno porozumění moderním uměleckým dílům. Jelikož mnohost metafyzických kvalit modernímu publiku znesnadňuje i porozumění uměleckým dílům, bývá na druhé straně tímto publikem i zpochybňována oprávněnost moderního umění. Patočka rovněž upozorňuje na vliv řeckého pojetí krásy jako harmonie částí, díky čemuž se prý dřívější „numinóznost“ metafyzické kvality proměňuje v *harmonický majestát*, čímž se i v epoše umělecké zčásti uplatňuje tendence k materiálnímu krásnu (viz např. renesance či klasicismus). Přestože tento řecký vliv je podle

¹¹⁸ Srovnej *K Ingardenově ontologii malířského díla*, str. 507-508

¹¹⁹ Více viz např. R. Ingarden *Umělecké dílo literární*, Praha 1989. Metafyzické kvality zde pro R. Ingardena představují jakési odvozené kvality (bytnosti) jako např. vznešené, tragické, děsivé, groteskní atd. Nejedná se ani o vlastnosti předmětů v obvyklém smyslu ani o znaky psychických stavů. Vyjevují se prý „v komplexních a často navzájem velmi různých situacích, událostech, jako specifická atmosféra, která se vznáší nad lidmi a věcmi, nalézajícími se v uvedených situacích, a která přece všechno proniká a ozařuje svým světlem“. Přítomnost metafyzické kvality dokáže z dané události učinit kulminační bod života, propůjčuje životu hodnotu a po setkání s ní se toužíme po znovusetkání. Prostřednictvím metafyzických kvalit sestupujeme k původním základům bytí, Ingarden je považuje přímo za vyjádření podob bytí. Setkávání s metafyzickými kvalitami prý tvoří vrcholky našeho života/existence, jež radikálně proměňují náš současný i budoucí život. Nejvyšší hodnoty umělecké dílo podle Ingardena dosahuje tehdy, pokud se jeho prostřednictvím vyjevují metafyzické kvality. Str. 291-294

Patočky spojujícím článkem obou zmiňovaných epoch, v období estetické kultury postupně ztrácí na významu, neboť se rovnocenně uplatňuje celá řada jiných metafyzických kvalit. „Není to již dílo, jehož úmyslem je jaksi říci, sdělit to, co ovládá svět v něm samém – spíše svět krystalizuje posléze v svět smyslu, který existuje pouze v díle a z jeho milosti“¹²⁰, říká o díle estetické kultury Jan Patočka.

Vezmeme-li v úvahu, že určujícím druhem pravdy naší epochy je již s nástupem vědeckotechnické revoluce matematický racionalismus s jeho potřebou vše formalizovat, pak výše zmíněný rys moderního umění je jen dalším dokladem historické podmíněnosti a s tím spojené proměnlivosti umělecké tvorby a rovněž i nesprávnosti pokládat celkový smysl jednotlivých uměleckých děl za cosi metafyzického a mimosvětskou milostí opodstatněného.

Pokud jsme v souvislosti s pohybem zakořenění díky přijetí druhými hovořili o odkrývání našich možností ve světě, pak v moderní, estetické době již možnosti skutečnost nepředcházejí, nýbrž jsou v hektickém víru „sebeprodlužující se“ každodennosti zatlačovány do pozadí. Avšak i přes tato negativa moderní doby je to právě umělecké dílo, které, jelikož „obsahuje svůj smysl v sobě jako v určitém prožívání a nepoukazuje k něčemu jinému a dalšímu mimo sebe“ nás, dokáže vytrhávat ze světských souvislostí, umožňuje nám zakoušet naše rozmanité možnosti a tím i např. duchovní svobodu.¹²¹

V souvislosti s historickým vývojem umění si Patočka všímá několika významných mezníků. I když umění předrenesanční (umění stylu) a porenesanční (umění nápodoby) postupovaly rozličnými formálními prostředky, vždy bylo jejich cílem především ukázat na onu slavnostní a nadlidskou stránku světa. Právě až v 19. století nejspíše vlivem vědeckotechnické a buržoazní revoluce však sílí tendence pojímat umělecké

¹²⁰ Viz *Umění a čas*, str. 309-310

¹²¹ Tamtéž, str. 314. Hovoří-li zde Patočka o tomto významu umění, pak neopomíjí poukázat ani na tendence, jež ve jménu tzv. umělecké tvorby tento význam „pravdivého“ umění vlastně buď zneužívají nebo zcela ničí (viz různé projevy konzumní či masové kultury).

dílo jako svébytnou oblast do sebe uzavřeného smyslu, díky čemuž se mimo jiné vytrácí i význam nápodoby jakožto odkazu mimo dílo a výše zmíněná vrstva ideálních představ (viz např. biblické motivy) se ve smyslu konkrétnosti stává fiktivní, tudíž nerepresentující ani božskou ani světskou realitu.¹²²

S popsány mi tendencemi moderního umění samozřejmě souvisí i postupná proměna postavení umělce ve společnosti, který přestává být vnímán jako vyslanec a tlumočník bohů či později jako mistr svého spíše technického řemesla, jenž metafyzickou pravdu dokáže zprostředkovávat svou technikou (viz renesance, klasicismus), nýbrž stává se ojedinělou individualitou či géniem, který originálními prostředky vytváří svůj vlastní svébytný svět. Zásadní proměna umění moderní doby oproti minulosti podle Patočky spočívá v prohlubujících se subjektivních tendencích. Umění Patočkovy doby již neodkazuje mimo náš svět, nýbrž vytváří vlastní svět – „obraz se stává oknem do světa, který je pouze světem obrazu“ - který je však vzhledem k umělci i vyjádřením našeho kolektivního světa, jehož poselství umělec pomocí svých prostředků svobodně do díla přenesl.¹²³ S velkou rozmanitostí prostředků, jež má moderní umělec k dispozici, se podle Patočky též projevuje hluboký smysl umění pro svobodu. Umělec „soustředí se na základní významovou vrstvu *značící*, obětuje metafyzickou vrstvu *značeného* ve smyslu vyprávěného, ale proto, aby se soustředilo na tu vrstvu, kterou dílo nevypráví, nýbrž kterou *jest*“, tedy jakousi svobodnou interpretací našeho bytí ve světě, jejíž hodnota spočívá v její naléhavosti a bezprostředním dopadu na účastníky umění a tím i na celou společnost.¹²⁴ Pro zmíněný dopad moderního umění či pro jeho pravdivost Patočka neustále zdůrazňuje i potřebu výchovy k umění.¹²⁵ A pokud vztáhneme výše řečené k celé Patočkově filozofii, jež vychází z krize

¹²² Tamtéž, str. 315

¹²³ Tamtéž, str. 315. Pokud Patočka v romantickém umění shledává vytváření umělých rájů, sloužících jako dočasné útočiště před krutou realitou, pak soudobé umění pro Patočku představuje možnost jak tuto krutou realitu poznat v plné síle její pravdy.

¹²⁴ Tamtéž, str. 316. Obětování *značeného*, může v praxi znamenat například absolutní abstrakci, tak i např. mizení soklů u soch, kombinaci obojího atd.

¹²⁵ Tamtéž, str. 317.

moderního člověka, pak je to kromě jiných duchovnědných oblastí právě i umění, které je důkazem, že lidský duch či bytí ve světě pořád je a že se nelze do nekonečna pouze sebezprodlužovat v touze po vlastnění a reprodukci daného, nýbrž že je třeba se ze světa i sebezpřivracet a existovat.

Patočka umění estetické kultury přirovnává k *absolutní hře*, „která nepředpokládá žádné předchůdné, předem dané jsoucno, nýbrž je *hrou tohoto jsoucího sama*.“¹²⁶ Má na mysli hru jako zjevování se jsoucna v souvislostech jeho smyslu, přičemž estetický postoj pro Patočku znamená dání příležitosti věcem, dříve než je ve své praxi omezíme, aby se zjevovaly a aby se zjevilo samo jejich zjevování. I hra umění má své pravidlo, svou zákonitost, která sama s sebou ve hře hraje - zjevování se bytí.

Co se týká zážitku s jakýmkoliv uměleckým dílem,¹²⁷ pak z dosud uvedeného vyplývá, že nejdříve se již na určitém stupni naší individuace (viz pohyby) na zemi setkáváme s uměleckým dílem jako věcí, která je uspořádána takovým způsobem, že „volá“ po našem přimknutí, že jde vstříc naší potřebě se přimknout (viz první pohyb), přičemž dokáže v určitém přítomnostním okamžiku¹²⁸ „skokem“ neutralizovat a odsunout do pozadí náš reálný časoprostor, který transformuje do „čistého zjevu“, který je v kvazi-časoprostoru naší imaginace prožíván jako cosi přítomně se jevící a zároveň skryté a tedy posléze jsoucí v plnosti svého bytí, v pravdě. Tím, že jsou při vnímání uměleckého díla neutralizovány reálné věci i vztahy věcí, jsou tyto vlastně odcizovány svému předmětnému významu, což s sebou podle Patočky přináší i úzkost jako přítomnost bytí v negativní podobě, kterou dle nás lze chápat jako závan naší smrti či konečnosti. Ovšem tento průvodní úzkostný pocit a jak Patočka říká „rouška strašlivého“ je záhy kompenzován tím, že se nám v rámci naší kvazi-přítomnosti

¹²⁶ Viz *Učení o minulém rázu umění*, IN: Umění a čas I., Praha 2004, str. 343

¹²⁷ Dodejme jen, že problematikou tzv. kýče, konzumním či ideologickým uměním ani podobnými pokleslými formami umění se ve své práci zabývat nehodláme, neboť ve vztahu k pravdě bytí lidské existence, o kterou jde Patočkově především, tyto poklesky vlastně ani uměním nejsou. Samozřejmě, že jiná situace nastává, pokud se stanou součástí „pravdivého“ umění, v němž je jejich prostřednictvím odhalována zvrácená tvář naší doby (viz časté užívání kýče jako jednoho z prostředků současného umění).

¹²⁸ Jak víme tento přítomnostní okamžik s sebou vleče celý horizont naší odbyté minulosti, do níž se rovněž propadá, aby „uvolnil místo“ z budoucnostního horizontu přicházejícímu dalšímu přítomnému okamžiku atd.

prostřednictvím našich imaginativních aktů (viz výše pohybová imaginace) rozkryje plný význam uměleckého díla jakožto manifestace věčné totality světa i tajemství bytí.¹²⁹

Vrátíme-li se k Patočkově pojetí uměleckého díla jako specifického mediátoru/znaku, pak v případě výtvarného umění se jako diváci nejdříve setkáváme s plochou například plátna, které se nehodláme zmocnit k uskutečnění nějakého praktického zásahu, nýbrž jí dáváme ve specifickém postoji (v estetické epoše estetickém) příležitost, aby se zjevila či na druhé straně aby nás plocha svými „kvalitativními“ vlastnostmi anebo umělecky rekonstruovanými aspekty věci¹³⁰ vedla ke skokovému přimknutí se (neutralizaci reálných vazeb), v němž je nám prostřednictvím symbolicko – interpretačního „ohmatávání“ i „doplňování“ plochy obrazu prostřednictvím pohybů našeho zraku a za součinnosti perceptivních, imaginativních a jiných aktů (viz např. vzpomínka) otevřeno imaginární okno či „svět“, v dramaticky se odehrávajícím (imaginárním) časoprostoru, jenž „ční“ v naší banální časovosti¹³¹ a „syť“ nás zjevující se „pravdou světa“ v celku jakožto významem a celkovou kvalitou uměleckého díla (viz onen nepomíjivě budoucnostní charakter pohybu pravdy i bytí samotného). Dramatický čas zážitku s uměleckým dílem zároveň výrazně „perforuje“ naši aktuální přítomnost, čímž „přehlušuje“ banální čas našeho odbývání a v našem bytí tak „vzniká mezera“, vzhledem k čemuž Patočka v souvislosti s pohybem pravdy hovoří o našem „věčném životě“ (viz výše pohyb pravdy)¹³². Toto dramatické časení zážitku s uměleckým dílem taktéž zpětně osmysluje onu „mezeru“ v našem bytí a rovněž nám odkrývá z budoucnostního horizontu „přicházející“ nové perspektivy. Avšak předpokladem pro naše nahlédnutí „zjevování se světa“ v imaginárním

¹²⁹ Srovnej *Učení o minulém rázu umění*, str. 344 -345. Tento text považujeme za velice podnětný pro uvědomění si vlivu, jaký měla na Patočku Hegelova estetická teorie.

¹³⁰ Viz výše kvalitativní data s intencionálními momenty jakožto Patočkovy tématické komponenty uměleckého díla. Jen pro upřesnění dodejme, že plocha může být i naprosto jednobarevná (viz jako u K. Maleviče), přičemž v tomto případě dle nás může docházet k vyvolání pocitu analogického s dílem architektonickým jakožto náladově podbarveného onoho původního „uvnitř“, jemuž v reálném světě není umožněno se exteriorizovat ani se přimknout.

¹³¹ Např. *Dopisy Václavu Richterovi*, str. 99, 108

¹³² Srovnej např. *Spisovatel a jeho věc (K filozofii literatury)*, str. 289

časoprostoru uměleckého díla, je potlačení našich zájmů směřujících mimo umělecké dílo a plná koncentrace na samo dílo. Jen tak se můžeme stát čistým médiem a čistou přítomností (dodejme dramatickou) pro „vlomení se“ věčně nepomíjivého a tajemně se zjevujícího bytí světa jakožto jeho i naší pravdy.¹³³

Pokud je podle Patočky mezi díly obou epoch hlavní rozdíl v důrazu na vrstvu značeného, je pak dílo umělecké epochy pro své odkazování na mimosvětskou božskou stránku světa snad méně hodnotné než dílo estetické kultury, které je podle Patočky individuální interpretací pravdy světa? Lze tedy vůbec hovořit o dvou rozličných zážitcích při recepci uměleckých děl obou epoch? Není snad při zážitku obou epoch rozdíl pouze v tom, co či jaký „příběh“ nám ono imaginativní „okno“ zprostředkovává prožít? A pokud můžeme prostřednictvím tohoto okna prožívat i božskou vládu, je snad zážitek s dílem umělecké epochy méně intenzivní a pravdivý? Vždyť pro lidi někdejšího světa byla pravda boží obdobně důležitá a zakládající jako pro moderního člověka pravda bytí. Není snad důležitější než co v zážitku s dílem prožíváme sama jeho časová charakteristika, ona neutralizace banálního odbývání a akcentace oné časující dramatické složky, jež nás probouzí z každodenní letargie, tyčí rozhledny a lidským životům jakožto zbloudilým střelám předkládá terč?¹³⁴ Jestliže někdejší člověk pravdu svého bytí odvozoval z „pravdy“ boží moci, nebyla situace vlastně obdobná té dnešní? Pokud například nějaká náboženská ikona byla pro reprezentaci božské stránky světa dostačující, proč v té době vznikaly i jiné ikony a jiná díla? Díla umělecké epochy je možné na základě Patočkova pojetí chápat spíše jako prostředky či nástroje, jimiž lze být ve styku s oním „vyšším“ a dalekým „světem“. Ale proč jsou tyto prostředky tak rozmanité? Bylo to dáno potřebou umělce zanechat

¹³³ Srovnej *Smysl mýtu o paktu s ďáblem*, IN: Umění a čas I., Praha, str. 521

¹³⁴ Jistě lze význam časového průběhu estetického zážitku charakterizovat i sofistikovanějšími termíny, my však pojmy jako „rozhledna“, „střela“ či „terč“ a vůbec metaforické vyjadřování volíme záměrně. Jedním z důvodů proč tak činíme, je snaha opět zprůhlednit až přespříliš objektivizovanou a od skutečnosti odtrženou síť odborného jazyka a druhým důvodem je potřeba vyjádřit úctu nejmenovanému čarostřelci a konstruktérovi praků.

v těchto svým způsobem jednoúčelových nástrojích svou individuální stopu, která po završení života zůstává jako důkaz jeho jedinečnosti? Nebo je ona rozmanitost dána rozmanitostí oné mimosvětské a vlastně fantaskní reality? Mimosvětsky se však tato realita jeví z pohledu moderního člověka, neboť někdejší svět byl „skutečně“ plný bohů.

Jak je vidět, po našem „skoku“ za zážitkem s uměleckým dílem zůstávají nezodpovězené otázky, na které odpovědi nenacházíme ani u Jana Patočky. Ten se také zamýšlel nad tím, jak bylo možné, že umění v umělecké epoše šířilo pravdu světa a zároveň nebylo chápáno jako umění či jak je možné, že přestože je dnes chápáno jako „orgán“ pravdy, není určující duchovní oblastí společnosti. Patočka začne mít i jisté pochybnosti o odlišení vývoje umění na ony dvě epochy a „zahrává si“ s myšlenkou zda celý dosavadní vývoj umění není pouze pokračující úpadkovou tendencí lidstva. V této souvislosti se ptá, zda by obě epochy nebylo lépe odlišit na epochu „kolektivně-závazného metafyzického smyslu“ a od 19.stol. na epochu „osobně-existenciálního smyslu“ atd..¹³⁵ Odpovědi se však již nedočkáme a status uměleckého díla u Jana Patočky zůstává i nadále nejasný a tím i zůstává nejasná samotná poslední intence uměleckého díla.

¹³⁵ Viz *Ad Umění a čas*, str. 214

IV. Závěr

V naší práci jsme se pokusily o nastínění vývoje Patočkova pojetí přirozeného světa jakožto světa původní lidské zkušenosti a existence. Patočka po prvotním příklonu k Husserlově transcendentální fenomenologii postupně i za přispění Heideggerovy ontologie a jiných vlivů přechází k vlastnímu pojetí lidského života na zemi a ve světě, jenž je nejenom konečným osmyslovatelem jsoucího, nýbrž který je i vzhledem ke své prožívající tělesnosti životem s druhými a pro druhé, jenž kromě jiných živočichů nemusí žít v pouze bezprostředním náporu přítomné chvíle, ale který má možnost svobodné volby, který má „dar“ různých způsobů reprezentace či objektivizace, prostřednictvím nichž může svou individuální zkušenost sdílet s druhými i ji „konzervovat“ pro další generace, který je bytostí dějinnou, který má možnost skrze svět i své dílo v něm transcendovat a porozumět tak svému významu i uvědomit si svou svrchovanou možnost, dříve než dojde na samý konec a závěr své pozemské cesty, zanechat dodatek. S porozuměním svého významu se člověk stává bytostí nejenom jsoucí, nýbrž i existující a spoluexistující, bytostí pravdivou a spoluodpovědnou.

Umění a umělecká díla jsou jedním ze způsobů lidské možnosti jak svou světskou zkušenost uchovávat pro druhé a umožňovat jim porozumět jejich vlastnímu světskému putování. A jestliže do 19. století byla podle Patočky umělecká díla výpovědí o světě, jehož pravda bytí byla zpravována mimosvětskými mocnostmi, pak v pozdějším období se umělecká díla stávají přímou individuální výpovědí o pravdě bytí ve světě. Pravda světa a bytí v něm zprostředkovaná uměleckými díly a zároveň na druhé straně nahlížená a zakoušená účastníky setkání s těmito díly je pro Patočku historicky proměnlivá, nicméně na rozdíl od jiných duchovědných oblastí umění umožňuje zakoušet pravdu světa té které doby a tím i „tajemství bytí“ v celku.

Na základě tělesně-prožívajícího charakteru života lidské bytosti Patočka odvozuje jak možnosti porozumění uměleckým dílům, tak také jednotlivé umělecké druhy jakožto různé způsoby objektivizace umělcovy zkušenosti a na základě průběhů našeho časového vědomí i historicky proměnlivý pohyb pravdy v nich. V souladu s tímto se také ukazuje neudržitelnost metafyzického pojetí hodnoty uměleckého díla. Na základě pohybu pravdy ve světě se podle Patočky zároveň proměňují i výrazové prostředky v umění jakožto proměny stylu.

V závěru naší práce se prostřednictvím Jana Patočky pokoušíme o rekonstrukci zážitku s uměleckým dílem, který je individuálním prožitkem pravdy uměleckého díla jakožto jeho významu a zároveň „slavnostní“ příležitostí k porozumění smyslu našeho dosavadního i budoucího života.

Průběh naší práce i přes jistě spoustu nepřesností svým způsobem odpovídá Patočkovým třem pohybům lidského života. A tak se po prvotním zakořenění se v problematice přirozeného světa a osvojení si potřebných pojmů, pozvolna přesouváme k samotnému vypořádávání se s Patočkovým pojetím umění a historicky proměnlivou pravdou světa v něm, abychom po závěrečném sebezpřivracení se v zážitku pravdy po sobě zanechali spoustu nevyjasněných otázek.

Seznam použité literatury

- Patočka, J.: *Přirozený svět jako filozofický problém*. Praha 1992
- Patočka, J.: *Přirozený svět a fenomenologie*. IN: *Přirozený svět a pohyb lidské existence I*. Praha 1980
- Patočka, J.: *Kacířské eseje o filozofii dějin*. Praha 1990
- Patočka, J.: *Tělo, jazyk, společenství, svět*. Praha 1995
- Patočka, J.: *Umění a čas I*. Praha 2004
- Patočka, J.: *Umění a čas II*. Praha 2004
- Patočka, J.: *Dopisy Václavu Richterovi*. Praha 2001
- Patočka, J.: *Celek světa a svět člověka*. IN: *Filozofický časopis*, roč. 38, 1990, č. 6.
- Patočka, J.: *K prehistorii vědy o pohybu: svět, země, nebe a pohyb lidské existence*. IN: *čas. Tvář*, 2, 1965, č. 10
- Patočka, J.: *Co je existence?* IN: *Filozofický časopis*, roč. 17, 1969, č. 5 a 6
- Patočka, J.: *Spisovatel a jeho věc (K filozofii literatury)*
IN: *Češi I*. Praha 2006
- Ingarden, R.: *O struktuře obrazu*. Bratislava 1965
- Ingarden, R.: *Umělecké dílo literární*. Praha 1989
- Heidegger, M.: *Der Ursprung des Kunstwerkes*
Zrození uměleckého díla. IN: *čas. Orientace* 1968
č. 5 a č. 6, 1969 č. 1, překl. Dr. Ireny Michňákové

Resumé

Autor se ve své práci pokouší na základě filozofie Jana Patočky poukázat na problematiku ontologie uměleckého díla. První kapitola, která má charakter spíše přípravné fáze, v níž autor prostřednictvím Patočkova původního pojetí problematiky přirozeného světa připravuje prostor pro nastínění filozofického vývoje Jana Patočky s důrazem na jeho vymezení celkového pohybu lidského života, který sestává ze tří základních pohybů, z nichž třetí pohyb pravdy jakožto lidská transcendence je pohybem charakterizujícím nejenom lidskou existenci, ale i bytostné určení uměleckého díla. V závěrečné části bude doložena historická proměnlivost pravdy uměleckého díla a na základě Patočkových příspěvků k problematice umění a jednotlivých uměleckým druhům i vymezen zážitek z uměleckého díla.

Summary

In this dissertation the author attempts to refer to the issue of the ontology of a work of art based on the philosophy of Jan Patočka. The character of the first chapter is something akin to a preparation stage. Here the author uses Patočka's original concept of the issue of the natural world to prepare space in which to outline the philosophical development of Jan Patočka with emphasis on his demarcation of the overall movement of human life, which consists of three fundamental movements, of which the third movement of truth as human transcendence is movement that characterises not only human existence, but the essential determination of a work of art. The final section documents the historical variability of the truth of a work of art and defines experiences from a work of art based on Patočka's contributions to the issue of art and individual artistic types.