

Vybrané kapitoly z ffie umění [1992]

AVU, 1992-93 (podzimní semestr)

13. 10. 1992

2.01

Pojmové myšlení je založeno na vynálezu pojmů, které byly „umístěny“ do mezery resp. distance mezi aktem vědomí a tou skutečností, k níž se vědomí vztahuje. Tento vynález nebyl tak docela nový, ale navazoval na jisté zkušenosti jednak s mýtem všeobecně, jednak s určitým druhem umění.

2.02

O tom, jak řečtí filosofové přecenili protiklad LOGU a MYTHU, už byla řeč. Dle vzoru geometrie chtěli ve všech oborech, zejména pak v „první filosofii“ (jak o ní mluvil později Aristotelés) konstituovat základní pojmy, postihující základní skutečnosti, tj. „první“ skutečnosti, principia, ARCHAÍ. Myšlenka ARCHÉ však nebyla leč racionalizovaným, tj. veškeré dějovosti, narativity, ba veškerého pohybu zbaveným archetypem.

2.03

Vzniká otázka, co vlastně mohlo inspirovat staré Řeky k takovému ustavení, tj. konstituci, konstrukci neměnných archetypů? Co jim vlastně dovolilo se tak tvrdě až brutálně odtrhnout ode vsí dějovosti a časovosti? Mám za to, že tou rozhodující bránu jim otevřelo výtvarné umění. Rituály, slavnosti, mythické či přesněji mytologické „povídání“, ba i zpěvy a tance byly stále důvěrně spjaty s časem. Jedinou nebo přinejmenším rozhodující inspirací bylo výtvarné umění, které zachycovalo okamžik, aktuální moment, v němž mělo být vše – a tedy který měl přestat být pouhým momentem, ale měl se stát právě vším.

2.04

V Egyptě mělo rozměřování polí rituální charakter: byl to každoroční návrat k témuž. Není divu, že právě na geometrii se Řekové nejlépe naučili pracovat s pojmy a zejména – což si ovšem neuvědomovali – s intencionálními předměty. Možná také právě proto řecké sochařství mělo obrovský nástup. Zároveň však se zdá touhou velkých řeckých sochařů vyjádřit v nehybné soše pohyb, život – a v tváři duši, to nejhybnější, co u člověka najdeme.

2.05

Vidíme v tom svár dvojí tendence v umění – a v Řecku převládl LOGOS pouze v myšlení, ve filosofii a ve vědách na jejím základě a z ní vznikajících, kdežto mythos se z řeckého života a ani z řeckého umění vytlačit nenechal. Obrovské eposy homérské byly inspirací i výtvarnému umění, nejen dramatu, tragédii a komedii.

2.06

Ve filosofii však přímo drtivou silou zvítězila myšlenka nehybné věčnosti, kterou uvedl do myšlení zejména Parmenidés. Marně se pokoušeli pozdější filosofové

uzavřít kompromis mezi absolutní stálostí a hybným děním. Nejdále došel Aristotelés - a proto je naší době nejbližší. Měl obrovský vědecký zájem o změnu, o vznikání a zanikání, a najdeme u něho i některé pozoruhodné formulace (např. že změnou nejsoucna je jsoucno, apod.).

20. 10. 1992

3.01

Pojmové myšlení je založeno na něčem, co je vlastně společné pro filosofii a vědu na jedné straně i pro umění na straně druhé, totiž na objevu rozdílu, difference mezi myšlením a vědomím na jedné straně a mezi skutečností (tzv. „realitou“) na straně druhé. Na jedné straně nevíme, co se to vůbec v našem mozku děje, i když víme, že bez mozku nelze myslet a i když neurologie a psychologie leccos okrajového a podružného zjistila a objasnila. Na druhé straně je zřejmé, že naše myšlení se nikdy nemůže skutečnosti přímo dotknout, proniknout až k ní. Nemáme jinou možnost než se skutečnosti dotýkat rukama a mít tak kontakt s ní prostřednictvím hmatu, a můžeme nabývat hmatových dojmů jen postupně, na různých místech - a někdo resp. spíše něco v mozku to potom musí nějak integrovat. Podobné to je s chutí a čichem, kdy si uvědomujeme jako vjem určité množství molekul jednoho druhu. A ještě o něco bláznivější to je v případě sluchu, kdy vnímáme pohyb molekul, totiž chvění vzduchu, a zejména v případě vidění, kdy se nám zdá, že vidíme strom, zatímco na oční sítnici dopadaly fotony světla o různých vlnových délkách.

3.02

Leibniz dovedl toto kritické posuzování povahy našeho smyslového vnímání až k extrémnímu tvrzení, že jsme jakoby monádami, které nemají oken, aby se alespoň jimi podívaly na svět, ale že si svět a věci v něm jen představujeme na základě jakéhosi souboru pomíchaných a zmatených informací, kterých se každé monádě na začátku dostane a ve kterých musí udělat pořádek a tak si je zpracovat až k vyjasnění toho, jak vlastně ten svět „venku“ vypadá. Univerzálně prestabilizovaná harmonie zaručuje, že veškeré informace, kterých se monádám dostává, jsou nejen stejné, ale také „pravdivé“ a tedy spolehlivé, a zaručuje také to, že všechny monády na základě stejných postupů a metod se opravdu blíží obrazu světa, jak vsutku jest. K této prestabilizované harmonii pak potřebuje Monádu monád, totiž Boha. Kant potom redukoval úlohu prestabilizované harmonie na nazírací a zejména rozumové apriori.

3.03

Leibnizovo schema je sice čímsi extrémním, ale je metodicky užitečné v nejednom ohledu (jako i v matematice jsou postupy, jež nějakou funkci vyženou do extrému, někdy dokonce jediným nebo alespoň nejsnazším řešením). Jeho extrémní tvrzení, že monády nemají oken, že nemají žádného spojení s vnějším světem a tedy i s druhými monádami, má nepochybnou metodickou hodnotu pro naše myšlení. My samozřejmě víme, že – pokud bychom se za takjovou monádu považovali, a vlastně proti tomu nemusíme nic mít, když jeho pojetí poněkud opravíme – jakýsi kontakt se skutečností, s vnějším světem přece jenom máme. Ale právě zde se Leibnizova skepse ukazuje jako smysluplná: musíme si položit otázku, jaká ta okna do světa vlastně jsou a co vlastně těmi okny projde. Je to něco podobného, jako když člověk, který se nikdy na vlastní zkušenost neseznámil s telegrafem, telefonem, rádiem nebo televizí, uvažuje, jak se vůbec může dostat do kontaktu s jinými lidmi pomocí dvou drátů nebo dokonce bez drátů, jen pomocí nějakých elektromagnetických vln.

3.04

Člověk tedy vlastně nevidí strom, ale některé buňky jeho sítnice zachytí nějaké množství fotonů a podají o tom zprávu „vyšší instanci“, tj. nějakému nejbližšímu neuronu, ten shromáždí informaci od většího počtu buněk a podá zpracovanou zprávu opět dál, atd., někdo nebo spíše něco vypracuje posléze celkovou zprávu ode všech buněk obou sítnic dvojice očí, a to pro tu kterou chvíli, a pak zase znovu, a opět, takže někdo či něco zase musí integrovat jednotlivé celkové zprávy, získané od obou sítnic, v jistou časovou konstrukci, přiřazenou k informacím z jiných zdrojů (jednak jiných smyslových orgánů, ale také dřívějších zkušeností, a to zase jak vlastních, tak přejatých – a to též oním komplikovaným postupem, neboť informace, které nám někdo jiný sděluje, nelze předat přímo, nýbrž pouze přes chvění vzduchu nebo prostřednictvím sem tam létajících fotonů atd.)

3.05

Samo vidění a slyšení atd. je tedy především a na prvním místě výsledkem

obrovské práce organizační a konstrukční, a my si té práce zprvu vůbec nejsme vědomi, my pracujeme jen s výsledky, netušíme, jak ty výsledky vlastně vznikly a jak se k nim vůbec došlo. A pak začíná ke slovu přicházet reflexe, kdy si člověk pomalu uvědomuje některé možnosti, které z toho vyplývají. Začne si uvědomovat, že někdy a za jistých okolností jsou tyto výsledky nespolehlivé nebo málo spolehlivé. To si začali velice silně uvědomovat právě nejstarší filosofové, když začali srovnávat neuvěřitelnou a nejvyšší úžas vyvolávající přesnost, s jakou bylo možno myslet a mýnit geometrické obrazce a vztahy mezi nimi, s podivnou přibližností a dokonce nespolehlivostí všech informací, jimiž nás zásobují naše smysly. Došlo to dokonce tak daleko, že Parmenidés hrubě odmítl všechny údaje smyslů jako naprosto nepravdivé a nesmyslné, jako iluzi, jako pouhé a navíc mylné zdání.

3.06

Tato opilst rozumem a rozumovým náhledem ovšem nemohla natrvalo zvítězit, ba ani převládnout. Všem následujícím větším myslitelům bylo jasné, že v této krajnosti, v tomto extrému je zahrazena každá cesta kupředu. Byl to vlastně první konec filosofie a také konec vědy v plném smyslu slova. Bylo třeba vykonat akt spravedlnosti vůči smyslům. Právě odtud vyprýštila ona snad nejpozoruhodnější diskuse a polemika mezi dvěma hlavními proudy evropské novodobé filosofie, totiž mezi tzv. kontinentálním racionalismem (především karteziánským) a anglosaským empirismem (a senzualismem). Descartes: dvě konečné substance, jejichž vzájemné kontakty a vazby zůstaly nevyřešeným problémem (neboť šířinka nemůže být považována za řešení). Na smysly tu je úplně zapomenuto. Myšlení je substance, je to sám rozum, na němž má resp. má a musí mít každý jednotlivec podíl. A tu přichází Locke (zajisté na základě předchůdců) s důrazem na smysly: vše, čím se rozum může zabývat, pochází ze smyslů (nihil est in intellectu...). Leibniz, žák a následovník Descartův a vůbec karteziánské školy, odpovídá myšlenkou obrovské hloubky: zajisté, nic není v rozumu než to, co tam dodaly smysly, ale s jedinou výjimkou, totiž až na rozum sám. Ten tam smysly nedodaly a nemohly dodat. Kde se tu bere rozum? Odkud se vlastně rodí rozum – anebo odkud k nám přichází?

3.07

Proti striktnímu až úzkoprsému racionalismu ovšem nestál jen anglosaský empirismus a senzualismus se svým důrazem na smysly a na zkušenost, ale na jedné straně také tzv. zdravý rozum, o který se ovšem senzualismus a empirismus opíral, tj. běžné, obecné mínění většiny lidí, kteří se filosofií nikdy moc nezabývali, a potom umění, především pak umění výtvarné, které dokonce i ve svých nejabstraktnějších podobách apeluje na smysly a nemůže se bez nich obejít. Dalo by se proto říci, jak se na první pohled zdá, že empirie a smyslovost, o kterou se opírá anglosaská tradice, je bližší umění než kontinentální racionalismus. Ale není tomu tak, přihládneme-li blíže. Anglosaská tradice stojí kupodivu na jakémsi zbytkovém mýtu, na zcela pochybné, falešné představě tzv. bezprostřední zkušenosti, bezprostředních dat vědomí – ať už tato data různí myslitelé nazývali jakkoliv.

3.08

Přechod od vnímaných a zakoušených skutečností k vědomí a myšlení je v onom anglosaském empirismu a senzualismu nadále obestřen tajemstvím nebo spíše jen temnotou. Hlavní problém je stlačen na minimum a soustředěn do tzv. bezprostředních dat, s nimiž se pak pracuje, tj. která se zpracovávají. Dnes je tato nefilosofická myšlenka podepřena jakýmsi „počítačovým myšlením“, které si zvyká na to, že rozhodující práce počítače spočívá v jeho obrovských schopnostech všestranného zpracovávání vstupních dat, přičemž se ovšem zcela zapomíná na to, že tu je vždycky někdo, kdo ta vstupní data do počítače vkládá a kdo rozhoduje o tom, jak se tato data mají zpracovat, tj. kdo určuje resp. přímo sestavuje programy.

3.09

Umění naproti tomu de facto potvrzuje (bez ohledu na to, zda si toho umělci sami jsou vědomi nebo nikoliv), že nikdy nejde jen o zpracování dat, nýbrž že ono aktivní „zpracovávání“ se nutně podílí na ustavení samotných dat. To může vypadat neprůhledně, ale je to dost prosté. Umění přece ukazuje – a zvláště u výtvarného umění je to nápadné –, že skutečnost zobrazovaná není ničím víc než pouhým materiálem, kdežto pro dílo samo je rozhodující umělecký záměr, představivost, fantazie umělce, který se více nebo méně může od takové inspirace nebo spíše jen předlohy odpoutat. Dokonce tomu je tak, že ta fantazie je podmínkou a předpokladem, aby skutečnost byla viděna ve své jedinečnosti (obvykle je zakrývána navyklym viděním, které je odvozeno od nějaké dávné, dnes již zcela neznámé fantazie prastarých „umělců“). Teprve umění nám otvírá cestu k pochopení, že vlastní „dílo“ je nutno odlišit od tzv. artefaktu, ale také od nahodilé předlohy ve skutečnosti.