

## **O pravdě v umění a ve filosofii [1965]**

Do základů novověkého povědomí hluboko pronikla Baconova devíza, že moc člověka nad věcmi spočívá ve vědě. Avšak vědění může znamenat právě tak moc věcí nad člověkem; výrazem této okolnosti je proslulé heslo o pochopené nutnosti. Lidská převaha nad věcmi může být věděním prostředkována a rozšiřována, založena je však jinde. Samo vědění je možné jen za předpokladu nové skutečnosti lidství, která není odvozena od světa věcí. Člověk potřebuje být člověkem, aby mohl věci ovládat. Nemůže se jen pohybovat uprostřed věcí a mezi věcmi, ale musí někde zakotvit, musí si někde najít místo, kde by svou lidskost mohl realizovat jinak než následováním a chápáním nutností, totiž v tvůrčí aktivitě. Ale právě tato skutečnost lidské aktivity a tvořivosti je moderní vědou metodicky redukována, a tak zbavována své podstaty. Za takové situace se stává umění v jistém smyslu významnějším oborem lidské činnosti než vědění a věda. Jestliže se pak objeví pokusy o odlišení pravdy umění od pravdy skutečnosti anebo jestliže je např. autorovi *Hodiny ticha* adresována výtka nedostatečné imunity vůči převaze racionální úvahové pravdy nad vroucí pravdou plnokrevného umění, je to formulace dobře pochopitelná. Je však správná? Jde v úsilí vědeckém, filosofickém a uměleckém vždycky o jinou pravdu?

Od filosofa se ovšem čeká, že možnost dvojí nebo několikeré pravdy kategoricky popře. Jenže to by bylo přílišné zjednodušení filosofické práce. Je nutno se ptát: jak došlo a jak dochází k takovým názorům? Není pokus o distanci umělecké pravdy od pravdy filosofické a vědecké jenom příznakem a možná přímo důsledkem selhání filosofie a vědy? Neměla by ještě před filosofickou kritikou nesprávného pojetí odlišnosti pravdy umění na prvním místě stát filosofická sebekritika? Není rozchod pravdy umění s pravdou filosofie spíše dokladem věrnosti umění, zatímco filosofická „pravda“ se skutečné pravdě naopak odcizila? Nemusí se učit spíš filosofie od umění, aby došlo k nápravě?

Neuspokojivost dosavadní filosofické metody našla v minulém století svůj výraz v Marxově tezi, že dosud byl svět filosoficky pouze vykládán, že však jde o to jej změnit. Svět se ovšem měnil i dříve, a to nejen sám od sebe, ale měnil jej také člověk. V průmyslové společnosti, v níž Marx žil, byly proměny světa v důsledku vědeckých objevů a na nich založené techniky zvláště pronikavé. Je proto zřejmé, že Marxovi nemohlo jít o změnu světa všeobecně, ale o docela určitou změnu, která není možná bez proměny samotné filosofie. Filosofie musí přestat svět vykládat, tj. musí přestat jenom vykládat i jeho změny; filosofie se musí proměny světa aktivně zúčastnit. Marxova teze, že jde o změnu světa, musí být pochopena v souvislosti s ostatními tezemi, zejména s tezí, že skutečnost byla dosud pojímána jako objekt nazírání. Filosofie však nyní sama musí

projít změnou a přistoupit k proměně světa nikoli jako k novému objektu svého nazírání, ale předmětně prakticky: musí se v proměnách světa sama prakticky angažovat.

V posledních desetiletích došlo v pochopení Marxovy teze a zvláště v jejím uplatnění v marxistické filosofii k hlubokým deformacím. Zatímco Marx měl na mysli, že proměna světa se má stát úkolem také pro filosofii, byl svět sice měněn, ale bez filosofie. Ta byla odkázána k tomu, aby i tento měnící se a měněný svět nadále (a navíc apologeticky) vykládala, čili aby nadále zůstala tou starou, neuspokojivou filosofií, a tím i předmětem Marxovy kritiky. Uprostřed proměn stagnovala; byla tou nejméně revoluční oblastí společnosti, stala se výrazem i nástrojem právě oněch rak málo revolučních metod, které dnes shrnujeme pod pojem stalinismu a kultu. Také umění bylo ovšem voláno k tomu, aby „obráželo velikou dobu“; ale jak nejlepší tradice, tak sám způsob tvorby připustily nanejvýš jen dočasné ústupky a deformace uměleckého úsilí. Proto se umění vzpamatovalo dříve a filosofie se opozdila. Tím potřebnější je snaha o sblížení, které ze strany filosofie předpokládá kritické ohledání vlastních základů a norem a také schopnost a ochotu učit se od umění; na nové umělecké tvorbě bude naproti tomu záležet, zda najde pro takové úmysly pravé porozumění a dosti důvěry.

Otázka pravdy a pravdivosti v uměleckém díle bývá kladena v rámci zkoumání míry a kvality jeho realismu. Správnost takového položení otázky ovšem závisí na našem pojetí realismu a ovšem i na pojetí samotné skutečnosti. Pokud myslíme na to, že realistické umění vyrůstá ze samotného středu společenské skutečnosti, a nese proto na sobě výrazné známky svého původu, pak otázku pravdivosti necháváme bez povšimnutí. Nepochybně je každé umělecké dílo také produktem a výrazem skutečnosti (společenské i mimospolečenské); kdyby však nebylo ničím jiným, ničím víc, nemohli bychom otázku pravdy vůbec položit. *Pravdivost díla není založena v tom, že je produktem, příčinným následkem určité skutečnosti, ale v tom, že dílo samo je schopno ji uchopit a pojmout.* V tomto svém uchopení není umělecké dílo produktem ani výronem uchopené skutečnosti, ale je samostatnou realitou, jejíž vztah k uchopené skutečnosti není uzavřen do prostoru kauzálních souvislostí, ale v některých místech jej přesahuje. Pouze v těchto místech je domovem umělecká pravdivost či nepravdivost.

Postižení, uchopení skutečnosti bývá obvykle nazýváno jejím zobrazením, jejím odrazem. Ustavičné opakování některých formulí teorie odrazu způsobilo, že se nám stalo skoro samozřejmým považovat obrazivou schopnost umění za jeho schopnost nejdůležitější, ačkoliv mnohem podivuhodnějším faktem než obrazivost je jeho obrazotvornost. Ale již v otázce obrazivosti se ocitáme tváří v tvář filosofické intervenci. Teorie odrazu je založena na určitém pojetí pravdy a pravdivosti, které má

docela konkrétní historické předpoklady v evropské myšlenkové tradici. Především však tu převládá jakoby samozřejmý předpoklad, že pravdu najdeme v uměleckém díle tam, kde v něm tvůrce postihuje danou skutečnost v poznávacím aktu anebo alespoň na jeho základě, že tedy otázka pravdy v uměleckém díle spadá jednoznačně a úplně do oboru jeho poznávací hodnoty. Aby byla zachována jedinnost pravdy, je umělecké dílo rozštěpeno na poznávací složku a na vlastní umělecké ztvárnění toho, co bylo poznáno. Pak ovšem není zdánlivě nic snazšího, než konfrontovat poznávací složku uměleckého díla s výsledky jiného, dokonce jistějšího a zaručenějšího poznání (např. vědeckého nebo filosofického), abychom mohli po této stránce dílo dokonale zhodnotit; otázku uměleckého ztvárnění pak můžeme přenechat odbornému posouzení umělecké kritiky a estetiky.

Karel Kosík provedl radikální kritiku tohoto pojetí vlastně už postavením jedné jediné otázky: odkud čerpá člověk jistotu, že to, co ví, je skutečnost sama a nikoli pouze jeho představa o skutečnosti? Kosíkovo odmítnutí koncepce, jako by skutečnost byla nejprve poznána a jako by ji umělec již poznanou pouze zobrazoval a ilustroval, je předpokladem i výsledkem zdůraznění autonomie uměleckého přístupu ke skutečnosti, který tak je rovnoprávný s každým přístupem jiným. Kosík tedy problematizuje názor, že by mohlo být pravdy, kterou vyjadřuje umění, dosaženo také jinou cestou. Nepotvrzuje tím však ono zdvojení či znemožnění pravdy, na něž chceme namířit ostří své kritiky? Nemá proti tomuto pojetí ono pochybné rozštěpení uměleckého díla alespoň relativní pravdu v tom, že jedinnost pravdy zachovává?

Ideálem pravdivého poznání pro řeckou metafyziku a ještě donedávna i pro novodobé myšlení bylo *ponechat skutečnost tím, čím jest*. Ale zatímco v tehdejších souvislostech to znamenalo dosáhnout oné vytoužené stálosti a neměnnosti, a tím nejen pravdy, ale také nejvyšší míry skutečnosti, je v našich dnešních souvislostech důsledkem pravý opak. Pravdivé poznání, které nesmí na skutečnosti nic měnit, ale musí ji nechat tím, čím jest, se stává samo jakousi stínovou skutečností či neskutečností, pouhým epifenomenem. Neboť kritériem skutečnosti se nám stalo její působení; skutečnost, která nic nepůsobí, není skutečností. Takové jsou konce ideálu „objektivního poznání“, který je ve zvládnuté podobě silně rozšířen jako názor „zdravého rozumu“. Tentýž ideál však funguje jako myšlenkové pozadí základní orientace veškeré novodobé přírodovědy. V tomto století byl ovšem otřesen dokonce v oboru tak vlastním, jako je fyzika.

Naším cílem je prozkoumání vztahu umění a filosofie k pravdě. Ponechme tedy stranou kritiku vědecké metody a zeptejme se, v čem může být umělecká tvorba pro filosofii stimulem k nové orientaci a k novému tázání. Je vůbec nějaká příbuznost mezi uměním a filosofií? Přesahují vzájemné vztahy těchto dvou světů pouhou vnějšností, která

dovoluje filosofii zvýšit přesvědčivost argumentů vybranou, až uměleckou formou, zatímco umělecký účín literárního, výtvarného nebo hudebního díla může být umocněn filosofickou hloubkou nebo rozvrhem, jež dostávají funkci stavebního materiálu v realizaci tvůrčího záměru? Přichází filosofie opravdu z jiného světa než umění? Živí se jejich kořeny odlišnými zdroji? Umění je nepochybně mnohem starší než řecká filosofie; ovšem ani metafysické myšlení není bez souvislosti s myšlením starším. Nebylo by myslitelné, že se kořeny řecké filosofie kdesi v hluboké minulosti stýkaly s kořeny starého umění?

Zdá se, že oním společným živným prostředím, v němž se zrodilo jak umění, tak i metafyzika, mohl být jen svět mýtu. Umění bylo ve své nejpůvodnější podobě rituální a kultickou záležitostí. Umělecké dílo se od počátku vztahovalo k údajně nebo i skutečně jedinečné události, která byla povýšena v určité stylizaci na archetyp, pravzor všech analogických událostí pozdějších, jež usilovaly o její napodobení a zopakování. Archetypické myšlení pozdního mýtu spočívalo ve vyčlenění určitých předmětů a událostí z roviny lidského světa a v jejich ztvárnění v předobrazy a pratyipy všeho toho, co do tohoto světa náleželo. Také řecká metafyzika navázala na archetypické myšlení. Zatímco se však pravzory zbavily v metafyzice své událostnosti a jedinečnosti přeformováním do platónských idejí a aristotelských forem a zatímco po této linii došlo k překvapivému rozběhu pojmového myšlení, logických struktur a filosofických systémů, umění setrvalo u smyslové názornosti a jedinečnosti původně božských událostí a výjevů a spíše je prohlubovalo zároveň s tím, jak postupně přesouvalo svůj zájem víc a víc na člověka, na lidský svět a lidské osudy. Tady někde došlo k onomu základnímu rozchodu dvojího lidského přístupu ke skutečnosti: metodou jednoho se stalo pojmové zobecnění, zatímco metodou druhého se stalo ozvláštnění. Filosofie (a s ní věda) získala celý svět, jen člověka ztratila; umění našlo, objevilo člověka a už nikdy se ho docela nepustilo – a našlo tak východisko, které mu umožnilo vždy znovu získávat i svět. Šlo tu o dvojí přístup ke skutečnosti. Není hodna naší nejvyšší pozornosti právě ta okolnost, že se člověku otvírá *přístup* ke skutečnosti, a to dokonce hned dvojí přístup?

Přístup ke skutečnosti není zdaleka tak samozřejmou a neproblematickou záležitostí, jak by se na první pohled mohlo zdát. Subjektu, který je zaklesnut do svého prostředí, je přístup k tomuto prostředí odepřen. Subjekt v něm prostě jest. K tomu, aby se člověku otevřel přístup k věcem a ke světu, musí být nejprve splněna jedna naprosto základní a nezbytná podmínka: člověk musí od věcí a od světa nejprve získat **odstup**. Člověk jako součást přírody zůstává přírodní bytostí a nemá možnost přístupu k přírodě a ke své přírodnosti, dokud se ze svých vazeb nevysvobodí a dokud nezíská potřebnou distanci od veškeré

přírodnosti, tedy pokud se – řečeno s Vercorsem – nestane „nepřirozeným zvířetem“. Polidštění člověka spočívá v získávání nových a nových distancí od souvislostí, v nichž zůstává vězet pouhý živočich. Získání odstupu však neznamená zrušení ani rozvázání takových souvislostí. Čím je tedy tento odstup od skutečnosti? Kam vykročí člověk, který chce získat odstup? Je to krok ven ze skutečnosti, ven ze světa, krok do prázdna? Jistě nikoliv; nic takového není možné. A přece je odstup skutečností; jak jinak by mohlo dojít k přístupu? A zvláště: jak jinak by se mohla otevřít možnost přistoupit hned dvojnásobně nebo vícenásobně způsobem?

Řekli jsme, že se člověku otevře přístup k přírodě a přírodnosti teprve na základě distance od přírody a přírodnosti. Tehdy se člověk vysvobozuje z pout přírody alespoň malým cípečkem svého bytí – a stává se „nepřirozeným zvířetem“. Tím se mění především on sám: bytost, která se vymanila ze své totální sounáležitosti s přírodou a alespoň v něčem dosáhla odstupu a na jeho základě opět přístupu k přírodě, není už bytostí zcela přírodní. Ale za druhé se mění také sama příroda: zatímco dosud byla všeobjímající skutečností, světovou totalitou, dostává nyní rys jakési parciálnosti, stává se pouze jednou z úrovní, přestává být veškerenstvem a vlastně teprve nyní se stává přírodou. Samo veškerenstvo se komplikuje, stává se komplexem přírodního a nepřirodního, lidského. Objevuje se zcela nová kvalita, totiž *reflexe*: člověku se otvírá přístup nejen k nyní už vnější přírodě, ale také k vlastní existenci. Člověk začíná sám sebe chápat jako bytost odlišnou od přírody, která se mu stává cizím světem: své vlastní odcizení světu přírodnímu zažívá jako cizost přírody. A tak bychom mohli pokračovat: jde o ukázkou toho, jak každý odstup je *událostí*, změnou, čímsi novým, co proměňuje zároveň staré a není tedy pouhým přídavkem k tomu, co bylo. Tak tomu je už na vysloveně přírodní úrovni, tak tomu je později na úrovni společenské. Naším úmyslem bude v následujících řádcích ukázat, jak je umění hluboce angažováno na vytváření nového i na jeho odhalování a vidění.

Odstup od dané skutečnosti, od toho, co tu jest, je možný jen jako krok kupředu. Krok k tomu, co není dáno, tedy jako krok do budoucnosti. Budoucnost je tím prostorem, který otvírá sevřenost a zaklesnutost subjektu do spleti daných souvislostí a vztahů a v němž je možno uskutečnit něco, co tu není a nebylo, něco nového. Člověk získá odstup tam, kde vytvoří něco nového; to znamená, že realizuje odstup tvorbou. Patří k podstatě tvořícího člověka, že opouští svůj starý svět, vytrhuje se z něho a dobývá si určité distance tam, kde byl dosud sevřen poměry a zavalen nutnostmi. Zvláštní význam tvorby spočívá v tom, že ono vytržení z dosavadní zaběhanosti není jen individuální a soukromé, ale že je sdílitelné. Společenskost člověka se manifestuje nejvíce tam, kde se tvůrce obrací svým výtvořem k druhému člověku. Tam už neosvobozuje jen sám sebe, ale jeho dílo otvírá cestu osvobození a vytržení také tomu, kdo

výtvar přijímá. V tom je nejpozoruhodnější rys povahy uměleckého díla: ačkoliv, jednou vytvořeno, je již dále součástí dané skutečnosti, představuje otevřenou bránu, již můžeme vstoupit do nového světa, který už není součástí toho, co je dáno.

Svět uměleckého díla je prvotně čímsi novým, je novým světem. Nejen tvůrce, ale také divák, posluchač, čtenář se stává účastníkem tohoto nového světa, protože je z dané skutečnosti vytrhován do nové skutečnosti, do světa uměleckého ztvárnění. Není však vytrhován bez vlastní aktivity, dílo je pouze příležitostí k vytržení. Samo o sobě je mrtvé jako každá danost a teprve naším rozhodnutím svěřit se mu je oživeno a stává se naším vlastním zážitkem, příležitostí, abychom se podíleli na jeho dotvoření, oživení, vzkříšení. Umělecké dílo se tak stává dílem naším, osvojujeme si je tím, že je napájíme svým dechem, že mu vdechujeme svůj život, a tak můžeme právem prohlásit, že jde o krev z krve naší, nejen z krve tvůrce. Okolnost, že tvůrce se může svým dílem dostat s druhými lidmi do kontaktu tak důvěrného, má v sobě vskutku cosi magického; přece však ještě ani tady nemůže být – alespoň nikoli v plném rozsahu – prozkoumána otázka pravdivosti uměleckého díla.

Nepochybně ani pravdivost není trvalou kvalitou samotného díla, součástí jeho daného tvaru, ale je spojena s jeho živostí, oživeností – ať ze strany tvůrce nebo ze strany toho, kdo dílo přijímá. Dílo se pravdivým vždy znovu stává (nebo nestává) souběžně s tím, jak je prožíváno, vytvářeno a dotvářeno, oživováno. Ale oživení díla není samo o sobě totožné s tím, že a jak se dílo stává pravdivým. Vždyť ono oživení by mohlo na našem vlastním životě jen parazitovat. A vskutku: jestliže podmanivá moc uměleckého výtvaru nás životně strhuje do své skutečnosti a do svého světa, který není původně náš, a tak nás z našeho vlastního světa vytrhuje, pak pravdivost díla spočívá v něčem jiném, novém, dalším. Pravdivé dílo nás neponechává ve vytrženosti z našeho vlastního, původního světa a v okouzlenosti vnitřním světem svého uměleckého tvaru, ale *obrací nás zpět do našeho vlastního světa* tak, že nám ukazuje starou skutečnost v novém světle, v nové podobě. Umělecké dílo nás tak vysvobozuje z našeho světa, ale současně nás obdarovává svobodou k novému přístupu k němu. Ale opět nejde o jakýkoli přístup, nejde o jakoukoli podobu: pravdivé dílo musí starý svět ukázat v jeho pravé podobě. Ani návrat k dané skutečnosti a k reálnému lidskému světu ještě nezaručuje pravdivost uměleckého díla; nicméně tady už jsme na území, kde se vskutku manifestuje pravdivost. Na témž území se ovšem manifestuje také nepravdivost.

Nově ukázat staré, tzv. ozvláštňení, může mít různý charakter. Je možno se prodírat s velikým úsilím k prapůvodní skutečnosti, která byla v denním životě překryta řadou zvyků a návyků, konvencí a klišé. Takovému odkrytí původní skutečnosti se často rozumí jako nejpodstatnější funkci umění. Ale

toto ozvláštňení je jenom návratem od starého konvenčního světa k světu ještě staršímu, „předkonvenčnímu“. Není pochyby, že toto je i dnes možná cesta umění; není to však cesta pravdy, nýbrž cesta okouzlení, obestření magickou vůní, sugestivními obrazy, slovem cesta mýtu. Na konci této cesty je umrtven nejen sám umělecký tvar, ale je drasticky fixováno i jeho vnitřní prožívání v jakémisi rituálu, vzdáleně připomínajícím kultické slavnosti, při nichž šlo o to, navodit co nejpřesnějším a nejrafinovanějším zopakováním postupu svaté hry tu pravou, protože původní a tedy v nejvyšší míře skutečnou situaci.

Jak v dávné minulosti, tak v poslední době osvědčilo a osvědčuje umění svou schopnost uvolnit se z podobné vázanosti a sevřenosti v distanci od všech mýtů. Únik ovšem není snadný, protože je i tam, kde už už dosahuje úspěchu, vzápětí sledován novým mytotvorným obchvatem, je dostižen, znemožněn a paralyzován. Ke skutečné, protože účinné a trvalé distanci umění od mýtů mohlo dojít jen tam, kde umělecké dílo našlo takovou podobu a dosáhlo takového účinku, který už mýtem nemohl být absorbován. Má svůj hluboký význam a obecnou platnost, že něčeho takového bylo dosaženo tam, kde se umění od mytického světa neodvracelo, kde od něho neutíkalo, ale naopak kde se k němu vracelo a ukazovalo jej v nové perspektivě. Emancipace ze světa mýtů je ovšem úkolem širším; umění se však na takové emancipaci významně podílí. Je příznačné, že například ve starém Řecku, v klasické oblasti emancipace lidského světa z mytických vazeb, byli pro rušení státního náboženství žalováni a souzeni stejně tak umělci jako filosofové.

V umělecké tvořivosti nejde pochopitelně jen o emancipaci ze světa mýtů, ale obecně ze světa věcí, daností, zvyků a obvyklostí, ze světa tlaku a sevřenosti, starých norem a setrvačnosti (i společenských setrvačností). A protože ze všeho nového se časem stává pevná struktura a setrvačnost, neexistuje žádná emancipace, která by byla platná a účinná jednou provždy. Každá nová emancipace je možná jen jako **kritika**. Není možno vyjít kupředu a nechat všechno staré za sebou. Jediný účinný způsob emancipace je ukázat staré v novém světle; to je právě cesta kritiky, která něco odmítne a něco jiného přijme a učiní svou vlastní minulostí. V minulosti nelze pokračovat, ale je nutno na ni navázat. Minulost se nemůže propadnout do nicotnosti a nesmyslnosti, pokud z ní není vydolováno všechno ještě živé a mocné. A to právě znamená, že musí být poznána, že musí být ukázána její pravá podoba, že se její skutečnost musí objevit ve světle pravdy.

Nelze proto stavět proti sobě příliš důrazně uměleckou tvorbu a kritiku. Umělecká kritika je zaměřena na umění a dostává tak partikulární charakter; naproti tomu umění je kritické v mnohem širším rozsahu, i když nikoliv se stejnou metodičností. Každé umělecké dílo je současně kritikou, má kritickou funkci, která je neodlučitelná od jeho uměleckého účinku.

Umělecké dílo nekonstatuje jen dané rozpory a nezobrazuje jen existující konflikty, ale samo přináší další, nové rozdělení. Odhaluje část skutečnosti jako definitivně kompromitovanou a odbytou, zatímco jinou část ukazuje jako dosud platnou, živou a tedy otevřenou do budoucnosti. Toto dělení je součástí nového pohledu, který nám je uměleckým dílem otvírán, a proto nemusí souhlasit a obvykle nesouhlasí s dělením, jemuž jsme přivykli a které se stalo součástí konvence; v tom je jeho objevnost.

Žádný zdroj, žádná minulost se nesmí a nemůže stát pro umění jednoznačně závaznou normou, archetypem; může být nanejvýš pomocí a pomůckou. Umělecké dílo musí nejen zobrazovat, musí se nejen obracet k tomu, co je a co bylo, ale musí postoupit vpřed a dobýt nových pozic. Z těchto nových pozic se pak musí to, co je a co bylo, objevit v novém světle, tj. musí být kriticky odhaleno a musí se i v nejpříznivějším případě ukázat hodno jen kritického navázání. Pravdivost, pravda v umění je nerozlučně spojena s jeho kritičností. To znamená, že každé umělecké dílo se ve své tvořivosti může vymykat a skutečně vymyká kterékoliv dosavadní normě a jakémukoliv zobecnění, nejen estetickému a umělecko-kritickému, ale také sociologickému, filosofickému i politickému. Odtud je pochopitelné, že každé nové dílo se v přímé závislosti na své novosti a objevnosti ocitá v distanci k dané společenské skutečnosti, která se ovšem nikdy nemůže zcela vymanit ze sevření konvencemi, návyky, uzákoněnými představami, uznávanými normami atd. proto se každé takové dílo záhy ocitne v napětí a stává se terčem kritických (i nekritických) útoků a polemik, je tedy od samého počátku skutečností problematickou, často na dlouhou dobu otřesenou nebo alespoň otrásanou a atakovanou.

Umění je povoláno, aby existující rozpory nejen registrovalo a zobrazovalo, ale aby se samo angažovalo, aby na jednu linii navázalo a tím se postavilo proti jiné. Ale umění se nemůže omezit na existující, rozvinuté rozpory, nýbrž musí být samo zdrojem dalších, nových rozporů. V tom spočívá jeho objevnost, s níž postihuje a přináší pravdu. Podstatou rozporu je odstup nového činu a nového vidění od dané skutečnosti, od toho, co jest, a odvolání k tomu, co není, odvolání k budoucnosti. *Všechno nové je zakotveno v budoucnosti*; proto lze dosahovat nového jen vykročením vpřed, tedy opouštěním toho, co je dáno, v čem jsme zabydleni, čemu jsme uvykli. Tady se však dostáváme k otázce, která přesahuje možnost umělcovy zkušenosti a která se stává naléhavým filosofickým úkolem. Je budoucnost prázdným prostorem, do něhož je možno pronikat libovolnými hodnotami? Jsou opravdu v budoucnosti jedinou skutečností, o níž lze předem mluvit, jen setrvačnosti, zasahující sem z minulosti? Představuje vznik a cesta nového nepřehlednou změť a pestrost, tryskající na všechny strany? To by znamenalo jen dvojí možnost. Buď má každá nová skutečnost svou vlastní pravdu, která se měří pravdou jiných nových skutečností, přičemž některé pravdy se ukáží jako slabé, jiné jako mocné,



jedny zmírají, druhé vítězí, některé pak dlouho persistují. Anebo nemá žádné nové s pravdou co dělat, má jiný, nejspíš nahodilý zdroj a původ. V obou případech by však šlo o abdikaci těsně před cílem.

Filosofie se musí poučit ze zkušeností umění; musí si vypěstovat smysl pro nové tak, jak si jej vypěstovalo umění. Zákonitosti odhalované vědami jsou významné a je třeba je respektovat právě tak, jako ve svém denním životě respektujeme přitažlivost nebo neprostupnost těles. Tento respekt nás vede k tomu, abychom z místnosti neodcházeli oknem ani stěnou, nýbrž dveřmi. Nevede nás k tomu, abychom v místnosti zůstali. Filosofie orientovaná na nové může a dokonce musí skutečné zákonitosti respektovat, nesmí se však na ně omezovat. Jestliže jsme si ukázali, že pravdivost uměleckého díla je velmi úzce spojena s novostí pohledu a naopak je v základním protikladu a rozporu s opakováním, konvencí, klišé, že nemůžeme být na pochybách, zda pravda je či není ve vztahu k novému, že je sám vznik nového třeba spojovat s pravdou, pak se dost zřetelně ukazuje směr nejbližšího filosofického úsilí.

Člověk musel opustit svou přirozenou, přírodní pozici, aby se stal člověkem. Musí opustit svá daná stanoviska, aby v novém pohledu postihl pravdu. Vidět věci v pravém světle, vidět jejich pravou tvář – k tomu je třeba změnit perspektivu. Svou perspektivu můžeme změnit jen změnou svého místa, přesunem, vykročením, dosažením nového místa. Zda nově dosažená perspektiva bude přiměřenější, záleží na směru našeho vykročení, ale také na skutečném rozložení věcí, které mají ukázat svou pravou podobu. Dějiny jsou mimo jiné dějinami proměn lidských perspektiv. Ale proměna a střída perspektiv má také perspektivu, je to cesta polidštění, cesta stále hlubšího ponoru lidskosti, dosažení lidského místa v kosmu. Tato perspektiva není projekcí vnitřních tendencí člověka, plná lidskost není rozvinutím nějakého zárodku lidskosti, není to něco, co člověk nese s sebou a co mu je od počátku k dispozici, ale naopak čemu se on sám dává k dispozici. A tato zvláštní perspektiva, která proměňuje člověka tím, že jej vede k novým činům, k nové praxi a tedy k novým zkušenostem, která nechává stranou všechny subjektivní a tudíž relativní a dočasné perspektivy, tato jediná vpravdě lidská, protože univerzální perspektiva je – pravda. Pro umění, které zůstává věrno člověku, i pro filosofii, která člověka opět nachází, je to jediná společná pravda. Je to pravda, která je zároveň perspektivou člověka i perspektivou universa; je to pravda, která staví člověka na jeho místo v kosmu.

V této perspektivě se ukazuje nově také význam filosofie pro uměleckou tvorbu. Filosofie, která e u umění něčemu naučila, může jít ve svém oboru novým směrem, může vykročit na novou cestu – na cestu, kterou jsme se snažili v předchozích řádcích stručně naznačit. A na této cestě může vytvořit myšlenkové, ideové ovzduší, které vrhne na umění a na umělecké tvůrčí úsilí nové světlo. Takto nově uskutečněná filosofie se stane nutným

prostředím, v němž teprve bude umělecké dílo moci dotvořit svou tvář, kde teprve začne ukazovat něco ze své dosud skryté podoby. Umění, umělecká tvorba má své mimořádně významné místo na cestě polidšťování člověka, hluboce ovlivňuje celek lidského úsilí, k němuž se vztahuje a na němž se podílí. Aby se tato jeho úloha objevila v plném světle a aby dosáhla plnosti realizace, k tomu potřebuje právě novou filosofii, která by byla schopna pojmout a vyložit umělecké dílo v lidské perspektivě a nikoli jen z věcných souvislostí. Umění si nemůže plně uvědomit samo sebe bez pomoci filosofie: proto se musí filosofie, která se stávala stále více reflexí vědy, stát také a dnes hlavně *reflexí umění*. Filosofie tak nemusí být součástí výstavby uměleckého díla, a přesto může poskytnout uměleckému dílu prostor a osvětlení, v němž se dostává jeho záměru nové potence a nového významu.