

Pravda v české myšlenkové tradici [FF UK]

Ladislav Hejdánek

This is a part of the original document:

[Pravda v české myšlenkové tradici \[FF UK\]](#)

jedná se o část původního dokumentu:

[Pravda v české myšlenkové tradici \[FF UK\]](#)

◆ přednáška, česky, vznik: 29. 4. 1992

◆ lecture, Czech, origin: 29. 4. 1992

Pravda v české myšlenkové tradici [FF UK] [1992]

[strojový, neredigovaný přepis – model Gemini 3 (flash/pro) – únor 2026]

--- (s1_cleaned.flac) ---

Hejdánek: ...zda bylo nebo nebylo provedeno nějaké kritické zhodnocení této tradiční koncepce, ať už v jakékoli formě – o těch koncepcích jsme si říkali, že je jich mnoho.

Jakmile ta otázka je postavena jako problém pravdy v umění a pak se to srovnává, jak je ten problém ve filosofii, tak to jednak ukazuje na tu neudržitelnost té tradice a zadruhé to ukazuje jistě – dává nám to jisté pokyny, jak o tom mluví Hérakleitos, jako ten jazyk, dává nám to jistá znamení, podle nichž se můžeme trochu orientovat. Samozřejmě to není vyřešení, nebude to řešení, které je nám předloženo za nás. Vždycky to řešení musí být naše.

Do západního novověkého povědomí hluboko pronikla Baconova devíza, že moc člověka nad věcmi spočívá ve vědění. To je známá věc, kterou jste měli z dějin filosofie, ta jeho teze: *knowledge is power*. Už tahle ta věta sama zasluhuje jisté reflexe, jisté analýzy a kritického odstupu. My víme, jaký je to problém, jaké je to dokonce nebezpečí, když vědění je orientováno jenom na to, k čemu nám to slouží a jak to zvyšuje naši moc nad přírodou, i nad společností, nad druhými lidmi.

Proč by koneckonců nemohla být věda o tom, jak manipulovat lidmi? Když můžeme mít vědu, jak manipulovat atomy, molekulami, jak manipulovat zvířaty, například krávy, aby víc dojily, tak proč bychom nemohli manipulovat lidmi? Koneckonců co je to genové inženýrství aplikované na člověka, na lidskou rasu?

Ted' uvidíme, jak to končí, tahle myšlenka, že *knowledge is power*, že poznání je moc, že vědění je moc. Ten problém spočívá v tom, že vědění v tomto chápání může znamenat právě tak moc člověka nad věcmi, jako moc věcí nad člověkem. Čím víc toho člověka dělá takto předmětně, tím víc je závislý na tom, jaké ty věci jsou, jak se mají. A potom o pravdě záleží na těch věcech. Pak má pravdu ten, kdo má moc. Tady se situace obrací. Jakmile tu pravdu dáme příliš dohromady s tou mocí, tak ta moc chce potom usurpovat všechny pozice.

Mimochodem i ve filosofii to mělo své důsledky, jak znáte, protože to vyústilo v to známé Heglovo heslo, které se stalo pak přesně v tomto Heglovu výroku, který se stal marxistickým heslem o pochopené nutnosti. Prostě když pochopíš tu nutnost, no tak nemůžeš jinak. Musíš jednat, jít do strany, musíš jednat, se chovat příslušně podle toho a tak dále. To je pochopená nutnost. Pak o tom, co je nutnost, rozhoduje ten, kdo má tu moc. A stačí tedy lidem trošičku přibrzdit jejich informovanost a vědění jako moc si nechat pro sebe – a máme hned praktické využití teze o pochopené nutnosti.

Lidská převaha nad věcmi může být věděním zprostředkována a rozšiřována, ale založena je jinde, nikoli ve vědění o věcech. Samo vědění je možné jen za předpokladu nové skutečnosti lidství. To je to, co věda zapomíná. Věda stále mluví o objektivní realitě a zapomíná, že o té objektivní realitě někdo musí mluvit. Že když se zkoumá, jak věci jsou, tak ten, kdo to zkoumá, tady musí být. Když tady není nikdo, kdo by zkoumal, tak taky se neprozkoumá, jak věci jsou.

To, že se má poznávat objektivní realita a zapomíná na to, že někdo tady je, kdo to musí poznávat...

Dokonce, když se ideálem stane poznávat skutečnost tak, jako by žádného subjektu nebylo, aby ty věci se ukázaly samy, jak jsou, bez jakéhokoli naší aktivity, aniž bychom k tomu něco přidali – *unser Zutun* – tak toto je pověra. Pokud chceme věci, jak jsou, bez jakéhokoli subjektivního poznávání, tak je sice dostaneme, ale nepoznáme.

Tedy, aby vůbec člověk mohl mít převahu nad věcmi, no tak tu musí ten člověk být. A ten nevyplývá z věcí. Ten je něco jiného očividně. A ta převaha a ta moc spočívá právě v tom, čím přesahuje sám pouhou věc, pouhou věcnost. Kdyby člověk byl pouhou věcí, tak nemůže vládnout nad věcmi. Čili je to plné rozporů. Člověk potřebuje být člověkem, aby mohl věci ovládat. Tady nemusejí být jenom ty věci a jejich poznávání, musí tady být někdo, kdo je poznává. A to musí být člověk, to nemůže být věc. Věci se navzájem poznávat nemohou.

Člověk se tedy nemůže jenom pohybovat uprostřed věcí a nad věcmi, ale musí se někde zakotvit. Musí si

někde najít místo, kde by svou lidskost mohl realizovat jinak než následováním a chápáním nutnosti. Člověk tady není od toho, aby chápal nutnost jenom. Musí ji brát v potaz, ale není tady od toho, aby ji jenom chápal.

Člověk je tady pro to, aby dělal něco tvořivého. Ale právě tato skutečnost lidské aktivity a tvořivosti je moderní vědou metodicky redukována a zbavována tak své podstaty. A za takové situace se stává umění významnějším oborem lidské činnosti než vědění a věda. Jestliže se pak objeví pokusy o odlišení pravdy v umění od pravdy skutečnosti, jako kdyby v umění platila jiná pravda než ve vědě. Nebo když je třeba autorovi nějaké knihy adresována výtka nedostatečné imunity vůči převaze racionální úvahové pravdy nad opravdovou, pravdou plnokrevnou umění, jak to bylo jednou formulováno v diskuzi v měsíčníku *Tvář*.

Je to formulace dobře pochopitelná. Jde v úsilí vědeckém, filosofickém a uměleckém vždycky o jinou pravdu? Od filosofa se ovšem čeká, že možnost dvojí nebo několikeré pravdy kategoricky popře. Popravdě řečeno se to od něj ještě do minulého století čekalo, ale v tomto století už se pokoušejí někteří buď mluvit o různých pravdách, a nebo vůbec pravdu považovat za jeden z druhů lži.

Ovšem jenom tak prostě a samozřejmě předpokládat, že filosof bude držet jednu pravdu, by znamenalo přílišné zjednodušení filosofické práce. Takhle jednoduché to filosof nemá a nikdy si to nemůže připustit, že by si to takhle zjednodušoval.

Je nutno se ptát, jak došlo a jak dochází k takovým názorům, že je několikerá pravda. Teď nechám stranou, že není žádná. 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 na straně umění, zatímco filosofická takzvaná pravda se skutečnosti, pravdě naopak odcizila? Rozumí se, ta tradiční filosofická pravda chápána jako jakási přiměřenost tomu, co je. Nemusí se učit spíše filosofie od umění, aby došlo k nápravě?

Otázka pravdy a pravdivosti v uměleckém díle bývá kladena v rámci zkoumání míry a kvality toho, jak to umění – samozřejmě neplatí to všeobecně, v hudbě by to nešlo aplikovat – ukazuje svět kolem sebe.

Umění povoláno stát se zrcadlem doby. Tak se to říkalo. A umění je zrcadlem doby, ať chce nebo ne. Ve velkém zjednodušení, až naivním zjednodušení se to prosazovalo v stalinském období jako realismus, takzvaný socialistický realismus. A vy víte, jak těžké to měli moderně orientovaní umělci, ať už výtvarní nebo i v hudbě, *Prokofjev* třeba, jak to měli těžké básníci, spisovatelé. Vždycky se vytýkalo, že neobrazí skutečnost, že ty jejich postavy nejsou typické a podobně. Takže nejenom skutečnost, ale musí to být typická skutečnost. Zobrazovat třeba zločince velmi netypicky.

Ale tamto je velice naivně zjednodušeno právě tím, že se předpokládá *a priori*, že víme, jaká je skutečnost, a že umění to má jenom umělecky předkládat. Má se řídit podle toho, co víme o té skutečnosti. Jenomže ono to je obráceně. Spíše umění, jak je, jistým způsobem vyjadřuje tu dobu, ve které žije, a ukazuje ji. I to abstraktní, i to umění, které takříkajíc – máme-li si vypůjčit ten termín *Derridův* – které dekonstruuje své vlastní prostředky, které zkouší, experimentuje, odděluje od sebe, separuje jednotlivé prvky, které patřily původně a tradičně k sobě. Tak je separuje a zkouší, jestli jeden stačí bez těch ostatních, nebo dva by stačily bez dalších. Hudba zkouší, hudební skladatel zkouší, jak by hudba vypadala bez melodie, jak by vypadala bez taktu, bez rytmu, bez tónů pěkně znějících. Zkouší tak dál a dál, co to bude dělat.

I tam, když toto umění dělá, je výrazem své doby. Cožpak ta doba nedělá něco podobného v životě? Nerozkládá se to všechno? Nerozkládáme to všechno a nezkoušíme taky od sebe oddělovat věci, které k sobě vždycky patřily? Takže ono to není tak, že se má na umění dávat tlak, ukládat umění úkol vyjadřovat dobu. Umění vždycky vyjadřuje dobu, je výrazem. A svým způsobem i filosofie je výrazem. Ovšem není jen výrazem. To je to podstatné. A to pak platí také pro vědu. Také věda je výrazem skutečnosti. Fyzika je výrazem atomu, a ne jenom. Ještě také teorií o atomech. Ty atomy se tam nějak ukazují, ale ukazují se v kontextu, který není jim vlastní, totiž ukazují se v logickém kontextu. A kupodivu v tom logickém kontextu

jsou nějak viditelnější, zřejmější, zřetelnější než tak, jak jsou ve skutečnosti. My atom nikdy nepotkáme, ale v té teorii je jakoby před námi.

A podobně to je s tím uměním. My musíme dát důraz na to, že to umění něco přináší víc než jenom, že je výrazem doby. Ale ten výraz doby tam nepochybně je, podobně jako v té fyzice jsou ty atomy.

Nepochybně každé umělecké dílo je také produktem a výrazem skutečnosti, naší skutečnosti, skutečnosti doby, skutečnosti jistých společenských struktur. Kdyby však nebylo ničím jiným, ničím víc, tak by vůbec o otázku pravdy nemohlo jít. Pravdivost díla přece není založena v tom, že je produktem, příčinou, následkem určité skutečnosti, ale v tom, že dílo samo je schopno se obrátit, vrátit ke skutečnosti a nějak ji uchopit a pojmout, ať už vědecky nebo ne.

V tomto svém pochopení není umělecké dílo produktem ani výronem skutečnosti, ale je samostatnou realitou, jejíž vztah k uchopené skutečnosti není uzavřen do prostoru *kauzálních* souvislostí, ale v některých místech je přesahuje, uvolněně přesahuje. A ten přesah je podmínkou toho, aby vůbec se mohly ukázat ty skutečnosti, jaké jsou. Ony se samy nemůžou ukázat. To není tak, že prostě otevřeme oči a ony už jsou před námi, jak si to představovali staří Řekové. My musíme nejdřív vystavět velmi komplikované lešení, aby se za ním ukázala ta budova. Když to lešení nevystavíme, tak ta budova tady pro nás není, i když ve skutečnosti je. To je ta záhada lidské tvořivosti. My musíme něco vystavět, abychom viděli to, co tam stojí. Ne jak si *Heidegger* představoval, že tam vidíme jenom to, co jsme si vystavěli, co jsme přinesli ne, my musíme něco vytvořit, abychom viděli to, co vytvořeno nebylo. Bez té naší aktivity tvůrčí se nikdy nedostaneme k věci.

Na té aktivitě záleží. Jaká aktivita, takové potom věci, takové vidění věcí. Pravdivost tedy záleží daleko dříve na něčem, než na tom, jak vidíme věc. Ta otázka pravdivosti se klade už tam, kde vůbec jdeme něco vytvářet. Tam se klade původní a základní otázka pravdivosti. Ještě daleko dříve, než vůbec se mohou poukazovat k nějaké skutečnosti.

Nuže pouze v těch místech, kde jsou překročeny ty takzvané kauzální skutečnosti. Já o nich teď mluvím takhle trochu s nadhledem, poněvadž už jsme se toho dotkli dříve. Víte, že kauzalita je mýtus, je předpoklad, říkám já. Neexistuje nic, co by umožňovalo tomu, co není, určovat nebo vůbec mít nějaký vliv na to, co je. To je kauzalita. Minulost má mít nějaký vliv na přítomnost nebo budoucnost. Jediná možná alternativa je chápat kauzalitu tak, že následek reaguje na příčinu, a tím z ní tu příčinu dělá. Když nic na příčinu nereaguje, tak ta příčina není žádnou příčinou.

Ale to nepatří do tohoto kontextu, protože když se všechno chce říkat najednou, tak potom je to neprůhledné, tak se to musí dělat po kouskách a vždycky se tu a tam musí nějaký ten kompromis udělat ve formulaci. Čili teď o té kauzalitě nebudeme zvlášť mluvit.

Tedy pouze v těch místech, kde ta lidská tvořivost není produktem, není následkem, není výsledkem něčeho, co předcházelo, nýbrž kde jde skutečně o něco nového – proto mluvíme o tvořivosti, že člověk něco vytváří, co tu ještě nebylo – jenom tam je domovem umělecká pravdivost čili věrnost, a také vědecká pravdivost čili věrnost.

Postižení, uchopení skutečnosti bývá obvykle nazýváno jejím zobrazením. Dokonce vy se ještě pamatujete, že jste ve škole slýchali slovo odraz. To je hrozná věc. Ještě můj učitel, který tady sice byl už hodně upostraněn, ale pořád ještě mohl přednášet v 50. letech, J. B. Kozák, tak ten – on byl svým způsobem takový zvláštní, takovým způsobem houževnatý, že některé teze opakoval do omrzení, zejména ty, na kterých nikdo nedovedl, proti kterým nedovedl oponovat – tak pořád říkal: Odraz, co je to odraz? Odraz je, když hraju tenis, mám raketu a odrazím míč. Mám ten míč? Nemám, nýbrž je někde pryč. Odraz znamená, že jsem vůbec nic nepochopil, nýbrž že jsem to odrazil. To byl nádherný argument. Prostě se to ode mě odrazilo, já to nemám. Děkuji.

V minulosti to ustavičné opakování některých formulí teorie odrazu způsobilo, že se stalo v diskusích – samozřejmě to byly diskuse marxistů, poněvadž nemarxisté se těžko dostávali ke slovu, leda někdy koncem 60. let, to se to začalo trochu měnit. A tohle je taky text, který jsem vyhrabal z poloviny 60. let, takže proto tam jsou tyhle ty momenty.

Tedy to ustavičné opakování formulí odrazu způsobilo, že v těch diskusích se považovalo téměř za samozřejmé mít obrazivou schopnost umění, to, že dává obrazy skutečnosti, za jeho schopnost nejdůležitější. Ačkoliv mnohem podivuhodnějším faktem než obrazivost je jeho obrazotvornost. Nejde o to, že dělá obrazy, nýbrž že vytváří. Nejde o to, co zobrazuje, nýbrž že vytváří obrazy. A obraz je něco jiného než skutečnost. Na tohle je třeba dát pozor.

Nu a už v otázce obrazivosti se ocitáme tvář v tvář filosofické intervenci. Teorie odrazu je založena na určitém pojetí pravdy a pravdivosti, které má docela konkrétní historické předpoklady v evropské myšlenkové tradici. Převládá tu 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, to jest, že to od někoho vezme, kdo to poznal takhle. 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. Já nevím, kdyby vám to připadalo, že je to naprosto zbytečné o tomhle mluvit, tak mi to řekněte. Ale já jsem přesvědčen, že v takovém běžném pohledu tohle pořád přetrvává, a že se nic na tom nemění tím, že tady byl 17. listopad. Tedy je mi líto, já mám dojem, že je to tak. Čili domnívám se, že má smysl o tom mluvit.

Předpoklad, že umělecké dílo má nějak ukazovat skutečnost a tu skutečnost že ukazuje díky jakémusi poznávacímu aktu, který je třeba odlišit od toho uměleckého zpracování. Já si myslím, že toto je velmi takový populární pohled na umění. Samozřejmě neplatí to pro hudbu. Tam každý ví, že to je něco jiného, že symfonie nezobrazuje přírodu, i když je řada hudebníků, kteří se snažili, že. Co je to *Pastorální symfonie*? Co to tam jsou ty napodobení hlasu kukačky, štěkání psů? To dělal rád Čajkovskij, polnice válečná v 1812. A tyhle věci, že romantici se pokoušeli hudbou vyjádřit skutečnost nějak, to je pravda. Takže ta hudba není tak úplně... jenomže vždycky je k tomu potřeba jakési zprostředkování *logo*, zprostředkování slova. Ta hudba sama nikdy to nedokáže sama o sobě. Vždycky je to nějak propleteno ještě. Proto také málokterý velký hudebník se třeba omezil jenom na komorní a symfonickou hudbu. Každý měl potřebu taky skládat písně, opery, aby to spojil s nebo... šlo to dál, že jo, k mým třeba... a tak dále, dokonce s recitálem spojit hudbu se slovem. To je nezbytná věc, také v lidové tradici píseň vždycky má slova. To není jenom melodie.

No, ale stejně je hudba přece jenom něco jiného v tom ostatním umění. Vždycky ten vztah, ta *relace* ke skutečnosti je zřejmější. Není tak obtížné ji *demonstrovat*, ji *realizovat*. Ale přesto, že ta hudba ukazuje, že to umění není tak úplně v tom, že zobrazuje skutečnost, tak ten předpoklad, že – i když zapomeneme na tu hudbu – to umění se nějak vždycky k té skutečnosti takhle vztahuje, ten tady zůstává. No, a jak se může stávat? No, tím, že prostě my víme, jaká ta skutečnost je, my ji vnímáme, a pak to umělecky zpracujeme. Ten umělec to umí, my to neumíme, on to umí, proto je umělec. My víme předem, jak to má být, jenomže to nedokážeme tak říct, on to umí. Běda mu, když řekne něco jiného, než my víme. Tak samozřejmě, to je nějaký umělec – takový.

Tedy, tohle je běžné dosti, a nemůžeme to jenom hodit ze stolu tím, že to říkali marxisti. Samozřejmě, že v marxismu měli diletanti a všelijací psychičtí devianti a tak dále měli obrovskou šanci, že ty blbosti prostě kladli na sebe a dělali pyramidy blbostí. Už nebyla kritika. Ne všichni marxisti byli blbí, ale ti blbí marxisti měli svobodu, svobodu ty blbosti prostě vršit. Na tom není nic proti marxismu, tam chyby marxismu je třeba hledat jinde. Toto jsou chyby blbounů, a ty jsou všude. Ty jsou i v postkomunistické éře možná, a proto to musíme hlídat. No, ale to sem nepatří, to by mohlo vypadat jako [nesrozumitelné].

Tedy, ta hrubá chyba je, že se předpokládá, že to umělecké dílo má jakési dvě složky. Jednu poznávací, a ta tam musí souhlasit s tím, co víme, jak to je. A potom to umělecké zpracování, obsah a formu. Umění potom spočívá v té formě, nikoliv v odhalování skutečnosti. Tu skutečnost můžeme odhalovat i neumělecky. Dokonce tam je to daleko přesnější. Toto je chybný pohled.

No, a pak když chceme posoudit pravdivost umění, tak není nic snadnějšího než konfrontovat poznávací složku uměleckého díla s výsledky jiného, dokonce jistějšího a zaručenějšího poznání. Že prostě umělec

nám tady cosi líčí, tak teď to zkontrolujeme, co nám říkají historici, pokud je to historický román, nebo pokud je to *science fiction*, co nám říká věda, jestli je to možné a tak dál. Pak můžeme po stránce pravdivosti to dílo takto zhodnotit. Otázku uměleckého ztvárnění pak můžeme nechat odbornému posouzení umělecké kritiky a estetiky. Všimněte si, že je to takové... já to líčím jako úplnou zvrhlost, ale ono to tak vypadá, a dokonce takhle jsou rozděleny katedry na této fakultě.

Někteří z vás snad chodí taky na Kosíka, tedy abych teď zmínil Kosíka. Kosík má tu zásluhu, že provedl radikální kritiku tohoto pojetí. Aby bylo jasno, že tedy nejsou všichni marxisti padlí na hlavu, nebo nejsou ti broní, o kterých psal Vaculík. Našel si to psychiatrické nějaké učení a strašně se mu to slovo zalíbilo, tak o tom psal. Byli a jsou také inteligentní marxisti. A Kosík v šedesátých letech provedl radikální kritiku tohoto pojetí, které tady říkám a které není jenom marxistické, ale tehdy, protože vládl jenom marxismus, tak to bylo především marxistické pojetí. A Kosík v té kritice položil otázku, jedinou otázku: odkud čerpá člověk jistotu, že to, co ví, je skutečnost sama, a nikoliv pouze jeho představa o skutečnosti? Odkud čerpá tu jistotu? To znamená, odkud čerpá tu jistotu filosof nebo vědec, poučený člověk? Odkud ví, že on ví, jak ta skutečnost vypadá, a teď chce posuzovat, jak to obráží to umění?

Kosíkovo odmítnutí koncepce, jakoby skutečnost byla nejprve poznána, a jakoby ji umělec již poznanou pouze zobrazoval, ilustroval, je předpokladem i výsledkem zdůraznění autonomie uměleckého přístupu ke skutečnosti. Jeho cílem bylo prokázat, že ten přístup umělce ke skutečnosti je autonomní, že není podřízen vědeckému nebo jakémukoliv jinému hledisku. Samozřejmě tehdy se mluvilo o hlediscích vědeckých. V podstatě to bylo hledisko dobové, které se samozřejmě samo sebe chápalo jako vědecké. Kosík tedy problematizuje názor, že by mohlo být pravdy, kterou vyjadřuje umění, dosaženo také jinou cestou. To jest, že by umění jenom formou to podávalo nějak hezky, ale věc, kterou podává, že je možno zjistit i jinou cestou. Kosík říká: nikoliv. Umělec je schopen ve svém díle ukazovat skutečnost, poznávat skutečnost, nechat nás, abychom poznávali skutečnost způsobem, který je nenahraditelný. Který žádná věda nemůže [nesrozumitelné] duplikovat, natož iniciovat sama bez toho.

Ovšem, jestliže tomu je tak, nepotvrzuje právě Kosík tímhle tím důrazem na autonomii umění a toho poznávacího faktoru umění, nepotvrzuje tím ono zdvojení či zmnožení pravdy, na něž chceme namířit ostří kritiky? Nemá proti tomuto pojetí ono pochybné rozštěpení umění aspoň relativní pravdu v tom, že jednotu pravdy zachovává? Abychom dovedli tuto otázku posoudit a řešit, musíme se tázat, čím je v onom pochybném pojetí jednotu pravdy zachovávána jak dochází k tomu zachovávání? V čem je tam záruka, že se různé postupy a přístupy z různých stran nakonec setkají v jedné společné pravdě? Umělec poznává skutečnost, vědec poznává skutečnost, filosof poznává skutečnost, poznává skutečnost, obyčejný člověk pracující poznává skutečnost. A teď se všichni mají sejít v téže pravdě. Co je zárukou toho, že se sejdou v téže pravdě? Nepochybně v tom, že všem přístupům je společná ta skutečnost, ke které přistupují. Skutečnost je jedna, daná, docela stejně tam, kde ji postihuje filosof, jako tam, kde ji postihuje umělec a jako tam, kde ji postihuje vědec a jako tam, kde ji postihuje, pokud je schopen, prostý pracující člověk.

Jen cesty jsou různé a prostředky se odlišují. V pozadí už tušíme zdroj tohoto pojetí, jímž je řecká metafyzická tradice se svým pojetím pravdy a zejména se svým pojetím skutečnosti. Přihlédněme k ní blíže, abychom si ozřejmili aspoň dva nejvýznamnější rysy. A teď si připomeneme něco, co už jsme tady říkali kolem *Alétheie* a Platóna.

Za opravdové filosofy považuje Platón ty, kteří rádi hledí na pravdu, říká. Kterí rádi hledí na pravdu. Také pro Aristotela je filosofie vědou o pravdě. V *Metafyzice* přímo říká: filosofie je vědou o pravdě. Pravda je mu cílem dívání, *theória*, teoretické vědy. Pravda tedy není výkonem, jenž je naopak cílem praktické vědy, *praxis*, tedy vědy ve smyslu techniky, jak bychom dnes řekli, vědět, jak na to, *know-how*. To je cílem *praxis*. Cílem *know-how* je to udělat, to je pak to dílo. Kdežto cílem vědy jakožto *theória*, *theoriás charin*, je čumět a vidět.

Oba velcí filosofové dále spojují pravdu s neměnností a stálostí. Filosofové jsou u Platóna lidé schopní chápat to, co je postavičně v týchž vztazích neproměnné. Poznávat znamená pozorovat každý jev sám, jak

zachovává stále tytéž vztahy. Neboť jak by se mohlo dostat něčeho stálého, jako je poznání, o těch věcech, které nemají ani nejmenší stálost? Tak to klade Aristoteles už u Sókrata v některých dialogích, ale zejména takto to staví Aristoteles Platónovi a přisvědčuje mu. Něco takového nemůže být předmětem rozumu ani žádného vědění, které chová plnou pravdu. Podobně Aristoteles má za to, že pravdu v nejvyšším stupni, říká doslova, obsahují počátky toho, co je trvalé, věčné. A proto z toho vyvozuje: je třeba hledět získat si pravdu z toho, co se chová stále stejně a co nepodléhá žádné změně.

Čili když se něco chová stále stejně, nepodléhá změně, tak potom samozřejmě to odráží vědec a filosof a umělec vždycky stejně. Pokud ne stejně, tak je to chyba toho umělce nebo chyba toho filosofa nebo chyba toho pracujícího, který někde spláhl [nesrozumitelné] jako dílo a všechno.

Jestliže Platón zdůrazňuje, že pravda se vztahuje k tomu, co je stále v témž stavu stejným způsobem, beze všeho příměsku, – tady už máme tu myšlenku beze všeho příměsku – je zřejmé, že ani sama pravda nemůže znamenat žádný příměsek, přídavek ke skutečnosti. Pravda není ničím navíc, ničím novým, co by ke skutečnosti přistupovalo a co by ji prosvětlovalo, nýbrž je vyjevením, odhalením, odkrytostí skutečného, ničím víc než jen odhalením toho, co je. Pravda není něco navíc.

Ve výpovědi se sice pokouší člověk tuto odkrytost nějak vyjádřit, ale odkrytost je vlastností samotné skutečnosti a je zjevná otevřenému pohledu, zírání, který potom můžeme [nesrozumitelné] doslova vyjádřit ve slovech. Získat pravdu znamená vlastně získat nerušený průhled až na samotnou skutečnost. Tohoto průhledu je dosaženo tam, kde se skrze změnu a za změnou ukáže neměnné a trvalé a kde se tak otevře našemu pohledu, našemu duchovnímu zraku. Pravda ke skutečnosti nic nepřidává ani od ní ničeho neubírá, ale ponechává ji tím, čím jest. A protože pravá skutečnost je neměnností, nutně ji ponechává beze změny.

Dnes aspoň některým z nás se už tyto metafyzické kořeny celého pojetí zdají cizí. Vzdali jsme se posledních představ o tom, že by v našem světě bylo něco trvalého a neměnného. Poznali jsme, že se proměnlivostí vyznačuje veškerá skutečnost. Přesto však jsme se od tradičního metafyzického konceptu zcela neodpoutali. Parmenidovská identita, která položila základ celé řecké metafyzice, zasahuje mocně ještě i do našeho myšlení, pro něž skutečnost při vší své proměnlivosti je dřívějším [nesrozumitelné].

Odmítli jsme neměnnost a přiznali jsme absolutní vládu změně. Přesto však držíme identitu. Nepochybně jednou z cest vybudování nové nemetafyzické ontologie bude pronikavá analýza pojetí změny. V našem dosavadním přístupu se skutečnost objevuje sice ve své proměnlivosti, ale jako jednoznačně daná a my ji bereme jen na vědomí. Poznání pro nás stále znamená pojmát ji tak, jak se ona sama podává, to jest bez jakéhokoli cizího příměsku. Pravdivě poznat pro nás znamená poznat skutečnost tak, jak opravdu jest, to jest ponechat ji v poznání tím, čím sama o sobě vskutku je. Přejít z nepoznanosti do stavu poznání není pohybem samotné poznávané skutečnosti, ale pouhou subjektivní [nesrozumitelné].

Skutečnost je podrobena nejrůznějším změnám, v této proměnlivosti je přístupná našemu poznání. Samo poznání však nesmí na skutečnosti, na té proměnlivé skutečnosti nic měnit, má-li vskutku postihnout pravdu.

Pochopitelně i tato částečná oprava se ukázala jako neudržitelná, například v té teoretické fyzice. Ideálem pravdivého poznání bylo pro řeckou metafyziku a ještě donedávna i pro novodobé myšlení ponechat skutečnost tím, čím jest. Mimochodem to je formulace, kterou najdete u Heideggera. Tam to má maličko posunutý význam, není to toto přesně, je to trošičku komplikovanější, ale to *seinlassen* na jedné straně a v té *Wesenswahrheit* výslovně tam jde o to prostě ponechat skutečnost tím, čím jest. A 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 *epifomenem*.

Neboť kritériem skutečnosti se nám stalo její působení. To se teď vracíme k tomu Heglovi. Kritériem skutečnosti se nám stalo její působení, v němčině je to *Wirklichkeit ist was wirkt*. Toto, co působí, to je skutečnost. U nás slovo skutečnost je to, co vede ke skutku. Skutečnost vykonává jakési skutky, proto je

to skutečnost. Skutečnost, která nic nepůsobí, není skutečnost.

Takové jsou ovšem ideály objektivního poznání, který je ve zvládnutí podobě silně rozšířen jako názor zdravého rozumu, a tedy dodnes přežívá. Tentýž ideál však funguje jako myšlenkové pozadí základní orientace veškeré novodobé přírodovědy, tedy přežívá nejen jako obecný...

--- (s2a dokončení_cleaned.flac) ---

Jiný hlas: Ideál objektivního poznání otřesen, dokonce obou tak výsostně, tak klasicky v novověku zformovaných disciplín. Naším cílem je prozkoumání vztahu umění a *filosofie*. Nechme tedy stranou kritiku vědecké metody, 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*?

Představují vzájemné vztahy těchto dvou světů pouhou vnějškovost, která dovoluje *filosofii* zvýšit přesvědčivost argumentů vybranou, až uměleckou formou, zatímco umělecký účín literárního, výtvarného nebo hudebního díla může být umocněn *filosofickou* hloubkou a rozměrem, jemuž dostávají umělci stavebního materiálu k realizaci tvůrčího záměru? Víme, že něco takového je možné. Třeba když čtete Březinu, tam je spousta podivuhodné či *pseudofilosofie*, budiž. Která je u něj doma? Přichází *filosofie* opravdu z jiného světa než umění? Živí se jejich kořeny z odlišného zdroje?

Hejdánek: Umění je nepochybně mnohem starší než řecká *filosofie*. Ovšem ani metafyzické 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 nám, 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 údajné nebo skutečně jedinečné události, která byla povýšena v určité stylizaci na *archetyp*, vzor všech analogických událostí pozdějších, jež usilovaly o jejich 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 *pratytypy* všeho toho, co do tohoto světa náleželo. Také řecká metafyzika navázala na *archetypické* myšlení. Zatímco však se 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 jen prohlubovalo zároveň s tím, jak postupně přesouvalo svůj zájem víc a víc na člověka, na lidský svět a lidské osudy.

Tady někde došlo k základnímu rozchodu dvojího lidského přístupu ke skutečnosti. Metodou jednoho se stalo pojmové zobecnění, *abstrakce*, zatímco metodou druhého se stalo ozvláštnění, *konkretizace*. *Filosofie* a s ní věda získala celý svět, jen člověk se jí ztratil. Umění nalezlo, objevilo člověka a už nikdy se ho docela nezřeklo. Ovšem toho člověka našlo až v evropské kultuře. Tu orientální teď necháváme stranou.

Tím, jak umění nalezlo člověka, nikdy ho už nepustilo, nikdy až snad po dnešek. Našlo v člověku i východisko, které mu umožnilo vždy znovu získávat i svět. Všimněte si, jak platilo donedávna, že na obraze, třeba přírodní scénérie, musel být aspoň človíček, aspoň jeden divák. Ten obraz jako by byl neúplný, nedokončený, něco tam chybí, když tam není člověk. Stačí maličký člověk, třeba bába, která nese nůši. A jinak je to celá přírodní scénérie. Jako by to byla záštita, vy to docela cítíte.

Teď si všimněte abstraktního umění, které nechává člověka úplně mimo. Toto vysoce abstraktní umění, v němž ještě tam máte několik ploch, to je novinka. Zatím v minulosti to tak nebylo. To umění právě přes toho člověka, kterého tam někde mělo, třeba jen v pozadí nebo v popředí, někde, vlastně získalo tu krajinu, získalo něco. Někdy ten člověk ani nemusel být znázorněn. Vždyť co to je zátiší? Zátiší je něco, co je kus domova. Tam ten člověk je někde jinde, ten se na to zátiší kouká tak, jako vy se díváte na ten obraz. A ten člověk tam je. To zátiší bez člověka nemá smysl. Kdo to zátiší vytvořilo? Takhle to donedávna bylo. Tedy jde tu vlastně o dvojí přístup ke skutečnosti. Máme se tázat: není hodna naší nejvyšší pozornosti právě ta okolnost, že se člověku otvírá přístup ke skutečnosti, a 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, nezbytná podmínka. Člověk musí od věcí a od světa nejprve získat odstup. Člověk jako součást přírody zůstává přírodní bytostí, a tedy není člověkem. 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 odstupů však neznamená zrušení ani rozvázání takových souvislostí. Čím je tedy tento odstup oproti 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 dvojím nebo vícerym způsobem?

Řekli jsme, že se člověku otevře přístup k přírodě a k přírodnosti teprve na základě *distance* od přírody a přírodnosti. Té se člověk vysvobozuje z pout přírody, alespoň malým cípečkem svého bytí a stává se, řečeno tím *Vercorsovým* termínem, nepřirozeným zvířetem tím se mění především on sám. Bytost, která se vymanila ze své totální sounáležitosti s přírodou a alespoň v něčem dostala odstup a na jeho základě opět přístup k přírodě, není už bytostí zcela přírodní. Ale za druhé se mění také sama příroda. Zatímco dosud byla všeobíhající skutečností, světovou totalitou, veškerenstvím, dostává nyní rys jakési *parciality*. Stává se pouze jednou úrovní, jednou z úrovní, z více úrovní. Přestává být veškerenstvím a vlastně teprve nyní se stává přírodou, totiž jen pouhou 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 najednou cizím světem. Své vlastní odcizení světu přírodnímu zažívá jako cizost přírody.

A tak bychom mohli pokračovat. Jde o ukázkou toho, že každý odstup je událost, změna čímsi novým, co proměňuje zároveň staré a není tedy pouhým přídavkem k tomu, co bylo. Tak tomu je už na vysloveně přírodní, tak tomu je později na úrovni společenské. Naším úmyslem bude v následujících řádcích ukázat, jak je umění hluboce angažováno na vytváření nového i na odhalování a vidění.

Odstup od dané skutečnosti, od toho, co jest, co tu jest, je možný jen jako krok kupředu, krok k tomu, co není dáno, který jako krok do budoucnosti. Budoucnost je tím prostorem, který odpírá sevřenost a zaklesnutost subjektu do spleti daných souvislostí a vztahů a kde 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 zaběhaností. 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 výtvozem 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 povaha uměleckého díla. Ačkoliv jednou vytvořeno je nadále součástí dané skutečnosti (ovšem jen po své vnější stránce), představuje otevřenou bránu, jíž 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 nebo vyváděn do nové skutečnosti, do světa uměleckého ztvárnění.

Není však vytrhován bez vlastní aktivity. Dílo je pouze příležitostí k tomuto vytržení. Samo o sobě je mrtvé jako každá danost. Teprve naším rozhodnutím svěřit se mu jej oživíme 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 a osvobozujeme si je zejména tím, že je napájíme svým dechem, že mu vdechujeme svůj život, dáváme mu svou krev, aby žilo. A tak můžeme právem prohlásit, že jde o krev z naší krve, 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 nikoliv plně do hloubky prozkoumána otázka pravdivosti uměleckého dotazu. Nepochybně ani pravdivost není trvalou kvalitou samotného díla, součástí jeho daného stavu, ale je spojena s jeho živostí, oživením, ať ze strany tvůrce nebo ze strany toho, kdo dílo přejímá. Dílo se pravdivým vždy znovu stává, vždy znovu se musí stát, anebo se nestává. A to souběžně s tím, jak je prožíváno, vytvářeno, dotvářeno, ožíváno. Ale oživení díla není samo o sobě totožné s tím, jak a že se dílo stává pravdivým. Vždyť ono oživení by mohlo na našem vlastním životě také jen parazitovat. Vždyť ono... 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. Ne v tom, že nás zase pouští, nechá spadnout zpátky do toho našeho původního světa. V něčem jiném, v něčem novém, v něčem dalším.

Pravdivé dílo nás neponechává ani u té skutečnosti, ani v té vytrženosti. Neponechává nás ve vytrženosti z našeho vlastního původního světa a v opouzředenosti vnitřním světem svého uměleckého tvaru, takže bychom se pak najednou probudili a najednou jako z té opilosti tím dílem potom najednou se probudíme a zase spadneme do toho svého světa, jak to je třeba při opilosti normální, pak se probudíme a jsme v tom světě s tou horkou hlavou a s těmi negativními důsledky, už jsme zase v tom světě, v kterém jsme byli někde jinde předtím. Ale to dílo nás obrací zpět do našeho vlastního světa, ale tak, že nám ukazuje starou skutečnost v novém světle.

Jiný hlas: A dokonce i novou skutečnost ve starém světle.

Hejdánek: Umělecké dílo nás tak vysvobozuje z našeho světa, ale současně nás obdarovává svobodou k novému přístupu k tomu našemu světu. Ale opět nejde o jakýkoliv přístup, nejde o jakoukoliv podobu. To 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 a pravda. Však na témže území se manifestuje také nepravdivost, lživost a podvodnost a kýčovitost a všechno to další. Nemůžete chtít pravdu čistou a aby nebylo nebezpečí, že to upadne do lži. Všude tam, kde je možná pravda, je možná taky lež. Chtít vymýtit lež znamená vymýtit také pravdu. To se může podařit. Vymýtit lež je velmi snadné – prostě stačí všem lidem usekat hlavy. I když tedy lžou i zvířata, občas, ale to k tomu nepatří, ty se to naučily od lidí asi.

Nově ukázat staré, to znamená ozvláštnění. To je ozvláštnění: to staré ukázat v novém světle. To je to ozvláštnění, *konkretizace*. Staré se jeví, jako že je známé, čili to bylo už takřka abstrahováno. Už je to známá situace, stále se opakující. A teď to ukázat jako cosi nového, teprve v této podobě. Vidět to poprvé, dětskýma očima – na to dávají důraz umělci právě. Tedy nově ukázat staré může mít různý *charakter*. Je možno se prodírat s velkým 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 ozvláštnění je jenom návratem od starého konvenčního světa ke světu ještě staršímu, předkonvenčnímu. Není pochyby, že toto i dnes je možná cesta umění. Není to však cesta pravdy, nýbrž cesta okouzlení, obestření magickou mocí *sugestivního* obrazu – slovy cesta mýtu. A mýtus je *filosofií* cizí od svého vzniku.

Na konci této cesty je umrtven nejen sám umělecký tvar, ale je *drasticky* fixováno i jeho vnitřní prožívání v jakémsi *rituálu*, stále mi připomínajícím politické slavnosti, při nichž šlo o to navodit co nejpřesnějším a nejrafinovanějším zopakování postupů svaté hry tu pravou, protože původní, a tedy nejvyšší skutečnou *situaci*. I 20. století, i ta *moderní* nebo *postmoderní* společnost zná takové umění, které se dává do služeb *modernizovaného* mýtu. Stačí si přečíst v *Pánu Ježíši* třeba o tom – to je ten mýtus v praxi. To je mýtus ve 20. století, znovu oživený.

Čím jiným byla – a na druhé straně to není jenom teď, ale bylo to třeba v tom takzvaném *socialistickém realismu* – čím byla třeba *norma* kladného hrdiny, *typického protagonisty*? Kladného, protože *typického*. Čím to jiným bylo než výzvou k mýtotvornosti, *loajalitě* k daným politickým a společenským mýtům? Jak v dávné minulosti, tak v poslední době osvědčilo a osvědčuje umění svou schopnost uvolnit se z podobné vázanosti a podřízenosti v *distanci* ode všeho. Únik není ovšem snadný, protože i tam, kde už dosahuje úspěchu, je vzápětí sledován novým mýtotvorným obchvatem, je dostižen, znemožněn, *paralyzován*. Ke skutečné, protože účinné a trvalé *distanci* umění od mýtu mohlo dojít jen tam, kde umělecké dílo našlo takovou podobu a dosáhlo takového účinku, který už mýtus nemohl zpětně *absorbovat*. Má svůj hluboký význam a obecnou platnost, že něčeho takového bylo dosaženo tam, kde se umění od mýtického světa neodvracelo, kde od něho neutíkalo, ale naopak kde se k němu vracelo a ukazovalo jej v úplně nové *perspektivě*.

Emancipace ze světa mýtů je ovšem úkolem širším. To nedělá jen umění, a ani ne na prvním místě. Umění se však na takové *emancipaci* významně podílí. Je příznačné, že například ve starém Řecku, v klasické oblasti *emancipace* lidského světa z mýtických vazeb, byli pro rušení státního náboženství žalováni a souzeni stejně tak umělci jako *filosofové*. A od té doby se to opakuje.

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 společenské setrvačnosti. A protože ze všeho nového se časem stává pevná *struktura* a setrvačnost a staré, neexistuje žádná *emancipace*, která by byla platná a účinná jednou provždy. Každá nová *emancipace* je možná jen jako kritika. Není možno jít kupředu a nechat všechno staré za sebou. Jediný účinný způsob *emancipace* je ukázat staré v novém světle, a to kriticky. To je právě cesta kritiky, která něco odmítne a něco přijme a učiní svou vlastní minulostí. Kritika nemůže začít z ničeho. Něco přijmout musí, ale musí to přijmout kriticky.

V minulosti nelze pokračovat, ale je nutno na ni navázat. Minulost nemůže propadnout do nicotnosti a nesmyslnosti, pokud z ní není vydolováno všechno ještě živé a mocné. A to právě znamená, že musí být odhalena, poznána, že musí být ukázána její pravá podoba, že se její skutečnost musí objevit ve světle pravé *perspektivy*, to jest 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 kritika, má kritickou funkci, která je neodlučitelná od jeho uměleckého účinku. Umělecké dílo nekonstatuje jen dané spory a nezobrazuje jen existující *konflikty*, ale samo přináší další nová rozlišení. Odhaluje a odkrývá část skutečnosti jako *definitivně* kompromitovanou – to je například význam *satíry* – zatímco jinou část ukazuje jako dosud platnou, živou a tedy otevřenou do budoucna. Toto dělení je součástí nového pohledu, který nám je uměleckým dílem otevírán, a proto nemusí souhlasit, a obvykle nesouhlasí, s dělením, jemuž jsme přivykli a které se stalo součástí *konvence*. V tom je právě jeho objevnost. Žádný zdroj, žádná minulost se nesmí a nemůže stát pro umění jednoznačně závaznou *normou*, archetypem, řečeno *religiologicky*. Může být nanejvýš pomocí a pomůckou. Umělecké dílo musí nejen zobrazit, musí se nejenom obracet k tomu, co je a 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, to jest musí být kriticky odhaleno. A musí se i v nejpříznivějším případě ukázat hodno jen kritického nahlížení. Pravdivost, pravda umění je nerozlučně spjata s jeho kritičností.

To znamená, že každé umělecké dílo se ve své tvořivosti může vymykat a skutečně vymyká kterékoli dosavadní normě a jakémukoli zobecnění, ať se říkalo, nejen estetickému a umělecko-kritickému, ale také sociologickému, filosofickému, politickému a jakémukoli jinému. Odtud je pochopitelné, že každé nové dílo se v přímé závislosti na své novosti a objevnosti ocitá v *distanci* k dané společenské skutečnosti, společenské realitě, která se ovšem nikdy nemůže zcela vymanit ze sevření konvence. Nejenom vždycky je to zápas, v němž z jedné konvence se společnost osvobozuje a do jiných upadá. Tak se vyvíjí skutečnost společenská. Tedy společnost se nikdy nemůže docela vymanit ze sevření všemi konvencemi, návyky,

uzákoněnými představami, uznávanými normami a tak dále. Navíc to není ani žádoucí.

Proto se každé takové dílo záhy ocitne v napětí a stává se terčem kritických, bohužel velmi často nekritických útoků a polemik. Je tedy od samého počátku skutečností problematickou. Čím je novější, čím je tvořivější, tím je problematičtější. Často na dlouhou dobu otrěsenou, a nebo alespoň otrřasanou a atakovanou ze všech stran. Umění je tedy 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. Podstatným rozporem 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 opuštěním toho, co je dáno, v čem jsme zabydleni, čemu jsme uvykli.

Doufám, že sledujete tu myšlenku. Prostě to umění je tím pravdivější, čím se více odlišuje, odděluje, čím se distancuje, čím více distancuje od toho, co jest. Poněvadž naopak, když je konformní s tím, co jest, tak se stává kýčovitým. Tady se už dostáváme k otázce, která přesahuje možnosti umělcovy zkušenosti a která se stává naléhavým filosofickým úkolem: je budoucnost prázdným prostorem, do něhož je libovolně... Pojdte, já to dokončím příště. Oni už nás vyhazují a trochu se mi ty myšlenky pomíchaly.

--- (s2b jiná přednáška_cleaned.flac) ---

Jiný hlas: ...Dietrichu Bonhoefferovi, o té *nenáboženské interpretaci* v originálním německém textu. On v té části z vězení, jeho ovšem základní myšlenka byla ta, že evangelium je nesrozumitelné v oné době proto, že ustrnulo v slovech, která se přežila, a v představách, které se antikvovaly. Například takový krásný příklad je *vykoupení*. To je slovo dnes náboženského charakteru, původně však obsahovalo vykoupení [nesrozumitelné] na tu souvislost v Bibli. A z toho vykoupení zůstalo. A to je celá řada slov, on uváděl celou řadu příkladů. A byl přesvědčen, že je potřeba evangelium přenést do představ a také sociálních vztahů, které jsou dnešní.

On konkrétně například, protože byl činný jako laický kazatel, on se v některé neděle věnoval kázání nebo přednáškám, tak byl vyřazen z trestního soudnictví a dělal civilní například rozvody a tak dále. Získal celou řadu zkušeností z toho, že se pokusil anihilovat to náboženství a zasáhnout do vztahů například rozvádějících se manželů. Z toho důvodu potom moc obecnil. Měl dva takové dobré přátele a učitele, Františka Jirádku a jednoho faráře, Jana Amose Pospíšila, s kterým si velmi dobře rozuměl také v této oblasti. On s těmi svými soudci vyrůstal spolu, s Františkem Jirátkem a Janem Amosem Pospíšilem, v rozpravách, kde razili tento termín. Byl vyjádřen jasněji, že nemá negativní vymezení. *Nenáboženská interpretace* je negativní vymezení a jím šlo o to, aby křesťanství, to živé v křesťanství, aby bylo promítnuto do sociálních vztahů.

A on právě vyrazil pojmy, které jsou ze zkušenosti, které jsou současné. On například měl velmi zajímavé přednášky ze své praxe soudní, respektive když jednal s těmi manželi, podařilo se mu řadu těch manželství nějakým způsobem zachránit nebo je vést k tomu, a to proto, že byl přesvědčen, že myšlenka třeba odpuštění hraje v takových případech důležitou roli. Že ovšem se musí to pojmenovat jinak, aby ti lidé neměli pocit, že jsou vtahováni do náboženské sféry. Jeho základní představa byla, že existuje náboženská sféra, která má určitý ritus, určitá pravidla, určitý typ obleku, třeba talár faráře a tak dále. A teď je potřeba naopak prostě promítnout to křesťanství, tu základní myšlenku, to evangelium, promítnout do civilního života. To slovo civilní není u něho jako forma, jako uniforma civilní, ale je myšleno na všední život.

Je třeba si ovšem uvědomit, že v začátcích padesátých let také byla živá poezie všedního dne. My jsme se někdo nezabýval literární historií, ale v začátcích padesátých let byl takový pokus našich básníků najít takovou poezii všedního dne. A i to se promítlo do té myšlenky Hromádky, do té *Nové orientace*.

Souvisely jenom potud, že když se ubíralo na národním cítění, tak se to všechno dávalo do jednoho pytle. Dokonce i doktor Hromádka, nejspíš z toho, že byl vždycky znám jako takový téměř ortodoxně smýšlející,

věřící člen církve, tak možná, že v té době právě přistoupil k té *civilní interpretaci*, k té *Nové orientaci*. Moje teorie je ta, že to byly různé proudy, které byly živé nejenom v církvích, ale také ve společnosti. Byl to takový začátek té takzvané kritické vlny a ty různé proudy se potom nějakým způsobem označovaly. To slovo *Nová orientace* bylo raženo mými přáteli a on v této době byl můj pojem, aby to nemělo charakter...

Hejdánek: Prosím? Ukradli ti ho. Ukradli tenhle pojem, myšlenkama ne.

Jiný hlas: Z toho je, v roce 1958 vydal J. L. Hromádka knížku *Evangelium o cestě za člověkem* a tam v závěru se mluví o *nové teologické orientaci*. Ovšem on tím myslí novou teologickou orientaci z dvacátých let. My jsme našli to slovo *Nová orientace* a užívali jsme ho proto, aby ten náš pokus neměl generační charakter. Protože nám říkali mladá generace. A Josef Švagr, také učitel a profesor Hromádka, předtím měli diskuse o tom, že je potřeba křesťanství nově a živě interpretovat. A to je širší než ta *civilní interpretace*. *Civilní interpretace* má na mysli etiku, lidské vztahy, sociální vztahy a způsob, jak lidem přiblížit obsah. Kdežto ta *Nová orientace* má širší záběr.

A potom i při jakési perzekuci to bylo označení Státní bezpečnosti, kteří tam počítali každého, kdo přišel s nějakým takovým nekonformním návrhem. Takže tam byli zařazeni lidé, kteří obsahu té definice *Nové orientace* třeba návrh nějakého faráře na nějaké církevní shromáždění, že by měla být pastýřská péče o vězně, nebo že by měly být bohoslužby v rozhlase a v televizi. A tak prostě ti sledovatelé církevního života profesionálně to zařadili do *Nové orientace*, protože se jim to zdálo podobné. Takže ta *Nová orientace*, *civilní interpretace* je takový zajímavý pokus očesťit, přeložit do českých náboženských poměrů myšlení onoho Bonhoeffera, *nenáboženské interpretace*. Já ovšem osobně pod oním slovem interpretace vidím víc, než byla ta *civilní interpretace*.

Ale to bylo vlastně trochu takové... mně se to slovo *nenáboženská* zdálo takové přiměřené, protože v náboženství bylo viděno to, od čeho je potřeba se z důvodů křesťanských postavit křesťansky. Ne dogmaticky, to je základní věc. To si myslím, že je právě ta základní věc, že tedy to sice křesťansky vypadá, ale jako nábožensky v něm je spousta náboženskosti, náboženských elementů a tak dále, ale nepravé. To je ta věc. A teď se ukazuje, že to, co dřív třeba bylo tolerovatelné, tak teď je to vlastně na zápor. Ted' ta náboženská se stává tou *religiozitou* a způsobuje, že křesťanské kruhy jsou stále uzavřenější do sebe a nemají co by smysluplného řekly tomu světu, který už náboženský není a být ani nechce. Takže to je vlastně myšlenka jakéhosi rozvedení toho, co říká apoštol Pavel: „Řekům řecky, židům židovsky“. Prostě *nenáboženským* lidem *nenáboženským* způsobem. A nejde o to je přemlouvat, aby se nejdřív stali věřícími. Proto také v této souvislosti se ty základní křesťanské věci mají vyjádřit tak, že nebudu nejdřív někoho převádět na náboženství a pak mu teprve řeknu, jak si opravit život.

Jiný hlas: křesťanskému. Tedy tahle myšlenka pojetí *nenáboženského*, tahle myšlenka *de facto* byla opuštěna Bonhoefferem v tom ohledu, že i když to takhle určitě začal, tak v té slovech dechberoucí dekonstrukci to velmi táhlo a užívali to lidé, kteří to nechápali tak jako Bonhoeffer nebo další jako Robinson, *Východ z izolace*, chápou to skutečně jen jako náhražku k hovoru křesťanskému, čili připadalo to méně vhodné. No, takhle to formuloval nebo takhle to označil profesor Hromádka v padesátých, šedesátých letech v té diskusi v té době, napsal jakousi knížku o tom, kde to právě rozváděl a interpretoval ovšem tak, jak by řekl až v kritické či nové orientaci, v nějakém scelování toto, jak je to v opozici.

To je tedy bod první. Ten druhý bod ovšem je složitější a týká se tedy takového speciálního boje na Moravě, kde se *civilní interpretace* setkala s takovým prostředím, kterému se říkalo probuzenecké. To byl takový pokus oživit církevní život tím, že se vymýšlely nové formy církevní práce. Také ti lidé, kteří přicházeli do studia tohoto prostředí, měli takový hodně jiný ráz než lidé, kteří přicházeli z jiných koutů republiky. A měli právě pro tento motiv takové to živé pojetí pravdy, které se tvořilo v zápase s charakteristikami, které tady byly. A tam to bylo takové, řekněme, toho Miroslava Volfa, od Drápala a tak dále, to jsou lidé, kteří prožili v té bráně probuzenecké pnutí. A to probuzenecké pnutí kladlo veliký důraz na intenzivní vnitřní zbožnost, odevzdanost Bohu. A takže to skutečně, mám dojem, že ta je v linii

složitější.

Podobně jako to nenáboženské, je takový zvláštní, má takový zvláštní osud v českém prostředí. A to proto, že ve dvacátých, třicátých letech se objevily takové myšlenky nenáboženské, ale křesťanské. Konkrétně profesor Rádl, Emanuel Rádl, po cestě kolem světa přišel, s takovým velikým důrazem pracoval v YMCA, teď obnovila u nás svou práci. A když se vrátil z té cesty kolem světa, tak došel k přesvědčení, respektive k vyjádření přesvědčení, že je potřeba, aby YMCA, ale ovšem i církve i naše myšlení, aby se osvobodilo od náboženské, pouze náboženské nálady. Po první světové válce byla taková nálada zabývat se náboženstvím takovým nezávazným způsobem, hodně se četl Rabíndranáth Thákur a překládaly se indické spisy. To byla taková ta první velká vlna jógy, která u nás byla po první světové válce a v těch posledních desetiletích. A ta první v té době, tak byla taková nálada, spousta lidí se zabývala náboženstvím v té náboženské společnosti. A Rádl to považoval za náboženský diletantismus také. Napsal o tom knížku, jmenuje se to *Náboženství a politika*.

Jak se to tam v té knížce, tam šlo o jinou, takovou velmi zajímavou konfrontaci, a to s jistým typem pochopení Masaryka. Masaryk byl považován za náboženského filosofa některými, dokonce i v některých církvích, a zvláště v té církvi, která vyznávala pokrokovost, jiný vlastenectví, modernost, tak byl takový kultus z Masaryka, určité myšlení, určitá gesta. A v té náboženské náladě vystačit s tím, že člověk je nábožensky založený nebo že chce nábožensky žít, pěstuje duchovní život. To byl ten první takový rozvoj antroposofie u nás v té době, která se teď pomalu zase objevuje. Právě teď je u nás v Brně o tom nějaká konference, já nejsem žádný antroposof a nebudu, ale je to téma velmi tedy přitažlivé, protože ty kořeny antroposofie a teosofie se dají najít v celém Německu. Ale ta první vlna byla v dvacátých letech. Takže proti tomu náboženství byla taková jistá, často motivovaná ideologicky, protináboženská a za přirozené náboženství stavělo křesťanství jako něco, co není náboženské. Přichází v té době také s některými motivy dánský filosof Kierkegaard.