

Umělecké dílo jako fenomén

ETF, 15.2.2000

01

Proč se máme na teologické fakultě zabývat otázkami uměleckého díla? Jistě také proto, že zejména v tradici starého Izraele teolog najde závažné varování, ba dokonce zákaz „neučiniš sobě rytiny“. A reformace, která měřila vše Písmem, nově aplikovala tento zákaz na svou vlastní dobu; platí to zvýšenou měrou pro kalvínskou reformaci a pro puritánství. Ale to šlo jen o umění výtvarné. Naproti tomu umění slovesné bylo hodnoceno zcela jinak. Již ve SZ máme řadu textů vysloveně uměleckých. V prvním případě ovšem nešlo a zejména dnes nemůže jít o žádnou averzi proti výtvarné tvorbě, ale o radikální odmítání zbožňování lidských výtvorů, tj. o náboženskou kritiku, o kritiku určitého typu zbožnosti, vnímání posvátnosti atd. V druhém případě zase zvláštní důraz na uměleckou stránku některých biblických textů nesmí odvádět teologovu pozornost od toho hlavního, totiž od theologůmen, od nosně zvěstných momentů poselství, které takové texty přinášejí.

02

Existuje ještě další důvod, proč by měl teolog mít alespoň základní jasno o umění a uměleckém díle, a ten je vysloveně historický či přesněji kunsthistorický. Křesťanství mělo v téměř uplynulých dvou tisíciletích tzv. křesťanské éry zejména v některých obdobích eminentní vliv na různé obory umělecké tvorby. Jednak šlo o překlady těch biblických textů, které uměleckými díly nepochybně byly, např. o překlady žalmů. Ale nešlo jen o jejich překlady, nýbrž o nový způsob jejich zpěvu a zhudebnění. Ale pak tu byl významný vliv křesťanských motivů na umění výtvarné i literární. A teolog by měl proto mít alespoň základní vzdělání kunsthistorické, aby se vyznal v křesťanském umění minulosti a pak i přítomnosti. Vzpomeňte, kolikrát můžeme číst v žalmech výzvu: zpívejte Hospodinu píseň novou! Mezi oblíbenými písněmi v řadě zpěvníků bylo mnoho křesťanských cajdáků a téměř odrhovaček (z dětství si vzpomínám na Písně cestou života), proti nimž se vždy znovu zvedaly vlny odporu, někdy ovšem nesené staromilstvím: návrat k Hugenotům a Strejcovým překladům viděli někteří jako jediné možné a správné řešení. Ale to znamenalo zpívat písně staré. A co bude s písněmi novými? Nové neznamena jen nebývalé, nýbrž musí na sebe přijmout řeholi náročnější, nové musí překonávat staré, musí být lepší, kvalitnější.

03

To nás přivádí ještě k jednomu důvodu, proč se teolog musí zajímat také o uměleckou tvorbu. Tvorba, stvoření a tvůrce, tj. stvořitel – to vše jsou slova, která mají velmi silný teologický náboj. Stvořený svět můžeme vidět také jako umělecký výtvor – ukazuje na to sám Ježíš (Mt 6, 29 a Lk 12, 27 – ani Šalomoun neměl tak nádherné oblečení jako má prostý kvítek na poli). A když uvažujeme o tom, že člověk byl stvořen k obrazu božímu, pak nikdy nesmíme zapomínat na lidskou schopnost tvorby. A ono dávné lidské chápání Boha (a dokonce i bohů) jako tvůrce, stvořitele, by nebylo možné, kdyby člověk neměl své vlastní zkušenosti s tvorbou, s vytvářením něčeho dobrého, užitečného, platného. My na to dnes hledíme trochu jinak, dáváme na lidskou tvorbu a tvůrčí práci větší důraz, než jako tomu bylo v dávných dobách, ale nemůže být sporu o tom, že i ve starém Izraeli byly v povědomí všechny ty pobídky, aby se lidé neobraceli jen zpátky, do minulosti, aby se jejich aktivity nevyčerpávaly jen stálým opakováním téhož, ale aby se řídili svým Bohem, který dělá vždy nové věci, někdy dokonce věci naprosto převratné a jakoby nemožné a nemyslitelné, a tak aby i oni dělali také alespoň občas něco nového, převratného, co tu ještě nebylo, něco tvůrčího. A v tom je jakoby ospravedlnění a uznání velikosti lidského umění, tvorby uměleckých děl. Teprve když si tohle vše uvědomíme, přestane pro nás dogmatická teze o stvořenosti všeho stvoření, celého světa, a rovněž o božím stvořitelství, být jen abstrakcí.

04

To vše můžeme uvést na zdůvodnění záměru, zabývat se povahou uměleckého díla. Ale je tu ještě ten hlavní důvod, který je bytostně filosofický. Rozborem uměleckého díla – a nemyslím nyní nějakého jednotlivého, konkrétního díla, ale obecně uměleckého díla, eventuelně trochu méně obecně díla literárního, výtvarného nebo hudebního, ale stále ještě zcela obecně, můžeme najít cestu k novým pohledům na skutečnost vůbec, na svět, na vlastní život, na všechno naše vnímání a poznávání a konání i jednání. A o to nám především půjde. V některých ohledech to, co si ukážeme na uměleckých dílech, bude speciálně názorně platit třeba o díle literárním, a pak to budeme aplikovat také na text biblický – opět zcela obecně.

05

Ještě bych snad měl uvést nějakou literaturu, pokud by někdo chtěl rozšířit své obzory tímto směrem nebo pokud by ho téma natolik zaujalo, že by se mu chtěl věnovat ještě hloub a podrobněji. Mohu v tom případě doporučit zejména polského filosofa, žáka Edmunda Husserla a jeden čas dost blízkého marxismu, aniž se ovšem marxistou stal (v tom směru byl do jisté míry i jakýmsi vzorem pro Patočku). Jeho jméno je Roman Ingarden, většina jeho nejvýznamnějších děl vyšla tak asi před třemi desetiletími v němčině a jeden jeho významný spis k našemu tématu vyšel dokonce česky (O poznávání literárního díla, s Patočkovým doslovem, 1967). Kromě toho vyšla ještě jedna malá knížka také ve slovenštině; možná, že se k ní ještě jednou dvakrát také vrátíme.

ETF, 22.2.00

06

Dnešním naším úkolem bude naučit se rozlišovat mezi vlastním uměleckým dílem a tzv. artefaktem. Ukážeme si to nejprve na obraze. Artefakt je to, co prokazatelně někdo udělal – factum je to, co je uděláno, odvozeno to je od slovesa facio, ere, feci, factum, což je dělám atd. Ars znamená původně dovednost, tedy umění v tom smyslu, že to je uděláno někým, kdo to umí, dokáže, dovede. Kdysi byla situace taková, že všechno, co bylo třeba, si umělec musel pořídit a připravit i udělat sám. Dnes si např. malíři v mnohem větším rozsahu potřeby nakupují: kupují hotové štětce, barvy v tubách, olej nebo terpentýn v lahvičkách nebo plechovkách, dřevěnou nebo lupenkovou tabuli už uříznutou, plátno vyrobené a často nastříhané, atd. Přesto v umělecké práci značná její část stále vyžaduje řemeslnou dovednost. A to, co je výsledkem této dovednosti, je pak artefakt, v našem případě třeba plátno určité velikosti, které bylo zvláštním způsobem pokryto jistými skvrnami. nanesenými pomocí štětců, namáčených do různých barev, skvrnami různě velikými a různě barevnými, často teprve štětcem smíchanými atd. atd. Obraz vlastně – užijeme-li způsobu ještě dnes namnoze běžného v přírodních vědách – není nic jiného než podložka pokrytá křivkami nebo barevnými fleky. Tomuto produktu pak říkáme artefakt. Tento artefakt můžeme fotografovat, dokonce rentgenovat (není-li něco zajímavého pod posledním nátěrem, protože mnozí malíři malovali a i dnes malují přes staré obrazy, aniž by staré pokrytí nejprve pracně odstraňovali). Můžeme také odškrábnout kousky barvy a podrobit chemické analýze – třeba pro srovnání s jinými obrazy a pro potvrzení nebo vyvrácení autorství, apod. To všechno můžeme podniknout, aniž bychom se s vlastním dílem skutečně a doopravdy setkali.

07

Abychom tento přístup k uměleckému dílu učinili ještě přístupnějším a naše představy ještě plastičtějšími, uchýlíme se na malou chvíli znovu k dílu literárnímu. Literární artefakt je balík popsaného papíru, který může být také zkoumán po mnoha stránkách, např. chemicky co do použitého inkoustu, co do způsobu výroby papíru (tak byla v minulém století zkoumána pravost tzv. rukopisů zelenohorského a královédvorského), co do rukopisu (tak zkoumal např. synovec filosofa Emanuela Rádra autentičnost „Útěchy z filosofie“) apod. A opět tohle všechno lze zkoumat, aniž bychom se dostali do jakéhokoli kontaktu s literárním dílem samotným. Nejčastěji ovšem nemáme před sebou rukopis, ale jednu ze stovek až tisíců kopií, totiž výtisků, kde vnější stránka je ještě o mnoho méně zajímavá a týká se jen knižní úpravy. Ještě o něco složitější je situace tam, kde jde o dílo dramatické. Tam už nejde jen o to, text přečíst, ale musíte si představit, jak by to mohlo vypadat v divadelním provedení, eventuelně s tím či oním obsazením. A také můžete takové provedení vidět, pokud kus někde hrají, a můžete pak popisovat oprávněnost dramaturgova výběru, práci režiséra, obsazení, výpravu a ovšem výkony herců. To vše stále ještě není dílo samo, ale je to něco, bez čeho dílo nemůže ožít.

08

Tady se poprvé setkáváme s něčím, co je pro některá umění charakteristické a přímo bytostně nezbytné, zatímco u jiných umění jde jen o pouhou nápodobu. Olejový obraz je jedinečný, protože je jeden jediný. I když se malíř k námětu někdy mnohokrát vrací (připomeňme si např. Zrzavého a jeho lodičky nebo věžičky), je každý obraz jedinečný sám sebou a pro sebe. Je ovšem také možno takový obraz vyfotografovat a otisknout, ať už do nějaké umělecké publikace, nebo dokonce jako nástěnný obraz. A je také možno vytvořit velmi cennou uměleckou kopii, eventuelně padělek. Ale když se vám dostane do ruky román třeba takového Dostojevského, nepovažujete za padělek ani to, že čtenářů vám podobným je několik tisíc, ani to, že nedostanete ruský tištěný originál, ale český překlad. A nebudete zmateni ani v případě, když se k vám dostanou dva nebo tři různé překlady téhož románu. A zase o něco komplikovanější to je v případě díla dramatického. Tam vlastně ani neexistuje žádný originál a pouhé kopie, nýbrž tam

každá inscenace je nebo může být čímsi jedinečná, dokonce objevná, různé inscenace můžete srovnávat, a dokonce můžete srovnávat, jak se představení po premiéře stále zlepšuje, nebo jak se zhoršilo apod. Dovedete si představit, kolikrát už se ve světě hrál Hamlet nebo dokonce Antigona? A které to představení je „to pravé“? Které je tím „vlastním dílem“? A jak tomu je s dílem hudebním? Která nahrávka Beethovenovy Deváté je ta správná? A co je tím vlastním Beethovenovým dílem? Je to jen onen artefakt spousty popsaného a počmáraného notového papíru?

09

Vraťme se nyní k obrazu, tj. k dílu malíře. Musíme se tázat také zde, co se vlastně musí stát, aby se pro nás obdélník impregnovaného plátna, pokrytý barevnými fleky, stal z pouhého artefaktu opravdovým dílem. Tak jako knihu musíte umět přečíst, tak jako napsanou nebo tištěnou sonátu musíte dokázat zahrát – anebo si ji musíte někým nechat zahrát –, tak jako symfonii můžete vyslechnout, jen když vám ji nějaký orchestr pod taktovkou dirigenta zahraje, tak jako divadelní hru můžete zhlédnout a vyslechnout, jen když spousta lidí vykoná spoustu práce, aby nakonec herci onu hru mohli uskutečnit tak, že každý zahraje svou úlohu, tak můžete v malířově artefaktu objevit vlastní dílo, jenom když pro to alespoň sami něco uděláte. Především musíte obětovat kousek svého času, svého životního času (to ostatně musíte udělat i v jiných případech – k přečtení knihy potřebujete řadu hodin, možná i dní, a dobrou knihu je třeba číst víckrát, jinak nestojí za to, abyste ji četli třeba jen jednou, do divadla se dokonce musíte rádně obléci a dojet tam nebo dojít pěšky atd.). Musíte se před obrazem zastavit a pozorně si jej prohlédnout. Obraz musíte umět „přečíst“, skutečný obraz nelze pouze „vidět“. To, co obraz znázorňuje – pokud to je vůbec obraz znázorňující – vlastně není prostě „vidět“, ale vy v těch skvrnách a tvarech musíte ono znázorněné uvidět, vynajít, objevit, leckdo by řekl: vy si to vlastní dílo musíte vymyslet, vyfantazírovat. Pes nepozná svého pána ani na dokonalé a barevné fotografii v životní velikosti – je to pro něho jen velký kus papíru. Jenže mluvit o vyfantazírování znamená podlehnout onomu špatnému, upadlému předsudku, že skutečné je pouze to, co můžeme změřit, zvážit a chemicky analyzovat. A to ovšem je zvláště v případě uměleckého díla počínání naprosto zpozdilé, pokud je od počátku nechápeme jako pouze pomocné a ve vztahu k vlastnímu dílu zcela okrajové.

10

Naše otázka tedy je: jaký je vlastně „ontologický statut“ vlastního uměleckého díla? Ovšem první, co musíme udělat, je jistá revize samotné otázky. Tážeme-li se po ontologickém statu(su), předčasně a dokonce předsudečně, ba mylně předpokládáme, že umělecké dílo je skutečné jenom tehdy, pokud „jest“, tj. pokud je „jsoucím“ – řecky TO ON. Odtud také termín „ontologie“ – je to disciplína, zabývající se tím, co „jest“, co je „jsoucí“, nebo – jak to vymezil sám velký Aristotelés (ačkoliv slovo „ontologie“ vzniklo mnohem, mnohem později), zabývající se jsoucím jakožto jsoucím, nebo ještě lépe řečeno, jsoucím, pokud jest. A zde si musíme ujasnit jednu zcela zásadní věc, na kterou alespoň někteří z vás jsou již připraveni, ale o které něco vědět vůbec není běžné, spíše naprosto vzácné. A to je rozdíl mezi skutečností a realitou (jen Němci znají také rozdíl mezi Wirklichkeit a Realität). České slovo „skutečnost“ je spjato se slovem „skutek“, ale oproti německému termínu neříká nic o povaze vztahu mezi obojím. Zatímco „wirklich ist, was wirkt“, jak říkají Němci, v češtině může být skutečností právě tak to, co bylo uskutečněno, vytvořeno, vyprodukováno, tedy výsledek „skutku“, jako to, co ke skutku teprve vede, na co je skutek reakcí, odpovědí. Tím je český termín jedinečný, neboť nám dovoluje realitu chápat jen jako jednu složku skutečnosti, ale připouští i skutečnost, která není „reálná“, není věcí, předmětem, objektem.

11

Co to vlastně znamená, jaký má naše zjištění dosah? Vlastní dílo, které nesmí být ztotožněno s artefaktem, je nepochybně skutečné, ale není „dáno“. Je tím, co ke skutku, tj. k uskutečňování vede, není výsledkem uskutečňování, tj. realizace. Partitura je návodem, jak skladbu realizovat, je tedy pro ty, kdo to dovedou, jakousi výzvou. Naproti tomu to, co výkonný umělec na základě partitury zahraje, ať už sám nebo jako dirigent s celým souborem hudebníků, je jedním případem takového provedení skladby. Sama skladba se nehraje, neumí to, ale vždycky potřebuje dobře připravené lidi, kteří ji zahrají, provedou, uskuteční. Podobně je tomu s dramatickým dílem, které provedou herci pod vedením režiséra. A když se díváme na obraz, musíme to všechno udělat sami, ale obraz sám se také nemůže realizovat, neboť jediná „realizace“ byla již provedena malířem. Pochopit obraz, porozumět mu je něco jako obraz uskutečnit. Jenom si toho nejsme dost vědomi. Skutečné umělecké dílo nesmíme redukovat na artefakt, který ovšem je

daností, ale je jenom tím, čím je, nic neznamená, neboť k tomu, aby něco znamenal, potřebuje nás jako diváky. V případě malířského díla to můžeme vyjádřit tak, že se musíme nechat artefaktem nasměrovat k chápání samého díla, které se nám může otevřít až za artefaktem. K vlastnímu dílu se můžeme dostat jen přes artefakt a skrze něj, musíme prostoupit artefaktem, proskočit jím, prodrat se jeho předmětností k dílu, které samo předmětné není. A nemůžeme to ani udělat jen jednou, nýbrž musíme to udělat mnohokrát po sobě, protože zprvu nejsme ani schopni rozšířovat artefakt s takovou pozorností, abychom si všimli všech pokynů, které nám dává. Musíme se tedy nějak dostat k vlastnímu dílu, a pak se vrátit, abychom si lépe povšimli artefaktu, a pak se znovu musíme vnořit do díla, a zase znovu zpět k artefaktu, atd. Cesta k vlastnímu dílu není jednoduchá ani jednorázová. Někdy může cesta k dobrém pochopení díla trvat leta.

ETF, 14.3.00

12

Naší nejbližší hlavní otázkou bude, jak už jsme to rozhodli, filosofický výklad, interpretace ontologického resp. mé-ontologického statu(su) onoho „díla samého“. Vyjděme od známé sebevědomé formulace Horatiovy, totiž že svými básněmi postavil pomník, který přetrvá věky daleko spíš než kdyby byl z kovu: *exegi monumentum aere perennius*. Samo srovnání usvědčuje Horatia z hlubokého omylu a činí zjevným a zřejmým, na jakém falešném předpokladu jeho výrok o „trvalosti“ básní nebo i jen jedné básně je založen. Horatius jistě neměl na mysli báseň vytesanou do kamene – neboť kámen je možno rozbít. A nepochybně ani nepomyslel na slova básně, vyrytá do kovu – vždyť pak by neměl jeho výrok o tom, že báseň je „kovu trvalejší“, smysl. Už vůbec nemusíme uvažovat o slovech básně vyřčených hlasem – ta přece pomíjejí v tom okamžiku, kdy byla vyslovena. Kde tedy slova jeho básně, kde jeho báseň jako ono „vlastní“ Horatiovo dílo, přetrvává? – Chtěl bych zase jen na okraji připomenout to, čím se tento problém přímo týká teologie a teologů. Doufám, že nebudete tak zpozdilí, abyste se na mém srovnáním uráželi.

13

V knize Jobově čteme slova, která Job říká způsobem zcela připomínajícím náš problém (23, 3-6). ³Ó bych věděl, kde ho najít, šel bych až k trůnu jeho. ⁴Pořádně bych před ním vedl při *svou*, a ústa svá naplnil bych důvody. ⁵Zvěděl bych, *jakými* slovy by mně odpověděl, a porozuměl bych, co by mi řekl. ⁶Zdaliž by podlé veliké síly své rozepři vedl se mnou? Nikoli, nýbrž on sám dal by mi *sílu*. – Také my se vlastně pokoušíme dojít až k samému vlastnímu dílu, ale nevíme, kam jít a kde je najít. Rádi bychom mu byli blízko, abychom mohli důvodně kladně nebo negativně posoudit provedení díla, a byli bychom rádi, kdybychom byli osloveni dílem samým a ne jeho provedením, jeho interpretací a reprodukcí. A otázkou jen zůstává, jsme-li si alespoň jako Job tak jisti tím, že ono „dílo samo“ nás nebude oslovovat silou a mocí, tj. že se nám nebude vnucovat, že se nebude na nás dopouštět násilí, nýbrž že docela naopak nám jako těm, kteří k němu přicházíme a kteří se pokoušíme je pochopit a porozumět mu, dá ze svého sílu, abychom to dokázali. To není nepatřičné srovnání: nepochopíme-li tuto zvláštní nenásilnost a jakoby bezbrannost uměleckého díla, nebudeme schopni porozumět nenásilnosti a bezbrannosti Ježíšově (a tím také boží).

14

Job tady dělá jakoby chybu, když se táže po tom, kde je Bůh, aby pak mohl dojít až k jeho trůnu. (Touto otázkou, „Kde je Bůh?“, nadepsal svou známou knížku Herrmann Kutter.) V našem kontextu – pokračujme chvíli ve srovnávání – jde o otázku, kde je vlastně to dílo samo, abychom nebyli odkázáni jen na reprodukce, ale abychom měli měřítko, jež by nám umožnilo ty reprodukce náležitě kriticky a i přísně posoudit. Jak se můžeme dostat k tomuto dílu samému? Kam se máme odebrat, abychom se s ním setkali bez prostředníka? – Zdánlivá chyba Jobova se však stává skutečnou chybou naší, protože pod vlivem řeckého myšlení v našem jazyku (a ve všech evropských jazycích) chybí slova, termíny, jimiž bychom se tážali nebo jimiž bychom vypovídali o čase. Vesměs máme k dispozici jen slova, vypůjčená z vypovídání o prostoru. Proto zkusme přeformulovat své otázky (a pak i odpovědi) tak, abychom se výslovněji zaměřili na čas a abychom si lépe povšimli, jaké nám to bude dělat potíže. Místo otázky, „kde“ je ono „vlastní dílo“, postavme otázku, „kdy“ je. A hned si uvědomíme, že samo slovo „je“, „jest“, sloveso „býti“ nás od počátku zrazuje. Odpovíme-li totiž, že ono vlastní dílo „jest“ v minulosti nebo v budoucnosti, nedává nám to dobrý smysl, proto ani v minulosti, ani v budoucnosti – podle způsobu našeho myšlení a podle našich představ – nic nemůže skutečně „být“, protože v minulosti to už není, zatímco v budoucnosti to ještě není. Tak se ukazuje, že se stále ještě topíme v onom starém elejském předsudku, že to, co vskutku „jest“, nikdy nebylo, nikdy nebude, ale vždycky „jest“.

15

Dospěli jsme nyní k závažnému prahu, který se musíme pokusit překročit, i když nám to bude dělat velké potíže, nemáme-li to jen předstírat, tedy kamuflovat, že jsme vlastně žádný práh ještě nepřekročili. Ono hledané „vlastní dílo“ se pokusíme „umístit“ (mimoходом: opět doklad, jak nemáme potřebná slova – časově umístit je něco vnitřně rozporného, měli bychom mít nějaké slovo jako „učasit“, „uchvílit“, „udějit“ či událostnit“ apod.) do budoucnosti. Skutečnou tvorbu bychom pak mohli pochopit nikoli pouze jako vytvoření artefaktu, nýbrž také a dokonce především jako nějaký vztah (který ještě musíme určit a analyzovat) k vlastnímu dílu, které „je“ čímsi v budoucnosti, tedy čímsi budoucím. Myslím, že už chápete, co to přinejmenším prakticky pro nás znamená: dílo, které „je“ v budoucnosti, není a nemůže být naším výtvorem v tom smyslu, jak o tom běžně mluvíme, ale stává se pro nás i pro jiné výzvou, volající po naplnění, po uskutečnění. A tato výzva je nutně adresná: obrací se buď přímo na nás (a my to nějak vnímáme a chápeme) – anebo nevíme, o čem je řeč. (Poznámka o Arnoldu Toynbeem a Collingwoodovi: challenge and response.)

ETF, 21.3.00

16

Vrátíme se dnes trochu zpět: jak už jsem se zmiňoval, byl jsem po přednášce v Akademické YMGe studentkou filosofické fakulty upozorněn na jistou podobnost toho, co jsem tam vykládal, s jedním oddílem slavné knihy René Welleka a Austina Warrena, která před necelými třemi roky vyšla v českém překladu, když předtím vyšla poprvé v r. 1945 a po druhé 1955 a po třetí 1962, atd., naposledy snad 1984, ale mezitím také ve 24 jazycích. Wellek napsal ještě předmluvu k českému vydání, Warren rok předtím zemřel. Pochopitelně mi neuniklo, že kniha v češtině vyšla – dost se o tom psalo. Ale nevěnoval jsem tomu pozornost, a to byla pochopitelně chyba. Považuji však za nutné trochu objasnit, jak je možná taková „konvergence“, a zejména objasnit, že jsem z té knihy nečerpal, aniž bych se na ni odvolal. Ostatně také autoři té knihy připomínají Ingardena, kterého jsem připomněl i já, a také jej kritizují, i když zase jinak než já (jako s fenomenologem ovšem s Ingardenem nesouhlasím ani já, a uvedl jsem to). Mohu však doložit, že poprvé jsem s tématem, co je vlastně tím uměleckým dílem samým, pracoval již v letech šedesátých a v Tváři jsem publikoval jednak text o vztahu umění a budoucnosti, jednak text, který se zabýval Kosíkem a jeho pojetím uměleckého díla. Možná, že to byl právě Kosík, kdo mne vyprovokoval, mnohem pravděpodobněji jsem však byl pro tuto problematiku připraven již Patočkou a dokonce ještě předtím četbou Rádla, jemuž vděčím za velmi důležité odlišení skutečnosti dané od skutečnosti platné (která „má být“ a je důležitější než to, co pouze „jest“). Je paradoxní, že právě Wellek svou ničivou kritikou Rádlových Dějin filosofie resp. jejími předpoklady znemožnil sám sobě udělat ten rozhodující krok, na který čtenáři dvanácté kapitoly zmíněné knihy byli připravováni a který nakonec nebyl učiněn.

17

Wellek (či vlastně oba autoři) v probírání jednoho pojetí ukazují na jeho neuspokojivost v tom, že „klade existenci básně do subjektivního prožitku, který je sám již věcí minulosti“ (s. 208).

Vedle toho poukazují oba autoři na to, že by to znamenalo, že „naše prožitky při čtení básně by byly „jakýmsi způsobem totožné s dávno minulými prožitky autorovými“ (tamtéž). Obojí toto rozpoznání je hluboce pravdivé, a je téměř neuvěřitelné, že autory nenapadlo to do všech důsledků domyslit. Mám dokonce dojem, že naprostá většina početných čtenářů této slavné knihy si právě citované věty vůbec neuvědomila, ba že ty kousky vět vůbec nepřečetla, že je přehlédla, jako by tam vůbec nebyly. A není divu, když ani autoři nepovažovali za nutné to blíže vyložit, ba když jim ani samým nenapadlo, o jak důležité myšlenky tu jde. Proberme je obě s potřebnou pozorností, ale s důkladností, jaká je snesitelná v přednášce (naproti tomu v semináři by bylo možno u zmíněných vět či jejich částí zůstat celé dvě hodiny nebo dokonce i po několik seminářů).

18

V daném kontextu je důraz položen na odmítnutí subjektivity prožitku ať už autorova nebo čtenářova či posluchačova. Jen proto může uniknout pozornosti vedlejší důraz na to, že aktuálně přítomný prožitek čtenáře či posluchače se má ztotožnit s prožitkem samého tvůrce. My však už dobře známe tento charakteristický rys orientace archaického člověka, žijícího ve světě mýtu, na pravzory, archetypy. A víme také o tom, že tato orientace byla zlomena a překonána izraelským vynálezem „antiarchetypů“, kdy napodobení znamená inspiraci a nikoliv ztotožnění, identifikaci. Tím se dostáváme k tematice, která nám je odjinud již známa, a tato cesta k ní má sloužit jako doklad toho, že jde o problematiku mnohem širší, než jak by se s počátku zdálo, totiž vůbec ne pouze religionistickou, ani pouze teologickou, a dokonce ani ne nějak exkluzivně a snad odtazité filosofickou. A právě v souvislosti s naší otázkou, co je vlastně tím uměleckým dílem (ať už literárním nebo hudebním či výtvarným atd.), se stává otázka po tom, zda reprodukce (např. provedení koncertní nebo divadelní, ale také samo přečtení apod.) znamená napodobení až po identifikaci, což znamená jakousi přísnou řeholi a téměř svázanost toho, kdo dílo provádí nebo jinak oživuje či uskutečňuje, anebo zda je ono dílo samo spíše jakýmsi osvobozením, vysvobozením, darem svobody pro čtenáře, posluchače, diváka, aby se – inspirován oním „dílem samým“ – pokusil sám o tvořivý čin a tím se stal jaksi novým člověkem, zbaveným tíže daného a uváděným na cestu nového.

19

Tím se však dostáváme k druhé myšlence, totiž k časovému zařazení onoho vlastního uměleckého díla. Není-li cílem oživení, přečtení, vyslechnutí, nahlédnutí (spojené s porozuměním) vlastního díle prostřednictvím napodobení, musíme se tázat, proč to není a eventuelně nemůže být cílem. Myšlenka napodobení (podobně jako „následování“, imitatio) či přímo identifikace, ztotožnění není jen jiný myšlenka, nejde jen o jiný přístup k uměleckému dílu, ale jde o pouhou iluzi: takové napodobení, jdoucí až do ztotožnění není vůbec možné, a zejména by nebylo k ničemu, protože by jen v opětovných opakováních zpřítomňovalo totéž donekonečna. A proto se tímto kritickým odmítnutím nemůžeme stále ještě spokojit a musíme se tázat, jaký je poslední důvod toho, že o nějaké napodobení nemůže jít. A právě tím se dostáváme k otázce časového zařazení, „umístění“, „lokalizace“ vlastního uměleckého díla. To dílo nemůže být chápáno jako něco daného, někdy a někde „jsoucího“, nýbrž musí být pochopeno jako ne-*jsoucí*, ne-dané, ale velmi skutečné, protože oslovující. Jinými slovy řečeno, musíme vlastní umělecké dílo chápat jako něco přicházejícího vždy znovu z budoucnosti, i když do jisté míry závislého na tom, jak přicházelo a zejména jak byl vyslyšeno, pochopeno a uskutečňováno (tvořeno) v minulosti – čehož stopy lze najít v tom, co buď sám autor zapsal nebo jinak vytvořil jakožto artefakt (text, hudební partituru, obraz apod.), nebo jak se pomocí takového artefaktu k dílu dostávali jeho vděční posluchači, diváci, ale také herci a hráči, režiséři a dirigenti atd. atd. (pochopitelně jen pokud nějaké stopy zůstaly zachovány).

20

Nepochybně se nepřipraveným takový závěr může zdát překvapivý, znepokojivý, matoucí a možná vysloveně nesmyslný. Celá evropská myšlenková tradice je zatížena jakýmsi pro mne dnes už absurdním předsudkem, že budoucnost je prázdná, tedy nicotná, že je ničím – ostatně tak to chápali archaičtí lidé, pro které budoucnost byla hroživou propastí nicoty. Izraelité objevili předsudečnost tohoto chybného předpokladu a položili tak základ sice věky trvající, a proto epochální, ale rozhodující a světodějně změně smýšlení (METANOIA), kdy právě v oné údajně hroživé a do nicoty strhující prázdné budoucnosti byla spatřována cesta svobody a osvobození od břemen, jež na nás klade přítomnost a nakladla minulost. A když jsme nabyli schopnosti rozpoznat epochálnost tohoto objevu (nikoli vynálezu, neboť ten „vynález“ je mnohem starší než lidstvo), je logické, že musíme přestat považovat budoucnost za prázdnou a nestrukturovanou.

Zdánlivá abstraktnost a zejména malá přesvědčivost našich úvah o časovém „umístění“ vlastního uměleckého díla se vám snad objeví v lepším světle, když se spolu zeptáme po smyslu, účelu, funkci uměleckého díla a umění vůbec. Předem můžeme vyloučit redukcionistické a vlastně velmi povrchní chápání umění jako nějaké třešničky na těžko stravitelném „dortu“ života, nebo dokonce jako nějaké náhražky za skutečný život, který je příliš nudný apod. Komercializace umění a vůbec medií atd. znamená vyhovovat požadavkům konzumentů – tak se obvykle argumentuje. Jenže tím se zcela zamlčuje a možná úplně zamlžuje otázka úrovně těchto požadavků. Rozdíl mezi kýčem a skutečným uměním (k tomu se ještě vrátíme) spočívá např. v tom, že kýč vyhovuje nevkusu spotřebitele, kdežto umění spotřebitele učí vkusu. Kýč tím, že nevkusu vyhovuje. Vlastně tento nevkus posiluje a upevňuje; dokonalý kýč si této své podivné moci je vědom a vede nevkus spotřebitele docela určitým směrem, který je kapitalizovatelný. Proto také není kýč jenom poskytovatelem oné lepkavé oblaživosti, o které mluví třeba Hermann Broch, nýbrž je mocným nástrojem korupce spotřebitele, a to nejen korupce jeho vkusu, ale korupce jeho života a životního zaměření.

Hrubým omylem byl také důraz na realističnost umění. Realismus je jistě lepší než růžová fikce, než červená knihovna, zejména když privilegovaná část společnosti nechce vidět bídu té druhé, větší části, a už vůbec ne bídu těch nejubožejších. Ale realistické umění je v takovém případě jen náhražkou, neboť plní funkce nikoli bytostně umělecké. Cílem umění není ukazovat na danou skutečnost a strkat ji pod nos lidem, kteří ji nechťejí vidět, ale ukazovat skutečnost v určité perspektivě. Zejména je úkolem umění proměňovat člověka, zjemňovat jeho hrubost, zejména jej zvát, aby sám na své proměně pracoval, aby sám na sobě pracoval, aby se stával někým jiným, lepším, aby si pěstoval svou vnímavost vůči skutečnosti, aby měl také své nároky na skutečnost a především sám na sebe a na svůj život. Je řada teoretiků umění, kteří si jsou této funkce umění velmi dobře vědomi, dovedou jí rozumět a také své porozumění náležitě formulovat. Ale zatím jsem se nesešel s teoretikem umění, který by podrobil toto fungování uměleckého díla náležité analýze. Zajisté všichni dobře víme, že existuje něco takového jako vylepšování, zlepšování, zvyšování kvality atd. Ale málokdo se táže, jak je možné, aby k takovému vylepšování, k takovému kvalitativnímu růstu docházelo. Jestliže má umělecké dílo, přesněji artefakt, na člověka působit tak, že po setkání s ním je člověk v některém směru lepším člověkem, je třeba objasnit, jak nějaký artefakt může mít takový účinek.

Náš předpoklad, k němuž jsme ovšem dospěli nikoli na základě nějaké intuice nebo náhodného nápadu, nýbrž na základě analýzy, nám dovoluje objasnit, proč umělecké dílo může vyvolat jakousi vnitřní proměnu, vnitřní růst toho, kdo se s ním hlouběji, bytostněji setkává. Jestliže vlastní umělecké dílo je až „za“ artefaktem jako pouhým vnějším dílem, a jestliže toto „za“ nemíří a nemůže mířit do minulosti, nýbrž do budoucnosti, tj. jestliže se s vlastním dílem můžeme setkat jen tak, že se jaksí vysuneme ze sebe, že se vykloníme do budoucnosti, stává se pochopitelným, že v tomto vysunutí ze sebe sami sebe jaksí opouštíme, a i když se k sobě z tohoto vysunutí opět vracíme, vracíme se už poněkud jiní, neboť po setkání s vlastním dílem jsme se změnili a změnili jsme také svou perspektivu a své nároky na sebe. Vracíme se tedy k sobě ne tak, abychom se se sebou, jací jsme v minulosti byli, opět ztotožnili, ani abychom se v této své bylosti utvrdili a upevnili, nýbrž jakoby z distance a tedy kriticky.

velikonoční prázdniny – ETF, 18.4.00

velikonoční prázdniny – ETF, 25.4.00

„wäre das Auge nicht sonnenhaft“ – Goethe

každá planeta má své vlastní slunce, kolem něhož se otáčí – Feuerbach

Ingarden, Roman
Untersuchungen zur Ontologie der Kunst
Max Niemeyer, Tübingen 1962
341 S.

Ingarden, Roman
Das literarische Kunstwerk (1931)
Max Niemeyer, Tübingen ³1965
XVI + 430 S.

Ingarden, Roman
O poznávání literárního díla (1937)
Cs. spisovatel, Praha 1967
283 s.

3021

Bibliografie doporučených textů v němčině:

*Ingarden, Roman: Untersuchungen zur Ontologie der Kunst
Max Niemeyer, Tübingen 1962 (341 S.)
Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk (1931)
Max Niemeyer, Tübingen ³1965 (XVI + 430 S.)*

--- --- ---

ETF, 7.3.00

ETF, 14.3.00

ETF, 21.3.00

ETF, 28.3.00

ETF, 4.4.00

ETF, 11.4.00

velikonoční prázdniny – ETF, 18.4.00

velikonoční prázdniny – ETF, 25.4.00

ETF, 2.5.00

ETF, 9.5.00

ETF, 16.5.00

ETF, 23.5.00

ETF, 30.5.00

Celkem 14 dvouhodinových přednášek