

Subjekt v umění a ve skutečnosti [1966]

Kann das spielende oder sinnende Erfassen der Bedingungen der Möglichkeit der Kunst selbst Kunst sein? Ist die Aufgabe, um die es hier geht, überhaupt eine künstlerische Aufgabe? Wenn sie den Bereich des rein Künstlerischen überschreitet, ist sie uns darum weniger aufgegeben?

Může být hrající si nebo přemítavé zachycování podmínek možnosti umění samo uměním? Je úloha, o kterou tu jde, vůbec úlohou umělce? A jestliže překračuje čistě uměleckou oblast, je nám snad proto uložena méně naléhavě?

Carl Friedrich von Weizsäcker (1954)

Úvod¹

Cílem naší práce není rozvíjení nějaké estetické teorie ani samostatný rozbor některých estetických problémů. Úvahy estetického rázu, pokud se jim nebudeme moci vyhnout, zůstanou na okraji našeho zájmu a budou podřízeny jiné problematice. Estetické působení zdaleka nevyčerpává všechnu mnohostrannost uměleckého účinku. Budeme-li se zabývat uměním, nepůjde nám na prvním místě ani o specifičnost jednotlivých jeho oborů a jejich teoretické rozlišení, ani o hledání anebo vytyčování hranic, na nichž umění začíná nebo naopak přestává být uměním. Zvolené téma nám dovoluje takové hranice bez jakékoliv újmy lehce překračovat, a dokonce nás bude k přecházení oběma směry nutit. Studie nezůstane proto uzavřena v oboru teorie umění a i ve svém metodickém přístupu se bude od každé teorie umění lišit, přestože na druhé straně bude muset nezbytně alespoň s některými prolegomeny takové teorie pracovat. Nejspíše bychom mohli následující kapitoly nebo přinejmenším většinu z nich zařadit do filosofie umění. Filosofie má vždycky na zřeteli celek, i když bezprostředním tématem jejích úvah je třeba velmi úzce vymezený problém. Není pochopitelně snadné nějak vymežit, čím se má filosofie umění zabývat a co spadá do jejího oboru. Jako je tomu vůbec u veškeré filosofické práce, je obor filosofie umění filosofickou aktivitou spoluvytvářen a vždy nově vymezován a ohraničován; není tedy nikterak předem dán, jeho rozvrh nepředchází filosofickému přístupu, ale je jeho součástí.

Filosofický přístup nespočívá v tom, že se myslitel odevzdá svému předmětu, v našem případě umění, takže právě ve chvíli, kdy svého cíle dosahuje, činí sama sebe zbytečným a omezuje se až do zrušení, aby odevzdanost byla dokonalá; filosofie umění není ani jemně destilovaným, ale do velkolepé šíře zabírajícím, mnohonásobným a současně integrovaným prožitkem. Spíše je tomu tak, že filosofie ve svém přístupu k umění buduje rozsáhlé struktury nových souvislostí, do nichž umění zapojuje, v nichž mu dává zaznít dosud neslyšenými tóny a

¹ Na titulní straně v závorce připsáno „1. verze“. První list úvodu je datován 1. VI. 66, poslední list 5. VI. 66. – Pozn. red.

zazářit dosud neviděnými barevnými odstíny. Filosofie uvádí umění do nových prostorů a ukazuje je v nich z nové stránky, v nových vztazích, v novém osvětlení. Přesněji řečeno, filosofie vytváří pro umění ne-li sám tento nový prostor, tedy přinejmenším možnost do tohoto prostoru proniknout, dovoluje a umožňuje mu ovládnout novou dimenzi, s níž umění dosud nepočítalo a na niž nebylo a ani nemohlo být zaměřeno, protože tato dimenze tu prostě nebyla. A tato dimenze je dána tím, že ji filosofie vytváří, je dána samotnou filosofií. Kdyby filosofie nebylo, nebylo by ani této nové dimenze, která je nezbytným předpokladem onoho nového prostoru, na jehož dotváření se ovšem už podílí i samo umění. V tom smyslu tedy filosofie nepřistupuje k umění jako k pouhému předmětu pozorování nebo meditace, ale podílí se na jeho bytí, prohlubuje toto bytí, znásobuje je, dělá z umění něco, čím dosud nebylo, proměňuje je a tak se jistým specifickým způsobem aktivně zapojuje do života umění, do souvislostí umělecké tvorby i jejího dalšího působení. Filosofie ve svém přístupu k umění proniká nejen až na samy jeho meze, ale přímo do něho, stává se jeho novým konstitutivním elementem a podílí se na něm. Pod vlivem filosofické aktivity dozrává umění v určitých ohledech změny, přestává po některých stránkách být tím, čím dosud bylo, a stává se čímsi novým.

Vztah mezi uměním a filosofií ovšem není nikterak jednostranný a jednosměrný. Jestliže znamená setkání umění s filosofií významnou proměnu umění, znamená neméně významnou proměnu i pro samotnou filosofii. Snad největší silou filosofie je reflexe, jíž filosofie dovede podrobit každou lidskou aktivitu, každou zkušenost, každou domněnku či domnělou jistotu, každou skutečnou či podvrženou znalost, každý myšlenkový postup – ano, i každý svůj postup a každou svou pozici – kritickému zkoumání a prověřování. V reflexi je filosofie schopna získat distanci, dosáhnout odstupů od každého aktivního projevu, od každého výkonu, i myšlenkového výkonu, tedy i od každého svého výkonu. Takového odstupů dosahuje tím, že nalezne či spíše vytvoří místo, prostor, kam může podstoupit a odkud může zhlédnout např. svůj vlastní postup a svou vlastní pozici právě z odstupů, v určité nové perspektivě, aniž by s nimi splyvala a aniž by do nich byla nadále ponořena bez možnosti kritické sebekontroly. Reflexe sama o sobě není ovšem ještě ničím specificky filosofickým, ale je obecně lidskou možností a skutečností. Schopností reflexe se vyznačuje člověk jako člověk, nikoli jen jako filosof. Přesto však se filosofie k aktivitě reflexe přimkla co nejužší a snaží se z reflexe učinit metodu, ano přímo podstatu a ústřední osu své intelektuální práce. Z toho je především zřejmé, že umění v sobě uzavírá odedávna a vždycky jakési sebepochopení, že umění samo sobě vždycky také nějak rozumí, nějak samo sebe chápe, neboť reflexe patří k obecně lidské výbavě. Ve světě, v němž filosofie dosud neexistuje nebo v němž se dosud podstatnějším způsobem neprosadila, nemá toto umělecké sebepochopení filosofický charakter, ale nese na sobě všechny znaky mytického myšlení, které se od filosofického výrazně liší. Naproti tomu ve světě, který je prosycen filosofickou myšlenkou, není možné, aby filosofický typ myšlení nepronikal nějakým způsobem také do umělceva sebepochopení a vůbec do sebepochopení (reflexe) umění. Tímto způsobem je filosofií ovlivněno sebepochopení umělce a jeho prostřednictvím umění samo. I když toto prostředkované ovlivnění zajisté nezasahuje umění

v jeho podstatě a jádru, přece jenom nelze mít beze škody za to, že by šlo o souvislost bezvýznamnou a podřadnou. Zejména však význam této souvislosti zcela zřejmě stoupá, jakmile si uvědomíme, že pro filosofii samotnou to je veliká zkušenost, je-li pojata jako více nebo méně závažný faktor do rámce sebepochopení umění. Filosofie se na této cestě setkává s novou skutečností, pro niž si musí upravit, adaptovat svůj pojmový a myšlenkový aparát. Filosofie, která se začne obírat uměním, stává se nutně čímsi jiným, než čím byla dosud.

Není ovšem pochyby, že zdaleka ne každou proměnu filosofického přístupu a jeho myšlenkových prostředků můžeme odvozovat ze setkání filosofie s uměním; totéž platí i naopak. Avšak i tam, kde lze sledovat skutečné ovlivnění ať už umění filosofií, nebo filosofie uměním, musíme brát v úvahu rozsáhlé časové úseky; nejde o individuální osudy umělců nebo myslitelů, ale o dějinné proměny trvající staletí i tisíciletí. Nemáme ovšem ani v nejmenším v úmyslu se pohroužit do hluboké minulosti; i když nám však jde o duchovní situaci dneška, nechceme ztratit dějinný horizont a budeme proto alespoň tu a tam na širší dějinné souvislosti poukazovat. Jestliže se nejnovější filosofie obrací stále více k umění, aby se jím metodicky, systematicky zabývala, má k tomu více důvodů vnitřních než vnějších. Žijeme v době, kdy se rozkládá tzv. metafyzická tradice evropské filosofie, založená ve starém Řecku, a kdy jsou pokusy o vypracování nového filosofického přístupu stále ještě v počátcích. A právě v této situaci rozpoznala řada vynikajících současných myslitelů, že v konfrontaci s uměním se může filosofie znovu najít, že v pokusu o proniknutí k samotným základům umění a umělecké tvorby může filosofie najít a vybudovat jiné pozice a nový přístup ke skutečnosti, ke světu vůbec. Okolnosti tohoto rozpoznání jsou mnohem složitější, než by se na první pohled mohlo zdát. Myšlenka praxe, jedna z nejvýznamnějších v nejnovější filosofii, neznámá jen objev nové skutečnosti, ale problematizuje zároveň celou dosavadní tradici myšlení. Dnes už filosofii nemůže zůstat praxe pouze jedním z předmětů zkoumání; filosofie porozuměla sobě samé jako praxi. To znamená zajisté vědomí, že se nadále filosofie musí vědomě podílet na oné celkové praxi lidstva, jejímž cílem je změnit svět. Znamená to však také vědomí, že filosofie prakticky jedná tehdy a tím, když myslí, tj. když je právě filosofií, pravou filosofií. Ba je tomu dokonce tak, že bez filosofické praxe, tj. bez myšlenkové práce, bez promyšlenosti není možná ani žádná jiná praxe. Rozumí se skutečná praxe, neboť vedle opravdové praxe je také praxe falešná, která jen udržuje provoz a z tohoto udržování těží (Marx mluvil o „špinavě čachrářské praxi“). Skutečná praxe je tvorba; filosofie tedy porozuměla sobě samé jako tvorbě (zatímco stará filosofie v odvrácenosti od každého „dělání“ viděla svůj nejvyšší cíl v zírání). Aby se toto nové porozumění prosadilo v potřebné šíři a aby dosáhlo potřebné hloubky, musí si postupně vytvořit nové nástroje v podobě nových pojmů, pojmových kontextů a myšlenkových struktur. Význam filosofického přístupu k umění není v tom, že by si filosofie mohla nějaké takové nástroje od umění vypůjčit (i když se v mnoha případech podařilo umělcům vyjádřit své vlastní chápání umění a tvorby velmi pronikavě nebo alespoň přijatelně, zůstávala většina takových pokusů poznamenána amatérstvím a diletantismem, pokud jde o filosofickou výbavu). V kontaktu s uměním a jeho vnitřními problémy však může filosofie spolupracovat na realizaci přiměřenější reflexe umění a tak se na modelu umělecké tvorby naučit novému

přístupu, najít nová východiska a vytvořit nové nástroje pro lepší pochopení a uchopení vlastní aktivity, své vlastní tvorby.

Filosofie má tedy vlastní, vnitřní motivy k tomu, aby se pokusila proniknout do světa umění a umělecké tvorby. Uprostřed pokusu o spolupráci na vybudování jakési nové reflexe umění se chce chopit a dokonale využít příležitosti k tomu, aby přebudovala svůj pojmový, myšlenkový aparát, aby rekonstruovala celou strukturu svého přístupu ke skutečnosti a aby na modelu umělecké tvorby vyzkoušela nosnost a účinnost nových filosofických metod.² V práci tohoto druhu nachází filosofie dostatek prostoru pro svůj odstup od rozvrhu skutečnosti, jak je už po několika staletí uplatňován v tzv. moderní vědě. Novověká filosofie byla do značné míry stržena myšlenkou, že své nejlepší uplatnění v moderním světě, založeném na vědě a technice, najde tenkrát, jestliže se stane reflexí vědy. V evropské filosofii nové doby byla vypracována dvojitá cesta, dvojitá tradice při uskutečňování tohoto programu, racionalistická a empiristická. Obě tyto tradice, vyloučily, vyeskamotovaly subjekt a jeho aktivitu z obrazu světa. Velkolepý pokus o nápravu, jak jej podnikla ve svých impozantních systémech německá idealistická filosofie, ztroskotat do značné míry také v důsledku polovičitosti, s jakou byl subjekt rehabilitován (či spíše vůbec objeven) jen z některých aspektů a v některých rysech, které byly zato nadměrně zveličeny až absolutizovány. Teprve vlna antropologismu, která se začala rýsovat už koncem minulého století, ale která se teprve v našem věku vzedmula v plné síle, poukázala ostře na základní nedostatek celého novověkého myšlení, které člověka buď vůbec vyloučilo ze svého pojetí skutečnosti, anebo jej pojalo tak redukovane, tak zkreslene, že jej zbavilo jeho lidskosti a učinilo jej předmětem, objektem, věcí. Markantně se to projevilo zejména v samotné vědě a v tom, jak pochopila maximy svého poznávacího postupu. Veškeré poznání mělo mít „objektivní“ charakter; ideálem této objektivnosti se stalo podat obraz skutečnosti tak, jak se ona sama podává, bez rušivých intervencí subjektu, tedy nezávisle na člověku. Skutečnost měla být postižena tak, jak vypadá sama o sobě, bez zásahu a vůbec bez přítomnosti člověka, tedy jako by člověka nebylo. Reálný člověk byl rozpolcen na subjekt a na objekt; člověk-subjekt byl vykázán ze skutečnosti a člověk-objekt byl zbaven své subjektivní podstaty a tím i lidskosti. „Objektivní“ obraz světa byl tak „očištěn“ ode všeho lidského; svět byl dokonce pochopen jako člověku a vůbec životu docela cizí, ba nepřátelský.

V odporu proti těmto důsledkům objektivismu, který v pozitivistické podobě ovládl zejména ve vědě mnoho hlav, jsou ve filosofii podnikány rozmanité pokusy o rehabilitaci člověka. A právě aktuálnost otázek povahy člověka a podstaty lidskosti v současném filosofickém myšlení vede ve světovém měřítku filosofii k tomu, aby věnovala větší pozornost umění. Přírodní vědy, které byly po staletí hlavním stimulem filosofických úvah, představují ovšem ve stále větší míře obrovskou sílu, která v ustavičně se zrychlujícím měřítku přetváří (ve svých aplikacích, především prostřednictvím techniky) celý lidský svět a staví lidstvo do nových, netušených situací. Přitom vyvíjí takový tlak na přeměnu samotného člověka a jeho základních pozic, že se zajisté oprávněně se stále větší naléhavostí ozývají otázky, zda je přípustné s naivní důvěrou předpokládat, že onen moderní, přírodními vědami nesený proud

² K tomuto místu je rukou připsáno „viz Ú/8“. – Pozn. red.

lidského vývoje směřuje k větší lidskosti už jenom proto, že je lidským výtvořem. I když vyloučíme všechny případy zneužití vědy proti člověku (které samy naznačují, že i věda patří do oblasti toho, co má a musí být polidštěno), zůstává otázkou, zda cesta vědy nejde přece jenom jiným směrem, než kudy vede cesta člověka k vyšší lidskosti a k účinnějšímu polidštění světa. Abychom na tuto otázku mohli kvalifikovaně odpovědět, musíme si učinit nejprve jasno v tom, co to je vlastně moderní věda, jaké jsou její poslední principy a k jakým cílům směřuje; zejména však musíme prozkoumat otázku povahy člověka a lidskosti. V této situaci nemůže věda přispět ničím podstatným, neboť se dostala do podezření, že v důsledku zvláštností svého myšlenkového aparátu pojímá člověka redukovatě, tj. nikoliv v jeho podstatě, ale pouze v jeho předmětné, zvěcněné podobě. Proto filosofie, která na sebe bere tak velký úkol, musí hledat jiné cesty k pochopení celé problematiky. Musí dokonce prakticky provést (a tedy nejen deklarovat) jakousi sebekritiku nad tím, že se v minulosti přimkla tak úzce k vědě, že se stala anebo alespoň chtěla stát její reflexí, tj. myšlením ze situace a z takového položení věcí a problémů, jaké bylo připraveno, navozeno a prosazeno už ve vědeckém přístupu. Proto hledá filosofie jiné aspekty lidské existence, jiné typy koexistence člověka a světa, jiný kontakt mezi oběma. A tuto jinou polohu vzájemného kontaktu a vzájemného ovlivňování světa člověkem a člověka světem, tuto jinou podobu realizace, sebeuskutečňování člověka uprostřed světa a prostřednictvím jeho proměňování nachází právě v umění. Situace je však o to složitější, že filosofie musí přebudovat svůj vlastní pojmový a myšlenkový aparát, aby se mohla vůbec přiblížit k umění a k jeho přístupu k člověku a ke světu. A tak v přístupu filosofie k umění nebude hlavním cílem snaha vidět člověka očima umění ani vidět v umění uskutečněného, realizovaného, „zředmětněného“ člověka (tj. nejde ani o to, přizpůsobit filosofické poznání člověka nějakému „poznání“ uměleckému, ani o to, dešifrovat umění jako projev člověka v podstatě jeho lidskosti), ale především a za prvé snaha rekonstruovat svůj vlastní přístup uprostřed pokusu o vytvoření něčeho, co by mohlo mít charakter jakési reflexe umění, přebudovat strukturu filosofického myšlení, uplatnit důsledně a precizně nové, odlišné myšlenkové metody a stát se tak nástrojem nového, hlubšího a přiměřenějšího sebepochopení člověka v současné (anebo spíše příští) epoše.³

Následující kapitoly mají být tedy také příspěvkem k některým problémům filosofické antropologie. Mohly by být proto stejným právem zařazeny do oboru filosofie člověka. Ale právě tak, jako se nehodláme soustřeďovat nejen na celou problematiku umění, ale ani na žádný jednotlivý okruh této problematiky, v němž by vystupovala do popředí nějaká specifická stránka umění, stejně není záměrem našeho pokusu vybudování filosofické antropologie ani v celku, ani v části. Téma práce je v jednom smyslu užší než téma „umění“ nebo téma „člověk“; v jiném smyslu však obě tato témata dalekosáhle přesahuje. To souvisí především s tím, že tzv. „zaostání“ antropologické problematiky nemůže být překonáno spěšným rozvinutím a dobudováním této filosofické disciplíny. Pojetí člověka nelze přidat, přistavět k dosavadnímu pojetí skutečnosti jako pouhý dodatek, jako nástavbu, protože člověk nebyl zapomenut, opomíjen, vypuštěn z nahodilých příčin. V samotném pojetí skutečnosti, v j

³ K tomuto místu je rukou připsáno „viz Ú/6“. – Pozn. red.

eho základním rozvrhu, v základní struktuře jeho přístupu ke světu bylo už obsaženo vyloučení člověka jako člověka ze sféry zájmu a z oblasti toho, co má být interpretováno. Toto vyloučení naprosto nebylo prováděno jako metodická abstinence, jako zdrženlivost přístupu, jako vědomé omezení; člověk byl vždycky nějak chápán a pojmán, ale právě jen v redukci, nikoli jako člověk, ale jako něco jiného, vposledu tedy jako ne-člověk. Tak se ukázalo a ukazuje, že o přiměřenosti nebo nepřiměřenosti pojetí člověka se rozhoduje mnohem dříve, než se člověk stane výslovným tématem filosofického zkoumání, že pojetí člověka je připravováno, zakládáno a formováno v dosti určitých a pevných obrysech už tehdy, kdy výslovným tématem zkoumání je svět bez člověka. Jinými slovy řečeno, ukázalo se (a stále se ukazuje), že tzv. svět bez člověka je nelegitimní a filosoficky neobhajitelná abstrakce, ano, přímo fikce. I tam, kde jde o nižší úrovně skutečnosti (např. o témata fyzikální, chemická, biologická apod.), tedy kde se předmětem zkoumání stává kterýkoli z aspektů skutečnosti, z níž je člověk vyloučen, kde není přítomen nebo kde se zdá, že není přítomen, musí být základní rozvrh zkoumání a vůbec přístupu přiměřený světu vcelku, a tedy všem jeho aspektům, všem jeho úrovním; musí být proto i v těchto člověka netematizujících souvislostech přiměřený rovněž celé, plné skutečnosti člověka, lidské existence.

Filosofie se může otevřít otázce člověka a lidskosti jen tehdy, najde-li nový přístup k celé skutečnosti; novou antropologii lze budovat jen na nových ontologických základech. Ve skutečnosti ovšem nelze realizovat nejprve jedno a potom druhé. Každé nové vykročení neprozkoumaným směrem má v sobě cosi tápavého: zkouší prorazit různými směry; někde naráží na překážky brzo, jinde později; někdy se dlouho pokouší proklestit cestu soutěskou, která nemá východu, jindy se předčasně vzdává a opouští nejnadějnější směr v přesvědčení, že jde o slepou uličku. A ještě i tam, kde je fakticky nalezeno řešení, může být zase ztraceno, jestliže chybí důkladná analýza, a zejména otevřené porozumění pro novost situace. Od cukajících se žabích stehýnek k elektrárnám je dlouhá cesta; na jejím počátku je vnímavá mysl, pozornost k detailu a vytríbený smysl pro disonance. Filosofie má v každé době jiná neuralgická místa, jiné uzlové body; v nich jsou soustředěny její disonance, její rozpory. Uchopit takový základní rozpor není snadné, protože k dispozici jsou vždy jen právě ty struktury myšlení, které do oněch rozporů upadly, či lépe a přesněji řečeno, které se staly pouze jednou stranou rozporu a nejsou schopny nejen uchopit stranu druhou, ale vůbec se s ní dostat do kontaktu. To je až mnohem později souzeno druhé straně rozporu, která se nejprve nejasně odlišuje, krystalizuje v pevnější podobu, objevuje cestu distance a nakonec se ostře vyhraňuje v protiklad. Jeden z nehlubších protikladů současné filosofie je představován rozporem mezi tím, co budeme nazývat „předmětným“ a „nepředmětným“ myšlením. Tento protiklad je koncentrován v problematice, jíž je věnována tato kniha. Do jaké míry se můžeme zabývat subjektem tak, že jej učiníme „předmětem“ svého zkoumání? Jaký je rozdíl mezi „předmětem“ naší myšlenkové intence a mezi pochopením a uchopením tohoto „předmětu“ pouze v jeho předmětnosti, tj. jeho zredukováním na „pouhý předmět“? Tyto otázky, jimž se nemůžeme vyhnout, nesou s sebou nutnost pohybovat se někdy na velmi „abstraktní“ rovině. Tato okolnost zasluhuje zvláštní zmínku.

Nezbytnost abstraktní roviny není ovšem důsledkem přílišné oddálenosti našich úvah od konkrétní skutečnosti, ale je založena ve zvláštní povaze zvoleného tématu, zejména některých jeho poloh. Půjde-li nám mimo jiné o základní strukturu myšlení, myšlenkového přístupu k věcem a ke skutečnosti (což je jenom jeden aspekt přístupu subjektu k věcem a ke skutečnosti), musíme tuto strukturu učinit předmětem svého zkoumání. To vyžaduje především dosažení odstupů, a tedy nalezení roviny, z níž je možno k této struktuře (z distance) přistoupit. Struktura našeho myšlení však není původně před námi, není míněna spolu s celým oborem předmětů, na nichž se uplatňuje, ale zůstává běžně skryta naší pozornosti. Její působení je však neobyčejně pronikavé; jsme tak navyklí myslet v určitých strukturách, že si jen obtížně uvědomujeme, o jaké struktury vlastně jde. Nikdy se nám proto nemůže podařit zavést jednoduše jiné, odlišné struktury a hned je aplikovat na konkrétní, běžné předměty našeho myšlení. Nejenže každá běžná výpověď o konkrétních předmětech bude v naprosté většině případů recipována a chápána v rozvrhu staré struktury, i když jsme už pracovali s novou, ale dokonce i my sami jsme na začátku tak málo vytrénovaní, že opětovně upadáme do vyježděných kolejí a podléháme nevědomky a proti své vůli starému návyku a sugestivní síle starých, zaběhaných struktur myšlení. Proto (a ovšem nejen proto) se musíme pokusit uchopit tyto staré struktury v jejich hlavních rysech, učinit je předmětem zkoumání a současně nedopustit, aby znovu ovládly naše úvahy nepozorovaně zevnitř. A nyní přistupuje obzvláštní nesnáze: nemáme po ruce nejen dost výrazových prostředků, ale zejména právě ony tak potřebné nové struktury, natolik již zpracované, zaběhané a vžité, abychom jimi mohli vládnout a pracovat. Jediná cesta, jak překonat tyto překážky, se otvírá na místech, kde se v dosavadním myšlení ukazují rozpory, tj. právě na tzv. neuralgických místech. Tam je snadnější udržet trvale v živém povědomí kritický, polemický vztah k dosavadnímu způsobu myšlení. A tento kritický vztah je soustředěn k té stránce myšlenkového přístupu k věcem a vůbec ke skutečnosti, která budí dojem neprůhledné abstraktnosti a nesledovatelné odtažitosti. Ve skutečnosti je obtíž zaviněna nikoliv abstraktností, ale nezvyklostí předmětu našich úvah. Navyklé, zaběhané, každodenní naše úvahy a výpovědi, vůbec většina našich rozhovorů o denních záležitostech má povahu mnohem abstraktnější, ale ani nám to nepříjde, protože to patří k našim zvyklostem.

Práce není vybudována tradičně systematickým způsobem, v němž se postupně probírá jeden aspekt tématu za druhým, od jednoduššího k složitějšímu, až se nakonec dospěje k závěru, který shrne výsledky, k nimž zkoumání dospělo. Čtenář však pozná, že soustavnost nebude výkladu zcela chybět, i když bude každá kapitola představovat spíše samostatný pokus o proniknutí k vlastnímu tématu z jiné strany, v jiných kontextech a v různých vrstvách. Určité „situace“, určitá filosofémata se budou objevovat třeba i několikrát, ale vždy v odlišném světle a v jiné perspektivě. Tak bude sice namnoze narušena soustavnost vnějšího rozvrhu, ale bude možno se více přimknout vnitřní povaze a vnitřním souvislostem problému. Jestliže nám půjde o subjektivnost subjektu, musíme chápat i sám úkol soustavnosti postupu v určité přiměřenosti a shodě s povahou samotného tématu. Mnohonásobné vazby a přechody, vzájemné proplétání a prolínání, jimiž se vyznačují vnitřní struktury, mohou být lépe

respektovány kombinovaným přístupem z různých stran, dovolujícím vytvořit plastičtější obraz situace. Zejména však patří k podstatě každé vnitřní, subjektivní, nepředmětné skutečnosti, že ji nelze impregnovat a fixovat na pevný předmět, že ji nelze postavit před sebe a zkoumat, že se jí vůbec nelze v přístupu zmocnit a podrobit ji nějakým manipulacím. V určitých situacích je možno se s ní setkat, něco z ní zaslechnout, něčemu porozumět, něco cípečkem zachytit. Okolnost, že nepředmětnou skutečnost nelze předmětně zachytit, neznamená ovšem nikterak ztrátu pevných obrysů, určitosti a racionality. Nepředmětná skutečnost může být zachycena jen nepředmětně, to znamená tak, že předmětně bude řeč o něčem jiném. Ne každá předmětná tematika je stejně vhodným „materiálem“, stejně vhodnou příležitostí k uplatnění a rozvinutí „nepředmětných intencí“. Zvolené téma se zdá slibovat více než které jiné.

Celá studie je tedy koncipována jako polemika s určitou dávno již nevyhovující, zastaralou a rozklíženou filosofickou tradicí tzv. metafyzického nebo také „předmětného“ myšlení. Tím se řadí k dnes už rozšířenému okruhu kritik a polemik této tradice. Téma, na němž má být spor vyostřen, má v sobě cosi nového, přinejmenším ve způsobu položení problému. Pojetí subjektu se má stát centrálním, integrujícím úkolem všech dalších úvah. Půjde přitom o ontologickou rovinu, která je však neobyčejně zatížena oněmi nevyhovujícími myšlenkovými strukturami. Proto musí být myšlenkové postupy (jakožto určitá filosofická „praxe“) podrobeny kritické reflexi, v níž se jejich nedostatečnost ozřejmí i teoreticky. Současně však musí být nalezena rovina, z níž bude moci taková kritická reflexe vycházet. To je možné jen tak, že bude odhalena jiná praxe lidského přístupu ke světu, která bude podrobena filosofické reflexi, v níž se pak budou moci větší měrou uplatnit prvky nového filosofického přístupu. Za tento zvláště vhodný terén k provedení celé operace je vybráno umění. Separátní, čistě filosofická témata jsou pak v průběhu práce vybrána tak, aby dokumentovala některé uzlové body současné filosofie, významné pro ústřední problém subjektu. Jako celek může být kniha pochopena jako monografický příspěvek k stále ještě aktuální, protože nedořešené otázce filosofického pojetí člověka.

1. kapitola: Dílo a předmět⁴

Umění je často chápáno jako určitá forma „vědomí“, jako zvláštní druh „poznání“, jako „odraz“ a podobně. I když má takové pojetí pochopitelně své nesnáze a bylo již mnohokrát problematizováno a relativizováno, podržuje si přece jenom jakousi pevnost a setrvačnost zejména díky obecnému povědomí, že umělecké dílo něco zpodobuje, zobrazuje, znázorňuje, že o něčem vypovídá, že zkrátka má svůj předmět, k němuž se odnáší a jež usiluje svým způsobem zachytit a uchopit. Dílo se tak jeví jako něco, co neobstojí samo v sobě, ale co se podstatně vztahuje k čemusi mimo sebe; teprve v tomto vztahu se vyjevuje jeho smysl. Pochopit umělecké dílo proto nelze bez pochopení jeho předmětu. Odtud opakující se pokusy o nalezení toho, „co“ chtěl umělec vyjádřit, vystihnout, povědět, sdělit. Toto „co“ je v původním

⁴ Na titulní straně v závorce připsáno „1. verze“. Text je datován v únoru 1966. Vyšel v překladu do slovenštiny jako *Dielo a predmet*, přel. M. W., in: *Slovenské pohľady* 82, č. 10, 1966, s. 77–85. – Pozn. red.

smyslu před-mětem, není dáno dílem samým a v jeho rámci, není jeho obsahem (není v něm obsaženo), nýbrž něčím, co stojí před ním a co mu je vnější.

Tento běžně rozšířený a v podstatě naivní přístup k uměleckému dílu a umění vůbec je však do té míry labilní, že neunesse bližší přezkoumání svých předpokladů. Malíř nebo sochař portrétní určitého člověka chce vskutku napodobit a tak zachytit jeho tvář a charakteristický výraz. Portrétovaný člověk je tedy oním „předmětem“, k němuž se portrét jako umělecké dílo vztahuje, jež vystihuje a o němž „vypovídá“. Víme však, že můžeme esteticky posoudit staré antické portréty (např. filosofů Sókrata, Platóna, Aristotela), aniž bychom zobrazované osoby kdy viděli a aniž bychom tedy mohli zkontrolovat zdařilost jejich zpodobení. Řada malířů se v různých dobách pokoušela vytvořit obrazy osobností, které žily o staletí dříve a jejichž tvář jim byla buď vůbec neznáma, anebo jen prostřednictvím jiných obrazů. Právě tak známe četné pokusy o zpodobení mytologických nebo zase literárních postav, které nikdy reálně neexistovaly. Je ovšem pravděpodobné, že v obou naposled jmenovaných případech se nějakým způsobem stává skutečná podoba konkrétního člověka (jako modelu) pro umělce výtvarným prostředkem. Co tu však můžeme označit za „předmět“, k němuž se dílo odnáší? Je jím model, anebo spíše postava, jejíž „skutečnost“ je pouze literární nebo mytologická? Může se umělecké dílo vztahovat k několika předmětům? A protože nám nejde o pouhé zobrazení několika předmětů na plátně, nýbrž o to, že jedno a totéž vyobrazení se může vztahovat jednak k modelu, jednak ke zvolené literární postavě, formulujme otázku ještě přesněji: může se umělecké dílo vztahovat k různým rovinám předmětnosti? Jak vůbec máme rozumět onomu vztahu díla k něčemu, co je dáno mimo ně a před ním, tedy jako „před-měť“?

Vztah uměleckého díla k příslušnému předmětu (nebo předmětům) není zajisté založen v podobnosti, i když by se to mohlo na první pohled zdát docela pravděpodobné. V přírodě najdeme mnoho podobností (zajíc se podobá zajíci, jablň jabloni, jablko jablku), s nimiž není spojen žádný „vztah k předmětu“ (zajíc není „předmětem“ zajíce, přestože se mu podobá). Vztah obrazu nebo sochy k modelu je okrajový a pro estetické posouzení díla zanedbatelný. Podobnost není víc než jedním z výtvarných prostředků, které mohou, ale také nemusí mít samy o sobě estetickou hodnotu. Ještě zřetelněji se ukazuje okrajovost, podřízenost a přímo postradatelnost podobnosti u díla slovesného. Podoba literárního výtvaru, tj. např. rukopis nebo vytištěný exemplář básnické sbírky nebo novely ničím nepřipomíná žádný z předmětů, k nimž se dílo vztahuje (pomineme-li nepravděpodobnou výjimku, že by se jedním z těchto předmětů stala vnější podoba rukopisu nebo tištěné knížky). Kniha, tak jak před námi leží na stole, se sama o sobě nevztahuje k ničemu z toho, co je předmětem jejího „obsahu“, tj. jejího líčení, vyprávění, vypovídání. Vztah díla k předmětu je tu prostředkován něčím, co *není součástí vnější podoby*, vnějšího tvaru díla (v našem případě způsobu uspořádání písmen na stránkách vázané knihy), ale co tuto vnější podobu zásadně přesahuje. Jakmile si uvědomíme tuto skutečnost, otvírá se nám nový pohled např. i na dílo malířovo. Čím je obraz ve své vnější podobě než plochou, která je pokryta barevnými skvrnami různé velikosti, různých tvarů a různých odstínů? A čím je svou vnější stránkou mramorová socha než částí, zbytkem původně

většího mramorového kvádrů? Jestliže se tento původní kvádr jako celek nijak nevztahoval k předmětu, který má být postižen vytvořenou sochou, jak se může k tomuto předmětu spíše vztahovat pouhá část celku? Není to dokladem toho, že *vztah díla k předmětu je založen jinde než v danosti původního kvádrů, a tedy i v danosti jeho pouhé části?* Kde je však tento vztah založen? Je to ještě samo dílo, které se k onomu předmětu vztahuje? Jestliže ano, musíme se nezbytně ptát po povaze uměleckého díla samotného. Čím přesahuje obraz jako umělecké dílo pouhou malbu, oč je víc než plátnem rozmanitě natíraným nejrůznějšími barvami? Tak se hned na začátku ukazuje, že povaha uměleckého díla je nemenším problémem než povaha jeho předmětu a jeho vztahu k tomuto předmětu.

Odlišíme-li v uměleckém díle jeho vnější podobu jako to, co je dáno a jako danost přístupno zvenčí, pak ovšem všim, čím dílo přesahuje tuto svou danost, zasahuje do oblasti nedané a zvenčí nepřístupného. Vyloučíme-li z oblasti nedané vše neskutečné, zůstává nám obor toho, co se děje, obor událostí. Danost je to, co se stalo, co se událo, resp. co zůstalo z minulého dění jako zbytek, jako relikv. Událost naproti tomu je živé, aktuální dění, které není dáno, ale které se děje, odehrává, které se stává. V jakém smyslu tedy můžeme mluvit o uměleckém díle jako o události? A v jakém vztahu je vnější, daná, hotová podoba díla k jeho dějící se, stávající se, událostní stránce (a snad podstatě)? Jaká je funkce předmětu a předmětnosti v rámci uměleckého díla jakožto události?

Vezměme například dílo výtvarné, sochu nebo obraz. Jednou vytvořeno, je dílo tu; uprostřed proměnlivých okolností zůstává proměnami nedotčeno, zůstává tím, čím je jeho tvůrce ustavil. Ovšemže trpí časem, který na něm hldá. Má-li být zachováno, musíme je před takovým nahlodáváním a narušováním chránit; je-li už postiženo, musíme je restaurovat, to znamená učinit je co možná právě tím, čím od počátku (tj. od svého vytvoření) bylo. Umělec už s touto okolností počítá a snaží se svá významná díla realizovat tak, aby byla zaručena jejich co největší trvanlivost. Sochař kupříkladu dá přednost kameni před sádrů, mramoru před pískovcem, bronzu před kamenem. Avšak nejen výtvarné dílo, také výtvar slovesný nebo hudební má podobnou trvalost. Básník považuje své dílo za „kovu trvalejší“, hudební skladatel dává v písemném záznamu svému dílu rovněž pevný tvar. Každé dílo má v sobě něco, čím se brání proti proměnlivosti, čím se pokouší uniknout všeobecnému pohybu věcí, čím usiluje o dosažení trvalosti a neměnnosti.

Tak by se všechno zdálo nasvědčovat, že dílo samo vlastně charakter událostnosti nemá a že tedy samo není událostí, že událostí je jen jeho vznik, postup jeho vytváření, umělcova tvorba, tvoření. Jakmile je dílo vytvořeno, je konec všeho dění a je dosaženo stavu, kdy se už nic neděje – rozumějme: nic pro dílo podstatného, nic, co by ještě k dílu patřilo, co by bylo jeho konstitutivním elementem, jeho integrlní součástí. Každá další změna znamená jen ohrožení díla, jeho poškození a narušení. Samo dílo pak může být označeno jako událost jen v přeneseném smyslu; tu máme na mysli jeho význam v dějinách uměleckého tvoření, v dějinách určitého oboru nebo směru umělecké tvorby. Tvrzením, že dané dílo se stalo událostí, máme na mysli, že jím byla hluboce ovlivněna celá následující tvorba, že po něm už nebylo možno tvořit tak, jak se tvořilo před ním. Tím, že toto dílo bylo jednou vytvořeno, tím,

že je tady, se proměnila podstatně situace, v níž se ocitá každý příští tvůrce: okolnost, že dílo bylo realizováno, je právě událostí. Tato událost není jen procesem formování, tesání, broušení, natírání, barvení atd. Je zakotvena v tradici, navazuje na dosavadní dějiny tvorby daného typu a tvorby vůbec, na druhé straně však ovlivňuje i tvorbu další, tvorbu příštích let a staletí. V přesném, přísném slova smyslu se však přece jen zdá, že samo dílo za událost považovat nelze.

Na první pohled se nezdá být nic divného na tom, že událost vzniku, tj. vytvoření díla, ústí do něčeho, co už není událostí, ale co je jednou provždy danou skutečností. Vytvořením díla je realizována možnost opuštění světa proměnlivosti, a tedy světa událostí, světa dění. Koncem tvorby je výtvar, stabilní, neproměnné, dokončené, a proto dále už nehybné dílo. Méně průhledná je už otázka, jak může takové dílo právě ve své hotovosti, a tedy neměnné trvalosti ovlivnit příští tvorbu. Není pozdější tvorba ovlivněna spíše jen předchozí tvorbou, a nikoli jejími hotovými výtvarmi? Není každá hotovost, neměnnost, dokončenost spíše hrází a překážkou další tvorby? Víme ovšem, že jediný výtvar neznámého autora, o němž není známo nic bližšího (a nejméně způsob jeho tvorby), se může stát zdrojem nevysychající, převratné inspirace jinému tvůrci. Tradiční model myšlení to dovede pochopit jen tak, že menší, méně originální a méně hlubocí tvůrci napodobují tvůrce výjimečného, nad ostatní velikého tak, že napodobují jeho dílo. Není však i v tomto případě paleta inspirace mnohem bohatší než pouhé napodobování? Nevede někdy taková inspirace k překonání a přímo k odvratu od předcházející, inspirující tvorby? Nevede inspirace velmi často k popření toho, co je jejím zdrojem? Jak jinak by mohl jít dějinný postup umělecké tvorby kupředu, jak jinak bychom mohli být svědky prudkých zvrátů v umělecké tvorbě? Jak jinak by mohlo umělecké dílo znamenat alespoň přeneseně a nepřesně událost?

Po celou dobu se nám však neúnavně vtírá jiná myšlenka, která nás provází od chvíle, kdy jsme se pokusili v díle odlišit jeho danost od toho, co v něm není „dáno“. Cožpak je to, co se jak jenom možno vymyká změně, proměnlivosti a dění, totiž hotové umělecké dílo, skutečně celým dílem? Je skutečně každá změna, každé další dění jen narušením, nahlodáním tohoto díla? Není naopak ona pevná struktura, forma, neměnná podoba jen jednou stránkou, jen částí díla jako celku – a tedy něčím neúplným, neuceleným, něčím, co musí být doplněno, dotvořeno, provedeno, realizováno? Nejnápadnější to je snad u díla hudebního. Fixovaná, konečná, definitivní podoba se omezuje na notový záznam, na rukopis díla. Dílo samo však je něčím velmi odlišným, je realizací tohoto záznamu, který je pouhou šifrou, ale jako hudba se teprve uskutečňuje, stává, odehrává, děje tam, kde našlo interpreta. Bylo by možno pochopitelně namítat, že na tom tolik nezáleží, že tedy dílo je dáno teprve v tomto provedení; teprve pak je tu celé, hotové, dokončené, nepodrobené nadále změně ani proměnlivosti. Ale všichni víme, že tomu tak není. Je sice pravda, že ono provedení je možno technickými prostředky zachytit, nahrát, uchovat pro reprodukci. Jenže je známo, že jsou možné různé interpretace, různé realizace, různá provedení každého hudebního díla. Které z nich je to pravé? Které je „tím dílem“, zatímco ostatní zůstávají na cestě, jsouce pouhým přiblížením, pouhou nápodobou?

Rozdíl mezi díly výtvarného umění, která jakoby nepotřebují zásahu subjektu, aby byla realizována, aktualizována, když už jsou jednou tu, a mezi díly hudebními a slovesnými, která představují pouhý záznam, hudební či slovní šifru, není zdaleka tak zásadní, jak by se nám mohlo zdát. Hudební dílo musí být nepochybně provedeno, aby bylo; kniha musí být přečtena, aby se stala knihou (jinak je pouhým potištěným papírem). Ale cožpak socha se nemusí právě tak sochou teprve stávat, cožpak obraz nemusí být teprve jako obraz vnímán a tak se až v tu chvíli skutečně obrazem stát? Tak se otvírá možnost, jak dílo pochopit jako událost nejen v onom prvním smyslu, totiž jako postup jeho vytváření, jeho vzniku, ani ve smyslu druhém, proti prvnímu rozšířeném, totiž jako událost v dějinách umění nebo určité umělecké linie nýbrž jako *událostné dění, jímž se dílo teprve stává tím, čím jest* (či lépe: čím být má). Dílo není tedy událostí, která končí v téže chvíli, kdy je dokončeno, a není událostí ani jenom tak, že se svým vznikem a existencí podílí na proměně situace, jak je v určitou chvíli (v umění) dána, ale je událostí v mnohem podstatnějším, základnějším smyslu.

Hotová socha, obraz, partitura, rukopis nebo vytištěná kniha představují jen vnější podobu, vnější stránku díla; nejsou ještě dílem, alespoň nikoli celým dílem, ale musejí se jím teprve stávat. Z podstatných důvodů se jím nemohou stát jednou provždy, ale toto dotváření musí být podnikáno vždy znovu (a ovšem vždy relativně, vždy jen částečně). Proti vnější stránce díla stojí jeho stránka vnitřní, která není dána, ale vždy znovu se stává. Události tvorby i způsobu existence („životu“) díla musíme od počátku rozumět v obou těchto polohách, v obou aspektech. Už ono vytváření vnější podoby díla, ono zhotovování díla v jeho předmětnosti, danosti stojí od počátku pod normou dění díla jako celku, pod normou toho, co není dáno a co se tvorbou strukturuje jinak než vnější tvar. V tom smyslu je zhotovování, vytváření obrazu, sochy, textu či partitury jen do té míry umělecké, pokud se podrobuje onomu ne-danému, ale příštím, vždy znovu se ve své naléhavosti opakujícímu událostnému charakteru uskutečňování díla. Ukazuje se, že sám umělecký záměr není a nemůže být libovolný, že nikdy není pouze subjektivním rozvrhem, ale že musí usilovat o uchopení něčeho, co můžeme předběžně nazvat strukturou vlastního díla (tato struktura právě je výrazně časová, událostná), že se této struktuře musí podrobovat, že ji musí přijmout za vlastní, osvojit si ji, svým přístupem a vytvářejícím postupem ji konkretizovat a realizovat, že ji v tvorbě musí *přijmout* a zase *odevzdat*. Přijetí této struktury musí podstatně ovlivnit celou uměleckou práci; odevzdání pak jinými slovy znamená, že výsledkem tvorby musí být nikoli pevné zachycení (a to znamená zrušení) oné struktury tak, že by se stala „obsahem“, tj. součástí díla v jeho vnější podobě, nýbrž docela naopak otevření cesty k tomu, aby se dílo jako celek mohlo stát, udát a aby se mohlo stávat vždy znovu.

V tom smyslu představuje vnitřní stránka, vnitřní svět uměleckého díla onu otevřenost, do níž nás dílo uvádí svým vnějším tvarem jakožto branou pevně vestavěnou do obtížně zdolatelných hradeb naší subjektivity, našeho osvětí. Vytvořením pevné vnější podoby díla není do našeho osvětí zařazen další předmět, náš „vlastní svět“ není zbohacen a rozmnožen o další věc, ale je tak postavena brána, tunel, průchod onou masivní <hradbou>,⁵ která nás

⁵ V originále „branou“. – Pozn. red.

obklopuje a do níž jsme zaklesnuti, v níž jsme uzavřeni, ale již musíme proniknout ven, abychom dosáhli lidskosti, lidského vztahu k světu a k věcem, abychom se stali lidmi. Pevná vnější podoba díla je tedy jen branou k dílu jako celku, je otevřenou cestou k jeho vnitřnímu světu. Dílo je „živé“ teprve za touto branou; žije tam však svým vlastním životem, který není pouhým odrazem života před branou. Proto také jeho vnější podoba spoluurčuje jeho konkrétní oživení (tím spíše, že samo její vytváření stálo od počátku pod normou tohoto konkrétního oživování), ale v žádném případě není zdrojem ani základem „života“ díla. Dílo jako skutečná událost si používá vnější podoby, která je výtvořem fixována, ale ve své *událostnosti vyrůstá odjinud*, zdroje svého oživení, svého dění, stávání se, své aktualizace má jinde.

Z toho, co bylo až dosud řečeno, vyplývá několik závěrů; shrňme je pro přehlednost. Především se ukazuje, že daná, vnější podoba díla zdaleka není celkem, že dílo jako celek přesahuje svou vnější fixovanou podobu. Za druhé je zřejmé, že na rozdíl od svého fixovaného tvaru, jímž se dílo vyděluje z procesu dění, významného pro jeho podstatu, má ona druhá stránka, již dílo překračuje svou vnější podobu, výrazně časový, událostný charakter. Za třetí můžeme konstatovat, že tento událostný charakter nepředstavuje žádný cyklus, při realizaci (dotváření) díla nutně vždy opakovaný, nýbrž že tu jde o pronikání z každé uzavřenosti do otevřenosti. Z toho dále, za čtvrté, vyplývá, že charakter oné „vnitřní“ stránky díla, jakéhosi jeho „vnitřního světa“, totiž právě té jeho složky, která přesahuje jeho vnější podobu, je vyznačen ne-daností, ne-hotovostí, že není skutečností, která se stala (*factum*), nýbrž skutečností zcela odlišného druhu, totiž skutečností, která se stává (*fiens*), a to která se stává vždy znovu, ne tedy skutečností, která se jednou v budoucnu stane (a tak alespoň v budoucnosti bude *factum*). Proti *factum* stojí *fiens* jako to, co je vždy znovu realizováno jako *factum*, ale co se současně vždy znovu pozvedá jako *fiens* nad každé *factum* jako něco, bez čeho žádné *factum* není možné, ale co zároveň žádným *factum* nemůže být plně realizováno a definitivně strženo na rovinu toho, co se stalo. Za páté jsme došli k závěru, že vnější podoba díla, jeho vnější stránka není zdrojem jeho událostnosti, jeho stávání se (jeho *fieri*). Zbývá se však zeptat, kde máme tento zdroj hledat.

Základním předpokladem dalšího postupu je prozkoumání úlohy subjektu v časovém, událostném charakteru uměleckého díla. To bude ovšem úkolem všech dalších kapitol.⁶ Na tomto místě se omezíme jen na předběžné vyznačení souvislostí, které mají základní význam pro vztah díla k předmětům a předmětnosti. Není zajisté pochyb, že je to právě subjekt, který se na realizaci, tj. na dotvoření, konkretizaci díla nezbytně podílí; bez interpreta, bez vnímatele a proživatele díla není jeho dotvoření možné. Je tedy časovost, událostnost díla součástí onoho dotvoření tak, že bez něho a mimo ně neexistuje? Je událostnost díla výtvořem, produktem subjektu? Je čas uměleckého díla jen časem dotvářejícího subjektu? Lze onen první čas redukovat, převést na tento druhý? Nic by nebylo méně oprávněno. Čas charakterizující vnitřní svět uměleckého díla je jiným, odlišným časem, který nejenže nesplývá, ale ani se původně nepřimyká k vnitřnímu času subjektu, jenž do díla proniká a jeho čas prožívá.

⁶ V originále strojopisu je věta škrtnuta. – Pozn. red.

Vnímající člověk v tomto prožívání naopak jakoby ztotožňuje svůj vlastní vnitřní čas s časem díla a realizuje tak specifickým způsobem odstup od danosti vlastního světa a vlastní situovanosti v tomto světě. Tento odstup je možný právě jenom jako vstup někam, kde je převaha vnějšího světa, vnější situace podlomena, narušena, relativizována a kde proti tíze vnějších setrvačností začíná převládat nedaná, v té chvíli se však dějící, realizující struktura vnitřního světa, vnitřní situace uměleckého díla. Toto dění probíhá však nikoli neustále, nýbrž vždy znovu. Proto musíme uzavřít, že subjekt nejenže s sebou nenesse svůj vnitřní čas a nevnáší jej do díla jakožto události, ale ani naopak svůj vnitřní čas neopouští, aby se přimkl k vnitřnímu času samotného díla. Přítomnost subjektu je nezbytná, ale znamená právě jen „*býti při tom*“, býti u toho, účastnit se toho, mít na realizaci díla podíl. Být „*při tom*“ znamená pro subjekt „*být při díle*“; být „*při díle*“ ovšem znamená díla se zúčastnit, být v díle aktivně, činně zapojen, být na realizaci díla angažován. Subjekt však může být „*při něčem*“ jen tak, že je zároveň také „*při sobě*“. Pronikání do vnitřního světa uměleckého díla je proto zároveň cestou subjektu k sobě; subjekt, který prožívá dílo tak, že je „*při něm*“, dostává se tak zároveň sám k sobě, nalézá se, uchopuje a přímo uskutečňuje sám sebe. Smysl umění je právě v tom, že v něm člověk najde sám sebe v nové podobě, že se jím dotváří, dopracovává své skutečně lidské polohy.

K jakým závěrům jsme na této cestě vedeni v otázce vztahu uměleckého díla a předmětu či vůbec předmětnosti? Když se nejprve ukázalo, že samotná vnější podoba díla se nemůže vztahovat a nevztahuje k žádnému předmětu a že vztah díla k předmětu je nezbytně prostředkován něčím, co není součástí této vnější podoby, pokusili jsme se proniknout alespoň předběžně k té stránce uměleckého díla, která vykračuje z mezí pouhého vnějšího tvaru a která přesahuje z oblasti daného do oblasti toho, co dáno není, ale co se děje. Dílo ve své událostnosti však není jednoznačně určeno svou vnější, fixovanou podobou, ale *stává se* za nezbytné účasti a součinnosti subjektu. Je-li vztah díla k předmětu prostředkován jeho událostnou stránkou, je zřejmé, že se na tomto vztahu podílí také subjekt: bez subjektu není možný žádný vztah k předmětu, k objektu. Vztah díla k předmětu je vztahem k subjektu teprve umožněn a zakládán. To znamená, že se umělecké dílo jinak vztahuje k předmětu a jinak k subjektu. Rozdíl se nám ukáže zejména při sledování dynamiky tohoto vztahu, která má v každém případě jiný, opačný směr. Ve vztahu díla a předmětu je aktivním členem dílo, zatímco ve vztahu díla a subjektu je aktivním členem subjekt. Aktivita díla ve vztahu k předmětu je založena a prostředkována dynamikou přístupu subjektu k dílu. To znamená, že ve směřování díla k předmětu jde vlastně o směřování subjektu k tomuto předmětu, o přístup subjektu k předmětu prostřednictvím uměleckého díla. Umělecké dílo samo se však může také stát předmětem přístupu subjektu; vzniká otázka, jak se liší struktura subjektního přístupu k předmětu od struktury takového přístupu k uměleckému dílu. Musíme se tedy ptát rovněž po povaze vztahu mezi subjektem a předmětem, objektem všeobecně.

Předmětem míníme to, co je před námi, resp. před subjektem, co je tu ve své danosti a hotovosti, ve svém celku, zejména pak to, co tu je před subjektem nejen ve smyslu prostorovém, ale i časovém, co je dříve než subjekt, co je na něm původně nezávislé, co tu je

tedy bez něho a jak je tu bez něho. K tomuto předmětu jako k dané skutečnosti přistupuje potom subjekt. Mohli bychom si ukázat,⁷ jak je celé toto pojetí zakotveno v docela určitém myšlenkovém přístupu k světu a vposledu v určité životní praxi, která má prastaré tradice. Na tomto místě si zatím připomeneme jen to, že vzhledem k subjektu vnímajícímu a prožívajícímu umělecké dílo má právě vnější, fixovaná stránka díla charakter předmětu v uvedeném smyslu: je dána jako hotový celek, předcházející jakémukoliv subjektivnímu přístupu k dílu, tj. nezávislý ve svém tvaru na kterémkoliv subjektu (včetně tvůrce) od té chvíle, kdy bylo dílo dokončeno. Naproti tomu však ona druhá stránka uměleckého díla, o níž nemůžeme mluvit jako o danosti, zřejmě součástí takového předmětu jakožto uzavřeného, hotového celku není. Umělecké dílo přesahuje tento pouhý předmět, předmět není celým dílem, i když k němu patří. V uměleckém díle je integrováno dílo jako předmět i jako něco ne-daného, tedy ne-předmět. Můžeme proto hovořit spíše o stránkách, aspektech uměleckého díla, totiž o stránce předmětné a nepředmětné. Předmětná, tj. vnější, fixovaná stránka díla je však předmětem stejně pro tvůrce samého jako pro ostatní lidi, kteří dílo jen vnímají a prožívají, přestože toto dílo není ani dříve než subjekt tvůrce, ani na něm není nezávislé. Nezávislost na subjektu není tedy nezbytným, konstitutivním předpokladem a základem předmětnosti. To platí ostatně i mimo oblast umění; předmět nepřestává být předmětem, prochází-li změnou v důsledku aktivního, praktického zásahu subjektu. V jistém smyslu je tomu právě naopak: zásahem člověka se předmět stává více předmětem. Praxe produkuje předměty, nové předměty; přetváří-li je, zvýrazňuje jejich předmětnost (nebo ji alespoň může zvýrazňovat). Dění vůbec ústí v danost, nepředmětné *fieri* v předmětné *factum*. Mluvíme v takovém případě o zvnějšnění, případně o zpředmětnění; zvláště v případě subjektu, který se zpředmětnuje ve své praxi, jsme nakloněni odvozovat předmětnost jeho výtvorů výhradně z jeho produktivní činnosti, která onomu zpředmětnění předchází. Tak dochází vposledu k tomu, že se pokoušíme myšlenkově uchopit nejen přetvářený objekt, ale i přetvářející subjekt jako něco, co předchází samotnému přetváření, co tedy je tu ještě dříve než sama praxe jako něco předem daného. Subjekt v takovém přístupu ztrácí kromě svého jména vše, čím by se mohl odlišit od objektu, je pochopen jako předmět a tak redukován, zbaven své specifčnosti. Subjektivnost a objektivnost (předmětnost) ztrácí poslední zbytky ontologického významu a stává se záležitostí pouhých relací.

Ve skutečnosti se věci mají podstatně jinak. Předmět nikdy není dán subjektu jako v sebe uzavřený celek; subjektu se původně otvírá „svět“ jako krajina, která teprve musí být stratifikována, a pokud už k nějaké stratifikaci došlo, jako krajina částečně stratifikovaná, ale podržující si své ještě nestratifikované pozadí, jakýsi horizont, z něhož se odlučují předměty teprve aktivním vykrajováním, jímž se subjekt pokouší roztrždit a zvládnout svou původně naprosto neprůhlednou situovanost ve světě. Už antický myslitel Anaxagorás podtrhoval, že ve světě (který je jeden) „nejsou od sebe odloučeny věci“ ani „uřaty sekerou“. Žádný předmět tedy není *dán*, ale je *propojen* s ostatními „věcmi“ a *vpleten* do celku skutečnosti, v němž pak musí být nejprve vyhledán, vysledován, z něho vydělen, vykrojen a nakonec pojmenován. Ani

⁷ Rukopisná oprava; ve strojopise původně „Později si ukážeme“. – Pozn. red.

svět jako celek není dán, ale *otvírá se* osobitým způsobem každému subjektu v závislosti na jeho akční struktuře a na jeho stratifikační schopnosti. Předmět není dán, ale *formuje se* jako předmět za nezbytné součinnosti subjektu, který k němu přistupuje jako činné bytí. Ani subjekt však není dán; také subjekt se uprostřed onoho aktivního přístupu musí teprve subjektem stát, jako takový se zformovat a uplatnit. Současně s vydělováním předmětu z celku světa musí probíhat vydělování, integrace subjektu. Předmět je vydělován z původního „světa“ tím, že je vybudován příkop mezi ním a mezi subjektem, že subjekt, opírající se o vydělování objektu, dosahuje potřebného odstupu k tomu, aby se sám stal subjektem. Zvnějšnění je tudíž něčím elementárnějším, než aby mohlo být obecně ztotožněno se sebezpředmětněním subjektu; zvnějšnění může, ale nemusí být provázeno odstupem a integrací subjektu. K těmto otázkám se ještě vrátíme.

Z dosavadních úvah vysvítá, že ani předmětná, vnější stránka uměleckého díla nemůže být jen tak beze všeho považována a prohlašována za cosi daného, tj. alespoň od chvíle, kdy ji tvůrce dokončil, na jakémkoli subjektu nezávislého. *Každá danost je prostředkována*; vnější podoba díla sama o sobě musí být také vždy znovu „vykrajována“ ze spleti věcí a souvislostí, přičemž některé její konstituenty musí být z iniciativy vnímajícího subjektu potlačeny či odsunuty na okraj nebo do pozadí, jiné naopak vyzdvíženy, zdůrazněny a povýšeny na nositele významu. Toto vykrajování, formování (či lépe re-formování) předmětného, vnějšího tvaru díla je ovšem podrobena událostnosti celku díla jakožto normě, pod níž probíhalo i původní formování, vytváření autorovo. To znamená, že i zcela vnější tvar obrazu můžeme správně vidět jen tenkrát, jestliže porozumíme dílu jako celku. Tak se ukazuje, že ani předmětná stránka uměleckého díla neobstojí sama o sobě, ale stojí v podstatném vztahu k něčemu, co ji přesahuje, tj. k nepředmětné stránce díla, a zejména k jeho vnitřnímu světu. Předmětnost díla se stává daností teprve v rámci formovaném a strukturovaném z nepředmětných zdrojů vnitřního rozvrhu, vnitřního světa díla. Teprve v souvislostech tohoto vnitřního světa a v závislosti na něm, na jeho *fiens*, se dostává vnější podobě díla pravé perspektivy a pravého osvětlení; teprve tehdy dosahuje i předmětná stránka díla jako *factum* své „pravé“ podoby. V jistém smyslu míří vnitřní svět uměleckého díla k onomu vnějššímu tvaru, jak jej zformoval tvůrce díla, a dodává mu nejen pravé rozměry, normuje nejen poměr jeho dimenzí, ale dotváří i samotnou jeho předmětnost, formuje jej jako svůj předmět, vztahuje se k němu jako k svému předmětu. Prvním předmětem uměleckého díla jako celku je jeho vlastní předmětnost, předmětná, vnější podoba. Tato podoba, k níž se dílo jako celek vztahuje jakožto ke své vlastní podobě, je ovšem spoluformována jeho událostností a není proto ztotožnitelná s nějakou univerzálně, na jednotlivém subjektu nezávisle danou předmětností.

Zajisté platí, že umělecké dílo má svou vnější, předmětnou stránku. Fixovanost této stránky však není nezávislá na subjektivním přístupu ani na vnitřní, událostné povaze díla; je to fixovanost nikoli svébytná, sama v sobě uzavřená, sama sobě postačující, imanentní, nýbrž nepředmětně, a to znamená událostně *prostředkována*. Každý přístup subjektu k vnější podobě díla ovšem spoluformuje jeho předmětnost; avšak ne každá takto spoluformovaná předmětnost je skutečnou, tj. vlastní předmětností tohoto díla. Odtud se objasňuje, proč se

nemůžeme zmocnit uměleckého díla, dokud se naopak v jistém smyslu ono nezmocní nás. Je tomu tak proto, že skutečné konfrontace s uměleckým dílem nedojdeme tam, kde nám toto dílo zůstane předmětem. Tam, kde pro nás umělecké dílo zůstává pouhým předmětem, může se stát a stává jakýmkoli, tj. libovolným předmětem, a nikoliv předmětnou stránkou tohoto určitého díla. Jinými slovy, zůstává-li pro nás dílo pouhým předmětem, postrádáme jakéhokoliv vodítka pro to, jak máme dílo jako předmět vykrojit ze spleti věcí a jak mu dát vystoupit ze souvislostí světa kolem nás. Socha postavená např. v sadech je jinak předmětem pro mouchu či motýla, jinak pro ptáky, jinak pro myš, jinak pro dítě, jinak pro člověka neinformovaného a bezmyšlenkovitě jdoucího kolem, jinak pro člověka nahodile zaujatého a jinak pro člověka, který přišel do sadů záměrně proto, aby se seznámil se sochou jako dalším dílem umělce, jímž se zabývá a které dosud neviděl buď vůbec, anebo pouze na obrázku. Jak si ještě později ukážeme, otázka po tom, čím je socha v nezávislosti na jakémkoliv subjektu (ať už tedy jde o mouchu, ptáka, nebo člověka), nemá více smyslu než podobná otázka jiná, totiž jak vyhlíží tato socha bez dívání, jak zní skladba bez poslouchání apod. Nejde tu o popření reálnosti sochy a její redukci na pouhou subjektivitu, nýbrž o popření její samostatné, soběstačné, v sobě uzavřené existence jakožto předmětu určitého, vymezeného tvaru. To, co v určitých souvislostech, v určité situaci nazveme sochou, je „ve skutečnosti“ neodloučenou, nevydělenou součástí „skutečnosti“ ve smyslu jakéhosi prazákladu všeho jsoucího, z něhož se jednotlivé za jistých okolností vyděluje, z něhož vyrůstá a v distanci od něhož se uskutečňuje, konkretizuje. Tento prazáklad však není žádnou reálnou hladinou, žádnou danou elementární, nejnižší úrovní, nýbrž jen skutečností myšlenou, pouhou abstrakcí, neboť vydělování, formace subjektů je neodlučitelnou, přímo konstitutivní součástí bytí světa, jehož trvání je subjektivně prostředkováno a nebylo by bez subjektivního prostřednictví možné. Každé vydělování předmětu z „prazákladu“ se odehrává vždycky již v podmínkách nescíslných jiných, již realizovaných anebo se právě realizujících vydělování, s nimiž je konfrontováno a na něž v mnoha ohledech navazuje. Zejména však každé takové vydělování předmětu je komplementární stránkou vydělování subjektu z téhož „prazákladu“, poznamenaného tedy rovněž nescíslnými intervencemi vydělených nebo vydělujících se jiných subjektů. Mluvíme-li tedy o předmětu, musíme se vždycky ptát také po subjektu tohoto předmětu, tj. po subjektu, který se formoval současně s tím, jak se formoval předmět, takže obojí formování představovalo komplementární stránku jednoho a téhož procesu. Subjekt se zase naopak může realizovat pouze prostřednictvím vybudování podstatného vztahu k určitým způsobem formované předmětnosti. Proto např. můžeme říci spolu s Feuerbachem, že subjekt (Feuerbach mluví o člověku) není ničím bez předmětu; ale předmět, k němuž se subjekt podstatně, nutně vztahuje, není nic jiného než vlastní, ale předmětná podstata tohoto subjektu.

Umělecké dílo jako předmět (tj. ve své předmětnosti) nemá, jak jsme zjistili, samo v sobě prostředků k tomu, aby se mohlo vztahovat k jakémukoli dalšímu předmětu jakožto k svému předmětu. Jenom *dílo jako celek* může mít svůj předmět a vztahovat se k němu. Vztah díla k předmětu je tedy nutně založen v nepředmětné, tj. ne-dané stránce díla a vychází z jeho

vnitřního světa. Prvním předmětem nepředmětné stránky díla je předmětná stránka uměleckého díla jako celku. Tato předmětná, vnější podoba díla je ovšem spoluformována jeho nepředmětnou událostností, na níž nezbytně participuje subjekt jako činné bytí. Aktivita subjektu je pro vztah díla k vlastní předmětnosti nezbytnou, ale nikoli postačující podmínkou. Podobně tomu tak je i ve vztahu uměleckého díla k jakémukoli jinému předmětu. Nezbytnou podmínkou takového vztahu je účast, při-tom-nost (bytí při tom) subjektu; ale sama tato účast nepostačuje k tomu, aby se dílo jakožto dílo odnášelo k nějakému dalšímu předmětu jakožto předmětu. Předběžně (a s nezbytnou rezervou) se můžeme pokusit formulovat věc tak, že je to sice vposledu subjekt, který se vztahuje k určitému předmětu jakožto předmětu, že však je tento vztah ve své kvalitě a specifčnosti podstatně modifikován, prochází-li uměleckým dílem jako médiem, tj. je-li dílem prostředkován. Nazveme-li vztah k předmětu jakožto předmětu předmětným směřováním neboli *předmětnou intencí*, můžeme konstatovat, že vnější stránka uměleckého díla nemá vůbec schopnost takové intence, vnitřní jeho stránka pak pouze za asistence (v při-tom-nosti) subjektu. Vlastní struktura předmětné intence však nikdy není výhradní záležitostí subjektu jakožto subjektu (tj. v jeho subjektivitě; tento dodatek se za jiných okolností ukáže jako významný). Je tomu dokonce tak, že subjekt se v tomto případě celým svým směřováním staví pod normu vnitřního světa díla a prochází tak na své cestě k určenému předmětu jakýmsi pročištěním a zjemněním, bez něhož by tohoto cíle dojít nemohl, takže by vyšel naprázdno anebo by skončil nahodile u nějakého jiného předmětu. Z toho vyplývá především důležitý závěr, že vnitřní, nepředmětný svět uměleckého díla *má také svou strukturu*, která sice není dána jako hotová, která se sice teprve stává, odehrává, realizuje v při-tom-nosti subjektu, ale která se přece jenom prosazuje a vtiskuje samotné aktivitě subjektu a jejímu směřování docela určitý ráz, jehož by subjekt jinak dosáhnout nemohl (nebo jen částečně).

Za velmi významný aspekt lze pro naše zkoumání považovat okolnost, že subjekt nemá bezprostředního přístupu k vnitřnímu světu uměleckého díla, nýbrž že do něho musí nutně pronikat jeho vnější, předmětnou stránkou. Pro subjekt ovšem, jak jsme si ukázali, není samozřejmé ani snadné přistoupit k předmětné podobě díla jakožto takové, tj. zaměřit se ve svém přístupu právě na tu vnější podobu díla, která byla vytvářena umělcem pod normou událostné povahy díla jako celku. Proto je každý první přístup k novému dílu zkusmý; subjekt proniká do vnitřního světa uměleckého díla jakoby řadou sond a pokaždé se znovu vrací k vnějšímu tvaru díla, aby nově, lépe, přesněji pojal jeho předmětnost. Tak dospívá subjekt k porozumění dílu jako celku víceméně dlouhou *řadou oscilací*, v nichž opakovaně prochází předmětnou stavbou díla jako branou, jejíž kontury jsou zprvu téměř neznatelné, ale které ve světle rovněž postupně se otvírajícího vnitřního světa, vnitřní struktury díla nabývají na zřetelnosti a dovolují stále přesnější, jemnější a hlubší nové pronikání k podstatě oné struktury, konkretizující se ve spolupráci s angažovaným subjektem.

Jindy⁸ se budeme moci podrobněji zabývat vztahem mezi vnitřní a vnější, subjektivní a objektivní stránkou subjektu, jakož i otázkou tzv. zvnějšnění. Pak budeme moci lépe sledovat i

⁸ Rukopisná oprava; ve strojopise původně „Teprve v průběhu dalších úvah“. – Pozn. red.

úlohu subjektu v samotné tvorbě uměleckého díla. Na tomto místě postačí, uvědomíme-li si, že v tvorbě (jako ostatně v praxi vůbec) subjekt proniká na místa zcela vnější, tj. přesahuje sám sebe, tak, že zasahuje do vnější situace, proměňuje ji, přizpůsobuje ji svému rozvrhu a v tomto přizpůsobení se sám zvnějšňuje a tak vlastně sám sebe opouští. Subjekt ovšem nepřestává existovat, nepřechází beze zbytku do svých akcí, ale dovede své zvnějšnění opustit a vrátit se sám k sobě. K akci tedy náleží jak *zvnějšnění*, tak *návrat k sobě* neboli zrušení tohoto zvnějšnění. Umělecké dílo je ve své vnější podobě zvnějšněním, které sice bylo už jednou zrušeno v návratu tvůrce k sobě, ale které svým zvláštním charakterem dovoluje v jiné rovině a v jiné souvislosti reprodukovat tento návrat, toto zrušení, a to dokonce jiným, dalším subjektům. Toto druhé zrušení (které může být nesčetněkrát a v nejrozmanitějších podobách opakováno) probíhá ve dvou etapách či taktech. V první etapě ruší subjekt zvnějšnění realizované v předmětné stránce díla jako své vlastní zvnějšnění, když si je předtím přivlastnil v sérii zmíněných oscilací. Zrušením tohoto zvnějšnění se dovršuje prožitek vnitřního světa uměleckého díla, subjekt jej nejen přijímá za svůj svět, ale zakládá a prohlubuje distanci mezi tímto světem jakožto už výhradně svým a mezi vnější, předmětnou podobou díla a tak realizuje druhou etapu, již ruší i svůj pobyt, svou při-tom-nost ve vnitřním světě tohoto díla, odchází z něho jako ze svého vlastního vnitřního světa, ale nevrací se už k předmětné podobě díla, nýbrž vyráží k nové akci. Dvojí etapa, v níž subjekt ruší zvnějšnění nejprve tvůrčovo a pak svoje, představuje *dva stupně odstupů*, jimiž prochází působnost uměleckého díla a které proto budeme muset někdy jindy podrobit zevrubnému rozboru.

Naše dosavadní úvahy nám však dovolují alespoň o krok posunout průzkum místa a struktury předmětné intence v uměleckém díle. Toto směřování k předmětu odlišnému od vlastní předmětné stránky díla se může realizovat pouze za účasti subjektu, jak jsme řekli. Předmětná intence uměleckého díla je tedy nezbytně prostředkována předmětnou intencí subjektu. Základem každé předmětné intence subjektu a vůbec prostorem, v němž se tato intence může uskutečnit, je *akce* jako jediný přechod z vnitřní strany subjektu na stranu vnější a odtud do vnějšího světa. V souvislosti s uměleckým dílem se může jeho případná předmětná intence uplatnit teprve ve chvíli odstupů subjektu od díla, ve chvíli jeho odchodu z vnitřního světa uměleckého díla, a dokonce ještě pouze ve chvíli vykročení subjektu k akci, tj. ve chvíli, kdy prakticky proniká do svého okolí, do vnějšího, předmětného světa. A právě tady se otvírají zásadně dvě možnosti: buď představuje odchod, odstup subjektu z vnitřního světa uměleckého díla probuzení, *deziluzi a pád* na tvrdou zem, anebo *nové vidění* světa, novou perspektivu, nový aktivní přístup k věcem. Umělecké dílo jako celek může mít a obvykle má vliv na praktickou (a potom v reflexi i myšlenkovou) orientaci subjektu v reálném světě, ale – jak je vidět – tento vliv je velmi komplikovaně prostředkován. Samo o sobě není dílo schopno mířit k žádnému předmětu, ovšem s jedinou výjimkou: tou je vnější, předmětná stránka díla samého. Toto směřování však není pravou předmětnou intencí a má vůbec zvláštní charakter, který je řadí k nepředmětným strukturám vnitřního světa uměleckého díla. Vztah k předmětu se tudíž ukazuje být významnou *mimoestetickou a mimouměleckou strukturou obecné roviny lidského vztahu ke světu a ke skutečnosti*, která má své dějiny o několika epochách;

v samotném díle může mít pouze fakultativní funkci materiálu pro jeho výstavbu, anebo může být jeho vnitřní skladba prostředkováně přestrukturována do programu, rozvrhu praktické aktivity, ústící v nové zvnějšnění a v něm dosahující reálného předmětu. Už sám tento závěr vrhá značné světlo na rozšířené pokusy chápat umění jako formu vědomí nebo poznání, jak jsme se o nich zmínili na počátku článku.⁹

2. kapitola: Subjekt jako problém¹⁰

V dosavadních úvahách jsme dospěli k závěru, že bez subjektu není možný žádný vztah k předmětu, k objektu. Žádný předmět není dán sám v sobě, ale nabývá předmětného charakteru a formuje se jako předmět jen v setkání a střetnutí se subjektem, a to za přímé součinnosti s ním, jako důsledek přístupu subjektu k předmětně (pro něj) dosud nestrukturované skutečnosti. Teprve přistupující subjekt vytvoří situaci, v níž se vůbec může objevit, vyvstat, zformovat něco jako vnějšek, vnější aspekt nějaké skutečnosti. Toto vnější formování, předmětné utváření, „zpredmětňování“ skutečnosti však má vždycky pouze partikulární charakter a netýká se světa vcelku, neboť sám subjekt nikdy není ničím od světa, od skutečnosti odděleným a přicházejícím neznámo odkud, ničím zakotveným mimo skutečnost a přistupujícím k ní zvnějška. Subjekt má uprostřed skutečnosti, ve světě nejen své legitimní místo, ale je integrální součástí tohoto světa a přímo jeho konstitutivním elementem. Subjekt se formuje jako subjekt rovněž z dosud (v tomto směru) nestrukturované skutečnosti, která v extrémní, úběžné poloze představuje již zmíněný jakýsi „prazáklad“ všeho jsoucího, z něhož se vyděluje subjekt právě tak jako objekt. Nezbyvá než znovu připomenout, že tento „prazáklad“ nikdy není reálnou úrovní, která byla aktuálně přítomna, zapojena v bytí světa, protože každá formace subjektu a každá formace objektu probíhá již v podmínkách formování nesčíslných jiných subjektů a jiných objektů nejrůznějších úrovní (takovým subjektem pochopitelně není jen člověk, ale také každý živočich, rostlina, každý živý organismus, ba i molekula, atom, elektron, energetické kvantum).

Subjekt a subjektivita není tedy ničím, co by se lišilo od skutečnosti, co by bylo skutečnosti nevlastní, cizí, ale náleží k ní způsobem, který je pro skutečnost neméně podstatný a přímo konstitutivní než pro subjekt sám. Subjekt a subjektivita není pouhý aspekt skutečnosti, ale je jednou ze struktur, jimiž skutečnost stojí, je dokonce základní strukturou bytí vůbec. To znamená, že otázka subjektu nemůže být redukována na tematiku noetickou (gnozeologickou), a tím méně psychologickou; subjekt je třeba pojmut ontologicky. Pokus o ontologické pojetí subjektu je však možný jen v rámci celkové rekonstrukce pojetí skutečnosti vůbec, jen v rámci nové ontologie. Skutečnost už nelze chápat jako něco na subjektu nezávislého, neboť jestliže je skutečný i sám subjekt, znamenalo by to chápat skutečnost jako něco nezávislého na sobě samé, resp. na své části. Bylo by absurdní považovat skutečnost za nezávislou např. na atomech (ale i na organismech a na člověku; bez rostlin by nebylo ve vzduchu žádného kyslíku, bez člověka by vypadaly celé kontinenty jinak, než vypadají).

⁹ Rukopisná oprava; ve strojopise původně „kapitoly“. – Pozn. red.

¹⁰ Na titulní straně v závorce připsáno „1. verze“. – Pozn. red.

Zejména však vnější časové trvání světa a věci v něm by nebylo, jak se ukáže, bez intervence subjektu vůbec možné; kauzální souvislosti např. jsou rovněž subjektivně prostředkovány apod. To neznamená znehodnocení reality světa ani rozvíklání jejího bytí (relativizaci její materiálnosti, „objektivní“ reálnosti atd.), protože sám subjekt je míněn jako reálný, materiální. Ale to všechno je třeba rozvést a realizovat během celého výkladu, nemá-li zůstat u pouhých slov a zaklínacích formulí. Nicméně už nyní můžeme přistoupit k tomu, abychom alespoň v obrysech načrtli něco z charakteru ontického vztahu subjektu k světu, tj. jeho místa ve světě, jeho funkce a uplatnění.

Moderní zdůraznění vesmírné spleti souvislostí, jež vedou odevšad a všude, navazuje vlastně na velmi staré pojetí, jehož jednoho zástupce jsme už uvedli v předcházející kapitole (Anaxagoru), ale které patřilo k základním filosofématům řecké filosofie od samého počátku. V tomto pojetí se výrazně projevuje úsilí o uchopení světa jako celku, jako jednoty, a to navzdory pluralitě, která se otvírá empirickému pohledu a tzv. bezprostřednímu názoru. Předsokratovští myslitelé se pokoušeli uchopit světovou jednotu tak, že za vši mnohostí a různorodostí skutečnosti, jak nám ji podává praktická zkušenost, odhalovali tzv. počátky (*archai*) či kořeny (*rhizomata*). Myšlenka jednoty světa bylo nepřekonatelným způsobem učiněno zadost ve filosofii Parmenidově, která však současně představovala slepou uličku radikální degradaci všeho smyslového poznání a praxe. Přestože se v tom ohledu další vývoj řecké filosofie musel pak obrátit jinými směry, byla důslednost Parmenidova dovedení myšlenky jednoty světa k posledním závěrům tak sugestivní, že poznamenala na dlouhá staletí, ba tisíciletí veškeré evropské myšlení. A právě onen zmíněný důraz na všestranné, nekonečně složité a navzájem propletené souvislosti, jimiž je vše propojeno se vším, nese v sobě značný kus elejského dědictví v tom případě, kdy je univerzum pojato jako jedno jediné tkanivo, v němž je každá jeho část pevně (i když už nikoli staticky) a neoddělitelně zaklesnuta. Jakékoli odloučení je reálně nemožné; odlučovat můžeme jen v myšlenkách, v abstrakcích – tedy jen zdánlivě, fiktivně. Ve skutečnosti je každá proměna jen přechodem, vnitřním hnutím jednoho a téhož všeobjímajícího světa. Později se k tomuto myšlení, k této podivuhodné tradici ještě vrátíme; je to tradice, která otevřela cestu rozvoji pojetí skutečnosti jakožto předmětu, objektu, ale která uzavřela všechny přístupy ke skutečnosti jako subjektu a k pojetí subjektu jako takového. Na tomto místě zůstaneme jen u otázky univerzální souvislosti všeho se vším.

Mylnost pojetí, které se pokouší založit jednotu světa na univerzálnosti vzájemných vztahů „všeho se vším“, spočívá ve ztrátě zřetele k tomu, co můžeme chápat jako opak reálného vztahu, opak souvislosti, tedy k ne-souvislosti. I tenkrát, když...¹¹

¹¹ Zde text končí. – Pozn. red.