

## Subjekt v umění a ve skutečnosti – přípravné poznámky [1965–66]

1.

V knížce se hodláme zabývat také uměním, ale nejenom uměním; na druhé straně i uměním se chceme zabývat jen v určitém aspektu, nikoli po všech stránkách a ani s nárokem na postižení toho podstatného – či lépe řečeno, toho specifického pro umění. To nás zavazuje nejprve dosti podrobně ohraničit terén, na nějž se ve svých úvahách chceme omezit, aby pak platnost položení samotné otázky, již chceme sledovat a kterou se chceme pokusit alespoň částečně také řešit, měla svou potřebnou váhu a určitost.

2.

Není sporu, že alespoň nárysem je třeba situovat celou práci, zejména pak její východisko, historicky. Je nutně zapotřebí se zmínit o způsobu, jímž problém subjektu proniká stále víc do středu zájmu evropské filosofické tradice. Je možno také alespoň naznačit, že jde o jeden z charakteristických znaků této tradice, který v této rozvinuté podobě nemá obdoby v jiných kulturních, duchovních, myšlenkových tradicích, jak je známe ze světových dějin. To vše ovšem jen proto, abychom mohli stanovit vlastní, současný terén uvedeného problému: jde o ontologizaci problému, který byl dosud odkázán jen na oblast morální a noetickou. Jde o takový přístup k otázce subjektu, který by umožnil vidět a pojmout subjekt v jeho realitě, v jeho skutečnosti, v jeho ontické plnosti a v jeho významu v ontické výstavbě světa.

3.

Dosavadnímu myšlení byla právě tato poloha problému subjektu skryta. Bylo by naivní předpokládat, že opětovnými útoky na dosud nejen neztečenou, ale dokonce ani pořádně nezjištěnou a nerozpoznanou baštu se přece jenom jednou podaří to, co se nám stále více vzdalovalo. Jestliže si uvědomíme důležitost této dosud nedobyte tvrze v rámci celkové strategie současných duchovních, myslitelských výbojů, nestačí to ještě zdaleka k tomu, aby se nám podařilo tvrze dobýt. Bude součástí toho, co se pokusíme ukázat, jestliže budeme opětovně podtrhovat odlišnost tak říkajíc *toto genere* mezi touto tvrzí a všemi dosavadními tvrzeními, kterých již bylo dobyto, kterých je v naší době dobýváno a kterých ještě hojně zbývá k dobývání. Všechny zbraně včetně jejich možných budoucích vylepšených a modernizovaných forem náleží do jedné skupiny, jednoho druhu zbraní, které se ukazují a i nadále budou ukazovat jako zcela nedostatečné a nepřiměřené úkolu tak odchylnému a zvláštnímu, jímž je a bude dobývání této tvrze. Tady bude třeba najít nové zbraně, nikoli jen kvantitativně znásobeného účinku, nýbrž zcela nově, kvalitativně nově přistupující k samotnému dobývání. Ale dost už obrazů. Je třeba od podobenství přejít k povaze samotné věci.

4.

Existuje jedna poloha významu „odcizení“, která je zcela zanedbávána. Když povstal člověk, stalo se tak cestou, kterou nemůžeme nenazvat „odcizením“. Člověk je bytost odcizená své přírodnosti, přirozenosti; a protože do té doby, než se tato bytost stala člověkem (tj. podle Vercorse „nepřirozeným zvířetem“), byla přírodní a přirozená, šlo vlastně o odcizení této bytosti sobě samé, nejenom přírodě ve smyslu něčeho jiného, odlišného od samotné bytosti. Každá změna, proměna člověka, každý krok jinam, kupředu nebo dozadu, je vlastně odcizením. Člověk se stává více člověkem jenom tak, že se odcizuje svému dosavadnímu, tj. danému, zaběhanému, zkonvencionalizovanému lidství, že je opouští, že se stává něčím jiným. Jestliže za odlidštěné, tj. odcizené lidství chápeme jenom lidství, které se vrací a upadá zpět, nebo ještě spíše takové, které zůstává ve vyježděných kolejkách a ve své zaběhanosti, v konvencích a stabilizované danosti, pak je tomu tak proto, že lidství a člověka chápeme jako bytostné překračování daného, jednou dosaženého a zaběhaného, jako opouštění jednou realizovaného a usilování o dosud neuchopené a neuskutečněné. To nás ovšem vede k otázce, zda to, co jsme rozpoznali na člověku, neplatí o každém subjektu vůbec, tedy i na předlidské úrovni.

5.

Plánem našich úvah je dáno, že se nebudeme zabývat uměním v jeho specificky estetické funkci, nebo přesněji řečeno, že necháme zcela na okraji a většinou vůbec mimo rámec svého zkoumání otázku vztahu člověka (umění) ke kráse. Nebudeme si vůbec všimnout formální stránky uměleckého díla, pokud to nebude přímo nezbytné pro rozvedení myšlenky mířící docela jiným směrem. Naším úmyslem také poskytnout ani v rozvrhu nějakou teorii umění, nanejvýše můžeme připustit, že naše úvahy mohou v některých bodech poskytnout něco, co takové teorii umění by případně mohlo sloužit (a to zajisté naprosto nevyčerpávajícím způsobem) za jakási prolegomena. Ale to jedině tam, kde by se teoretik umění k tomu rozhodl a jako taková prolegomena by naše úvahy pojal. Chci tím zdůraznit, že to není ani dalekým naším cílem, že úmysl našeho počínu a směr našich úvah se vlastní volbou odnáší jinam.

1. VII. 65

6.

Teorie odrazu chybovala především v tom, že např. myšlení nebo umění apod. považovala za odraz. To znamená, že nezkoumala myšlení, resp. umění jako něco, co také (mimo jiné) odráží, resp. je schopno odrážet, ale jako odraz sám. Člověk a společnost však nejsou odrazem přírody, i když (použijeme-li už toho slova) přírodu v mnoha momentech vskutku „odrážejí“; nicméně pro člověka a společnost je podstatné, že přírodu přesahují, že jsou něčím novým, z přírody neodvozeným, na přírodu neredukovatelným, prostě že jsou novou skutečností, která teprve na tomto základu své novosti, svého přesahu a tím samobytnosti, svébytnosti může odrážet přírodu svým specifickým způsobem. Tak musíme rozumět i umění, tak musíme rozumět i

---

<sup>1</sup> K tomuto místu je rukou připsáno: „Je otázka, zda jde pouze o odrážení, či zda nejde současně (a tudíž hlavně) o konstituování přírody jakožto přírody (tedy nikoli produkci, ale kvalifikaci).“ – Pozn. red.

myšlení. Umělecké dílo je především čímsi novým, nebývalým, má svou vlastní existenci, svou strukturu, své bytí nevyvozené z něčeho jiného a teprve za předpokladu a na základě tohoto bytí, této existence je schopno odrážet, resp. mít svůj „předmět“, „vypovídat“ o něčem atd. Cílem naší studie je zkoumat vztah mezi subjektem a tímto základním, primárním bytím uměleckého díla, zatímco ono odrážení ponecháme na okraji nebo vůbec stranou.

7.

Tím se ukazuje směr, jímž se musí ubírat řešení otázky vztahu mezi uměleckým dílem (či vůbec uměním) a mezi skutečností. Primární „vztah“ tohoto druhu spočívá v tom, že umělecké dílo samo je skutečné. To znamená, že je skutečností uprostřed jiných skutečností. V této své skutečnosti není o nic víc odvozené než každá skutečnost jiná; umělecké dílo není méně skutečné než nějaká jiná skutečnost, není ve své skutečnosti žádným odrazem. O „odrazu“ lze hovořit až tam, kde budeme zkoumat význam, smysl, obsah (? – už to je problematický termín), platnost díla. Prvním úkolem proto bude zkoumat, jakého druhu je tato skutečnost uměleckého díla, jaké jsou její vazby k jiným skutečnostem – tím ovšem se dostáváme do oboru otázek velmi širokých, do celé nedozírné problematiky ontologické. Vystávají otázky po povaze skutečnosti předmětné a skutečnosti nepředmětné, po povaze setrvačností a po povaze akcí, aktivit, po rozdílu mezi skutečností vnitřní a vnější, subjektivní a subjektívní nebo zase subjektivní a objektivní atd. atd. A pak teprve bude možno skutečnost uměleckého díla ontologicky zařadit.

8.

Primát bytí nad vědomím je třeba chápat přesněji než dosud. Nejde totiž o primát bytí přírody nebo společnosti nad vědomím člověku – tu se bytí vztahuje k jinému subjektu než vědomí. Primát bytí nad vědomím platí ve své obecnosti jen tenkrát, je-li bytí i vědomí vztaženo k témuž subjektu. To znamená, že člověk tu musí být dříve a základněji než jeho myšlení, jeho vědomí; je průzračné, že vědomí jeho děda tu bylo dříve než jeho (vlastní) bytí. Podobně společnost tu musí být dříve a základněji než její ideologie či vůbec než její společenské vědomí; také zde je jasné, že společenské vědomí římské společnosti nebo společnosti Husovy doby tu bylo dříve než bytí naší dnešní společnosti. Pokud jde o otázku závislosti, pak nemůže být řešena jinak než jako vzájemná a oboustranná, obousměrná. Základem, ontologickým základem primátu bytí nad vědomím je primát praxe nad reflexí, nikoli primát danosti nad odrazem. Danost je dokazatelně projekce, a tedy výsledek na praxi založené reflexe. To je samozřejmě třeba vyložit fenomenologicky, ale základ této relace je ontologický.

8. VII. 65

9.<sup>2</sup>

Poznávací moment v umění se objeví v pravém světle teprve tehdy, když hlavní otázku postavíme obráceně: jaký je moment „uměleckosti“ v poznání. To je pochopitelně třeba upřesnit. Jde o to, že poznání jakožto specifický přístup k tomu, co je poznáváno, tedy

---

<sup>2</sup> K odstavci rukou připsáno „S.I./18“. – Pozn. red.

k předmětu poznání, je možné jen za předpokladu odstupů a že tento odstup je možný jen tak, že se změní pozice, stanovisko a stanovisko poznávajícího (resp. toho, kdo má poznat). Je tedy nutně něco ještě dříve, než se může uskutečnit onen přístup k předmětu, jemuž říkáme poznání. A objevnost, novost spočívá především v tomto dřívějším, poznání předcházejícím. Objevnost, resp. tvorba, výtvar je především v oné nové pozici, v onom nebývalém, novém kroku kupředu, ve změně stanoviska, tj. v realizaci nového stanoviska. Rozumíme-li umění především a podstatně jako tvorbu, pak je umění čímsi elementárnějším a primárnějším než každé poznávání; umění je v bezprostřednějším vztahu k tomu, čím v poznání uchopujeme předmět, než k tomu, co je poznáním jako předmět uchopováno. Umění je bližší tvorbě soudů a pojmů, produkování idejí a formování myšlenek než jejich intencionálnímu zaměření k předmětům, tj. k tomu, k čemu se soudy, pojmy, ideje, myšlenky odnášejí, vztahují.

10.

V úvahách o povaze vnitřního (vnitřní stránky subjektu) jsme vedeni k určitým závěrům ze dvou stran. Především tedy je nutno nějak zakotvit do skutečnosti vznik nového. Jestliže odmítneme jeho redukci či vyvozování z toho, co je dáno, musíme předpokládat jiný zdroj. Vkládání nového do daného stavu věcí, tj. zasouvání nových věcí mezi věci dosavadní – to je cesta naprosto neschůdná, protože předpokládá demiurga. Naproti tomu vznik nového jako emergence nahodilosti se této interpretaci – i když ji výslovně netvrdí – nedovede ubránit. A tak jsme v této obtížné situaci: předpokládat jiný zdroj nového, než je daná skutečnost, znamená opouštět cestu rozumu a vydávat se na půdu mýtu. Naopak, jestliže hledáme zdroj nového v dané skutečnosti, předpokládáme tím, že tam nové je nějak předem uloženo, snad zavinutě, skrytě, ale že tam celé jest už také dáno. Není úniku z této slepé uličky, pokud nezměníme své chápání skutečnosti jako čehosi daného. Vyslovujeme tedy hypotézu, že do skutečnosti náleží nejen to, co je dáno, ale také to, co není dáno; nejen předměty a předmětnost, ale také nepředměty a nepředmětnost. Vedle objektů patří do skutečnosti a jsou skutečné také subjekty. A tu se dostáváme k základní otázce, jaký charakter musí totiž takové subjekty mít, abychom je už nepojímali jako objekty, abychom tedy překlenuli ony nesnáze, o nichž byla řeč. Výsledek je tedy ten, že subjekt musíme pojmovit v jeho významné spjatosti se vznikem nového, tj. skutečně nového jakožto toho, co tu ještě nikterak nebylo.

11.

Jakou gnozeologickou hodnotou mohou být (jako hodnotu mohou mít) umělecké programy? V takovém programu jde především o reflexi umělce nad vlastní tvorbou. Jsou tam zkušenosti z dosavadní tvorby, ale také projekty tvorby příští. Je tam vyjádřen souhlas nebo nesouhlas s tvorbou umělců jiných, ale také s jejich vlastní reflexí. A protože duchovní přístup umělců není tak zatížen a determinován předmětným myšlením, jako je tomu u vědce nebo filosofa, musíme mít na paměti, že na umělcových formulacích nebude vždy nejpodstatnější předmět jejich výpovědí. Angažovanost umělce, přihlášení se k určité orientaci tvůrčí, polemika s jinými orientacemi, umělecký postoj, výraz umělcova (uměleckého, ale nejen uměleckého) charakteru, ale také jeho představ o vlastním charakteru, jeho skutečné i domnělé pozice, ale také pojetí těchto pozic, to znamená také sebepochopení umělce, kromě toho pak prvky světonázorové, bez nichž něco takového vůbec nelze realizovat, k tomu i řada světonázorových prvků, které nejsou nezbytné jako nástroj, ale mají vliv na utváření všeho předchozího, atd. atd. – to všechno tam je přítomno, ale primát má ona angažovanost, nikoli myšlení o věcech. Umělec se ve svých reflexích, a tedy i ve svých programových formulacích snaží především postihnout smysl a orientaci svého uměleckého tvoření; a to je právě něco, o čem nelze předmětně mluvit, co volá spíše po obrazech, příměrech, symbolech. Spíše tu musíme rozumět jakési strukturu umělecké orientace, která má být přesazena do slov a vět tak, že se i jim stane opět jakousi vnitřní strukturou, nikoli tedy předmětem, o němž ony věty vypovídají. Tímto předmětem pak může být ledacos; vztah předmětné intence není v uměleckém programu nebo vůbec v umělcově reflexi tím nejzákladnějším a podstatným vztahem.

12.

Reflexe je metoda, jak se dobývat pod předmětný povrch světa, s nímž ve své praxi přicházíme do styku, a jak vydělovat ze spleti našich kontaktů se světem ještě nezpředmětněným a předmětně neutříděným, tedy proto kontaktů nikoli prostředkovaných praxí, ale od počátku zabudovaných či lépe původně se rodících v jakési základní zaklesnutosti, přimknutosti k tomuto před-předmětnému světu, který je námi a jímž jsme my, nerozlišeně, neodděleně, nové a nové předměty a tak se osvobozovat vždy více od své zaklesnutosti do světa, stavět se proti němu v této osvobozenosti a stávat se tak subjektem, přesněji řečeno: více subjektem, subjektem i subjektivně. Reflexe je tedy metoda, jak podrobovat svět předmětné myšlenkové intenci, ale zároveň i metoda, jak se více prosazovat jako subjekt, jak dobudovávat, prohlubovat, upevňovat či snad spíše zdynamičťovat svou subjektivnost.

13.<sup>3</sup>

### Předběžný rozvrh

Úvod – vymezení tématu

Kap. I. – Umění a poznání; praxe a reflexe; subjektivita a subjektivita

Kap. II. – Intersubjektivita a kontakt subjektů; subjekt a společnost (umění a spol.)

Kap. III. – Subjekt jako filosofická otázka; ontologie subjektu

Kap. IV. – Metafyzická tradice; předmětné myšlení a možnost tzv. nepředmětného myšlení

Kap. V. – Koncepce subjektu jako ne-předmětu; vnitřní (a vnější) stránku subjektu; dynamika a setrvačnost

Kap. VI. – Subjekt a čas; zakotvenost v budoucnosti; naděje a odvaha

Kap. VII. – Subjekt a integrace konkrétního; konkrétnost proti předmětnosti; člověk a abstrakce

Kap. VIII. – Pravda ve filosofické tradici; pravda není adekvace; pravda v umění; pojetí pravdy v nepředmětném smyslu

Kap. IX. – Umění a věda; ještě jednou praxe a reflexe; subjekt ve vědě; věda jako iluze o subjektu

Kap. X. – Člověk a pravda; význam umění pro směřování člověka a společnosti k pravdě; nikoli předvídání, ale tvorba, uskutečňování budoucnosti

14.

Cílem našich zkoumání tedy není umění samo o sobě; když budeme mluvit o umění, půjde nám vlastně o něco jiného. Až čtenář pochopí to, co bude řečeno v kapitole o nepředmětném myšlení, porozumí i tomu, jaký hlubší smysl má naše volba výkladů o umění. Pak bude moci přecházet příslušné partie znovu, aby dával pozor na to, oč tam jde hlavně, ale „o“ čem se nemluví, čemu se sice dostává výrazu, ale jedině skrze a prostřednictvím výkladu „o“ věcech jiných, v našem případě o umění. Na příkladu umění má být tedy demonstrováno něco, co se nemůže stát předmětem výkladů a úvah. Znamená to tedy, že umění je voleno jen nahodile? Že by bylo možno volit i jinak? Že vposledu o umění vůbec nejde? Nikoliv. Nepředmětné se nemůže realizovat jinak než na předmětném a skrze předmětné; ale není lhostejné, k jakému typu zpředmětnění, tj. v jaké sféře a podobě předmětnosti k oné realizaci dojde. A tak umění nesehraje pouze onu první úlohu, totiž že na něm a na jeho příkladu bude demonstrováno něco, co nebude mít přímý vztah k umění, ale současně ještě úlohu druhou, již bude v průběhu výkladů jaksi teprve pověřováno, resp. která se bude v průběhu výkladů teprve vyjasňovat a dostávat do plnějšího světla. Ukáže se totiž, že je to v současné situaci právě toto umění, jež bude (a z velké části již je) orientačním bodem, střílkou kompasu, která určuje svou citlivou reakcí kvalitativní přednost jednoho směru lidského úsilí o dosažení vyššího lidství, skutečného lidství, před směry ostatními. A podle této střílky se pak bude orientovat všechno ostatní, bude se nejprve orientovat filosofie, ale pak i věda, všechno technické úsilí atd., nemluvě o výchově, osvětě apod.

---

<sup>3</sup> K odstavci rukou připsáno „A“. – Pozn. red.

15.

Úprava rozvrhu: S u b j e k t v u m ě n í<sup>4</sup>

- |                                    |                            |
|------------------------------------|----------------------------|
| a) 1. Umění a skutečnost           | b) 1. Umění a skutečnost   |
| 2. Skutečnost umění                | 2. Skutečnost tvorby       |
| 3. Subjekt a skutečnost            | 3. Budoucnost v umění      |
| 4. Subjekt jako filosofická otázka | 4. Integrace konkrétního   |
| 5. Předmětné myšlení               | 5. Funkce myšlenky v umění |
| 6. Subjekt jako ne-předmět         | 6. Umění a věda            |
| 7. Subjekt a čas                   | 7. Nepředmětnost           |
| 8. Pravda v umění                  | 8. Pravda v umění          |

16.<sup>5</sup>

Co je praxe v umění? Co je podstatou umělecké praxe? To přece není jen zkušenost s materiálem a nástroji ani jen zkušenost se světem skutečnosti, která umělce obklopuje. Praxe nikdy není jen zkušeností s věcmi, které jsou dány, ale zejména zkušeností tvorby, zkušeností vztahování ruky po tom, co není, pronikání do světa ještě neuskutečněného. Praxe umění je specifická tím, že našla způsob, jak pronikat do budoucnosti a nezrušit ji jako otevřenost, ale realizovat něco, co není koncem tvůrčího aktu, ale spíše jakýmsi začátkem, otevřenou branou, výzvou ke vstupu do světa, který je uměleckým dílem otevřen, naznačen, je na něj poukázáno, ale v podstatě je zamlčen, skryt, nerealizován. Umění vymyslelo způsob, jak ztvárnit výzvu pro člověka, aniž by byla zakleta do zvěčnění. Věcnost, předmětnost uměleckého díla není tím nejpodstatnějším, nýbrž čím dokonalejší je, tím lépe ustupuje sama do pozadí a otevírá cestu k tomu, co nebylo zpředmětněno a co není v uměleckém díle předmětem, co není před námi jako danost. Praxe umění spočívá ve zkušenosti s otevřeností nepředmětné skutečnosti, a zejména ve zkušenosti kontaktu s touto nepředmětností, který ji neruší, nezpředmětnuje. Umělecké dílo říká něco jiného, poukazuje na něco jiného než na to, čím je samo. Umělecké dílo je specifický výtvar, který není v sebe uzavřen, který nemá konec sám v sobě, který není hotov a dán, ale uvádí do světa tvořivosti, vede k tvořivosti, vyzývá k tvorbě, k následování po cestách, které nejsou ještě dány. Každý člověk může přijít a jít svou vlastní cestou, cesty nejsou předem postaveny, každý si vytváří svou vlastní cestu, svůj vlastní svět – ne že by tento svět nesl s sebou jako svou trvalou výbavu nebo zatíženost. V tom se liší klíč od umění, že neuvolňuje člověka k této obnovující a nové dostihující i vytvářející aktivitě, ale jenom uhlazuje a prometá jeho staré cesty, a tím jej do nich jen tím více zaklíná, začarovává. Umění nečiní náš životní chod hladším, naopak často spíše nesnadnějším, a dokonce snad i bolestnějším či spíše současně radostnějším i bolestnějším; neuhlazuje, ale spíše jitrí; neuklidňuje, ale provokuje; nezjednodušuje, ale komplikuje; neuspává, ale probouzí. V žádném případě neponechává věci tak, jak byly a jak jsou, ale proměňuje je;

<sup>4</sup> K odstavci rukou připsáno „B“. – Pozn. red.

<sup>5</sup> K odstavci rukou připsáno „S.I./19“. – Pozn. red.

zejména však proměňuje nás. Umělecké dílo je jakýmsi mlýnem nejen na staré ženy, ale i na staré muže, na staré lidi vůbec.

17.

Subjekt v umění a ve skutečnosti<sup>6</sup>

Rozvrh:

### Úvod

Ve studii nepůjde především o umění, nýbrž o člověka. Cílem tedy nebude ani náčrt nějaké teorie umění, i když budeme mít k takové teorii či spíše filosofii umění blízko. Pokus o reflexi umění; mluvení o umění tu bude mít asi tu úlohu jako nanášení barev na plátno. Cílem není nanést barvy určitým způsobem, ale otevřít cestu k něčemu, co není s obrazem dáno, co není v obraze realizováno.

### 1. Umění a skutečnost

Umění a poznání; je umění poznáním, poznáním svého druhu? Je skutečnost předmětem umění? Patří tento předmětný vztah k podstatě umění? Je každé umění předmětné? Dosavadní nesnáze. Jaká je skutečnost uměleckého díla? Je předmětná stránka díla celou jeho skutečností nebo alespoň podstatou jeho skutečnosti? Kde můžeme a máme hledat jinou skutečnost uměleckého díla? Co je to tzv. svět uměleckého díla (vnitřní svět)? Je tento svět totožný s reálným světem předmětů? Není-li, co o něm vůbec můžeme říci? Jak k tomuto světu můžeme přistoupit, jak do něho můžeme vniknout? Má umění svou vlastní skutečnost, k níž se vztahuje, kterou popisuje? Tedy jinou předmětnost?

### 2. Umění a věda

Předmětnost ve vědě. Předmětnost jako jediná skutečnost? Kvantifikace a ideální předměty. Předmětné myšlení abstrahuje od konkrétního stavu. Věda a konkrétní fakt, konkrétní skutečnost. Je v abstrakci předmětného myšlení vyloučeno vždy jen nepodstatné? Je věda skutečně ve všem jen abstraktní? V čem je konkrétnost vědy? Neexistuje podobnost mezi uměním a vědou v těch momentech, kdy žijí z konkrétna? Je vztah ke konkrétnu vztahem předmětným nebo alespoň výlučně předmětným? Vztah zobecnění a ozvláštnění. Nemá také věda svůj svět, odlišný od daného? Jak se tyto světy liší? Co jim je společné nebo alespoň podobné? Kde se tyto světy berou? V čem je jejich skutečnost?

---

<sup>6</sup> K odstavci rukou připsáno „C“. – Pozn. red.



### 3. Skutečnost tvorby

V umění má největší důležitost ne vnější skutečnost ani skutečnost vnějšího tvaru uměleckého díla, ale tvorba. Umělecké dílo je stopou tvorby, je jedním z výsledků tvorby. Ale tvorba sama má svou vlastní skutečnost – a po té se chceme tázat. Tvoří ovšem umělec. Ovšem umělec, který netvoří, není umělcem. Dělá tvorba umělce, anebo spíše umělec tvoří? Tvorba jako vznikání nového. Také umělec musí nějak vzniknout; tvorba, tj. vznik nového, je dříve než umělec, dříve než člověk. Problém nového obecně. Determinace minulosti; nové však je to, co nebylo. Zdroje nového jsou v budoucnosti. Tvorba je pronikání do budoucnosti a strhávání budoucnosti do přítomnosti, zpřítomňování budoucnosti.

11. VII. 65

### 4. Budoucnost v umění

Předmět v metafyzické tradici evropského myšlení je myšlen mimo čas, resp. jako hotová minulost. Proto subjekt nemůže být myšlen jako subjekt, neboť k podstatě subjektu patří jeho časovost, tj. vedle přítomnosti ještě vlastní integrovaná minulost a projektovaná budoucnost. Podstata subjektu je v jeho aktivitě. Akce je elementárnější než subjekt, subjekt je „produktem“ svých vlastních akcí. V tom smyslu orientace umění do budoucnosti je cestou umění, je způsobem, jímž se umění stále proměňuje a jde kupředu. Budoucnost není jen projekce, ale má ontologický základ. Je strukturovaná, není tedy prázdná; její struktura však nemá předmětný charakter. Vnitřní stránka subjektu má časový charakter: je zakotvena v budoucnosti, právě tak jako vnější stránka je zakotvena v minulosti.

### 5. Integrace konkrétního

K podstatě subjektu patří to, čemu se kdysi říkávalo „*principium individuationis*“. V nových ontologických souvislostech ovšem nejde o individuaci obecného, nýbrž o integraci konkrétní situace z nekonkrétního chaosu (chaos jest ovšem rozumět jen ve fenomenálním smyslu, neboť vždycky už existuje tolik subjektů, které konkretizují, že chaos fakticky neexistuje a je pouze jakýmsi úběžným bodem, krajní mezí). Souběžně s konkretizací osvětí subjektu dochází i ke konkretaci subjektu, tj. k nikoli už fenomenální, nýbrž přímo ontické integraci subjektu jakožto subjektu. Integrovaná je vnější stránka subjektu, jeho tělesná, předmětná výstavba, ale strukturuje a integruje se na nové úrovni vždy také vnitřní, nepředmětná stránka subjektu, která má elementární, ale na každé úrovni se realizující schopnost přesahu, překračování, vykračování z mezí daných vnější organizací vlastní předmětnosti. Principem integrace je proto vždy vnitřní, subjektivní stránka subjektu, která je sama zdrojem nebo snad spíše je zakotvena v konkretizaci, přecházející na určité vysoké úrovni až v personalizaci.

### 6. Funkce myšlenky v umění

Umění pochopené jako analogie ke skřivánčímu zpěvu je silně zavádějící myšlenka. Lidské umění není možné bez myšlení; ke každému umění patří jistý projekt v mysli, který se pak realizuje v díle. Ovšem toto myšlení je čímsi jiným než „myšlením o něčem“, je to jakési „myšlení k cíli“, myšlenkový rozvrh akce, program, který není hotový jako nějaký podrobný plán nebo recept, ale rozvíjí se spolu s akcí a chvílemi ji dobíhá, orientuje se podle ní, ale chvílemi také získává náskok a v tu chvíli orientuje, vede akci. Zkušenosti s tímto myšlením docházejí výrazu v úvahách umělců o umění a v jejich uměleckých programech; jest jim proto rozumět jinak, než jako by vypovídaly o věcech.

### 7. Nepředmětnost

Předmětné myšlení se rozvinulo nejen jakousi nakažlivostí, ale také a hlavně efektivností, produktivitou. Nemůže být sporu, že podkladem jak jeho výkonnosti, tak jeho přesvědčivosti musí být hluboká afinita ke skutečnosti nebo přesněji k jedné její stránce. Předmětné myšlení je jakousi tečnou plochou, která v daném místě asymptoticky přilíná k zakřivené ploše, aniž by sdílela její zakřivenost. (Pochopitelně každé přirovnání kulhá.) Když analyzujeme vznik předmětnosti jako výtvar myšlení, pamatujeme vždycky na tuto asymptotičnost, ale nemůžeme identifikovat předměty se skutečností. Skutečnost nikdy není jen předmětná, ale má své nepředmětné stránky, aspekty. Naproti tomu naše myšlení také nikdy není jen předmětné, ale má vždycky také nepředmětné komponenty; zejména tak tomu je v běžném, každodenním myšlení. Pouze ve vědě dochází ke snaze o vyloučení nepředmětných komponent.

### 8. Pravda v umění

Problém pojetí pravdy v předmětném myšlení. Pravda jako ne-předmět; nikdy není zcela předmětně realizována, zpředmětněna, zachycena, nemáme ji „v hrsti“. Ontologický charakter pravdy jako skutečnosti a problém teoretických výpovědí o pravdě. Pravdu lze postihnout jen tak, že mluvíme o něčem jiném. Afinita nepředmětné, vnitřní stránky subjektu k ontickému charakteru pravdy. Pravda jako struktura budoucnosti (nepředmětná struktura). Zdroje umělecké tvorby a pravda. Odstup a kritika. Pravda a krása. Krása a nepředmětnost.

### 9. Umění a člověk

Člověk má nepředmětnou stránku, ale jako subjekt je podstatně zakotven v nepředmětné skutečnosti, tj. v budoucnosti. Estetická kvalita budoucnosti. Objev budoucnosti. Postihnout člověka jako subjekt je možno jenom tak, že se mluví o něčem jiném. Analogie s pravdou. Pojetí pravdy je tak afinní k pojetí člověka. Reflexe lidské praxe: praxe znamená vykračování z okruhu danosti a proměnu v intencích, které nejsou v dané situaci obsaženy. Umění je specifická lidská praxe, zaměřená na zakotvení člověka v tvořivé transcendenci, překračování daného.

18.

Jiná varianta:<sup>7</sup>

1. Umění a poznání; subjektivní stránka v umění a uměleckém poznání.
2. Otázka subjektu; nejde ani o otázku noetickou (gnozeologickou), ani o otázku morální, etickou, nýbrž o problém ontologický.
3. Předmětné myšlení; metafyzická tradice. Umění a věda – předběžně.
4. Vnitřní stránka subjektu; nepředmětná skutečnost. Problém změny a vzniku nového.
5. Časovost (časování) subjektu; minulost a budoucnost, subjektem integrované.
6. Nepředmětné myšlení; myšlení v umění
7. Umění a věda; předmět umění a subjekt vědy.

14. VII. 65

19.

Umělec (ale stejně i vědec a filosof) jsou pevně vázáni na ostatní lidi, na společnost (byť třebaš zpočátku velmi úzkou společnost), protože svou novou myšlenku, svou novou představu, fantazii mohou zpředmětnit jen užívající konvenčních prostředků. Samozřejmě musíme tuto konvenčnost chápat velice široce, v každém případě širě, než bývá zvykem, ale to na věci nic nemění. Umělec má mnohem rozsáhlejší aparát rejstříků (někdy), ale ani tady nemůže nikdy z oblasti konvencí zcela odejít, opustit ji a projevit se, realizovat své dílo naprosto nekonvenčně. Pak by se vůbec nesdílel, jeho myšlenka, jeho dílo by nebylo sdělné, přestalo by být uměleckým dílem a stalo by se jen absurdním předmětem. Kontakt s druhými lidmi může být i nejnovější myšlenky prostředkován jen tak, že se demonstruje, ukáže, realizuje její spojitost s tím, co nové není a nebylo. To je podstata navazování; bez navazování není možné realizovat nic nového – nové se stane jen zábleskem a opět mizí, nenávratně, protože nezachytitelně. Pravda se realizuje jen tak, že platí o věcech; míří k nim, není bez nich uskutečnitelná, i když svým způsobem jim předchází a je dokonce jejich posledním zdrojem. Že ono navazování má zvláštní význam právě ve smyslu společenském, je mimo veškerou pochybnost. To věděla už církev, když vázala porozumění podstatě zvěsti na obecnství ve sboru, tedy na společenství s lidmi. Bez toho se symboly vyprazdňují.

16. VII. 65

20.

K o n s p e k t pro nakladatelství Čs. spisovatel:<sup>8</sup>

„Subjekt v umění a ve skutečnosti“

- Úvod – Vymezení tématu a cíle studie
- Kap. 1. – Umění a předmět
- Kap. 2. – Otázka subjektu
- Kap. 3. – Metafyzika a předmětné myšlení<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> K odstavci rukou připsáno „D“. – Pozn. red.

<sup>8</sup> K odstavci rukou připsáno „E“. – Pozn. red.

<sup>9</sup> Rukou připsáno „praxe“. – Pozn. red.

- Kap. 4. – Změna a vznik nového
- Kap. 5. – Časovost subjektu
- Kap. 6. – Integrace konkrétního – vnitřní stránka subjektu
- Kap. 7. – Nepředmětné myšlení
- Kap. 8. – Pravda a tvorba
- Kap. 9. – Umění a věda
- Kap. 10. – Umění a člověk
- Závěr: Filosofie jako reflexe umění

21.

Úvod.

Subjekt je ústředním tématem studie v tom smyslu, že otázka není postavena ani po tom, jak je subjekt zachycován v umění, ani jak nachází rozbor díla stopy subjektivity v umění, nýbrž jakou funkci má subjekt v tvorbě a přijímání uměleckého díla a jaký je charakter tohoto aktivního subjektu. Řešení má naznačit, že otázka člověka může být efektivně zpracována jen na pozadí filosofického, konkrétně ontologického pojetí subjektu. V práci nepůjde tedy bezprostředně o teorii umění, i když bude mít k takové teorii či spíše filosofii umění blízko. Bude současně představovat pokus o reflexi umění, ale tím také pokus o rekonstruování takové struktury filosofického myšlení, které nejen umožní takovou reflexi samotného umění, ale i reflexi jiných aktivit člověka, mimo jiné i vědy.

22.

Kapitola 1. – U m ě n í a p ř e d m ě t

Vztah umění a poznání. Pojetí umění jako poznání svého druhu. Poměr umění ke skutečnosti; je skutečnost předmětem umění? Patří předmětný vztah k podstatě umění? Místo předmětnosti v uměleckém díle. Skutečnost uměleckého díla. Patří předmětnost k podstatě umělecké skutečnosti? Co je tzv. svět uměleckého díla? Jaký je vztah mezi tímto vnitřním světem a mezi reálným světem předmětů? Jak se vztahuje umění ke své vlastní skutečnosti? Jak se umělec vztahuje sám k sobě? Je umělecké dílo realizací vztahu umělce k předmětné skutečnosti, anebo také vztahu k sobě jako subjektu? Je vztah subjektu k sobě možný jako předmětný vztah? V jakém smyslu není subjekt objektem, předmětem? Subjekt jako nepředmětná skutečnost.

23.

Kapitola 2. – O t á z k a s u b j e k t u

Několik informací z dějin filosofického pojetí subjektu. Téma bylo dlouho chápáno jako etické nebo noetické (gnozeologické). Obrat byl zahájen v evropské tradici Descartem; podstatné prohloubení znamenal Leibniz, Kant a celá německá idealistická filosofie. Marxovy pozice nejsou myslitelné bez navázání na Hegelovo a Feuerbachovo pojetí subjektu. Novost Marxových pozic a kusost jeho formulací, která umožnila dogmatickému marxismu zapomenout tento moment. Nedostatky současného přístupu k otázce subjektu v marxismu a

v nemarxistické filosofii. Otázka subjektu musí být pochopena ontologicky. Subjekt v mimolidské skutečnosti. Místo subjektu ve skutečnosti. Proč se subjekt nestal a nemůže stát předmětem vědeckého zkoumání. Význam otázky subjektu pro pojetí vztahu obecného a jednotlivého. Je filosofie zakotvena v nejobecnějších aspektech skutečnosti? Podstata individuality a jedinečnosti. Umění a jedinečnost.

24.

### Kapitola 3. – Metafyzika a předmětné myšlení

Předmětnost jako struktura myšlení, již se chápeme skutečnosti. Původ chápání skutečnosti jako předmětu. Podstata mýtu podle Eliada. Archetypické myšlení a napodobování pravzorů. Vznik řecké filosofie a význam elejské školy. Metafyzika jako racionalizace mýtu. Metafyzika a pojetí předmětu. Čemu odpovídá předmětné myšlení. V čem moderní věda navazuje na metafyziku. Předmětné myšlení v moderní přírodovědě od renesance. Matematické metody a technický přístup ke skutečnosti. Filosofický význam techniky. Nadčasovost ve vědě. Předvídání jako přístup k budoucnosti. Subjekt jako aktivní element ve vědě. Historický charakter vědeckého rozvoje. Proč je dějinnost vyloučena ze systému. Dehistorizace jako vyloučení subjektu z vědecké platnosti. Svět bez subjektu, svět bez člověka.

25.

### Kapitola 4. – Změna a vznik nového

Problém změny v metafyzické tradici. Co to je změna? Pojetí vývoje v přírodovědě (v biologii). Vývoj jako rozvíjení předem daného. Vývoj jako vznik nových kvalit. Kauzalita a vznik nového. Vznik nového jako skutečnost a neschopnost předmětného myšlení tuto skutečnost pojmout. V čem má emergentismus pravdu a v čem chybuje. Vznik nového jako zpředměťňování. Co se skrývá pod pojmem nahodilosti v předmětném myšlení. Pojetí zpředměťňování u Hegela a Marxe. Subjektivní zdroj akce, aktivity, práce. Vnitřní a vnější stránka subjektu. Vznik nového v umění. Umělecká tvorba a umělecké dílo. Skutečnost díla a skutečnost tvorby. Vnímání, přijímání uměleckého díla jako cesta k rezonanci s umělcovou tvorbou. Svět tvorby jako nepřítomný svět uměleckého díla. Afinita vnitřní stránky subjektu k budoucnosti. Vznik nového zpředměťňováním, realizací budoucnosti.

26.

### Kapitola 5. – Časovost subjektu

Časová struktura změny. Lineární čas a reálný, konkrétní čas. Srovnávání v čase a individuální struktura času. Čas a časovost. Předmět v metafyzické tradici je myšlen mimo čas. Subjekt je v čase, resp. je časovost, časování. Vztah subjektu k minulosti a k budoucnosti. Co to je „vlastní“ minulost a „vlastní“ budoucnost. Integrace konkrétního času. Vztah vnitřního a vnějšího k času a časovosti. Čas a aktivita. Čas a předmětnost. Pojetí času v dějinách myšlení. Objev času; dějinné myšlení. Čas a metafyzika. Současné pojetí dějin a dějinnosti. Situace subjektu a intersubjektivní relace v čase. Zakotvenost subjektu v budoucnosti. Budoucnost jako otevřenost situace. Je budoucnost projekcí? Struktura minulosti a struktura budoucnosti.

Mýtus a čas. Umění a čas. Tzv. nadčasovost uměleckého díla. Vnitřní svět uměleckého díla a budoucnost.

27.

Kapitola 6. – Integrace konkrétního (Vnitřní stránka subjektu)

Akce jako integrovaná struktura. Akce jako integrující struktura. Subjekt a integrace. Nepředmětný zdroj integrace. Subjekt jako výsledek a „nástroj“ integrace. Subjekt a osvětí; svět subjektu. Struktura situace. Uzavřenost situace. Akce a reflexe. Povaha subjektivity. Subjektivní a subjektivní. Intence a intencionalita. Koncepce a projekce. Chaos a předměty. Konkretizace jako subjektivní aktivita. Konkrétno v umění a ve vědě. Konkrétismus. Konkrétní charakter skutečnosti a souvislost s existencí subjektů nejrůznějších úrovní. Konkretizace osvětí a konkrétnosti subjektu. Otázka vnitřní, nepředmětné struktury. Konkretizace a personalizace. Kosmický význam konkretizace a personalizace. Přesahování, transcendence jako aktivita. Zpředmětnění a odcizení. Práce jako integrační princip. Subjektivní stránka práce. Tvorba. Tvorba a osobnost.

28.

Kapitola 7. – Nepředmětné myšlení

Integrační schopnost mytického myšlení. Mýtus a konkrétno. Meze integrační schopnosti metafyzického myšlení. Integrační metody moderní vědy. Věda v akci a reflexe vědy. Integrační funkce sebepochopení. Danost a otevřenost do budoucnosti. Myšlení otevřenosti, myšlení budoucnosti. Dvojitý význam předmětnosti. Předmětnost intencionální a ontologická. Objektivnost a objektivnost. V jakém smyslu může být subjektivní předmětem myšlenkové intence. Funkce myšlení. Myšlení „o něčem“ a myšlení v akci. Myšlení v umění. Nepředmětné myšlení ve vědě a ve filosofii. Myšlené myšlení – sebepochopení myšlení. Nepředmětná ontologie a subjektivní charakter skutečnosti. Skutečnost předmětná a nepředmětná. Čemu odpovídá nepředmětné myšlení. Místo předmětného myšlení v rámci nepředmětného. V čem se bude ontologie předmětného lišit od metafyziky. Nepředmětnost v běžném myšlení. Horizont myšlení a konkrétnost. Nepředmětnost a konkrétnost. Perspektivy ve vědě.

29.

Kapitola 8. – Pravda a tvorba

Tradiční pojetí pravdy. Pravda jako shoda. Nesnáze tohoto pojetí. Pravda a pevnost, stálost. Problémy ideálu tzv. objektivního poznání. Statický a dynamický horizont myšlení. Myšlení v situaci. Pravda a situace: konkrétnost. Funkce abstrakcí a konkrétnost pravdy. Co to je poznání nutnosti. Pravda a svoboda. Pravda zdrojem otevřenosti. Ontologický charakter otevřenosti situace. Analýza. Pravda a vznik nového. Pravda jako struktura nepředmětnosti. Pravda a čas. Pravda a dějiny (smysl dějin). Pravda jako cesta do budoucnosti. Tvorba a nepředmětná struktura. Ontologie pravdy. Pravda lze postihnout jen tak, že mluvíme o něčem jiném. Možnosti teorie pravdy. Afinita vnitřní stránky subjektu k pravdě. Pravda v reflexi. Umění a pravda.

30.

#### Kapitola 9. – Umění a věda

Dvě tendence praktické i myšlenkové orientace ve světě.<sup>10</sup> Zobecnění a ozvláštňení. Kořeny v mýtu. Mýtus věčného návratu. Racionalita proti mýtu. Filosofická kritika homérského náboženství. Antická tragédie. Křesťanská éra evropské kultury. Sekularizace a emancipace hodnot z religiozity. Orientace do budoucnosti jako sekularizovaná eschatologie. Věda jako aktivita a tvorba proti systému. Ideál vědce v renesanci a vědecké puritánství. Komplikovaná tvář vědy.<sup>11</sup> Sebepochopení ve vědě; metodologie. Věda a tradice; dějinnost vědy. Paralely mezi moderní vědou a moderním uměním. Duch doby a duchovní charakter epochy. Věda jako tvorba; věda a umění ve vztahu k budoucnosti.

31.

#### Kapitola 10. – Umění a člověk

Co je člověk nebo kdo je člověk? Člověk jako subjekt. Předmětná a nepředmětná stránka. Zakotvenost v budoucnosti. Subjekt a reflexe. Osobnost a charakter. Subjektivita a tvorba; dvojí role. Člověk a pravda. Život v otevřenosti; svoboda. Umělecké dílo jako realizace nepředmětné stránky člověka při současném vlivu předmětné stránky a vlivu situace. Sebepochopení v umění. Umění jako jiný způsob bytí ve světě. Člověk a praxe; umění jako druh praxe. Práce a tvorba.<sup>12</sup> Praxe a danost: přeměňování světa. Funkce projekcí a programů. Umění jako program na přebudování světa. Umění a filosofie. Práce s tvary, barvami a zvuky; práce s pojmy a myšlenkami. Pohyb v umění a pohyb ve filosofii. Pojetí člověka uměleckými a filosofickými prostředky. Člověk a lidskost. Polidštění věcí, polidštění světa. Kosmický smysl humanizace. Člověk a pokrok.

32.

#### Závěr

Filosofie jako reflexe. Pronikání na kořeny. Životní orientace a reflexe. Čemu se může filosofie naučit od umění. Filosofie jako reflexe umění. Filosofická struktura v teorii umění. Filosofie umění a estetika. Přístup k vnitřnímu světu uměleckého díla jako objevování člověka. Perspektivy filosofie člověka a myšlení světa. Umění i filosofie jako budování lidského domova.

3. VIII. 65

33.

Nedialektické, metafyzické rozdělování praxe od teorie a myšlení od života zcela pomíjelo (a pomíjí) skutečnost, že jde vždy o vztah, relaci, tedy o relativní rozlišování. Myšlení není prostým odrazem životní praxe a aktivity, ale je samostatnou aktivitou, ano praxí. Heidegger

---

<sup>10</sup> V pozdějším přepisu konspektu pro nakladatelství „orientace člověka ve světě“. – Pozn. red.

<sup>11</sup> V pozdějším přepisu konspektu pro nakladatelství je zde navíc: „Konec tradiční fyziky a rozpad metafyziky. Nepředmětnost jako předmět vědy.“ – Pozn. red.

<sup>12</sup> V pozdějším přepisu konspektu pro nakladatelství „Práce jako tvorba“. – Pozn. red.

velmi oprávněně zdůraznil, že myšlení jedná tím, že myslí (das Denken handelt, indem es denkt). Také v rámci samotného myšlení existuje rozdíl praxe a teorie; smysl teorie myšlení je v tom, aby praxe myšlení byla prohloubena, zintenzivněna, aby dosáhla větší přesnosti, pronikavosti, efektivnosti, větších úspěchů. Úspěch myšlení pak v dalších souvislostech umožní zvýšit úroveň životní praxe, umožní a založí její hlubší promyšlenost, větší výkonnost atd. Myšlení tedy není odrazem životní praxe, není její duchovní podobou, spirituální esencí, abstraktním výluhem, ale programem, programovou strukturou, která má ve vztahu k životní praxi funkci řídicí a pořádací normy. Praxe se liší od pouhého konání právě tím, že je cílevědomá, programově sevřená, ve své struktuře zaměřená na své praktické meze, svou perspektivou přesahující hranice své bezprostřední účinnosti. Jinými slovy: praxe je jen proto praxí, že je řízena myšlenkou, poučenou zkušenostmi dřívější praxe. Pojetí praxe jako kritéria poznání v tom smyslu, že sama praxe je něco odlišného, odděleného od poznání a vůbec od myšlení, tedy pojetí praxe jako ne-myšlení, ne-poznání je naprosto chybné a ve své zvládnutosti nebezpečné. Praxe, již by se nezúčastnilo podstatně myšlení, na niž by myšlení nemělo svůj podstatný podíl, není možná ani myslitelná. „Zvláště však může být kritériem správnosti a pravdivosti myšlení jen taková praxe, v níž je ono myšlení skutečně prověřováno jako myšlení, tedy v níž je vskutku přítomno, angažováno, kde má účast na úspěchu praxe nebo kde je spoluodpovědné za její neúspěch. Myšlení nemůže být prověřeno tam, kde samo není přítomno. Proto kritériem myšlení je pouze takový praxe, která je současně praxí tohoto myšlení. Neboť i samo myšlení má svou praxi, má své nástroje a své způsoby jejich používání.“ (10565, recenze Patočkova Aristotela, *Liter. nov.* 13, č. 33, str. 4, 15. 8. 64.)

34.

U Marxe je zcela zjevné, jak jeho pojetí praxe je podstatně a neodmyslitelně zakotveno ve spojování aktivity se subjektem, se subjektivní (bychom raději rozlišili a řekli: subjektivní) stránkou lidské činnosti. Vada dosavadního materialismu (totiž mechanického materialismu, zejména francouzského jako nejvýznamnějšího) je spatřována v tom, že skutečnost je chápána jako objekt, že smyslovost je chápána jako nazírání (Anschauung). V 1. tezi o Feuerbachovi, k níž odkazujeme, uvádí Marx vedle sebe v jedné větě předmět (Gegenstand) a objekt (Objekt). Z kontextu pochopíme, že rozlišení mezi oběma termíny, resp. mezi jejich významy záleží v tom, že objekt je zcela očištěn od jakékoli souvislosti s lidskou aktivitou, která je omezena na nazírání (= zírání na), tedy na teorii v původním antickém smyslu (THEORIA) (proto výtka Feuerbachovi, že za vpravdě lidský považuje pouze teoretický postoj); podstatná chyba spočívá podle Marxe v tom, že takto je lidská aktivita do té míry redukována, že je vlastně docela zrušena, likvidována, že je vyloučena ze světa skutečnosti, neboť ke skutečnosti jakožto objektu prostě nepatří. Naproti tomu termín předmět má význam zahrnující lidskou aktivitu do skutečnosti. Ačkoliv na první pohled by se mohlo zdát, že Marx klade rovnítko mezi předmět a skutečnost, takže pojem předmětu je třeba chápat ve smyslu ontologickém, není tomu tak, alespoň ne v běžném smyslu, který nás může napadnout jako první. Skutečný smysl Marxovy teze je naopak ten, že tam, kde je předmětem našeho myšlení skutečnost jako



skutečnost (tj. ve své plnosti, bez jakékoli redukce), náleží k této skutečnosti i to, co nemá podobu objektu, ale co má subjektivní charakter (což v tomto případě neznamena nic jiného než charakter subjektu). Problematizována je tedy právě ontologická předmětnost, objektivnost; předmět má charakter intencionální.

35.

Součástí existence subjektu je projekt, rozvrh subjektivního světa, tj. nejen rozvrh subjektivní aktivity, ale rovněž rozvrh příštích, budoucích daností, rozvrh věcné sestavy příštího světa. Předmětnému myšlení (tj. např. přístupu nezaujatého diváka, který konstatuje tzv. fakta) se pak např. určité období (okamžik) v historii geosféry jeví tak, že několik tisíc složitějších molekul, přítomných uprostřed gigantických záplav ještě značně teplých světových moří (oceánů), je naprosto bezvýznamnou anomálií, která nemůže mít nejmenšího znatelného vlivu na průběh budoucích procesů na povrchu země. To je proto, že budoucnost je koncipována na základě daností, na základě předmětné stránky existující situace a daných věcí. Ale skutečnost nemá jen tuto předmětnou, stabilizovanou, rekurentní podobu. Předmětnému přístupu je uzavřen pohled na otevřenost dané situace, která spočívá v tom, že se uprostřed nesmírné masy neorganických procesů objevila první organická struktura. Ačkoliv se věcně, předmětně na situaci téměř vůbec nic nezměnilo, ačkoliv ona nepatrná změna, představovaná vznikem organické struktury uprostřed neorganických struktur, byla nejen zanedbatelná, ale vlastně naprosto nepostřehnutelná (takže si pro účel své úvahy musíme přimýšlet idealizovaného diváka se schopnostmi, které zdaleka přesahují vše, čeho lidstvo dosud dosáhlo), přece se ve skutečnosti tenkrát po prvé rozevřela distance mezi živým a neživým, začal existovat nový svět, svět živých organismů, který se postavil proti neživému, neorganickému stavu věcí, jaký panoval až dosud. Přestože se tedy pro vnějšího pozorovatele téměř nic nezměnilo, resp. přestože ony změny, které chceme vyzvednout, zcela zanikají uprostřed gigantických proměn probíhajících na dosavadní úrovni, takže se „vcelku“ nic podstatného neděje, přece v jemnějším, diferencovanějším pohledu, který nepřestává na vnější, předmětné stránce skutečnosti, se ukazuje nepatrný, nenápadný vznik několika prvních organických struktur jako závažná, podstatná změna celku skutečnosti v jeho vnitřní struktuře, v jeho perspektivách, v jeho „konkrétní totalitě“. Neboť konkrétní totalita není souhrn daností, v němž by nová skutečnost organických struktur zanikala pro svou počáteční ojedinelost a vnější nepatrnost. V konkrétní totalitě nejde v první řadě o to, jaký typ skutečnosti převažuje, ale o to, jaký převládá, resp. jaký má perspektivu převažovat (byť i v relativně omezených souvislostech). Organická struktura zajisté nepřevažuje, ale právě tak jistě převládá, neboť je – jak říkal Rádl – vládou, je vyšším typem struktury, strukturovanější vládou – a proto má kvalitnější a kvalifikovanější perspektivu.

14. IX. 65

36.

Přehled rozvržení A–E

A [7]

1. Umění a poznání; praxe  
a reflexe; subjektivita

a subjektivnost

	B <sub>1</sub> [8]	B <sub>2</sub> [8]
2. Intersubjektivita a kontakt subjektů; subjekt a společnost	Umění a skutečnost	Umění a skutečnost
3. Subjekt jako filosof. otázka; ontologie subjektu	Skutečnost umění	Skutečnost tvorby
4. Metafyz. tradice; předmětné myšlení		
5. Subjekt jako ne-předmět; vnitřní a vnější; dynamika a setrvačnost	Subjekt a skutečnost Subjekt jako filosof. otázka	Budoucnost umění Integrace konkrétního
6. Subjekt a čas; zakotvenost v budoucnosti; naděje a odvaha	Předmětné myšlení	Funkce myšlenky v umění
7. Subjekt a integrace konkrétního; konkrétnost a předmětnost; člověk a abstrakce	Subjekt jako ne-předmět	Umění a věda
8. Pravda	Subjekt a čas	Nepředmětnost
9. Umění a věda; praxe a reflexe		
10. Člověk a pravda; umění na cestě člověka za pravdou	Pravda v umění	Pravda v umění

C [10–12]	D [13]	E [14]
1. Umění a skutečnost	Umění a poznání; subjektivní stránka v umění a uměleckém poznání	Umění a předmět
2. Umění a věda	Otázka subjektu; jde o problém ontologický	Otázka subjektu
3. Skutečnost tvorby	Předmětné myšlení; metafyzická tradice. Umění a věda – předběžně	Metafyzika a předmětné myšlení
4. Budoucnost v umění	Vnitřní stránka subjektu; nepředmětná skutečnost. Problém změny a vzniku nového	Změna a vznik nového
5. Integrace konkrétního	Časovost (časování) subjektu; minulost a budoucnost subjektem integrované	Časovost subjektu
6. Funkce myšlenky v umění	Nepředmětné myšlení; myšlení v umění	Integrace konkrétního; vnitřní stránka subjektu
7. Nepředmětnost	Umění a věda; předmět umění a subjekt vědy	Nepředmětné myšlení
8. Pravda v umění		Pravda a tvorba
9. Umění a člověk		Umění a věda
10.		Umění a člověk
		Filosofie jako reflexe umění (Závěr)

37.

V tvorbě zanechává pochopitelně člověk stopy své danosti, ale v tom není podstata tvorby. Tvorbou opouští člověk svou danost, vykračuje ze svých mezí, ze své vnější ohraničenosti a dobývá se k tomu, co dáno není, co není uzavřeno do hotového tvaru, ale co je otevřeno, resp. otvírá se do budoucnosti. Podstatou tvorby však není ani vytváření obrazů toho, co bude, tj. předjímání příští danosti, ale účast na realizaci budoucnosti. Člověk ovšem nezůstává beze změny, když vytváří, realizuje budoucnost, ale proměňuje se v tom smyslu, že realizuje také svou vlastní budoucnost. Člověk se ovšem proměňuje vždy uprostřed své činnosti, tedy svou praxí. Ale v běžné praxi je záměrem cosi jiného než proměna člověka. Umění dosahuje pronikavějších a rychlejších (lépe: časově sevřenějších, tj. intenzivnějších) výsledků v proměně člověka. Ale: ani v umění nemůže být proměna člověka cílem, „předmětem“. Člověk se nemůže proměňovat (resp. nemůže být proměňován) jako věci, předměty okolního (vnějšího) světa. To byla chyba (a to nehorázná chyba) pochopení umění jako inženýrství nebo pedagogiky. Člověk se může měnit lidským způsobem jen tak, že se stává více (a nikoli tedy méně) člověkem; a to je možné jen tehdy, jestliže není vytvářen, produkován, fabrikován jako „předmět“ své vlastní činnosti. „Předmětem“ musí být něco jiného, vytvářeno musí být něco jiného než člověk. Člověk nesmí nikdy přestat být subjektem oné praxe, jíž se stává více člověkem. Podstatou tvorby je tedy objevování nových oblastí, v nichž se může realizovat člověk jako subjekt. Teprve druhotně má přednost takový výtvar, který je schopen integrovat uplatnění subjektu i v jiných sférách. Princip této integrační schopnosti může být rozmanitý –

nejefektivnějším principem však se ukázalo být pojmové (logické) myšlení, řeč, slovo. Ale ze všeho toho je zřejmé, že člověk nemůže být chápán jako svůj vlastní výtvor, ale ani jako produkt něčeho mimolidského, proti-lidského, přírody, vývoje apod. Člověk se člověkem nerodí, ale stává; není zakotven ve své danosti, ale mimo ni, v budoucnosti. Člověk se nestává člověkem tak, že vytváří svůj projekt, že projektuje sám sebe – ale že projektuje a realizuje něco jiného.

38.

Dílo je tedy – ve své předmětné, vnější podobě – předmětem specifické praxe „vnímatele“ (neboť vnímání je praxe), který se uprostřed této praxe a jejím prostřednictvím stává více člověkem = polidšťuje se. Umělecké dílo je tedy umělým předmětem, umělou „věcí“. Umělost nespočívá v tom, že tento předmět je „udělán“, „zhotoven“ lidskou rukou, že tedy není „přírodní“ („od přírody“), nýbrž naopak ne-přírodní, ne-přirozený, a tedy umělý. Takto umělých věcí, umělých předmětů je mnoho, postupně větší a větší část přirozeného „osvětí“ člověka nabývá takto umělého charakteru. Existuje základní odlišnost mezi umělostí stroje a umělostí obrazu či sochy anebo mezi umělostí pracovního návodu nebo organizační struktury nějakého lidského společenství a mezi umělostí básně nebo románu. První typ umělých předmětů je určen k takovému používání, v němž umělý předmět zůstává v podstatě tím, čím jest; člověk se přizpůsobuje, adaptuje, takže předmět se stává jakousi normou jeho další aktivity, jeho praxe (byť normou velmi omezenou, vymezenou). Přizpůsobování člověka věcem v jejich věcnosti, předmětnosti je základem odcizení člověka vlastní subjektivnosti a jeho zvěcnění, dezintegrace, depersonalizace. Umělecký výtvor je umělý v podstatně jiném, širším, prohloubenějším smyslu. Jeho předmětná podoba je sice také jednou provždy daná, hotová a tak zůstává při „používání“ tím, čím jest. Ale umělecké dílo není totožné s touto předmětnou podobou, je něčím dalším, něčím, co není dáno jednou provždy a co je vždy zakotveno v otevřenosti do budoucna, v němž bude znovu uchopeno či uchopováno a skrze toto uchopení dotvořeno, nově realizováno, konkretizováno. V jistém smyslu ještě i toto platí o umělých předmětech denního užitku. Je však rozdíl, který je nad jiné podstatný a který oba druhy „předmětů“ radikálně odděluje. Struktura toho, co vybočuje z mezí danosti „umělého“ předmětu (jako je třeba židle) není otevřena do budoucnosti, ale vede zpět k tomu, co bylo už jednou nebo mnohokrát předtím realizováno, vede tedy k opakování, k rekurencím, k evokaci návyku apod. Naproti tomu struktura, do níž vstupuje a v níž se dotváří, v níž „oživuje“ předmětná danost uměleckého díla, se vzpírá návykům a naopak vede vždy k novému uchopení, novému pojetí, novému dotváření, nové realizaci. Zatímco zacházení s běžnými předměty denní potřeby nechává naši lidskost, naše lidství spát nebo je přímo uspává, „zacházení“ s uměleckými výtvoři naši lidskost, naše lidství budí, probouzí, pobízí k postupu vpřed, do neprozkoumaných dosud krajin.

28. XII. 65

**Subjekt – 0.**

1.

Cílem předložené studie není rozbor problémů uměnovědných ani rozvíjení estetických teorií; spíše by bylo možno zařadit následující kapitoly do filosofie umění. Použijme si pro první vyjasnění analogie: jako se dějinami zabývá nejen dějepis (historiografie), ale také filosofie dějin, tedy jako vedle přístupu historické vědy existuje jiný přístup, totiž filosofický přístup k dějinám, podobně vedle odborných věd postihujících umělecké výtvořky a umění (literární věda, hudební věda, divadelní věda atd., souhrnně věda o umění, jejíž jednou částí je teorie umění, druhou pak dějiny umění, dále estetika, ale také psychologie umění a sociologie umění) je tu filosofie umění. Není pochopitelně snadné nějak vymezit, čím se má filosofie umění zabývat a co spadá do jejího oboru. Jako je tomu ostatně vůbec u vši filosofické práce, je obor filosofie umění filosofickou aktivitou spoluvytvářen, není tedy předem definitivně dán, není daností, která by předcházela každému filosofickému přístupu. Filosofický přístup nespočívá v tom, že se filosofie (resp. filosof) odevzdá svému předmětu, tj. umění, že tedy ve chvíli, kdy svého cíle dosahuje, činí sama sebe zbytečnou a ruší se, aby odevzdanost byla dokonalá. Spíše je tomu tak, že filosofie ve svém přístupu k umění buduje rozsáhlou strukturu nových souvislostí, do nichž umění zapojuje, v nichž mu dává zaznít dosud neslyšenými tóny a zazářit dosud neviděnými barevnými odstíny; filosofie ukazuje umění z nové stránky, v nových vztazích, v novém osvětlení. Filosofie vytváří pro umění nový prostor, prostor pro jeho existenci i pro jeho působení, dovoluje a umožňuje mu ovládnout novou dimenzi, s níž dosud nepočítalo a na niž nebylo a ani nemohlo být zaměřeno, protože tato dimenze tu prostě nebyla. A tato nová dimenze je dána tím, že ji filosofie vytváří, je dána tedy samotnou filosofii. Kdyby filosofie nebylo, nebylo by ani této nové dimenze. V tom smyslu tedy filosofie nepřistupuje k umění jako k pouhému předmětu pozorování nebo meditace, ale podílí se na jeho bytí, prohlubuje toto jeho bytí, znásobuje je, dělá z umění něco, čím dosud nebylo, proměňuje je a tak se jistým způsobem aktivně zapojuje do života umění, do souvislostí umělecké tvorby i jejího působení dalšího. Filosofie tedy ve svém přístupu k umění nejen k umění proniká, ale proniká přímo do umění, stává se jeho konstitutivním elementem a podílí se na něm. Pod vlivem filosofické aktivity dozrává umění v určitých ohledech změnu, přestává po některých stránkách být tím, čím dosud bylo, a stává se čímsi novým.<sup>13</sup>

2.

Vztah mezi filosofií a uměním ovšem není nikterak jednostranný a jednosměrný. Jestliže znamená setkání filosofie a umění významnou proměnu umění, znamená neméně významnou proměnu i pro samotnou filosofii. Snad největší silou filosofie je reflexe, již dovede filosofie podrobit každou lidskou aktivitu, každou zkušenost, každou domněnku či domnělou jistotu, každou skutečnou či podvrženou znalost, každý myšlenkový postup, a tedy i každý svůj postup a každou svou pozici kritickému zkoumání a prověřování. V reflexi je filosofie schopna získat distanci, dosáhnout odstupů od každého aktivního výkonu, i od každého myšlenkového výkonu, tedy i od každého svého výkonu. Takového odstupů dosahuje tím, že

---

<sup>13</sup> K odstavci rukou připsáno „Ú/1-3“. – Pozn. red.

nalezne či spíše<sup>14</sup> vytvoří místo, prostor, kam může podstoupit a odkud může zhlédnout např. svůj vlastní postup a svou vlastní pozici právě z odstupu, v určité perspektivě, aniž by do nich byla nadále ponořena bez možnosti kritické sebekontroly. Reflexe sama o sobě ovšem nemá ještě v sobě nic filosofického, ale je obecně lidskou záležitostí. Schopností reflexe se vyznačuje člověk jako člověk, nikoli jen jako filosof. Přesto však se filosofie k reflektivnímu počínání přimkla co nejúže a snaží se vždy znovu z reflexe učinit podstatu a ústřední osu své intelektuální práce. Z toho vyplývá hned několiký závěr. Především je zřejmé, že umění v sobě uzavírá vždycky také 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 podstatněji neprosadila, nemá toto umělecké sebepochopení naprosto žádné prvky filosofického charakteru; nese zcela jednoznačně všechny rysy mytického myšlení, které se od filosofického výrazně liší. Naproti tomu ve světě, který je prosycen filosofickou myšlenkou, není možné, aby filosofický typ myšlení nepronikl také nějakým způsobem do umělcova sebepochopení a vůbec do sebepochopení umění. Tímto způsobem je tedy filosofií ovlivněno sebepochopení umění a jeho prostřednictvím umění samo. I když toto prostředkované ovlivnění zajisté nezasahuje umění v jeho podstatě a jádru, přece nelze mít beze škody za to, že by šlo o souvislost bezvýznamnou a podřadnou. Zejména však stoupá zcela zřejmě význam této souvislosti, jakmile si uvědomíme, že pro filosofii samotnou to je veliká zkušenost, je-li pojata jako více nebo méně významný element do rámce sebepochopení umění. Filosofie se setkává na této cestě 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. Proč, to se pokusím ukázat.<sup>15</sup>

### 3.

Pochopitelně mi nenapadá dokazovat, že se filosofie změnila jen a jen díky tomu, že se začala zabývat uměním. Pokud by totiž k fenoménu umění přistupovala s naprosto nepřiměřeným myšlenkovým vybavením, nutně by jí vlastní podstata umění musela trvale unikat. A skutečně v mnoha případech se podařilo umělcům vyjádřit vlastní chápání a porozumění uměleckého díla a umění vůbec mnohem pronikavěji nebo alespoň přijatelněji filosoficky diletantským či z filosofického hlediska přímo pochybným a nelegitimním způsobem, než jak to dovedl kterýkoli filosoficky erudovaný a systematicky založený výklad filosofický. Jestliže se obrací nejnovější filosofie stále více k umění, aby se jím systematicky a metodicky zabývala, je to spíše proto, že rozpoznala, že tady musí vytvořit své *magnum opus*, neboť jen tady si může (a hlavně tady) vysloužit ostruhy nového filosofického postoje a přístupu ke světu vůbec. Okolnosti tohoto rozpoznání jsou mnohem složitější, než by se snad na první pohled mohlo zdát. Stručně můžeme jen naznačit, že filosofie porozuměla sobě samé jako tvorbě; aby se v tomto novém porozumění pocvičila a aby si vypracovala myšlenkové metody pro nové postupy v této linii, musí si použít tvorby umělecké, která nikdy nebyla vydána (alespoň po

---

<sup>14</sup> Ke slovu „spíše“ jsou rukou připsány závorky. – Pozn. red.

<sup>15</sup> K odstavci rukou připsáno „Ú/3–4“. – Pozn. red.

taková tři tisíciletí) na pospas pochybnostem o tvůrčím charakteru umělcovy aktivity, jako modelu, na němž by dovedla rozpoznat podstatné rysy své vlastní aktivity. Tato proměna filosofického pohledu na filosofii samu je o to těžší a obtížnější, že až dosud byla filosofie v zajetí takového způsobu myšlení, kterému budeme říkat předmětné. Otázka předmětnosti a nepředmětnosti je však mnohem zřetelnější na modelu umělecké tvorby (ale také např. na modelu theologie); kromě toho filosofie zůstává alespoň po první dobu odkázána na to, aby měla celý tento rozdíl mezi předmětnou a nepředmětnou skutečností (v důsledku své zatíženosti předmětně myšlenkovou tradicí) jaksí před sebou, má-li to potom postřehnout i na sobě a u sebe.

4.

Do těchto nesnází se však filosofie nedostává jen tehdy, když přistupuje k umění, ale větší nebo menší měrou všude, na všech frontách svého přístupu ke skutečnosti, ke světu vůbec. To proto, že jde nikoli o pouze okrajovou, nýbrž přímo o centrální otázku filosofické myšlenkové metody, typu filosofického myšlení. Proto postup této knížky bude soustavně sledovat dvojí linii postupu, totiž jednak linii vztahu (přístupu) filosofie ke světu jako celku (spolu s otázkou vnitřní výstavby a výbavy celé filosofie), jednak specifickou otázkou vztahu filosofie a umění. Nepochybně i takto vymezené téma je stále ještě příliš široké, takže by nemohlo být vypracováno ani v přehledu, natož detailně v jediné knížce. Proto nezbyvá než si vybrat jedno ústřední, speciální téma, které by splňovalo několik základních požadavků. Především musí být vhodné k demonstrování problému předmětnosti a nepředmětnosti, který musí být z věcných, podstatných důvodů (jež vysvitnou v průběhu výkladů) v celé knížce sledován. Zároveň však musí být tento problém nejen filosoficky relevantní, ale musí mít hluboký vztah k problematice umělecké tvorby. A konečně se musí osvědčit také v tom, že jeho zpracování otevře nový pohled jak na umění, tak na filosofii i její vztah k umění čili že se stane významným momentem nového sebezpočtení samotné filosofie, a to v nejužším vztahu k problematice umělecké tvorby. Takové požadavky může, jak se zdá, bohatě splňovat téma, které jsme si vybrali a jímž se bude celá knížka zabývat, totiž problém subjektu jak ve skutečnosti vůbec, tak zvláště v umění.

31. III. 65

5.

Uměním se hodláme zabývat v těchto studiích především ve vztahu k ústřednímu tématu, jímž je subjekt. Umění se tedy v rámci těchto studií stává speciálním a i když nikoli výhradním, přece jen asi nejdůležitějším polem, terénem, na němž onen ústřední problém má být studován a na němž mají být také demonstrovány určité výsledky takových studií. Tím je dáno zaměření předložené knížky a rozsah i podrobnost, hloubka zkoumání. Není tím nikterak řečeno, že pro samo umění (tj. pro umělce v jejich specifickém tvůrčím zaměření) je kniha bez užitku (resp. že musí být bez užitku). Jestliže jednou z vůdčích našich myšlenek je přesvědčení, že filosofie se musí stát také – a to v současné situaci, kdy před sebou máme plody několika set let trvajících opomíjení této tendence a možnosti, znamená hlavně, převážně –

reflexí umění, tak jako dosud byla především reflexí vědy; jestliže tedy se umění musí stát zdrojem filosofické inspirace současného myšlení, pak se s ním nerozchází, nýbrž naopak sbližuje a snad přímo ztotožňuje úsilí samotných umělců, aby našli vhodnější a účinnější prostředky svého nového sebepochopení, a tedy prostředky nové reflexe své tvorby, reflexe umění.

6.

Umění (umělci) hledající lepší porozumění své vlastní existence a aktivity ovšem nutně vybočují, vykračují z oblasti, kde jejich aktivita je autentická, legitimní, elementárně platná už svou existencí (nebo neplatná svou existencí). Jsou nuceni podnikat něco, co sice velmi nutně potřebují, ale co není součástí jejich pravého určení. Proto jejich výkony mohou být v tomto směru pokládány za zajímavé dokumenty, za často vynikající příležitost k skutečně myslitelské, filosofické interpretaci, ale z hlediska filosofického jsou jenom neumělým diletantským pokusem o něco, co může, má a přímo musí být provedeno odborně. Což pochopitelně neznamená, že odbornost sama je zárukou správnosti provedení. Víme ze zkušenosti, jak málo smyslu měla a má filosofie právě pro tento typ reflexe, a nemůžeme leč očekávat, že první pokusy budou poznamenány mnohými nedostatky. Oč nám jde, je konstatovat, že provedení nové filosofie jakožto reflexe umění se vymyká z možností samotného umění, že umění nevládne prostředky, jimiž by mohlo takovou reflexi nastolit a uskutečnit, a pokud to přece dělá, že to činí prostředky nevlastními, vypůjčenými, jimiž dobře nevládne a vládnout nemůže. Jednou z takových naprosto podstatných otázek, které se umění nikdy nemůže vyhnout, ale kterou také samo nedovede řešit, je otázka, čím je umělecké tvoření (a nakonec vůbec každá tvorba) umožněno, v čem spočívá možnost umělecké a vůbec každé tvorby. A právě v tomto ohledu říká příznačně C. F. von Weizsäcker:

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?

(Entepente a abstraktní umění; *Tvář* 2, č. 5, str. 14, 1965.)



7.

„... Je tu ovšem ještě otázka, jaký smysl má celý takový ‚ponor‘, tj. co čekáme od ‚principiálního‘ zkoumání. Tedy především je třeba znovu poukázat na to, že k pravému filosofickému postupu patří, že víme, co děláme, když klademe thesi nebo stavíme otázku. A vědět, co děláme, je víc, než že svým nepřesným a nereflektivním povědomím to ‚dělání‘, tu aktivitu (v našem případě filosofickou) jen jaksi doprovázíme, tj. že necháme vcházet do svého uvědomění něco, co se děje i bez něho, co svůj původ nemá v našem vědomí, ale co do něho *ex post* může proniknout. Chtít vědět, co dělám, znamená chtít kontrolovat svou aktivitu, nenechat ji ani na okamžik samovolně fungovat, nepropustit ji ze sféry svého vědomého řízení, nedovolit, aby se ode mne mohla jakkoli odloučit a stát proti mně jako vnější skutečnost, jako objektivita. Že to není nikdy možné v absolutní míře, ba že to někdy není ani v našem vlastním zájmu (na – str. 14/15 – př. když jde o ekonomizaci nižších funkcí v zájmu uvolnění pro vyšší), nemůže být nikterak dostatečnou námitkou proti pokusům o nejvyšší možnou míru takové kontroly alespoň v případech a okolnostech nejdůležitějších.

Úkolem každé vědy je konec konců poskytnout člověku účinné prostředky v jeho úsilí o zvládnutí slepé dynamiky reálného světa a o vybudování takových podmínek hospodářských, sociálních, politických, kulturních atd., za nichž by člověk definitivně přestal být hříčkou neosobních nebo autokraticky osobních (což je ostatně vždy jen výraz prvních) sil. Uprostřed této veliké práce přichází věda, aby lidem sloužila v jejich cestě za tímto vysokým cílem. Nemá-li se lidská praxe shodou nekontrolovaných okolností čas od času zhroutit a přivést větší nebo menší počet lidí do katastrofální situace, musí se věda naučit předvídat takové okolnosti a poskytnout člověku možnost, aby jim předcházel. K tomu ovšem nestačí vědě jenom pozorovat a popisovat, nýbrž musí také experimentovat a předem zkoušet tam, kde se připravuje nějaké dílo, které znamená krok vpřed a není pouze opakováním dávno již známého a vyzkoušeného postupu.

Věda však pracuje nutně také s pojmy a myšlen- 15/16 -kovými strukturami a i ty ovšem potřebují nějakého předběžného zkoumání, než je jim svěřen úkol nést na sobě celou tíhu vědecké práce. Vždyť je dobře možné, že vědecké zkoumání stojí na takové metodě, na takovém plánu, že pracuje na základě takových předpokladů a takovými pojmy, které nakonec neudrží celou stavbu a způsobí, že obrovská práce vědecká se nám ukáže jako bezvýsledná. A tu je ovšem naprosto nezbytné provádět umělé zatěžkávací zkoušky nových nebo vůbec všech důležitých pojmů a myšlenkových struktur dříve, než dojde k nezdaru skutečné zatěžkávací zkoušky, tj. dříve než se neúnosnost daných struktur ukáže uprostřed gigantické práce vědecké a konečně i praktické, která by se na dosud nevyzkoušené pojmy a struktury neprozíravě spolehla. (A tu se ovšem ani nezmiňujeme o bezprostředně sociální funkci myšlení, pojmů a myšlenkových struktur, neboť mnohé theorie a ideje mají také svůj přímý sociální význam – na př. pokrokový nebo zpátečnický, nejen význam prostředkovaný vědou.) ... (Diss. 1952, str. 14–16.)

16. XI. 65

8.

Cílem práce je nalezení nového přístupu k subjektu jakožto subjektu. Aby bylo možno tohoto cíle dosáhnout, je zapotřebí otevřít si cestu, po níž by byl takový nový přístup možný. Tato cesta je pro tradiční myšlení, navazující tím či oním způsobem na antickou, řeckou uzavřena. Proto je jedním z vedlejších cílů práce rozbor tzv. předmětného myšlení. Umění je zvoleno především proto, že tam nepřestalo mít nepředmětné myšlení základní význam, i když to unikalo naší reflexi. V práci tedy nejde o žádnou teorii umění, alespoň nikoli o vypracovanou, rozvedenou teorii umění. Umění je tu zvoleno jako oblast zvláště vhodná k tomu, abychom došli lepšího ujasnění v otázce povahy subjektu. Kdekoli se k tomu naskytne vhodná příležitost, opustíme oblast umění a přistoupíme k úvahám ontologickým, tj. k vlastnímu tématu práce.

9.

V dějinách se postupně vydělily dva základní typy praxe, které se podstatně odlišují nejen navzájem a v přímém vztahu, ale které představují dvojí strukturu vztahu člověka ke světu vůbec. Na jedné straně tu je praxe jakožto zacházení s věcmi, na druhé straně praxe jako cesta subjektu. Ovšemže je v zacházení s věcmi subjekt přítomen, ale je přítomen ve svém zrušení; subjekt přestává být subjektem a řídí se věcmi, bere na sebe podobu a také cestu, osud věcí. Naproti tomu praxe jako cesta subjektu je zajisté také zacházením s věcmi, ale tady věci jsou strhovány na cestu člověka, jsou pojaty do rozvrhu lidského světa, jsou polidšťovány. Dvojí praxe znamená tedy dvojí cestu: buď jde o cestu věcí, na niž je strhován člověk jako subjekt, anebo jde o cestu člověka jako subjektu, na niž jsou strhovány, do níž jsou zařazovány věci. V prvním případě jde o zvěcnění člověka, v druhém o polidštění věcí.

10.

Kdybychom měli použít staré terminologie, jejíž nevhodnost se dnes ukazuje ve stále větší míře, řekli bychom, že „předmětem“ našeho zkoumání bude subjekt. Na podobný způsob vyjadřování jsme už tak navyklí, že se nad ním nikterak nepodivujeme. Nenacházíme nic protismyslného v pokusu učinit ze subjektu objekt a jako objekt jej podrobovat zkoumání. Ale jak uvidíme v kapitole o předmětném myšlení, problém – a to nejvážnější problém – tu je skryt právě tam, kde jsme nakloněni jej nehledat. Nejde o paradoxnost, ale o nepřípustnost redukce subjektu na objekt, na předmět. Uvidíme, že o subjektu nelze vypovídat, leč tak, že vypovídáme o něčem jiném. Proto tu také máme – krom jiných důvodů – ono umění, na němž budeme objasňovat povahu subjektu. K subjektu jako tématu úvah se totiž můžeme dostat jen tak, že dojdeme na hranice, na sám konec věčnosti, předmětnosti, že se pokusíme zpřítomnit a uchopit situaci, v níž subjekt učiní něco, co ze situace samotné nevyplývá, ale co ji přesahuje. Nemáme a nebudeme mít prostředky k tomu, abychom pronikli do prostoru vlastní subjektosti, ne-předmětnosti svými úvahami, svou reflexí. Do tohoto prostoru lze pronikat jenom jediným způsobem – a tento způsob se pokusíme znázornit a předestřít právě na příkladu umělecké tvorby a uměleckého prožívání.

11.

Jestliže tématem práce má být (či jestliže se jím má stát) subjekt, pak je nutno se předem dohodnout o tom, co tímto svým tématem rozumíme. Přinejmenším není zcela průhledné, můžeme-li subjekt učinit předmětem, tedy objektem svého uvažování. Zůstává subjekt subjektem, jestliže je učiněn objektem? Je tomu tak, že mezi subjektem a objektem je rozdíl pouze ve vztazích, nikoliv však v „podstatě“? Záleží jen na hledisku, jeví-li se něco jako subjekt, nebo objekt? Může být tedy totéž v jednom vztahu subjektem, v jiném vztahu objektem?

Na tyto otázky odpovídá celá práce celkem jednoznačně. Subjekt je subjektem nikoli relativně, tj. v závislosti na souvislostech, nýbrž „ontologicky“, i když ovšem není tím, co se ve staré tradici nazývalo „podstatou“. Proto každý přístup k subjektu, který se ho pokouší uchopit jako objekt, je nutně nepřiměřený a vadný. Je-li proto tématem práce subjekt, pak musí tímto subjektem zůstat a nesmí být deformován, redukován na objekt. To lze provést pouze tak, že zvolíme současně ještě jiné, další téma, které nám bude moci poskytnout skutečný předmět, skutečný objekt pro naše zkoumání. Nejde a nemůže jít pochopitelně o jakýkoli objekt, nýbrž jen o takový (a právě takový), který je v podstatném vztahu k subjektu, takže při zkoumání objektu se nutně dostáváme vždy znovu na hranice objektnosti objektu a dotýkáme se subjektnosti subjektu. To je možné právě tam a jenom tam, kde dochází i ve skutečnosti ke komunikaci mezi subjektností subjektu a objektností objektu. Jestliže jsme si z řady možných případů vybrali zvláště umění, má to své důvody, které ostatně během výkladu zřetelně vysvitnou. Nicméně umění není jedinou oblastí takové komunikace, a proto alespoň náznakem a rámcově se pokusíme poukázat na obecnou situovanost subjektu uprostřed skutečnosti.

12.

Někdy se vyskytuje námitka, že subjekt je vždy jedinečný, zatímco věda se zabývá výhradně obecninami, univerzáliemi. K této námitce a vůbec k celému tomuto pojetí vědy se budeme moci ještě vrátit. Na tomto místě snad postačí jen stručný poukaz k tomu, že existují právě tak obecné rysy charakteru subjektu, jako existují jedinečné rysy charakteru subjektu. Obecnost sama není bližší objektům než subjektům, v obecnosti není nutně kladena a předpokládána objektnost. Zvláštního zkoumání je zajisté zapotřebí k tomu, abychom mohli posoudit, jakého typu obecnosti lze vůbec dosáhnout tam, kde jde o tzv. nepředmětné myšlení. Ale to můžeme podniknout až na příslušném místě, tj. tam, kde se otázkou předmětného a nepředmětného myšlení budeme zabývat výslovně.

7. II. 66

13.

Nezbytnost abstraktní roviny v úvahách o subjektu je zvláštního druhu: nemáme po ruce dost výrazových prostředků, ale zejména potřebné, již zpracované a zaběhané (vžité) myšlenkové struktury, jimiž bychom mohli vládnout a pracovat. Proto je třeba udržovat stále v živém povědomí polemický, kritický vztah k dosavadnímu způsobu myšlení, které nemá být předmětem kritické pozornosti jenom v jediné kapitole knihy. A právě tento kritický vztah je

soustředěn na velmi obecnou, velmi abstraktní rovinu myšlení. Sám „předmět“ úvah, jímž je subjekt (a který tedy není skutečným předmětem, objektem), je ovšem vždy konkrétní, je konkrétním. Ale tato okolnost nemůže dojít vhodného vyjádření ve studii, která se u subjektu zabývá právě tím, co je jádrem jeho subjektivity a co tedy nemůže být předmětně postiženo, neboť nepatří mezi vnější, předmětnou, danou skutečnost. O subjektu budeme tedy muset mluvit jen nepředmětně, to znamená tak, že předmětně bude řeč o něčem jiném.

14.

Předložená studie se v jistém smyslu řadí k pokusům o filosofické uchopení antropologické tematiky. Kosík už u nás dostatečně objasnil, že pojetí člověka nemůže být filosoficky budováno jako jedna z disciplín, jako dodatečné vypracování oboru, který byl opomenut a který zaostal za rychleji se rozvíjejícími obory jinými. Chci na tuto okolnost vrhnout v práci ještě odjinud něco světla. Pojetí člověka nelze přidat k dosavadnímu pojetí skutečnosti jako pouhý dodatek, protože dosavadní pojetí skutečnosti nikoli nahodile vypouštělo člověka ze svého zájmu. V tomto pojetí samotném, již v jeho základním rozvrhu, v základní struktuře jeho přístupu ke světu je už obsaženo vyloučení člověka jako člověka ze sféry zájmu a z oblasti toho, co má být interpretováno. Toto vyloučení nebylo prováděno jako metodická abstinence, jako zdrženlivost přístupu vědomého si své omezenosti; člověk byl přesto vždy nějak pojímán, ale právě jen v redukci, nikoli jako člověk, ale jako něco jiného, vposledu tedy jako nečlověk. Tak se ukazuje (a ukázalo), že přiměřené pojetí člověka začíná ještě mnohem dříve, než se člověk stane výslovným tématem filosofického zkoumání, že pojetí člověka je připravováno, zakládáno a formováno ve značně pevných obrysech už tehdy, kdy výslovným tématem zkoumání je svět bez člověka. Jinými slovy se ukázalo (a stále ukazuje), že tzv. svět bez člověka je fikce, že to je nelegitimní a neobhajitelná abstrakce, že i tam, kde jde o velmi nízké úrovně skutečnosti (např. o tematiku fyzikální, chemickou, biologickou apod.), tedy kde se předmětem zkoumání stává kterýkoli z aspektů skutečnosti, z níž je člověk vyloučen, kde není přítomen, resp. kde se zdá, že není přítomen, tedy že i všude tam musí základní rozvrh zkoumání a vůbec přístupu být přiměřený světu vcelku, a tedy všem jeho aspektům, všem jeho úrovním – a tudíž že musí být přiměřený rovněž celé, plné skutečnosti člověka, lidské existence.<sup>16</sup>

15.

Jedním z ústředních témat práce je proto alespoň předběžné prozkoumání a naznačení problematiky spojené se strukturou myšlenkového, pojmového přístupu ke skutečnosti, a tím i se samotným pojetím skutečnosti. Do práce musely být z toho důvodu zařazeny i úvahy o metafyzice a předmětném myšlení (kap. 3) a o nepředmětném myšlení (kap. 7). Tato tematika však je vyložena jen v tom nezbytném rozsahu, který je potřebný k demonstraci vlastního tématu, jímž je povaha subjektu. Výklad o subjektu bylo nutno podat na dvojí rovině. Především tradičním postupem, jímž je subjekt učiněn předmětem zkoumání; na této rovině

---

<sup>16</sup> K odstavci rukou připsáno „Ú/9–10“. – Pozn. red.

se musejí odhalovat rozpory, které jsou bezprostředním a zároveň nutným důsledkem takového nepřiměřeného přístupu. Na této první rovině se prokáže to, co potom bude zdůvodněno z povahy předmětnosti a nepředmětnosti myšlení, totiž že o subjektu jakožto subjektu (tj. pokud jde o jeho subjektivnost) a o subjektivnosti, subjektivním aspektu skutečnosti vůbec lze „vypovídat“ jenom tak, že předmětem naší výpovědi je něco jiného. Tak bude odhalena nová, další rovina přístupu k subjektu, která se realizuje ve výkladech a zkoumáních předmětně zaměřených k něčemu jinému (což bude demonstrováno na některých příkladech).

16. III. 66

16.

Všechno to však může být uplatněno jenom za předpokladu, že bude vyhledán příhodný terén, na němž bude možno adekvátní přístup k subjektu (myšlenkovou, pojmovou, filosofickou cestou) realizovat. Tímto terénem je, jak se v pozdějším zdůvodnění lépe ukáže, právě umění, tvorba, a zejména tzv. vnitřní svět uměleckého díla. Skutečnost uměleckého díla, jeho plnost nelze totiž ztotožnit, jak uvidíme, s tím, co je dáno ve vnější, předmětné podobě výtvaru. Naopak, tato skutečnost se rozkládá za touto předmětností, takže je předmětně v plnosti nepostižitelná. Proto se ukazuje právě na této tematice velmi výrazně nezbytnost metodicky odlišného přístupu a vůbec postupu zkoumání. Současně však je třeba mít stále na paměti, že jde jenom o zvláště vhodný terén pro vyšetření bližší povahy subjektu a subjektivnosti, že však cílem nadále zůstává pojetí člověka v rámci a na základě (či za pomoci) pojetí subjektu. Cílem práce není tedy rozbor problémů uměnovědných ani rozvíjení estetických teorií (viz § 1.). Koneckonců jde o nárys některých charakteristických rysů jakési „ontologie“ subjektu, vycházející však už z jiného rozvrhu, než kterým se vyznačovalo tzv. metafyzické myšlení.

17.

Z toho tedy vyplývá, že v práci je sledována vlastně několikerá tematika, resp. že zkoumání probíhá současně několikerým směrem.

- a) Pojetí subjektu („ontologie“ subjektu).
- b) Předmětnost a předmětné myšlení.
- c) „Vnitřní svět“ uměleckého díla a povaha umění vůbec.
- d) Struktura nepředmětné skutečnosti.
- e) Další témata vhodná k demonstraci uváděných tezí (pojetí změny a nového, pojetí času a časovosti, pojetí pravdy, vztah vědy a umění, úloha myšlení v umění atd.).
- f) Pojetí člověka (celá práce je pojata jako příspěvek k filosofické antropologii, ovšem pojaté v kosmologickém aspektu).

18.

Práce není vybudována jako systematické dílo, které postupně přechází od jednoho aspektu tématu k druhému, od jednoduššího k složitějšímu, až nakonec dojde k závěru. Každá kapitola mnohem spíše představuje samostatný pokus o proniknutí k vlastnímu tématu (o několika

vrstvách, resp. liniích) z jiné strany, z jiných souvislostí a kontextů. Určité situace, určitá filosofémata se budou proto objevovat třeba i několikrát, ale vždy v odlišném světle a v jiné perspektivě. Nicméně soustavnost výkladu nebude zcela chybět; jen se svou strukturou pokusí přimknout více k povaze „věci samé“, tj. – řečeno s Kosíkem – oné „věci“, která vlastně žádnou věcí v plném smyslu toho slova není. Jde totiž o to, že dosavadní chápání systematickosti se pohybovalo převážně (ne-li výhradně) v rovině předmětného myšlení a rozvrhovalo soustavnost myšlenkového postupu v odvozenosti z předmětné, vnější povahy „věci“. Jestliže nám však má jít právě naopak o vnitřní povahu „věci“, totiž o subjektivnost subjektu, musíme chápat i sám úkol soustavnosti postupu v určité přiměřenosti a shodě s povahou samotného tématu. Jednotlivé stránky či partie „předmětné“ stránky toho, co zkoumáme, si navzájem jsou také vnější, mohou být pochopeny a zkoumány jako vnější, i sobě navzájem vnější; naproti tomu nelze žádnou „část“ vnitřní stránky „věci“ chápat jako vnějšně vydělenou, a tedy postavenou do juxtapozice vůči ostatním „částem“. Vnitřní skutečnost, subjektivnost se vyznačuje vzájemným proplétáním, prolínáním „částí“ či aspektů, přechody v různých směrech a různými způsoby. Tomu pak vskutku odpovídá lépe struktura našich výkladů než ona systematickosti v tradičním pojetí.

19.

Nezbytnost abstraktní roviny v našich úvahách nevyplývá z naší vzdálenosti, oddálenosti od konkrétní reality, ale naopak ze zvláštní povahy předmětu našeho uvažování. Jde nám totiž o základní strukturu myšlení, myšlenkového přístupu k věcem a ke skutečnosti. Učinit tuto strukturu předmětem uvažování, to vyžaduje odstup, a tedy nalezení roviny, z níž je možno k této struktuře přistoupit. Struktura, která se projevuje, prosazuje, uplatňuje nepředmětně, tj. tak, že předmětně pak postihuje každá výpověď něco jiného, takže sama struktura běžně uniká zvláštní pozornosti, má se nyní stát středem pozornosti, předmětem zkoumání a analýzy, předmětem výpovědi. Taková výpověď tedy vypadá abstraktně, protože postihuje (snaží se postihnout) něco jiného, než nač jsme zvyklí v onom „konkrétním světě“ kolem sebe. Ale tento „konkrétní“ svět není vlastně konkrétní, nýbrž pouze zaběhaný, známý, každodenní – tedy vlastně jen „pseudokonkrétní“. Ve skutečnosti je ona struktura našeho myšlení, s níž či lépe v níž, pod jejímž panstvím myšlenkově pracujeme, mnohem konkrétnější než náš „každodenní“ svět pseudokonkrétní skutečnosti. Uvažování o ní není o nic abstraktnější než naše běžné uvažování o denních osobních, politických, pracovních apod. událostech. Jen se nám zdá abstraktnější, protože je nezvyklejší. Abstraktnost vystupuje do popředí pouze v jednom vztahu: tam, kde nám jde o myšlenkové struktury, dostáváme se hodně daleko od věcí, od reálného světa, který je v rámci těchto struktur a pod jejich nekontrolovaným panstvím chápán, pojímán a postihován. Samy tyto struktury jsou tedy vysoce abstraktní; naše kritické uvažování o nich však není o nic abstraktnější než každé jiné, zvláště zdánlivě konkrétní (pseudokonkrétní) myšlení o každodenním světě.

## Subjekt – I.

### Umění a předmět

1.<sup>17</sup>

Dnes už zcela zproblematizované chápání umění jako specifické formy poznání s sebou neslo ne vždy vyslovený, ale tím samozřejmější předpoklad, že umělecké dílo má svůj předmět, k němuž se odnáší a jež usiluje svým způsobem uchopit. Pochopit toto dílo proto nelze bez pochopení jeho předmětu. Nesnáze, které byly s tímto pojetím spojeny, vedly k různým obměnám v chápání jak povahy vztahu umění a předmětu (předmětů), tak povahy samotného předmětu. Nesnáze se však nepodařilo odstranit. Buď byla za předmět umění vydávána skutečnost, která mohla být právě tak i předmětem poznání vědeckého nebo filosofického, a pak ovšem nezbyvalo než exaktnější poznání vědecké učinit normou a kritériem poznání uměleckého. V tom případě se umělecké dílo stávalo nutně pouhou ilustrací toho, co bylo známo už dříve a odjinud; umělecké poznání se odlišovalo od vědeckého pouze svou uměleckou kolorovaností, uměleckost se stávala pouhou formou podání, spočívala jen v barvitosti jazyka, jímž se vyjadřovalo něco, co bylo možno vyjádřit i jinak (totiž vědecky, exaktně, abstraktně, střízlivě apod.). Anebo se předpokládalo, že specifičnost umění není založena jen ve výrazových prostředcích, ale už v samotném předmětu uměleckého díla. Skutečnost, která je předmětem uměleckého díla, je nedostupná vědeckému přístupu; věda se jeví jako metoda částečná, partikulární, neschopná postihnout skutečnost po všech stránkách. Existuje skutečnost, která se nemůže stát předmětem vědeckého poznání, ale pouze předmětem umění. Nesnáze obou pokusů jsou zřejmé a v hrubých obrysech známé. Budeme mít ještě příležitost se k nim vrátit. Nejprve nás však bude zajímat onen ne vždy vyslovený, ale – jak řečeno – samozřejmý předpoklad, který (možná právě proto, že nikdy není vyslovován v plném rozsahu) se nejeví nikterak problematickým, totiž že k podstatě umění patří vztah k nějakému předmětu, že každé umění, každé umělecké dílo se vztahuje mimo sebe k nějaké skutečnosti jako k svému předmětu.

2.

Pokusme se podrobit zkoumání tento vztah. Především je zcela zřejmé, že umění souvisí se skutečností velmi úzce už tím, že existuje v podobě jednotlivých uměleckých výtvorů, které jsou skutečné. Ovšem vztah uměleckého díla ke skutečnosti, který zakládá jeho reálnou existenci, není vztahem ke skutečnosti jakožto k předmětu. Máme dojem, že ve formulaci, která se vyslovuje o vztahu uměleckého díla ke skutečnosti, který zakládá jeho vlastní skutečnost, je cosi vadného. A vskutku; vypadá to potom, jako by umělecké dílo mohlo být odlišeno od své vlastní skutečnosti; neboť o vztahu uměleckého díla k vlastní skutečnosti nelze zajisté mluvit jinak než právě za předpokladu, že umělecké dílo je něčím, co může (a nemusí) vstoupit do vztahu ke své vlastní skutečnosti, co tedy s touto svou vlastní skutečností není totožné. To je absurdní myšlenka. Podstata její absurdnosti spočívá v tom, že o díle

---

<sup>17</sup> K odstavci rukou připsáno „str. 21“. – Pozn. red.

mluvíme jako o skutečném, protože jest; jeho skutečnost není ničím jiným než jeho existencí, jeho jsoucností, jeho bytím. Tam, kde není skutečnost díla, tam ani samo dílo není; to, co není, nemůže být ve vztahu k tomu, co je, neboť musí nejprve být, aby mohlo být ve vztahu.

3.

Není však absurdnost uvedené myšlenky silně závislá na našem pojetí skutečnosti, existence, jsoucnosti a bytí? Není platnost tohoto pojetí, které opět zůstává většinou v pozadí a nevstupuje do plného světla, jen jedním možným přístupem, jen jednou z možností, a nikoli tedy jediným možným přístupem? Budeme mít ještě hodně příležitostí k úvahám, které se v nejabstraktnější podobě mohou snažit uchopit tuto problematiku otázkou, zda přece jenom výrazová chudoba dvojice „jest – není“ neztrácí ze zřetele možnou kvalitativní odlišnost různých jednotlivých „jest“ (a ovšem i různých jednotlivých „není“). Vždyť umělecké dílo nějak vzniká, je umělcem vytvářeno. Postup vytváření, tj. realizace díla můžeme sledovat, přihlížíme-li k práci umělce s materiálem. Toto sledování nám ukáže, že vedle materiálu, který ještě není uměleckým dílem, nýbrž právě jenom materiálem, tu existuje předem jakási podoba díla, která dosud není realizována v materiálu, ale která je jakýmsi rozvrhem či plánem pro umělcovo ztvárňující úsilí, pro jeho umělecké zpracování, zformování materiálu, pro použití zvoleného materiálu k stavbě díla. Umělecké dílo tedy v jednom smyslu není, protože umělec teprve tvoří a své dílo nedokončil; v jiném smyslu však umělecké dílo jest, protože umělec již na něm pracuje s určitým, víceméně jasným záměrem, plánem, s představou, jak má či jak by mělo dílo vypadat. Rozvrh díla tedy předchází jeho realizaci a v tom smyslu je umělecké dílo ještě dříve, než je, respektive je už ve chvíli, kdy ještě není.

25. XI. 65

4.

Někomu může napadnout námitka: rozdíl není v bytí, ale ve dvojitým významu slov „umělecké dílo“. Jednou máme na mysli umělcovu představu, podruhé její ztělesnění v hotovém, realizovaném díle. Jakmile si tento rozdíl uvědomíme, přestane být možné ono žonglování s tím, že by něco mohlo být ještě dříve, než to jest, resp. že to je už tenkrát, když to ještě není. To, co jest, je něco jiného než to, co není a teprve pak je realizováno, takže to také jest. Ale taková námitka není dostatečně hluboká, aby mohla obstát před pronikavějším zkoumáním. O umělecké představě přece říkáme, že se jí podařilo lépe či hůře realizovat. Zajisté tím nemíníme, že se podařilo realizovat představu nereálnou, tj. neexistující, tedy že se jí podařilo realizovat jakožto představu, nýbrž máme na mysli, že to, co bylo nejprve realizováno jen v představě, stalo se realitou ještě v jiném smyslu, totiž jako výsledek tvůrčího úsilí, jemuž šlo o ztělesnění představy jakožto tvůrčího záměru. Zdá se tedy, že o realizaci můžeme mluvit dokonce už u představy a že tedy vytvoření samotné představy jakožto rozvrhu ztělesnění toho, co představa představuje, v uměleckém ztvárňujícím úsilí, je už také jistým ztvárňováním, formováním, uskutečňováním něčeho, co je odlišné od toho, jakými prostředky a v jakém materiálu to je ztvárňováno. Můžeme se tedy snad ptát po tom, co to je ono neztvárněné, nerealizované, co nabývá jednou podoby tvůrčí představy a podruhé



vytvořeného díla? Má tato otázka smysl? Jaké jsou meze smysluplnosti jejího tázání a kde jsou překračovány?

5.

Když uvedenou otázku postavíme, máme na mysli jedno: představa umělcova, která je realizována v hmotné, tělesné podobě, je (nebo má být podle umělcova záměru) představou onoho výtvoru, který je (nebo podle umělcova záměru má být) potom realizován, vytvořen, zformován v nějakém materiálu. Mezi umělcovou představou a její realizací ovšem mohou být difference. Přesto však existuje jedinečný a nezaměnitelný vztah mezi obojím: představa je představou právě toho jediného výtvoru, který ji hmotně realizuje, a tento výtvor realizuje právě tu představu, která k němu vedla. Známe ovšem případy, kdy řada výtvorů jako by se vztahovala k jedné představě (např. *Benátky* u Zrzavého). Tady je ovšem těžko rozhodnout, o kolik představ vlastně šlo. Nezaměňujeme-li téma s představou, pak musíme předpokládat, že každý obraz Zrzavého vznikl jako realizace určité, takřka nutkavé představy, která vedle umělce vždy k nové realizaci něčeho, co se do značné míry podobalo tomu, co už několikrát vytvořil. Je pravděpodobné, že každý umělec se zaměřuje při tvorbě kteréhokoli svého díla k výslednému výtvoru celou řadou představ, které spolu soupeří v nutkavosti a přesvědčivosti, až konečně té nejnaléhavější se dostává realizace; se vši pravděpodobností nerealizoval ani Zrzavý zdaleka všechny své tvůrčí představy, ale právě jen ty pro něho nejpřesvědčivější a nejnutkavější. Paralelně však vzniká další otázka: jsou nutně odchylky realizace od příslušné představy jiného řádu než odchylky jednotlivých představ od sebe navzájem? Je skutečně jednotlivá představa přiřaditelná k zcela určité realizaci a naopak? Nevzniká umělecké dílo spíše pod tlakem rozmanitých, rozmanitě se střídajících nebo proměnlivých představ tak, že jednotlivé ztvárňující akty jsou vedeny různými představami? Existuje v uměleckém tvoření vskutku taková představa, která by v celku a jakoby jedním rázem obsáhla celou podobu díla, které má teprve vzniknout? Nemáme doklady, nescísné dokonce doklady toho, že umělec upravuje své dílo pod tlakem zcela nových okolností, a tedy i nových představ, ba že dokonce plán celého díla jen výjimečně (pakli vůbec někdy) je hotovým rozvrhem, který je pouze naplňován, kdežto po pravidle je tomu naopak tak, že sám plán, sama tvůrčí představa se postupně utváří a upřesňuje s postupující realizací díla?

6.

Jestliže tomu je tak, jak bylo právě řečeno, pak se zdá, že přece jenom nemůžeme mluvit o uměleckém díle jako o něčem odlišitelném a oddělitelném od toho, čemu říkáme realizace. Můžeme ovšem rozlišovat mezi představou díla a mezi dílem samotným, ale nemůžeme rozlišovat mezi dílem a jeho realizací. V jistém smyslu to je zcela zřetelné a jasné. Umělecké dílo není zajisté žádnou originální platónskou ideou či prastrukturou, praformou, které se dostává naplnění nejprve v tvůrčí myšlence, představě, a potom v hmotné realizaci díla. Neexistují zajisté žádné předobrazy uměleckých děl, které by bylo možno jen tvorbou napodobovat. Tvorba znamená vytváření něčeho, co tu dosud nikdy a nikterak nebylo, tedy tvorbu čehosi nového; tím se tvorba odlišuje od napodobování. Avšak přece jen zůstává

otevřena otázka, co tedy je vlastně umělecké dílo samo. Je autenticky přítomno ve své myšlence, v tvůrčí představě umělce, anebo je autenticky přítomno ve své hmotné podobě? Jaký je vůbec vztah mezi tvůrčí myšlenkou a její realizací? Je dílo předmětem tvůrčí představy, anebo je tato představa předmětem zpodobovaným uměleckým dílem? Jestliže umělecké dílo zpodobuje představu, co potom zpodobuje představa sama? A jestliže představa zpodobuje umělecký výtvar, nezpodobuje sám výtvar už nic dalšího? Ostatně jak vůbec může tvůrčí představa zpodobovat dílo, které ještě neexistuje, které ještě nebylo vytvořeno v hmotné podobě?

7.

V jakém smyslu vlastně mluvíme o předmětu představy nebo o předmětu uměleckého díla? Tato otázka je významná zejména proto, abychom mohli rozšířit okruh svého tazání, tj. abychom se mohli tazat po předmětu tvůrčí představy, který by nebyl totožný s dílem samým, anebo po předmětu uměleckého díla, který bychom nemohli ztotožnit s tvůrčí představou, jež v něm byla realizována. Předmětem představy se rozumí to, k čemu se představa odnáší, čeho je představou, tedy co představuje. Může však určitý předmět být představován jenom v představě? Proč zkoumáme např. na nejasném fotografickém nebo filmovém záběru, koho obraz představuje? Fotografie představuje určitého člověka, aniž by byla sama představou; podobně také umělecký portrét malířův nebo sochařův představuje kohosi, aniž by byl představou. Je tomu snad rozumět tak, že kupříkladu socha může představovat určitého člověka jenom proto, že je realizací tvůrčí představy, a tak pouze tímto prostřednictvím představy může být i reálné dílo jako nepředstava schopno někoho představovat?

26. XI. 65

8.

(17. 11. 65) Umělecké dílo má svou předmětnou stránku, tj. je (může být) předmětem našeho vnímání, poznávání, hodnocení. Ale uměleckého díla se nezmocníme, jestliže se naopak ono v jistém smyslu nezmocní nás. To znamená, že skutečné konfrontace s uměleckým dílem nedojdeme tam, kde nám toto dílo zůstane předmětem. V čem je podstata rozdílu obou těchto poloh ve vztahu k uměleckému dílu? Je podstata uměleckého díla mimo jeho předmětnou stránku? V jakém smyslu tu hovoříme o podstatě, jestliže ona předmětná stránka je právě tím, co trvá? Konfrontace s uměleckým dílem je možná jen tam, kde nás toto dílo osloví, kde se s ním tedy setkáváme jako s živým oslovením, živoucím významem, který se na nás osobně obrací, který nás vtahuje do svého vnitřního života a jeho světa; ke konfrontaci dochází, jestliže žijeme už spolu s dílem a v díle, nikoli tedy nezávisle na něm, ale z jeho vlastních zdrojů. To může znamenat, že zapomínáme na svůj život a vstupujeme do života jiného, nového; ale může to znamenat také život prohloubený a umocněný právě setkáním s tímto dílem. Dílo tu není předmět mezi předměty, ale vlastní, autonomní, svrchovaný, živoucí svět, do něhož jsme zváni a kam můžeme vstoupit, jestliže budeme zachovávat (tedy jestliže přijmeme) elementární pravidla a zvyklosti, nelišící se od pravidel a zvyklostí při konfrontaci a setkání s blízkými nám lidmi. Umělecké dílo je lidským oslovením, které se k nám obrací

jako k lidem; kdyby bylo pouhým předmětem, neobracelo by se takto na nás, neangažovalo by v nás právě naši lidskost, lidskou akci, nevyvolávalo by v nás odpověď lidské povahy, odpověď člověka.

9.

(17. 11. 65) Přistoupíme-li k uměleckému dílu jako k takovému (ne tedy jako k předmětu, o němž pak uvažujeme, soudíme, mluvíme) (přičemž obojí lze oddělit pochopitelně jenom v abstrakci), pak se dostáváme na cestu účasti na díle, tj. aktivní účasti. Tato účast začíná jako porozumění. Umělecké dílo je čímsi, čemu je možno (a nutno) rozumět. Porozumění tu znamená za prvé proniknutí do vnitřního světa uměleckého díla, tedy proniknutí do sféry, která není před námi jako daná, jako danost, jako předmět, nýbrž která vlastně je konstituována (rekonstituována) teprve naší účastí. Skutečnost tohoto vnitřního světa se stává vždy znovu prostřednictvím naší účasti, je to vždy znovu *fiens*, nikoliv *factum*. *Factum* je vnější, předmětná podoba díla; vše ostatní, to „podstatné“ se stává uprostřed jiného „stávání se“, jiného „dění“, jímž je náš přístup, naše pronikání k dílu, naše uchvácenost dílem, naše odevzdání se dílu.

To tedy všechno znamená, že umělecké dílo nejenom jest ve smyslu danosti, ale že zejména není, ale stává se. To můžeme vyjádřit ještě jinak: není, ale platí, něco znamená, odnáší se k něčemu dalšímu, svým předmětným tvarem odkazuje k něčemu, co předmětně není přítomno, ale co dává nicméně předmětné podobě díla její smysl. Porozumění dílu pak znamená pronikání k tomuto smyslu. Předmětná podoba díla tak poukazuje mimo sebe, stává se návodem k přístupu k vlastnímu smyslu, který není zaklet v předmětné stránce díla, který z této stránky nelze odvodit, který je třeba pouze znovu realizovat v jeho dynamice onoho „*fiens*“.

10.

Umělecké dílo je tedy (po své předmětné stránce) pouze jakousi stopou tvůrčova kontaktu s něčím, s čím má přijít do kontaktu rovněž ten, kdo k uměleckému dílu (jako danosti, tedy hotovému tvaru) přistupuje, ovšemže právě s tím cílem, aby u daného tvaru nezůstal. Každý rozbor uměleckého díla, který zůstává u vnější stránky, u jeho vnější formy, je – pokud nejde o metodický postup zarámovaný v širším přístupu – falešný, mystifikující, takřka perverzní.

Avšak umělecké dílo jakožto význam, smysl atd., tedy jakožto něco, co se odnáší k čemu dalšímu, má ještě složitější strukturu. Dílo se může odnášet nejenom k tomu, co tu není, co není přítomno před námi, tedy jako předmět, ale může se odnášet k něčemu, co tu je, co je dáno, co je předmětné povahy. Vztah k předmětnosti má u uměleckého díla přinejmenším dvojitou podobu. Jednak umělecké dílo nabývá samo předmětné podoby současně s tím, jak je tvůrcem realizováno. (Tady je třeba rozebrat vztah tvůrčího záměru k tvůrčí realizaci a k tomu, co bylo vytvořeno; „záměr“ není jen záměr, ale je to určitý rozvrh, jímž se něco dalšího sleduje, jímž má být něco dalšího postiženo, jímž se má na toto další poukázat atd.; to není jednoduchá záležitost, tzv. záměr.) Avšak vedle toho může mít umělecké dílo podstatný vztah k předmětu, tedy k něčemu, co je odlišné od díla (i od jeho předmětné podoby), ale co musí být

nějak přítomno či zpřítomňováno uprostřed toho, jak se dílo stává (tedy nejen uprostřed toho, čím předmětně jest). Vzniká otázka, zda takový předmět je nezbytný pro umělecké dílo v každém případě; beze vší pochyby však ono zpřítomňování čehosi předmětného přispívá k vyšší účinnosti a vůbec i úrovni umělecké tvorby. Aby mohla být otázka rozhodnuta obecně (v prvním smyslu), musí být základ k tomu dán už ve výměru umění; tím se však dostáváme do rozporů terminologických, což není žádoucí. Můžeme tedy zvolit svobodně, a to směrem udaným druhým uvedeným smyslem. (17. 11. 65 – konec.)

11.

Otázka po předmětu uměleckého díla je nesena už jakýmsi pojetím, v němž se dílo jeví jako něco, co neobstojí samo v sobě, ale co se podstatně vztahuje k čemusi mimo sebe. U každého uměleckého díla (resp. pro každé dílo) tu je nějaké „co“, k čemu se dílo odnáší. Dílo tedy není skutečností v sebe uzavřenou, ale má smysl; to právě máme na mysli, když uvažujeme o tom, jak samo sebe překračuje a přistupuje k čemusi dalšímu. Ale otázka po předmětu nezůstává jen u takto širokého před-pojetí, ale postupuje ještě o něco dále. Ono „co“, k čemu se dílo odnáší, je ještě navíc určitým, dosti sice obecným, ale přesto sledovatelným způsobem blíže určeno a kvalifikováno. Je kvalifikováno právě jakožto „předmět“. Co to znamená, řekneme-li, že to, k čemu se dílo odnáší, má charakter předmětu? Jaká ještě jiná možnost se uměleckému dílu otvírá, k čemu ještě jinému se může vztahovat než k předmětu? Je zřejmé, že umělecké dílo <je> v tom případě pojímáno jako něco obdobného slovu, řeči. Slovo je slovem, jen pokud se odnáší k něčemu dalšímu, co už slovem není. Zdá se nezbytným podniknout zkoumání, jakým způsobem, jakými prostředky je umělecké dílo schopno mířit k nějakému takovému předmětu. A tady se právě ukazuje, jak nemožné je porozumět uměleckému dílu bez uchopení základního vztahu, bez něhož dílo není možné, totiž bez jeho vztahu k subjektu. Především samozřejmě k subjektu tvůrce, ale o nic méně podstatně k subjektu interpreta, vnímatele.

12.

Ludwig Feuerbach napsal (*Podstata křesťanství*, Pha 1954, str. 63n.), že člověk není ničím bez předmětu. Ale předmět, k němuž se nějaký subjekt podstatně, nutně vztahuje, není – podle Feuerbacha – nic jiného než vlastní, ale předmětná podstata tohoto subjektu. Použijeme-li těchto Feuerbachových výrazových prostředků, máme možnost říci velmi výrazně, jak se člověk stává něčím jiným, jak se dostává hlouběji ke kořenům lidství a lidskosti, jak se blíží své vlastní, lidské budoucnosti tím, že se jeho podstatným, nutným předmětem stává na místě přírody umění. Podle Feuerbacha si na předmětu <člověk> uvědomuje sám sebe: vědomí předmětu je sebeuvědomění člověka. To proto, že předmět je člověku jeho vlastní, ale předmětnou podstatou tak, jak je mu předmětem podle jeho vlastností, podle jeho odlišnosti. Tím spíše zajisté si člověk uvědomuje sám sebe na takovém předmětu, na jehož vzniku, tvorbě se sám podílel. Ostatně to je správná perspektiva i našeho pohledu na náboženství a na jeho dějinnou roli v polidšťování člověka. Feuerbach postřehl významnou věc, totiž že člověk vtělil čili zpředmětnil svou podstatu do boha. Protože však pominul nebo alespoň značně zanedbal historickou stránku této skutečnosti, neodhalil dost ono napětí, které existuje (které se

rozpíná) mezi empirickou daností člověka a mezi jeho Bohem. Bůh zdaleka není rodová podstata, v níž se jednotlivé odchylky vyrovnávají, ale je čímśi nenaplněným, co zve člověka k další cestě za polidštěním, za dokonalejší, vyšší lidskostí. Člověk se nemohl stát člověkem, aniž by přesahoval svou danost (a každou danost); toto přesahování však bylo a je možné jen jako tvůrčí akt, tvůrčí postup, jako aktivita vedoucí k něčemu novému, co tu ještě nebylo. Bůh je tedy v jistém smyslu předmět, který není dán, který není fixován, naplněn, uskutečněn, ale který teprve má dojít uskutečnění, naplnění. V této funkci náboženství nachází umění něco hluboce příbuzného. Také umění se podstatně vztahuje k takovému předmětu, který ještě není dán jako hotový, uskutečněný, fixovaný, ale který teprve musí být realizován, a to tak, že při jeho realizaci se současně (i když nejde o jeden, tentýž proces) realizuje i člověk, resp. stává se více člověkem.

13.

Když se tedy ptáme po předmětu uměleckého díla, můžeme mít především na mysli předmět, jež se tvůrce pokoušel uchopit svým dílem. Vztah tvůrce k předmětu tu je základem, na němž teprve stojí a pod jehož mírou zůstává vztah uměleckého díla k tomuto předmětu. Ale ovšem právě tak, jako se pro posouzení vztahu uměleckého díla k předmětu stává rozhodujícím vztah samotného tvůrce k předmětu, tak opět pro vztah tvůrce k předmětu je směrodatný tento předmět sám, zatímco umělcovy dispozice jsou sice relevantní, ale ve vztahu k předmětu podřízené, služebné. Předmět je mírou vhodnosti a nevhodnosti uplatnění těch či oněch umělcových dispozic, aplikace té či oné tvůrčí metody a uměleckého postupu, stanovení toho či onoho rozvrhu a realizace tou či onou stavbou. Měřítkem, poslední mírou, normou tvorby i výtvoru je vposledu předmět jako něco, co předchází nejen dílo a jeho tvorbu, ale co předchází samotného tvůrce, co je na něm „nezávislé“, a tudíž „objektivní“, co je dáno jako základní, výchozí a dominující skutečnost, k níž se odnáší jak umělcova tvorba, tak i samotné dílo jako její výtvor.

14.

Tázající se po předmětu uměleckého díla, můžeme mít naproti tomu na mysli něco zcela jiného, takřka opačného. Předmět, jež umělec ve svém díle usiluje postihnout, nemusí být vůbec ničím daným, předem hotovým a uzavřeným, ale může být něčím nedaným, nehotovým, ještě neskutečným, protože neuskutečněným, co teprve má být uskutečněno. V tom smyslu pak veškerá oblast toho, co je dáno, může být podřízena v uměleckém rozvrhu tomu, co má být v díle realizováno, právě tak, jako jsou podřízeny ony části dané skutečnosti, které jsou pro umělce pouhým materiálem ve stavbě díla. Tak se daná skutečnost zařazuje do uměleckého plánu jako soubor materiálních prostředků výstavby díla (a tak se stává prostředkem zpředmětnění onoho dosud nezpředmětněného „předmětu“ díla), ale mnohem podstatněji se stává jakýmsi pozadím díla, jež je právě dílem nově osvětleno, přiblíženo, vytrženo z nezřetelnosti pozadí a učiněno zřetelnou skutečností popředí. „Daná“ skutečnost není východiskem, nýbrž výsledkem tvorby, umělec nepřistupuje ke skutečnosti nejprve ne-umělecky či mimoumělecky, nýbrž jeho přístupem je právě tvorba sama. To s sebou nese

důsledky ještě pronikavější: ona skutečnost, která se v díle objevuje jako uchopená, je vlastně tvorbou teprve konstituována jako taková. Umění neukazuje skutečnost, jak jest, nýbrž ji dělá teprve onou nově osvětlenou skutečností. Umění se nepřibližuje předem dané, tj. již konstituované skutečnosti, ale tuto skutečnost vytváří. (Viz Kosík.) Umění zakládá nový vztah člověka ke skutečnosti, tím staví skutečnost do nového vztahu, ukazuje ji z nového hlediska, v rámci lidské zkušenosti ji ukazuje tedy jako cosi nového, ale nejenom v tomto rámci: staví tuto skutečnost (nově nahlíženou, a proto novou skutečnost) do nové (i praktické) perspektivy, neboť člověk sám se stává novým člověkem, prohlubuje své lidství a skutečnost staví do nové sféry tohoto prohloubeného lidství, a tím ji skutečně činí novou, jinou skutečností.

15.

To, k čemu se umělecké dílo odnáší, tedy nemusí být předmět ve vlastním slova smyslu. Tím méně je nutno vztah díla k tomuto „ne-předmětu“ chápat jako vztah předmětný (podle modelu předmětného myšlení). Přesto umělecké dílo někam míří. Intence uměleckého díla je něco, co nelze nechávat při jeho rozboru stranou, nýbrž co musí být vždy osou každého takového rozboru. Termín obsah je nevhodný, protože intence díla poukazuje k něčemu, co není do díla zakleto, co není včleněno do jeho fixované vnější podoby, co není součástí jeho struktury, kamenem v jeho stavbě, co vůbec není v díle uzavřeno, co v něm není obsaženo. Tedy žádný obsah. O formě pak můžeme mluvit jako o vnější podobě, vnějším tvaru díla, tedy jako o tom, co je v díle fixováno, co tvoří jeho pevnou ztvárněnost, utvářenost, co představuje pevné meze díla, neměnnou strukturu (neměnnost je ovšem i tu pouze relativní), jeho „inertní, institucionální charakter“ (Kosík). Umělecké dílo chce něco pořídit, není hotové, když je dokončen jeho vnější tvar, ale vstupuje jako živé do živých, aktuálních souvislostí lidského světa, aby na ně zapůsobilo, aby na ně vykonalo svůj vliv, aby je proměnilo, otevřelo a vedlo kus dál. Naproti tomu nelze za jeho vnější podobu považovat jen onen hmotný artefakt, který lze izolovat jako věc o pevných hranicích. K „inertnímu, institucionálnímu charakteru“, tedy k předmětné podobě díla náleží i nejbližší předmětné souvislosti světa kolem díla, souvislosti vzdálenější až třeba i nejvzdálenější. Vazba předmětné podoby díla jako izolované věci s předmětnými podobami věcí v lidském světě je neobyčejně významná a vůbec umožňuje existence díla jakožto díla, jako výtvoru. To potřebuje ovšem bližšího rozboru, k němuž se však dostaneme až v kapitole o předmětném myšlení a metafyzice (tedy ve 3. kapitole). Pro potřeby první kapitoly stačí zůstat u vztahu umění a uměleckého díla k předmětu, resp. předmětům, aniž bychom blíže ohledávali povahu předmětnosti předmětů.

28. XI. 65

16.

Umění a předmět. (Rozvrh 1. kapitoly.)

Vztah umění a poznání. Pojetí umění jako poznání svého druhu. Poměr umění ke skutečnosti; je skutečnost předmětem umění? Patří předmětný vztah k podstatě umění? Místo předmětnosti v uměleckém díle. Skutečnost uměleckého díla. Patří předmětnost k podstatě

umělecké skutečnosti? Co je tzv. svět uměleckého díla? Jaký je vztah mezi tímto vnitřním světem a mezi reálným světem předmětů? Jak se vztahuje umění ke své vlastní skutečnosti? Jak se umělec vztahuje sám k sobě? Je umělecké dílo realizací vztahu umělce k předmětné skutečnosti, anebo také vztahu k sobě jako subjektu? Je vztah subjektu k sobě možný jako předmětný vztah? V jakém smyslu není subjekt objektem, předmětem? Subjekt jako nepředmětná skutečnost.

17.

Jiný rozvrh (pokus).

- a) Vztah k něčemu dalšímu.
- b) Skutečnost: umění ve vztahu (vztazích) ke skutečnosti.
- c) Může se umělecké dílo vztahovat k sobě samému? A jak? K vlastní skutečnosti?
- d) Skutečnost elementů, materiálu, z něhož je dílo vytvořeno; je kámen, sádra, plátno, barva předmětem?
- e) Skutečnost rozvrhu, výstavby díla, plánu tvorby; je tento plán, rozvrh předmětem díla?
- f) Co to znamená: vztahovat se k něčemu jakožto k předmětu? Co má konstitutivní charakter pro to, aby se něco stalo předmětem, a speciálně předmětem umění, uměleckého díla?
- g) Co všechno lze považovat za předmět: dokonce i člověka-tvůrce! (Volek)
- h) Je to jen relativní určení, „býti předmětem“? Nebo existuje předmětnost, která umožňuje, aby se něco stalo předmětem?
- ch) Pojetí skutečnosti předpokládající předmětnost jako všeobecnou vybavenost všeho jsoucího; předmětné myšlení.
- i) Je umělecké dílo samo předmětné?
- j) Předmětná stránka uměleckého díla × vnitřní (subjektní) stránka.
- k) Vnitřní a vnější stránka subjektu.
- l) Předmětnost je komplementární stránka jiné stránky, totiž subjektnosti; umělecké dílo se liší od nahodilého objektu tím, že má vnitřní stránku mimo sebe, totiž takovou, která se vždy znovu stává za aktivní spolupráce nějakého subjektu.
- m) Srovnání s Eigenweltem (Umweltem); např. židle a akční systém mouchy. Umělost předmětů.
- n) Vykrajování „předmětů“ ze skutečnosti; jaká je povaha věcí bez subjektního přístupu? Jak vypadají věci bez dívání, jak znějí bez poslouchání, jakou vůni mají bez čichání, jakou chuť bez ochutnávání?
- o) Dílo vsutku neobstojí samo v sobě, ale vykračuje ze svých daných mezí a vztahuje se k čemusi dalšímu; ale toto další nejsou předměty. Dílo překračuje svou danou vnější podobu směrem mimo každou předmětnost, k nepředmětné sféře.
- p) Pojetí umění jako souboru, souhrnu uměleckých výtvorů (Volek) je nedržitelné; vlastní těžiště umění je za mezemi tohoto souhrnu (souboru).
- q) Základním vztahem uměleckého díla k předmětnosti je vztah jeho nedanosti (rozkládající se za hranicí jeho vnější podoby) k jeho realizaci, konkretizaci; tento vztah netrvá, ale děje

se jakožto zpředmětnění. Podstatou uměleckého díla však je okolnost, že jakékoli zpředmětnění (konkretizace) je jen částečné, parciální a že onen vnitřní svět díla jím nikdy není definitivně a úplně zpředmětněn, uzavřen.

- r) Bytí uměleckého díla jako „bytí k“ (Sein zu); naprostou chybou je, jestliže je toto směřování díla chápáno ve smyslu předmětnosti, tedy jako „bytí k předmětu“. Umění, umělecké dílo je docela naopak „bytím k podmětu“, „bytím k subjektu“.
- s) Jde o ontologické zařazení, nikoli o pouze gnozeologii. Jde o skutečnost uměleckého díla, její strukturu a dynamiku. Tato struktura a dynamika se však realizuje, konkretizuje teprve tenkrát, dostaví-li se subjekt, tedy v přítomnosti subjektu, je-li subjekt „při tom“.
- t) Přístup v poznání na základě odstupů; jak je možný odstup?
- u) Umění jako odstup; přístup jako druhotná stránka uměleckého díla, která může chybět a může nabývat nejrozmanitějších tvarů.
- v) Umění je čímsi elementárnějším a primárnějším než každé poznávání (viz bod 18.).
- w) Nové v umění – vztah nového k „předmětu“ a „předmětnosti“.
- x) Co to je praxe umělecké tvorby? S čím se všim se dostává umělec do kontaktu, co zakouší, jaké jsou jeho zkušenosti? (Viz bod 19.)

18.

(9. 7. 65) Poznávací moment v umění se objeví v pravém světle teprve tehdy, když hlavní otázku postavíme obráceně: jaký je moment „uměleckosti“ v poznání. To je pochopitelně třeba upřesnit. Jde o to, že poznání jako specifický přístup k tomu, co je poznáváno, tedy k předmětu poznání, je možné jen za předpokladu odstupů a že tento odstup je možný jen tak, že se změní pozice, stanovisko a stanovisko poznávajícího (resp. toho, kdo má poznat). Je tedy nutně něco ještě dříve, než se může uskutečnit onen přístup k předmětu, jemuž říkáme poznání. A objevnost, novost spočívá především v tomto dřívějším, poznání předcházejícím. Objevnost, resp. tvorba, výtvar je především v oné nové pozici, v onom nebyvalém, novém kroku kupředu, ve změně stanoviska, tj. v realizaci nového stanoviska. Rozumíme-li umění především a podstatně jako tvorbu, pak je umění čímsi elementárnějším a primárnějším než každé poznávání; umění je v bezprostřednějším vztahu k tomu, čím v poznání uchopujeme předmět, než k tomu, co je poznáním jako předmět uchopováno. Umění je bližší tvorbě soudů a pojmů, produkování idejí a formování myšlenek než jejich intencionálnímu zaměření k předmětům, tj. k tomu, k čemu se soudy, pojmy, ideje, myšlenky odnášejí, vztahují. (Subj. – pozn., § 11.)

19.

(11. 7. 65) Co je praxe v umění? Co je podstatou umělecké praxe? To přece není jen zkušenost s materiálem a nástroji ani jen zkušenost se světem skutečnosti, která umělce obklopuje. Praxe nikdy není jen zkušeností s věcmi, které jsou dány, ale zejména zkušeností aktivity, tvorby, zkušeností vztahování ruky po tom, co není, pronikání do světa ještě neuskutečněného. Praxe umění je specifická tím, že našla způsob, jak pronikat do budoucnosti a nezrušit ji jako otevřenost, ale realizovat něco, co není koncem tvůrčího aktu, ale spíše jakýmsi začátkem, otevřenou branou, výzvou ke vstupu do světa, který je uměleckým



dílem otevřen, naznačen, je naň poukázáno, ale v podstatě je zamlčen, skryt, nerealizován. Umění vymyslelo způsob, jak ztvárnit výzvu pro člověka, aniž by byla zakleta do zvěcnění. Věcnost, předmětnost uměleckého díla není tím nejpodstatnějším, nýbrž čím dokonalejší je, tím lépe ustupuje sama do pozadí a otevírá cestu k tomu, co nebylo zpředmětněno a co není v uměleckém díle předmětem, co není před námi jako danost. Praxe umění spočívá ve zkušenosti s otevřeností nepředmětné skutečnosti, a zejména ve zkušenosti kontaktu s touto nepředmětností, který ji neruší, nezpředmětnuje. Umělecké dílo je specifický výtvar, který není v sebe uzavřen, který nemá konec sám v sobě, který není hotov a dán, ale uvádí do světa tvořivosti, vede k tvořivosti, vyzývá k tvorbě, k následování po cestách, které nejsou ještě dány. Každý člověk může přijít a jít svou vlastní cestou, cesty nejsou předem postaveny (jen jejich začátky jsou rozestavěny a rozvrženy), každý si vytváří svou vlastní cestu, svůj vlastní svět – ne že by tento svět nesl s sebou jako svou trvalou výbavu a zatíženost. V tom se liší kýč od umění, že neuvolňuje člověka k této obnovující a nové dostihující i vytvářející aktivitě, ale jenom uhlazuje a prometá staré cesty a tím jej do nich jen tím více zaklíná, začarovává. Umění nečiní náš životní chod hladším, naopak často spíše nesnadnějším, a dokonce snad i bolestnějším či spíše současně radostnějším i bolestnějším; neuhlazuje, ale spíše jitrí; neuklidňuje, ale provokuje; nezjednodušuje, ale komplikuje; neuspává, ale probouzí. V žádném případě neponechává věci tak, jak byly a jak jsou, ale proměňuje je; zejména však proměňuje nás. Umělecké dílo je jakýmsi mlýnem nejen na staré ženy, ale i na staré muže, na staré lidi vůbec (staré duchem). (Subj. – pozn., § 16.)

17. I. 66

20.

Distanci některých uměleckých pokusů od předmětnosti a předmětů lze rozumět jako opouštění dosavadních již zaběhaných pozic a stanovisek, získávání potřebného odstupu a zakládání možnosti nově přistoupit ke skutečnosti a nově ji vidět – tj. vidět novou skutečnost, kterou jsme dosud (nebo alespoň takovým způsobem a v takovém rozsahu) neviděli, přehlíželi anebo nezformovali, nevykrojili ze spleti souvislostí, z „chaosu“ věcí.

21.

Tzv. nepředmětná skutečnost není světem jiné, odlišné danosti („jiným“ světem, druhým světem), ale není také krycím názvem pro „nic“, pro prázdnotu, nejsoucnost. Nepředmětná skutečnost je strukturovaný předvoj vší aktivity, je to stále proměnlivá rozvrženost do budoucnosti (jak to říci: nikoli rozvrhování subjektu, nýbrž pro subjekt jakoby už rozvrženost, ale zase nikoli daná, hotová, nýbrž představující spíše jen směr – tedy rozvrženost směrem do budoucnosti, která ještě není), orientovaný prostor, do něhož vstupujeme ve chvíli, kdy se hotovíme něco udělat, kdy jsme nakloněni k činu (tj. nikoli k běžnému, stereotypnímu úkonu).

22.

Hned na začátku musím provést malou korekturu. Původní název přednášky zněl „Umění a předmět“, nikoli tedy „K předmětu umění“. Nehodlám totiž zkoumat předmět umění, ale místo, jaké má v umění předmět a předmětnost. Nebudeme se proto ptát, co je předmětem umění, ale jak se umění k předmětu vztahuje a zda je tento vztah nutný a pro umění konstitutivní (tj. pro jeho uměleckost, podstatu umění).

23.

Předpoklad, že každé umělecké dílo se vztahuje k nějaké skutečnosti mimo sebe jako k svému předmětu, rozdělme na dvě složky, totiž za prvé, že dílo se vztahuje k nějaké skutečnosti mimo sebe, a za druhé, že se k této skutečnosti vztahuje jakožto k předmětu. Povšimněme si nejprve první z nich. Umění souvisí se skutečností především tak, že je realizováno v podobě konkrétně existujících, tedy skutečných výtvorů, uměleckých děl. Jestliže však byla řeč o vztahu uměleckého díla ke skutečnosti, která je mimo ně, pak je sama skutečnost díla z této oblasti, z tohoto oboru vyloučena. Zůstává ovšem zatím neřešenou otázkou, zda se dílo přece jenom v nějakém smyslu nemůže vztahovat ke své vlastní skutečnosti jako k předmětu. Ale na tomto místě nás zajímá především vztah díla k vnější skutečnosti, která je mimo ně a „před ním“. Ponechme prozatím stranou otázku, může-li se dílo vztahovat k nějaké sobě vnější skutečnosti ještě jinak než jako k předmětu (nejde vlastně o totožný vztah? nejde o vztah k předmětu všude tam, kde jde o vztah k vnější skutečnosti? není předmětnost v podstatném vztahu k vnějšnosti?), a zaměřme svou pozornost k tomu, co umožňuje a co zakládá onen předěl, za nímž je všechny skutečnost vnější a před nímž jde o skutečnost vlastní.

24.

Konkrétně zní otázka třeba takto: co způsobuje, že barva v tubě, kelímku nebo na paletě je obrazu vnější, zatímco barva nanesená na plátno patří k obrazu a konstituuje jeho vlastní skutečnost? Jak se v tomto případě stává skutečnost, která je dílu vnější a která existuje mimo ně, vlastní skutečností uměleckého díla? Jak vstupuje skutečnost existující před dílem a nezávisle na něm do díla a jak se stává skutečností díla? Vždyť nepozbývá své původní skutečnosti a je stále barvou (plátnem, kamenem, sádkou atd.). Odpověď na tyto otázky je nutno podat na dvou podstatně odlišných rovinách. Jednak totiž jde o problematiku, která široce přesahuje okruh umělecké tvorby, jednak o problematiku specificky uměleckou. V prvním smyslu lze otázky aplikovat na každý umělý výtvor, který se liší od seskupení i organizací přírodních (přirozených) čímsi, co je nutno teprve odhalit a dešifrovat. Ovšemže už bobři staví přehradu, ptáci hnízda, králíci nebo lišky nory, medvědi doupata atd. Proti čistě přírodním procesům, jako je chladnutí nebo oteplování, vrásnění povrchu zemského, eroze atd., ale také – i když už na jiné rovině – vývoj živých organismů, najdeme zejména u vyšších zvířat schopnost nejen mimovolně ovlivňovat okolí, ale jakoby cíleně zhotovovat nové věci, nové útvary, které mají sloužit nějakému účelu. Plži si stavějí „domečky“, mlži skořápky – to je dost nízká úroveň. Vynikající výkony podává hmyz. Na zcela novou rovinu se však tvoření užitečných věcí dostává u člověka. Všude tam se něco, co původně bylo vnější, jinou, cizí skutečností, stává součástí skutečnosti nové, vlastní něčemu zhotovenému, vytvořenému.

Zrnka písku se stávají součástí chrostíkova obydlí, aniž by přestala být tím, čím jsou; podobně sláma, tráva, větvičky se stávají součástí hnízda apod. Jedna věc je všem těmto „výtvorům“ společná: totiž okolnost, že vznikají za účasti nějakého subjektu. Ať už předpokládáme jakýkoli rozvrh, plán, program, jejich uskutečňování je bezpodmínečně spojeno s aktivitou nějakého živého subjektu, je na ní závislé, není bez ní možné.

18. I. 66

25.

Umění a předmět (Teze)

1. Nepůjde o žádnou estetickou teorii; jen několik filosofických aspektů bez nároku na uspokojivé zpracování tématu.
2. Rámec: filosofický pokus o ontologické pojetí subjektu; výklad.
3. Východisko: příklad vyloučení subjektu z umění (Jaroslav Volek).<sup>18</sup>
4. Konfrontace s Kosíkem.<sup>19</sup>
5. Nezbytnost subjektu pro vztah k předmětu; intence; formování („vykrajování“) předmětu z celku skutečnosti.
6. Intenci jako principu vydělování předmětu předchází subjekce jako princip vydělování, integrace subjektu. Jak je možný subjekt? Otázka přístupu k sobě; reflexe.
7. Odstup a přístup aktivitou, tvorbou. Akce předchází reakci, intence informaci.
8. Marx: Hegel pojímá vytváření člověka sebou samým jako proces, zpředměťování jako odpředmětnění, jako zvnějšnění a jako zrušení tohoto zvnějšnění. (*Ruk.* 137.)
9. Feuerbach: Vnější předpokládá vnitřní, ale vnitřní se uskutečňuje pouze ve svém zvnějšnění. (*Wid. d. Dual.* 27; vyd. 1909.)
10. Uměl. dílo ve svém hotovém tvaru, ve své danosti („inertnosti institucionálního charakteru“ – Kosík) je nepochybně právě zvnějšněním, zpředmětněním, tedy předmětem. (Odlišnost od předmětů jako úlomků i od subjektů.)
11. Vztah k subjektu není a nemůže být založen v samotném vnějším tvaru díla (nejde o podobu, ale o intenci).
12. Vnitřní svět uměl. díla; intence k otevřenosti. „Přítomnost“ prožívajícího. „Bytí k“.
13. Vnější podoba díla je zvnějšněním, které dovoluje i jiným subjektům, než je tvůrce, zrušit toto zvnějšnění. Předpokladem je vstoupit do vnitřního světa díla, tj. spolutvořit tento svět.
14. Zrušením zvnějšnění díla (ve dvou etapách) se sami proměňujeme, dostáváme se do pohybu, měníme své pozice a tím i samy sebe. To je subjekce, polidštění (prohlubování vnitřního = budoucnosti).
15. Toto zvnitřnění (subjekce) se však musí uskutečnit (i když předchází tomuto uskutečnění). Cesta tohoto uskutečnění je totožná s návratem do našeho vlastního světa, tj. do věčnosti a předmětnosti našeho světa.

---

<sup>18</sup> K tomuto místu rukou připsáno „23n.“. – Pozn. red.

<sup>19</sup> K tomuto místu rukou připsáno „Tvář – konec“. – Pozn. red.

16. Předmětná intence nemá místo tedy ani ve vnější podobě díla, ani v jeho „vnitřním světě“ (leđa tak, že je zakomponovaná v díle jako stavební materiál); může se realizovat teprve ve chvíli odstupu od díla, odchodu z jeho světa (na jehož realizaci, konkretizaci jsme se podíleli svým prožíváním).
17. Odchod jako probuzení, deziluze, pád; odchod jako nové vidění světa, nové poznání, nový aktivní přístup k věcem.
18. Umělecké dílo jako celek nemá samo o sobě předmětnou intenci, a tedy vztah k předmětu nemůže mít v díle jinou funkci než materiálu jeho výstavby. Vztah k předmětu není estetickou *conditio sine qua non* uměleckého díla
19. Vztah k předmětu je významnou mimoestetickou a mimouměleckou strukturou obecné roviny lidského vztahu ke světu a ke skutečnosti. Dějiny vztahu k předmětu: archetyp, substance, praxe.
20. Poznámka na okraj: vztah k předmětu nemá nic společného s napodobováním či zobrazováním.

Přednáška pro Lit.-věd. společ. 20. 1. 66.

26.

ad 17.:

Odchod z vnitřního světa uměl. díla může mít zásadně dvojí charakter: buď to je probuzení, deziluze, pád na tvrdou zem, při němž se z vnitřního světa uměl. díla stává cosi jako polozapomenutý sen; anebo to je vidění světa věcí a předmětů v novém světle, je to nové poznání, a zejména aktivní přístup k věcem, v němž skladba vnitřního světa uměl. díla je přestrukturována do programu, rozvrhu praktické aktivity, ústící v nové zpředmětnění, zvnějšnění, jímž realizujeme své nové lidství.

-----

Realismus v umění není možný jinak než prostřednictvím vztahu k předmětnému světu; je tedy buď záležitostí vnitřní struktury, výstavby díla a má k umění a k uměleckosti tentýž vztah jako cihla nebo stavební kámen k architektuře; anebo je záležitostí mimouměleckou, tj. bez vztahu k formě tvorby (způsobu tvorby). Realismus v tomto smyslu patří spíše k étosu než k estetičnosti uměl. díla.

27.

Umělecké dílo není samo poznatkem, poznáním, ale poznání v něm může být – umělecky – zabudováno (tak jako barva do kompozice obrazu), ale může k poznání i vést toho, kdo je vnímá a prožívá. Ovšem teprve tehdy, když se tento vnímatel z vnitřního světa uměleckého díla vrací do svého „skutečného“, předmětného, věčného světa. Umělecké dílo umožňuje nové poznání, které v něm není uloženo, tím, že uvolňuje člověka z vazby jeho *Eigenweltu*,

poskytuje mu prostor k odstupu, a odstup je nezbytným předpokladem nového přístupu. Po prožití uměleckého díla vidíme svůj svět jinak, v novém světle, v ostřejších konturách.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Přiložena je strojopisně psaná pozvánka na přednášku (xerokopie): „Dr. Ladislav Hejdánek: / K PŘEDMĚTU UMĚNÍ – – / Přednáška se koná ve čtvrtek 20. l e d n a 1966 v 16.45 hodin v přednáškové místnosti č. 128 / I. patro filosofické fakulty Karlovy university v Praze 1, nám. Krasnoarmějců 1. / Hosty a diskusní příspěvky vítáme.“ – Pozn. red.

Dnes už našťestí značně zproblematizované chápání umění jako zvláštní, specifické formy poznání s sebou neslo ne sice vždy vyslovený, ale tím samozřejmější předpoklad, že umělecké dílo má svůj předmět, k němuž míří, k němuž se odnáší a jež usiluje svým způsobem uchopit. Porozumět dílu znamenalo pak rozpoznat, jak se vztahuje k svému předmětu, a tedy porozumět právě tomuto předmětu. Nesnáze, které s tímto chápáním byly spojeny, vedly k rozmanitým sporům o povahu vztahu umění k předmětu i o povahu samotného předmětu. Obtíže se však nepodařilo odstranit. Buď byla za předmět umění vydávána skutečnost, která mohla právě tak být i předmětem poznání vědeckého nebo filosofického, a pak ovšem nezbyvalo než exaktnější poznání vědecké učinit normou a kritériem poznání uměleckého. V tom případě se umělecké dílo nutně stávalo pouhou ilustrací toho, co bylo známo už dříve a odjinud; umělecké „poznání“ se lišilo od vědeckého pouze svým uměleckým koloritem, uměleckost se stávala pouhou formou podání, spočívala jen v barvitosti jazyka, jímž se vyjadřovalo něco, co bylo zásadně možno vyjádřit i jinak, totiž vědecky, exaktně, abstraktně, střízlivě atd. Anebo se předpokládalo, že specifičnost umění není založena jen ve výrazových prostředcích, ale už v samotném předmětu uměleckého díla. Skutečnost, která je předmětem uměleckého díla, je vědeckému přístupu uzavřena; věda se proto jeví jako metoda částečná, partikulární, neschopná postihnout skutečnost po všech stránkách a v úplnosti. Existuje skutečnost, která se nemůže stát předmětem vědeckého poznání, ale pouze předmětem umění. Svízele, do nichž nutně zabředaly oba směry, jsou dnes už v hrubých obrysech známé a zřejmé. Budeme mít však příležitost se ještě vrátit k oněm momentům pravdy, jimiž pronikaly do našeho povědomí a jimiž se v něm zadržovaly a dosud zadržují. O nesnázích nějakého pojetí nechť uvažují přednostně jeho přívrženci; my však, kteří s tímto pojetím nesouhlasíme, musíme na prvním místě pečovat o to, abychom nezanedbali ani jeden pravdivý moment, který v něm byl skryt, a abychom jej pojali za svůj. (18. I. 66)

Ať už má tedy umění svůj specifický předmět, anebo ať je jeho předmětem skutečnost, která se může právě tak dobře stát i předmětem filosofie nebo vědy, přece je vztah umění ke skutečnosti jako k předmětu v obou případech považován za něco pro umění podstatného. Je ovšem pravda, že existuje už velmi staré dělení uměleckých oborů podle jejich vztahu k předmětům a předmětnosti. Zatímco veškeré slovesné umění se nutně vyznačuje vztahem k předmětu, umění výtvarné se k předmětu vztahovat může, ale nemusí (např. v ornamentu). Hudba a architektura jsou v tomto rozdělení považovány za umělecké obory předmětu prosté. Uvedené dělení nezůstává bez námitek; zejména se opětovně objevují pokusy o takové pojetí předmětu, které by umožnilo najít předmětný vztah (resp. vztah k předmětu) u každého uměleckého díla bez výjimky. Vedle těchto extrémních pokusů však existují ještě názory, které nechávají případy umělecké tvorby, která se dovede obejít bez předmětného vztahu, kdesi na okraji umění jako nevýznamné výjimky a které se soustřeďují na podtrhování významu předmětu a předmětnosti pro umění v jeho převážném rozsahu a přímo v jeho podstatě.

Hlavní boje se odehrávají pochopitelně na poli umění výtvarného. Naším cílem však není vstoupit na toto bojiště a přispět vlastními silami jedné nebo druhé straně. Neboť otázka nestojí vlastně vůbec tak, zda umění má, či nemá svůj předmět, zda jej mít musí, či nemusí; v tázání musíme sestoupit hlouběji a ptát se, v čem je založena předmětnost předmětu, co činí předmět předmětem a jaké místo má právě tato předmětnost předmětu v umění. Teprve po objasnění těchto otázek je možno rozhodnout, do jaké míry a v jakém smyslu je vztah k předmětu pro umění nutný nebo snad přímo konstitutivní.

Pod vlivem gnozeologických formulí se předmětem nejčastěji rozumí skutečnost na subjektu nezávislá. Uplatníme-li toto pojetí na vztah umění a předmětu, dostáváme se velmi rychle do samého středu problematičnosti. Považujeme-li umění, resp. konkrétní umělecké dílo za subjekt a skutečnost na něm nezávislou za předmět, objekt, ocitáme se v nejvážnějších nesnázích. Především je zřejmé, že nikoli veškerá skutečnost na díle nezávislá je jeho předmětem. Výběr či vymezení toho, co z veškerenstva předmětem díla je a co není, je dán pochopitelně dílem samým. Tak se ukazuje hned na prvním kroku, že skutečnost je opravdu na díle nezávislá jenom do té chvíle, dokud se nestane jeho předmětem; pak je vybrána za předmět a pouze skutečnost takto nevybraná zůstává ponechána ve své původní nezávislosti. Přihlédneme-li však blíže, musíme se pozastavit nad samotnou nezávislostí. V jakém smyslu a v jakém rozsahu je jedna část skutečnosti nezávislá na jiné části? Oč je nějaká skutečnost méně nezávislá na balvanu než na kamenné soše? Je snad skutečnost sochy, daná materiálem, z něhož je vytvořena, nějak odpreparována od ostatní skutečnosti, jsou vztahy tohoto materiálu přetaty a zrušeny jenom proto, že se podílí na výstavbě uměleckého díla? S tím souvisí zajisté otázka, jak se skutečnost původně na díle nezávislá (neboť to ještě neexistuje) stává na díle závislou, resp. přímo součástí jeho vlastní skutečnosti (při tvorbě). Jak vstupuje taková skutečnost, jako je barva a plátno, kámen nebo sádra do díla a stává se jeho součástí? Jak se podílí na jeho stavbě a vůbec na jeho skutečnosti? A jestliže je dílo subjektem, jak se taková na subjektu nezávislá skutečnost může stávat součástí subjektu? Co to ostatně znamená, že umělecké dílo je subjektem?

Už chvíli se nám musí vnučovat námitka proti pokusu vydávat umělecké dílo za subjekt. Není v umění subjektem spíše tvůrce díla anebo zase vnímatel, konzument? Takový přesun ovšem ohlašuje daleko dopředu jiné nesnáze, jimž se řada našich teoretiků pokoušela unikát právě odmítnutím takové možnosti. Tak např. zejména Volkovo pojetí umění bylo přímo založeno na vyloučení člověka, ať už tvůrčího umělce, nebo „konzumenta“ jako subjektu z umění. Volek má za to, že tvůrci uměleckého díla lze stěží přisuzovat roli prakticky jednajícího, přetvářejícího subjektu tam, kde jde o působení díla na konzumenta (v tom smyslu, že umění přetváří, „vychovává“ člověka), neboť v procesu konzumu není – kromě jiného – např. fyzické existence tvůrce nijak zapotřebí (může být tisíc let mrtev). Avšak Volek považuje za přehnané i tvrzení, že se konzument (za pomoci uměleckého díla) přetváří sám. Subjekt tvůrce je tedy vyloučen z působnosti uměleckého díla v ten okamžik, kdy je dílo dokončeno, hotovo, kdy je tu, a subjekt konzumenta není vlastně v procesu konzumu žádným subjektem, nýbrž objektem této zvláštní „praxe“, a to přesto, že konzument sám není podle

Volka v tomto procesu zcela pasivní (277).<sup>21</sup> Volek totiž nerozumí subjektu jako čemusi aktivnímu, ale chápe jej jako to, co odráží. Aktivita subjektu, kterou nepopírá, neboť ji „klasikové marxismu často zdůrazňovali“ (272), je však podle Volka něčím nesouvisajícím bezprostředně se subjektivností subjektu. Ve chvíli, kdy je subjekt aktivní, kdy začíná zpětně působit na objekt, se úlohy vyměňují a subjekt se stává objektem, objekt subjektem. Tak např. když člověk svou praxí přetváří přírodu, dochází také k jakémusi odrazu, jenž objektem odrazu (tj. tím, co je odraženo) je člověk, subjektem (tím, co odráží) je příroda, prostředí, které člověka obklopuje (272). V tom smyslu pak odráží umělecké dílo svého tvůrce právě tak jako jinou skutečnost; tvůrce je odrážen a je tedy objektem, předmětem díla (takovým předmětem může být ovšem i něco subjektivního). Ono subjektivně reálné, které do díla proniká a které jím je vyjadřováno, není ovšem podle Volka produktem samotného procesu odrazu, ale něčím, co stojí před tímto procesem jako objekt, co je součástí a ryzí specifickostí předmětu umění (302). A tak, sice pokaždé v jiném smyslu, jsou tvůrce i konzument díla jeho objektem, zatímco dílo samo je jejich subjektem. Ponechme stranou inkonkvence a rozpornosti Volkova pojetí. Šlo nám především o případ vylučování člověka jako subjektu z umění; pro Volka je umění souhrnem či souborem uměleckých děl. Tento a jemu podobné pokusy představují nanejvýš pozoruhodnou paralelu k úsilí vědy o vyloučení člověka jako subjektu z obrazu světa. Volkův přístup, usilující o vědeckost, byl veden stejným cílem: skutečný subjekt je v obou případech eliminován, za subjekt je vydáváno něco, co subjektem není.

V minulém roce vyšla Brožíkova knížka *Člověk a krásno*,<sup>22</sup> kde najdeme kritiku Volkova pojetí asi v této podobě. Není pravda, říká Brožík, že všechno, co existuje před procesem odrazu a nezávisle na něm, se staví jednoznačně do sféry a pozice předmětu. Před tímto procesem a nezávisle na procesu tu existuje i sám subjekt (17). To ovšem ví Volek také a souhlasí s tím, jenž právě proto říká, že v tomto vztahu se subjekt stává objektem, předmětem. Kde je tedy jádro sporu? Je-li subjekt něčím, co zůstává subjektem bez ohledu na to, existuje-li před odrazem a nezávisle na něm, pak je zřejmé, že subjekt není vztahová kategorie, ale kategorie ontologická. Brožík tento závěr neprovádí, ale nám se zdá podstatný, zásadní. Zavedením ontologického pojetí subjektu si otvíráme nový pohled na povahu uměleckého díla a umění vůbec, ale také na povahu předmětu a předmětnosti, což má význam pro naše dnešní úvahy. Proto dovolu, abych alespoň několika slovy naznačil, co rozumím ontologickým pojetím subjektu.

Subjektem v ontologickém smyslu je každá přirozená integrovaná (vnitřně integrovaná) existence, tj. existence schopná integrovaných projevů, totiž akcí. Subjekt je charakterizován aktivitou; není však nutně charakterizován vědomím. Subjektem je proto nejen člověk, ale každý živočich, rostlina, dokonce molekula, atom, elektron. Aktivitě subjektu musíme rozumět tak, že je složitým nebo elementárním způsobem modifikovatelná, tj. že subjekt je schopen modifikovat, měnit své chování. Čím je úroveň subjektu nižší, tím je jeho schopnost

---

<sup>21</sup> Srv. Jaroslav Volek, *O specifickosti předmětu uměleckého odrazu skutečnosti*, in: Ladislav Tondl et al., *Otázky theorie poznání. Sborník statí*, Praha 1957, s. 263–358. – Pozn. red.

<sup>22</sup> Srv. Vladimír Brožík, *Člověk a krásno*, Bratislava 1965. – Pozn. red.



modifikovat své akce omezenější a jednodušší; ale ani na nejnížší úrovni nemůže být zcela redukována, vyloučena. Na základě této schopnosti se každý, i nejnížší subjekt dovede za příznivých jinak okolností zapojit, začlenit do vyššího subjektu, např. molekula do organismu (i atom, elektron do organismu), a to nikoli jako mrtvý, pasivní stavební kámen. To znamená, že např. elektron se chová v neživém kusu hmoty jinak než v živém těle. Veškerá skutečnost je tedy nesmírným množstvím subjektů a jejich vzájemných vztahů. Kterákoli věc pak je buď subjektem, nebo hromadou, směsí, konglomerátem subjektů. Při zkoumání nějakého procesu, události, vztahu nebo souvislosti se můžeme ptát po jejich subjektu, tj. po subjektu (nebo subjektech), k němuž (k nimž) se podstatně vztahují.

V tomto smyslu je zřejmé, že umělecké dílo není subjekt, nýbrž po své vnější stránce představuje konglomerát nejrůznějších složek, které samy jsou dalšími konglomeráty. Naproti tomu je subjektem tvůrce i vnímatel uměleckého díla.

## Subjekt – II.

1.

Analýzou struktury uměleckého díla jsme dospěli k tomu, že neoddělitelnou, integrální a přímo konstitutivní součástí díla je jeho vnitřní svět, resp. jeho vnitřní stránka. Souvislost mezi vnější podobou díla a jeho vnitřní stránkou je prostředkována subjektivní aktivitou. Konkrétně vztah díla k nějakému předmětu nemá sám předmětný charakter a není založen čistě vnějším způsobem, tedy předmětně. To znamená, že mezi tím, čemu jsme řekli vnitřní svět, a mezi vnějším, předmětným světem existuje vztah, který je nějak spojen, svázán se subjektem (se subjekty). Ale i sám subjekt má svou vnější a vnitřní stránku. Vztah obou těchto stránek subjektu je nepochybně základem a zprostředkujícím článkem vztahu vnějšího a vnitřního, resp. objektivního a subjektivního ve světovém, kosmickém měřítku. Umělecké dílo je jakýmsi odleskem subjektu v docela novém smyslu: má svou vnější podobu, ale také svou vnitřní stránku. Tato vnitřní stránka uměleckého díla však není zdrojem aktivity a není tedy schopna sama integrovat vnější stránku uprostřed jejích proměn. To dovede pouze vnitřní stránka skutečného subjektu. Vnitřní stránka uměleckého díla představuje proto nikoli centrum aktivity, ale svět, vlastní svět této aktivity, svět, v němž se může setkat s jinou aktivitou, svět, v němž se subjekt může setkat s jinými subjekty právě jakožto subjekt, a nejen ve vnějším střetnutí.

2.

„... pojmem subjekt jako partikulární reálnou (hmotnou) jednotu, která ovšem má jak svou vnitřní, tak i vnější stránku; vnitřní stránku pojmem jako subjektivnost, vnější naproti tomu jako objektivnost. Je tedy zřejmé, že klademe rovnítko mezi vnitřní a subjektivní na straně jedné a mezi vnější a objektivní na straně druhé. Přitom zdůrazňujeme, že obojí je reálné... Odtud vyplývá, že jak vnitřní stránka věcí, tak i vnější jsou rovnocennými stránkami jediné skutečnosti: subjektivno a objektivno jsou tedy dva aspekty, dvě stránky, rub a líc téže ‚objektivní reality‘. Mezi nimi však není přísný paralelismus, nýbrž složitý typ odstupů i vzájemného působení; ...“ (Diss. 1952, str. 105–106)

6. VI. 66

3.

Kapitola 2. – Otázka subjektu. (Konspekt)

Několik informací z dějin filosofického pojetí subjektu. Téma bylo dlouho chápáno jako etické nebo noetické (gnozeologické). Obrat byl zahájen v evropské tradici Descartem; podstatné prohloubení znamenal Leibniz, Kant a celá německá idealistická filosofie. Marxovy pozice nejsou myslitelné bez navázání na Hegelovo a Feuerbachovo pojetí subjektu. Novost Marxových pozic a kusost jeho formulací, která umožnila dogmatickému marxismu zapomenout tento moment. Nedostatky současného přístupu k otázce subjektu v marxismu a v nemarxistické filosofii. Otázka subjektu musí být pochopena ontologicky. Subjekt v mimolidské skutečnosti. Místo subjektu ve skutečnosti. Proč se subjekt nestal a nemůže stát

předmětem vědeckého zkoumání. Význam otázky subjektu pro pojetí vztahu obecného a jednotlivého. Je filosofie zakotvena v nejobecnějších aspektech skutečnosti? Podstata individuálnosti a jedinečnosti. Umění a jedinečnost.

9. VI. 66

4.

Předmět musí být nejprve vykrojen, vydělen ze spleti souvislostí. Vyděluje jej nějaký subjekt; k vydělení je však zapotřebí ještě něčeho třetího. Nazvěme toto třetí předběžně „nástrojem“ vydělení. Není umělecké dílo samo takovým nástrojem? Do jaké míry ano a do jaké míry nikoliv?

5.

Subjekt ve vztahu k uměleckému dílu nestojí proti němu jako proti předmětu, dílo není něco, k čemu by mohl přistoupit zvenčí. Ukázali jsme si, že každý přístup k nějaké věci znamená její vykrojení z horizontu, tedy artikulaci, rozčlenění tkaniva či tkáně skutečnosti. Taková artikulace má své normy; v případě uměleckého díla to jsou zvláštní, specifické normy. Aby vůbec mohl subjekt přistoupit k dílu v jeho vnějším tvaru jako ke skutečnému dílu, tj. jako k dílu v jeho skutečnosti (i když jenom vnější skutečnosti), musí porozumět dílu jako celku, musí pochopit, oč jde. Jinými slovy musí proniknout do vnitřního světa uměleckého díla. A to právě není možné provést nějakým přístupem „zvenčí“. Subjekt nemá otevřenu pouze tu cestu, která se zdá vést přes vnější stránku díla. Naopak, tato cesta je pouze zdánlivá a ve skutečnosti nikam nevede. Mezi vnitřním světem uměleckého díla a jeho vnější podobou není bezprostřední souvislost, bezprostřední přechod v tom smyslu, že by obojí bylo samo sebou a v rámci svých vlastních možností ve vzájemném kontaktu. Vztah, souvislost mezi vnější podobou díla a mezi jeho vnitřním světem není nikdy přímý, ale vždycky zprostředkovaný. Prostředníkem tohoto vztahu je vždycky subjekt. A to současně znamená, že subjektu je otevřena také přímá cesta k vnitřnímu světu uměleckého díla, bez zprostředkující intervence vnější jeho podoby. Do jaké míry tomu tak je a v jakém smyslu o tom lze mluvit, to musíme podrobně prozkoumat.

6.

Člověk žije na světě, je na světě a ve světě – to právě znamená, že žije v obou světech, resp. v obou „stránkách“ světa. Svět znamená pro člověka jeho svět; svět je členěn, artikulován ne teprve nějakou myšlenkovou aktivitou, ale již přítomností člověka ve světě, tj. tím, že ve světě je člověk „při tom“. Vznik prvních lidí, právě tak jako vznik prvních živých organismů je z hlediska vnějších souvislostí a po vnější stránce záležitostí tak naprosto zanedbatelnou, že se jen docela málo liší od prostého „nic“. Ale ve skutečnosti, kterou chápeme jako totalitu, jako celek vnitřních i vnějších aspektů a souvislostí, se událo v té chvíli (v té době) nesmírně mnoho. Byl objeven nový kontinent, prosadila se nová světová struktura, svět dostal novou dimenzi. Podstata, resp. převážná část této události se odehrává nejprve ve „vnitřním“ světě a teprve postupně se prosazuje navenek. Už tady je zřejmé, jak všechno nové je zakotveno ve

vnitřním světě a teprve odtamtud že proniká do vnějších souvislostí, realizuje se, zpředměňuje, zvnějšňuje.

11. VI. 66

7.

Vnitřní svět uměleckého díla není ničím pouze subjektivním, nemá subjektivní charakter. Může mít ovšem subjektivní aspekt, tj. subjekt může dospět k určitým dojmům, zkušenostem a závěrům na základě kontaktu s tímto světem, může tento svět poznávat, chápat, rozumět mu, vykládat jej, interpretovat apod. To jsou zajisté všechno subjektivní záležitosti. Sám vnitřní svět díla však nelze z těchto subjektivních elementů sestrojít ani vyvodit. Tento vnitřní svět, i když jej nemůžeme dost dobře nazvat „objektivní“, má svou vlastní skutečnost. Jeho skutečnost nelze sice pojmout jako nezávislou na subjektu, protože se vnitřní svět realizuje jen prostřednictvím subjektu, ale na druhé straně nelze tuto skutečnost redukovat na skutečnost subjektu samého (tím méně na jeho projekce). Jestliže toto vše platí o uměleckém díle, můžeme se pro srovnání ptát, zda se umělecké dílo podstatně liší od každé jiné „věci“ právě tím, že má svůj vnitřní svět, zatímco běžná „věc“ jej nemá. Ovšem takto pochopená věc je dokladem určitého přístupu, určitého pochopení a pojetí, kterému budeme říkat „předmětné“. Věc pochopená a pojatá jako něco, co nemá vnitřní stránku, je abstrakce, je ontologicky nepřípustná redukce. Žádná věc, žádný předmět, žádná skutečnost není čistě vnější, žádná není naprosto zbavena vnitřní stránky. Můžeme však mluvit u každé věci o „jejím vnitřním světě“? Tady je rozdíl mezi věcí a mezi dílem. Dílem je už vnitřní stránka skutečnosti nějak ztvárněna, vykrojena, zformována (všechny termíny je třeba ovšem brát jen přibližně a spíše metaforicky), kdežto věc v jakémisi vnitřním světě spočívá, je v něm zakotvena – a není v něm zakotvena sama. Tento vnitřní svět není jejím vnitřním světem v tom smyslu, že by ona byla pro tento svět jakýmsi integračním faktorem. Naopak: teprve ve svém vztahu k tomuto vnitřnímu světu, tj. ze strany tohoto vnitřního světa se věci dostává teprve určitější podoby a určitějšího zařazení, místa ve světě (i vnějším), teprve v něm se věc stává vlastně tím, čím „jest“, tj. čím „vskutku jest“.

8.

Onen vnitřní svět, v němž je každá „věc“ zakotvena a z něhož se teprve stává tím, čím jest, je ovšem svět nějakého subjektu (resp. nějakých subjektů). Není to nějaká exhalace samotné věci, věc neemanuje svůj vnitřní svět, ale je do něho pojata, dostává se jí v něm místa. Není do něho však pojata celá, nýbrž jen po své vnitřní stránce. Teprve prostřednictvím této vnitřní stránky se může i jejímu vnějšku dostat pravé podoby. Právě ovšem ve smyslu struktury onoho vnitřního světa, který je integrován příslušným subjektem. Teprve na mnohem vyšší úrovni, totiž lidské v pravém slova smyslu, ustupuje význam individuálního subjektu do pozadí a dosahuje se nejen intersubjektivního, ale intersubjektního „vnitřního“ světa, v němž se prosazují struktury, jako je např. pravda. Tak se dospívá k tomu, že „pravá podoba“ věci se emancipuje ze zajetí individuálního subjektního světa a stává se zjevnou skutečností intersubjektní.



## **Subjekt – IV.**

1.

Změna a vznik nového

Problém změny v metafyzické tradici. Co to je změna. Pojetí vývoje v přírodovědě (v biologii). Vývoj jako rozvíjení předem daného. Vývoj jako vznik nových kvalit. Kauzalita a vznik nového. Vznik nového jako skutečnost a neschopnost předmětného myšlení tuto skutečnost pojmout. V čem má emergentismus pravdu a v čem chybuje. Vznik nového jako zpředměťňování. Co se skrývá pod pojmem nahodilosti v předmětném myšlení. Pojetí zpředměťňování u Hegela a Marxe. Subjekt ní zdroj akce, aktivity, práce. Vnitřní a vnější stránka subjektu. Vznik nového v umění. Umělecká tvorba a umělecké dílo. Skutečnost díla a skutečnost tvorby. Vnímání, přijímání uměleckého díla jako cesta k rezonanci s umělcovou tvorbou. Svět tvorby jako nepřítomný svět uměleckého díla. Afinity vnitřní stránky subjektu k budoucnosti. Vznik nového zpředměťňováním, realizací budoucnosti. (Z původního konspektu.)