

Dějiny I (filosofie a umění)

Ladislav Hejránek

◆ bytový seminář, česky, vznik: 14. 9. 1981

◆ private seminar, Czech, origin: 14. 9. 1981

Dějiny I (filosofie a umění) [1981]

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

--- (1981-09-14 Dějiny I [Filosofie a umění] (1)_s1_cleaned.flac) ---

Hejdánek: 14. 9. Filosofie a literatura, respektive filosofie a umění vůbec. Vztah. Tohle téma ohlásil Montefiore na minule, a tak jsem si myslel, že bude příležitost se k tomu nějak vrátit, vymezit se a vůbec to udělat předmětem podrobnější rozpravy. Jak víte, v tom minulém večeru vlastně šlo podstatně o něco jiného, tohle bylo jenom spíš takové pozadí toho, o čem se hovořilo. A tak vlastně máme do jisté míry před sebou smazanou tabuli nebo nepříliš popsanou tabuli.

Jedině k čemu se můžeme vztahovat, je jeden večer z toho loňského kursu, když jsme hovořili o uměleckém díle. Jak se pamatujete, zejména v něm šlo o výtvarné dílo, zejména o obraz, jakým způsobem k němu přistupujeme, co je vnější stránka obrazu a co je vlastní dílo, že to je něco, co je zatím povrchem, za těmi barevnými skvrnami na plátně. Že porozumět výtvarnému dílu, porozumět obrazu znamená proniknout do toho vnitřního světa uměleckého díla.

Tedy samozřejmě také jsme se přitom vztáhli k literárnímu útvaru, k literatuře, k dílu literárnímu, ale jenom tak, že jsme řekli, také tam to má nějaký vnější rámec, má to vnější stránku. Když chceme rozumět knize, tak musíme proniknout za ten vnějšek, který spočívá v tom, že to je potištěný papír, pomazaný nějakým zvláštním způsobem, černí pomazaný papír. Ten román není před námi, nikdy není před námi. Před námi je jenom ten potištěný papír. A tedy proniknout k tomu potřebuje z naší strany nějaký způsob přístupu, nějaký způsob spolupráce s tím autorem, i když ho nemáme před sebou, i když to je autor dva tisíce let starý a tak dál.

Ale dnes nám půjde o jinou rovinu vztahu mezi literaturou a uměním, respektive mezi filosofií a literaturou, respektive vůbec mezi filosofií a uměním. Půjde nám teď o takovou zvláštní věc, totiž jaké místo má literární dílo v čase, v jaké souvislosti literární dílo s časem. Tedy my si uvědomujeme velmi dobře, že to, co máme před sebou z *Aischyla*, že jsou zachované texty jeho dramát, jeho tragédií a že ty texty jsou nám do značné míry těžce přístupné. Především proto, že máme před sebou překlad. Každý překlad je výklad a porozumět dobře antickému spisovateli znamená nutně se naučit nejprve jeho řeč. Já nevím, jestli tady jsou snad dva tři, kteří dělali s Juliem Tominem toho *Aristofana*, tam jste viděli, co to znamená nečíst *Aristofana* v českém překladu, ale číst ho v originále, nechat si to zprostředkovat někým, kdo to čte přímo v řečtině a odhaluje tam věci, které ten překladatel tam odhalit nemůže. Už třeba proto, že on to musí přeložit a není dost dobře možné, aby u každého výrazu důležitějšího setrval a teď tam pod čarou vykládal všechny okolnosti, k čemu se to vztahuje, jaké to má pozadí, jaké to slovo mělo významy tehdy v té době, v čem vlastně spočívá ta polemika a takovéhle věci. To u nás se neděje. U nás prakticky vycházejí antické překlady s nějakým tím úvodem, který málokdy je skutečně dobřej, ale aby tam byl poznámkový aparát, to není. To dokonce i poměrně slušné překlady Novotného *Platóna* vycházely a ten poznámkový aparát vzadu je velmi chudý, to je pár stránek.

Tak je strašně důležité proniknout do řečtiny, umět ovládnout řečtinu a číst toho autora v originále. No ale ani to ještě není všechno, protože je třeba proniknout do té doby, v které to ten autor psal. To znamená, my si musíme pořídit literaturu bohatou, která nás poučí o tom pozadí dobovém, o společnosti, o řecké *polis* a o politických souvislostech, za jakých okolností ten *Aristofanes* nebo *Aischylos* nebo *Sofoklés* psali. Když jsou tam narážky, tak na koho ty narážky míří.

A teď je zvláštní, že ve světě se hrají *Aristofanovy* nebo jiné komedie nebo *Sofoklovy* tragédie a lidi nezajímalo tohle všechno. Existují režijní zpracování, která se pokoušejí tu hru aktualizovat. Vůbec ji nechtějí zasadit do té doby, v níž ta hra vznikala a v níž se hrála, ale chtějí oslovit dnešního posluchače, dnešního diváka. Nechme stranou otázku legitimacy. Nepochybně legitimní to je. Ale nechme to stranou. Čím to je, že nás může třeba takový *Oidipus král* oslovovat nebo *Antigona*? Že dokonce ta látka, ten *sujet* je zpracován takovými autory, jako jste to viděli, *Skřivánek*, to byla blbost, nematu se, jmenovalo se to *Skřivánek*, to je jedno. Jak to i můžeme ještě tu aktualizaci považovat za dílo toho starověkého autora? Do značné míry ano, protože ta aktualizace spočívá v jakýchsi okrajových momentech, ta podstata nás

oslovuje v samotné hře, v samotném textu té hry, který se zachoval. Ta úprava, režijní úprava nebo ta dramaturgická úprava, *adaptace*, aktualizace, tak ta si nepočíná, když je legitimní, tak si nepočíná tak, že by si vzala jenom nějakou kostru a teď tu podstatu tam do toho dala a jenom zachovala tu kostru. Nýbrž naopak upravuje *kolorit*, aby vyvstala ta podstata.

Vskutku je tomu tak, že v těch antických tragédiích nás oslovuje jejich autor a ten dramaturg a režisér a ti herci jsou ve službách autora, ve službách toho díla přesně řečeno a chtějí, aby to dílo promluvilo, aktuálně promluvilo co nejpůsobivěji, nejpřesvědčivěji. Jak je to možné, teď se tážeme, jak je to možné, že dílo, které bylo napsáno do úplně jiné situace, nás může dnes oslovit? Nemusí to být vždycky jenom problém takového obrovského časového odstupu, téměř tři tisíce let, dva a půl tisíce let.

Může to mít podobu méně extrémní a přesto velmi významnou. Já si vzpomínám, že když jsme byli na takové *Zahradní slavnosti* nebo *Vyrozumění* nebo tak dál na Havlovi ještě v Na zábradlí, tak že jsme byli přesvědčeni, že když bude ta hra uvedena někde ve světě, tak že sice může mít úspěch, ale že ti diváci tam víc než polovinu nebudou schopni porozumět, nebudou schopni zachytit, že to všechno padne pod stůl, ty nejlepší věci – a to jsme viděli právě ty nejlepší věci v tom, jak to bylo aktuální tedy, jak to postavilo do nového světla naši situaci, která nám byla tak důvěrně známá –, že tohleto všechno padne pod stůl a že z toho nemůže ten divák někde jinde, třeba potom se to hrálo v New Yorku, že z toho nemohou ti Američané mít ten pravý požitek, že to bude jenom tak.

A teď se ukázalo, že oni z toho měli pravděpodobně stejný požitek jako my tady. A nepochybně jejich situace je odlišná. Jak je to možné, že je to oslovovalo v docela jiné situaci? A oni se tomu nesmáli jako nějaké parodii nebo nějakému šklebnému vyličení naší československé skutečnosti. Oni se tomu smáli jako něčemu, co mířilo, co skutečně nejenom mířilo, ale zasáhlo tu skutečnost, v které žijí oni.

Já to nebudu dál rozvlékat, je vám jasná ta otázka, která z toho vyvěrá. Na jedné straně to dílo samo není v tom textu, ani v tom řeckém textu, ani v tom českém textu Havlově. A čtenář, už jenom čtenář, ale tím spíš dramaturg, režisér, herec, do toho musí dát kus svého života, aby to zaznělo. A jak do toho dává kus svého života, tak tam dává kus své situace také. Ten herec tam vtahuje, když proniká do toho dramatického díla, tak tam vtahuje tu situaci svou.

A ta jeho situace se dostává – to znamená ovšem, to není jenom jeho situace, to je situace diváka, to je situace té společnosti, v které se to hraje –, ta situace se tam dostává do zvláštního světla, do kterého by se nedostala, kdyby nebyla vtažena do toho díla. To dílo nějakým způsobem prozařuje, prosvětluje, vrhá světlo a stíny na situaci, v níž je prováděno.

A je vyloučeno si představovat, že autor, třeba Sofoklés, měl na mysli situaci člověka dvacátého století, ať už v západní nebo východní společnosti. Jak je to možné? Jak je možné, že ta situace, kterou on tam líčí, když je oživena lidmi dvacátého století a předváděna před lidmi dvacátého století, se najednou ukazuje jako oslovující, jako atraktivní, jako významná, aktuální v tom dvacátém století? Jak to, že nás to nezajímá jenom jako historická záležitost? Jak to, že to není vykázáno do nějakého muzea literární historie? Jak to, že to oslovuje současného člověka po dvou a půl tisících letech?

To je obrovská otázka. A na tuhle otázku lze odpovídat jediné tak, že si vytvoříme jakousi teorii, že si vytvoříme určitý koncept. A ten koncept může být různý a my můžeme ty koncepty klasifikovat. Jsou odpovědi, které vám řeknou, že to, co nás v Sofoklovi oslovuje, je věčná, stále znovu se vracející a v podstatě nadčasová situace člověka, která nezávisí na historických epochách. Vztah člověka k rodičům, k rodině vůbec, sestry a bratra, bratr, oba dva bratři vlastně v bratrovražedném boji se zabíjí a sestra oba oplakává, ačkoliv tedy má zákaz, celospolečenský zákaz, že smí oplakávat jenom hrdinu, který bojoval na naší straně. A protože druhý bratr bojoval na druhé straně, tak ten nejenom nesmí být oplakáván, ale nesmí být ani pohřben a tak dále. A to je něco, co je na dějinných okolnostech nezávislé. To je vyňato jako jakási kostra základní lidské situace, jedna ze základních lidských situací, a to se vždycky znovu vrací v různých obměnách, má to vždycky jiný *kolorit*, proto je potřeba to aktualizovat a dát tomu takový ten *šmrnc* současnosti. Ale ta situace tam zůstává táž.

Tenhle způsob výkladu je v jiném než běžném smyslu *mytologický*. To jest, je to *logizace* jakéhosi

mýtického uchopení toho problému. *Logizace* proto, že o tom takhle mluvíme a že nezůstáváme jenom u toho prožívání, a je to *logizace* mýtu, protože mýtická orientace vždycky je orientací na jakýsi nadčasový *archetyp*.

A tady ta interpretace aktuality té *Antigony* třeba, ta se staví na tu základnu jakési nadčasové lidské situace, která se může odehrát, která se může přihodit v jakémkoliv epoše, nezávisle na dějinách. Tady zároveň vidíme, jen tak na okraj řečeno, jak *mýtus* pracuje s časem a s děním. Totiž ta situace *Antigony*, to je situace, která se děje, to není nic stabilního. Tam to není rozestavení šachové úlohy nebo momentka z šachové hry. To je skutečně nějaké dění v tom smyslu tragédie, tak jako každé umění slovesné nám líčí situaci nikoliv v jejím momentálním průřezu.

A zejména drama, ale vztahuje se to na román, vztahuje se to na povídku, vztahuje se to dokonce i na báseň velmi často. Ryze emocionální situace, v nichž není vývoj, jsou neobyčejně vzácné. I ty nejméně epické, vši *epiky* zbavené básně mají jakýsi spád. Dá se ukázat, že se tam něco odehraje, i když je to jenom na rovině emocí, na rovině prožitku a já nevím, vždycky to má jakýsi rozjezd, teď se to jako vyjeví a pak to má jakési rozuzlení.

Dokonce jsme si říkali, když jsme mluvili o tom výtvarném díle, že i když na první pohled se zdá, že výtvarné dílo je takovou momentkou, protože obraz nám zachycuje krajinu nebo člověka nebo zátiší v určitou chvíli a tam se nic na tom nemění. Socha zachycuje *diskobola* třeba v určitém *momentu* jeho pohybu, ale tam pohyb není, tam jenom je to strnulost faktická. I když na první pohled se zdá tohle úplně mimopochybnost, tak je to jinak. I v tom *diskobolovi* je pohyb. Je velký rozdíl mezi sochou, kde osoba znázorněná má strnulý postoj a kdy neobyčejně přesvědčivě ukazuje nějaký pohyb. I když se ta socha nehýbe, tak přesto ještě můžeme rozlišovat u nehybných soch, jestli ukazují přesvědčivě pohyb, anebo jestli je ten pohyb anulován nebo nesprávně, nepřesvědčivě vyjádřen. Čili ta strnulost je jiná než strnulost kamene nebo kovu.

A u obrazů například je to také, tam jsme si připomínali, že i obraz nelze vnímat celý najednou, nýbrž je třeba jej přečíst. A říkali jsme si o tom, jak se dělaly ty zkoušky, které prokázaly, že odborník, prakticky všichni odborníci, kteří už měli zkušenosti s obrazy, že se dívají na obraz velmi obdobně. Že jenom neznalci těkají a nemají čeho se zachytit, kdežto člověk, který je zkušený v dívání na obrazy, tak velmi rychle se orientuje, kde má začít. Teď ty skryté kamery kontrolují, filmují pohyb jeho očí, tak se ukáže, že to má jakousi normu. Že ten obraz, když je dobře namalovaný obraz, tak vede toho, kdo je zkušený, tam se má podívat nejdřív a jak rozšiřovat ten kontakt s obrazem, až porozumí obrazu vcelku. Čili i ten obraz se nějak musí přečíst.

Takže to platí o uměleckých dílech všeobecně, ale zejména to platí o uměleckých dílech slovesných, kde, a zase zvláště u těch epických, je to nápadné, proto se to tak jmenuje, že se tam něco děje, že to není vylíčení nějaké nehybné situace, nýbrž že se něco odehrává. A člověk, který se noří do toho vnitřního světa uměleckého díla, který se pokouší mu porozumět, vcítit se, sžít se s ním, nechat se vést, nechat se vést doprostřed jakéhosi dění, uvádět do dění.

Ale to je velmi obdobné tomu, jak se nechával archaický člověk uvádět do mystérií, uvádět do mýtického prostoru a času, v němž prožíval něco ne nějakým zíráním na neměnnost, ale kde byl účasten nějakého dění. *Mythos* je vždycky dění a v odvozeném smyslu je vyprávěním o dění. Toto dění je vytrženo z času. O to nám šlo. Je to vytrženo z času naší zkušenosti, nás, lidí 20. století, kteří už myslí dějinně, jsou schopni myslet dějinně a žijí v dějinách, vědomě žijí v dějinách. My si uvědomujeme, že to dění, ať už v mýtu, ať už ve slovesném díle, je vytrženo z času dějinného, a že když se noříme do toho díla, když prožíváme děj nějakého románu, opouštíme ten dějinný čas, zanedbáváme tu okolnost, že právě jsme v určité, žijeme v určité chvíli, v určité době, a prožíváme čas jiný, čas, který můžeme prožívat kdykoliv, kdykoliv se ponoříme do toho díla. Velmi jednoduše řečeno, večer můžete číst román nebo detektivku, kde se líčí ranní rozbřesk a co se stalo, a že našli nějakou mrtvolu v pět hodin ráno. Nezáleží na tom, že zrovna je večer. Vy prožíváte to ráno, v němž se za ranního rozbřesku našla mrtvola. Takhle se to obvykle vykládá. Ale my víme, že to tak jednoduché není. My víme, že přece jenom to dílo, do kterého se noříte, není

ničím tak jednoznačně daným, aby bylo možno to čtení, to prožívání chápat jako vytržení z toho běžného času, v němž žijeme, do nějakého pevně daného času jiného. To je zjevné z toho, že tehdy, když se pustíme do čtení *Sofoklovy tragédie* nebo *Aristofanovy komedie* a podobně, máme možnost tu obrovskou časovou distanci překlenout ne pouze tím, že se vnoříme do toho díla, nýbrž že to dílo nějakým způsobem přizpůsobíme svému senzoriu, svým schopnostem chápat. My tam spoustu věcí nepochopíme vůbec. Vy se pamatujete, jak Tomin odhaloval souvislosti, které každému čtenáři velmi snadno uniknou, když na to není zvlášť upozorněn. A za druhé spoustu věcí tam chápeme jinak, než byly původně myšleny. Není to tak, že by byl zachycen nějak ten čas toho díla, byl zachycen v tom textu, takže každý, kdo tam přijde, by jenom opustil ten svět, v kterém žije, zapomněl by na něj a jenom by se vnořil do světa uměleckého díla. Měl to tam všechno. Není to tak. Ono to tam není všechno. My tam naopak musíme všechno nastrkat, aby to tam bylo. My musíme spolupracovat na tom, aby to všechno ožilo. A my nemůžeme spolupracovat jinak, než že s sebou bereme sebe samé. To znamená i tu svou dobu, i ty podmínky dějinné a společenské, v nichž žijeme. Jenom proto se může stát, že v každé době oslovuje dramatické nebo literární dílo lidi něčím jiným, že vyvstane jako cosi oslovujícího něco, co v jiné době zůstává na okraji nebo vůbec nic neznamená.

A to platí samozřejmě nejenom o situovanosti dějinné, ale situovanosti i aktuální. Já si vzpomínám, když jsem byl těch několik měsíců v Ruzyni, nevím, jestli jste četli takové ty obrozenské nebo poobrozenské všelijaké texty. Ve škole povinně, většinou to je strašná nuda. My jsme zrovna ve škole četli *Z ranních červánků*, což je hrozné. A teď si představte, že tam si samozřejmě nemůžete vybrat, tam každých čtrnáct dní vám přivezou na celu, kde jsou tři lidi, šest knížek. A teď máte za těch čtrnáct dní příležitost si je přečíst. Mezitím najednou přijde *Z ranních červánků*. Tak tam není co dělat, strašná nuda, den přesdlouhej, jenom občas něco zajímavějšího jako výslech. No tak každé nakonec se vrhne i do toho, co je, tak se čte. A najednou jsem zjistil ke svému úžasu, že tahle věc, kterou bych nikdy nečetl normálně, kterou mám plný zuby ze školy, najednou promluvila zvláštním způsobem. V určité chvíli vám promluví takřka všechno díky té situaci. Rozumíte, takřka všechno. Jsou věci, které vám v té situaci nepromluví, ona to je špatná literatura, my k tomu musíme bejt hodní, protože celkem za to – ta úroveň byla hrůzostrašná, my jsme se z toho teprve nějak mátořili, že? No, na ty starý pány nemůžeme bejt tak zlý, ale je to špatný. Je to špatný na té úrovni evropské tehdejší doby, no tak tam opravdu těch autorů našich ob stojí málo. Obvykle se uvádí Mácha, že, tak to je něco, ale už takovej Sládek třeba, já nevím, no prostě Třebízský, Šmilovský.

Pak – proto promluví. Čím to je?

Tak, samozřejmě tohle řešit nebudeme. Mně šlo o to ukázat, že jedna věc je uvědomit si, že umělecké dílo, každé umělecké dílo, že je jenom jakýsi *artefakt*. Na první pohled po vnější stránce jakýsi *artefakt*, který oslovuje jen toho, kdo je schopen překonat tu hranici, tu mez vnějšnosti a pronikat dál do vnitřního světa toho díla. To je jedna věc.

A druhá věc, že je to zvláštní setkání s tím vnitřním světem toho díla, které se neodehrává mimo čas. My jsme schopni jistě rozlišit vnitřní čas, takzvaný vnitřní čas toho světa uměleckého díla, nebo čas vnitřního světa uměleckého díla, a ten čas, v němž my k tomu dílu přistupujeme a pokoušíme se jej pochopit. Ale to je jenom velmi hrubé rozdělení, ve skutečnosti jde o něco víc. Je tu nějaký čas, v němž se čas uměleckého díla a čas náš setkává. A tento čas není nedějinný.

Zatímco ten čas, o kterém třeba ta detektivka píše, nebo detektivky, romány, které vám líčí třeba pár hodin nebo několik dní, dva, tři, čtyři, pět dní. V těch pěti dnech se odehraje spousta věcí. A vy to čtete a máte těch pět dní tady vylíčeno pohromadě. V té knize je těch pět dní najednou. A vy to čtete postupně a dáte život tomu odvíjení těch událostí během těch pěti dní.

A vy to čtete třeba za jeden večer. Začnete brzo, čtete hodně přes půlnoc a zvládnete to. Za jeden večer přečtete, co se odehrálo těch pět dní. Ale nejde tady ani o to, že se noříte do nějakého mimočasového času té detektivky, ani nejde o to, že prožíváte všechno během toho večera. Než tady ty dva časy se nějakým způsobem setkávají. A to setkání těch časů není jenom produktem, ale svým způsobem je

klíčem k tomu vašemu každodennímu času, k tomu času vašeho života a klíčem k tomu času toho díla, přesně řečeno k tomu času, které vám to dílo předkládá, ukazuje, líčí.

Mluvíme o tom třetím času v tom smyslu a proto, že tomu není tak, že by v každé době při čtení toho díla jste se propadali nebo se nořili do téhož času. Vy si něco z toho svého času, z těch svých podmínek přinášíte s sebou a nemůžete si nepřinášet, protože jinak by se vám nepodařilo oživit ten vnitřní svět toho díla.

Na tomhle si tedy ukážeme několik věcí. Především ve srovnání uměleckého díla a mýtu, mýtického vyprávění.

Myšlení archaického člověka se odvracelo od toho, čemu dnes rozumíme jako profánnímu času nebo času našich dějin, času našeho života a života společnosti a života epoch. Odvracelo se od toho života. Všem – tento život posléze, když už se prosazoval ve svých prvcích, tak že člověk nemohl odpírat jakoukoli pozornost tomu, co se v tomto profánním světě tedy dělo, tak právě ho nezval profánním, udržoval si jakýsi základní odstup od těch profánních aspektů svého života a ve svém nejposlednějším, nejzákladnějším zakotvení se vzpíral profánní dimenzi časové. Pokoušel se z ní uniknout. A když do ní nějak zapadal, tak vždy znovu chtěl zakoušet svůj odstup od ní.

To je tendence, kterou můžeme chápat, které můžeme rozumět jako odvratu od dějin. A to není odvrát od času vůbec. To není odvrát ani od budoucnosti v tom smyslu, že by se všemožně zdůrazňovalo a protěžovalo minulost, protože i budoucnost i minulost v tomto smyslu ještě vůbec není připuštěna k tomu, aby se vyjevila.

Myšlení archaického člověka se odvrací od dějin, takže se stejně odvrací od budoucnosti i od minulosti, jak jim my dnes rozumíme. Protože my dnes rozumíme minulosti i budoucnosti tak, že je dějinná, že mají dějinný aspekt. Ale člověk, který třeba v nějakých náboženských slavnostech se nořil do té slavnosti, který se *identifikoval*, který se ztotožňoval s tím *sakrálním* děním v té slavnosti, tak on věděl

--- (1981-09-14 Dějiny I [Filosofie a umění] (1)_s2_cleaned.flac) ---

Hejdánek: On mohl předjímat a ve svém předjímání se právě aktivně vztáhnout k tomu, co přichází. Ale právě co přichází v dimenzi toho sakrálního dění, které jako celek je nedějinné, které je vyňato z dějin a které se dějinnému dění obrací zády a považuje je za totální nebezpečí pro lidský život a vůbec pro svět a pro všechno.

Archaický člověk podléhal proměnám ve svém přístupu k mýtu, přístupu k tomu nadčasovému času, k té pra-časovosti nebo pra-minulosti, nebo jak to nazveme. Mýty se vyvíjely, mýty se šířily a upadaly. To my vidíme, ale to neviděl ten člověk, který ten mýtus prožíval. Mytické prožívání, protože je obráceno zády k dějinám, protože se odvrací od dějin a od myšlení, které by bylo vůči dějinám otevřeno, si nemůže připustit tuhle proměnu a podléhá těm proměnám asi tak, jako živý organismus podléhá proměnám rodu, evolučním proměnám. Tedy nic o tom neví a sám se nikterak k tomu nevztahuje. Je objektem a obětí těch proměn, ale není jejich podílníkem, nepodílí se na nich aktivně, není žádným *agens* těchto proměn. A v tomto smyslu myticky archaický člověk není *agens* v proměnách mýtu.

Naproti tomu dějinný člověk je vždycky *agens* v těch dějinných proměnách. Je vždycky, ať chce nebo nechce, víc nebo méně, i tam, kde se zcela chce tomu vymknout, kde se obrátí k dějinám zády, tak to obrácení zády, protože jde už nikoli o archaického člověka, nýbrž o člověka dějinného, je vždycky dějinné, má dějinný charakter. On si může vytěšňovat z mysli ten dějinný charakter, ale ten dějinný charakter tam je a proniká i do jeho myšlení. Vždycky je to možno pečlivou analýzou odhalit.

To jest třeba k tomu, co tady vykládal minule Montefiore o tom, jak bychom to mohli aplikovat docela případně na ten vztah ke kontinentální *filosofii* a analytické *filosofii* v tom smyslu, že kontinentální *filosofie*, protože je ustavičnou reflexí, chce reflektovat, co vlastně dělá, když něco dělá. Tak se musí nějakým způsobem zařadit, musí samu sebe situovat do dějin myšlení, do dějin duchovního, kulturního vývoje člověka. Musí se vztáhnout k tomu celku.

A teď přichází analytická *filosofie*, která chce od tohohle abstrahovat a chce se zabývat něčím, co je nezávislé na dobové podmíněnosti. Tu dobovou podmíněnost označuje jako cosi nespolehlivého,

problematického, až zavádějícího, falešného. Všechny ty dějinné souvislosti vidí jako jakýsi *colorit* falešných barev, předsudků, předpojetí, něčeho, co nám znemožňuje vidět věci, jak jsou. Pač jak jsou, to je nedějinné. Ty jsou tady tak, jak jsou, nezávisle na tom, jaké jsou okolnosti, jaké jsou podmínky. To je myšlenka analytického *filosofa*: najít tu realitu, jak skutečně je, bez ohledu na všelijaká ta *prizmata*, která jsou dobově podmíněna.

A teď ta reflektující kontinentální *filosofie* ukazuje, že i ten analytický *filosof*, který si klade tento program, dosahuje jenom jednoho: že vytěšňuje myšlenku na dobové kontexty, ale ty dobové kontexty není schopen anulovat. Takže i v tom svém přístupu údajně k té věci, jak jest, bez ohledu na ty subjektivní okolnosti a na dobové podmínky, bez ohledu na to, že od toho abstrahuje, tak je v nich zasazen. A dosahuje jediné věci, totiž že tím, že vyřazuje ze svého zájmu ty dobové kontexty, tak si je neuvědomuje. Čili je to *filosofie*, která neví dost dobře, co dělá.

Tohle platí o archaickém člověku. Ten právě proto, že by se dalo říct vytěšňuje – ono to je nesprávné, protože samozřejmě dějinné myšlení není nic původního, co by ten archaický člověk vytěšňoval, nýbrž to je něco, k čemu se teprve po-archaický člověk může dostat – čili je to pochybná formulace, ale připustíme si ji jenom metodicky. Ten archaický člověk tím, že vytěšňuje z oblastí, ze sféry svého zájmu ty dějinné okolnosti, tak se stává jejich objektem a nestává se jejich subjektem. On fakticky se podílí na proměnách dějinných, třeba na dějinných proměnách toho mýtu, v jehož světě žije, který přijímá jako svůj životní základ. On se podílí na těch proměnách a neví o tom. V tomto smyslu analytická *filosofie*, tím, že není ochotna některé aspekty své vlastní aktivity reflektovat, se podobá jakémusi mýtu, který určité typy myšlení, myšlenek prostě vytěšňuje, tabuizuje, označuje za nelegitimní, zakázané, za falešné, lživé – nesmyslné spíš, nedávající smysl.

Tedy umělecký čin, tvorba uměleckého díla v současné době – to jest řekněme v tom 20. století, ale to už je dřív, ale teď – si dost dobře nemůže dovolit (a když si to dovolí, tak jediná s rizikem těžkých poruch) odhlédnout od dějinné, a to znamená společenské i individuální subjektivní situovanosti jak tvůrce, tak těch, jimž je dílo určeno, jimž je předkládáno, které má to dílo oslovit.

Ale umění se ocitlo v pozoruhodné izolaci od *filosofie*, od nebo vůbec od reflektivního myšlení, protože reflektivní myšlení v celé té epoše od starého Řecka až do dneška se orientovalo na předmětné myšlení, tedy na předmětnost. Vypracovalo takové postupy sebekontroly, které vytěšňovaly některé aspekty z jeho vědomí a které tedy svým způsobem se podobalo myšlení mýtickému. To jest bylo jakousi *travestíí* nebo *transpozicí* toho starého mýtického myšlení v jednom aspektu, totiž, že si ani neuvědomilo a tím, že si neuvědomilo, *de facto* vyloučilo určité směry, určité formy reflexe vlastní činnosti, vlastní aktivity.

Nepřipouštělo si je, předpokládalo, že to, čím se zabývá, je dáno jako předmět, a cokoli, co nebylo dáno jako předmět, bylo vytěšněno, odmítnuto, prohlášeno za předsudek, falešné.

V této myšlenkové atmosféře se ocitlo umění v obrovské izolaci, protože pracovalo právě s těmi nepředmětnými konnotacemi, které pro předmětné myšlení byly škrtnuty, byly vyřazeny ze seznamu zajímavých témat. *Filosofie* neposkytovala dostatečnou výbavu pro reflexi umělce, pro reflexi uměleckých tvůrců, a proto docházelo a dodnes dochází k takovým pozoruhodným pokusům některých umělců bez pomoci *filosofie*, navzdory *filosofii*, za obrovské nepoučenosti filosofické se pokoušet filosoficky, jakoby filosoficky reflektovat svou vlastní tvorbu.

Existuje celá řada velmi pozoruhodných reflexí vynikajících umělců, které se z hlediska filosofického jeví jako obrovské až otřesné doklady *diletantismu*, a přece, když tomu věnujeme pozornost, tak se tam ukazuje myšlenka prodírající se neuvěřitelným hrupavým pojmovým k pravdě, k pravdivému vidění toho, co umělec dělá. Proto je celá řada filosofů v nejnovější době, kteří se pokoušejí proniknout do té hantýrky umělců. Z největší části to jsou malíři, kteří mají – aspoň já jsem měl vždycky dojem, že k tomu tíhnou spíš malíři než všichni ostatní umělci – snad proto, že slovesní umělci se nějakým způsobem vyřadí v té své vlastní tvorbě, ale výtvarní umělci právě proto, že pracují jinými prostředky, tak mají potřebu se ještě nějak vyslovit. Do jisté míry v některých případech je možné o něčem podobném mluvit u hudebníků. Tam je situace trošičku jiná, protože hudba je zvláštní umění, které je velmi vzdáleno každé

slovesnosti a nevynucuje si svou vnitřní svázanost, nějakou svázanost se slovem, z vnitřních potřeb, nýbrž z potřeb toho umělce. Je to umělec, který cítí nedostatek své tvorby v tom, že je oproštěna od jakéhokoli kontaktu se slovem, a umělec se pokouší to nějak skloubit, někdy dost uměle. Kdežto výtvarný umělec nikdy takhle odsekнут od slova není, protože vidění světa je možné vždycky jenom skrze slovo. A výtvarné umění není možné tam, kde není rozvinuta slovesnost. Naproti tomu hudba to prostřednictvím slovesnosti, slova, nepotřebuje. To je odlišnost hudební tvorby od tvorby výtvarné. Výtvarná tvorba je čímisi vnitřně svázaným se slovem, kdežto hudební tvorba je vždycky svazována leda zvenčí.

Tedy umění po dlouhé věky zůstávalo bez pomoci filosofie, respektive vůbec bez pomoci reflexe, která vždycky je hluboce filosofií ovlivněna, protože celé naše myšlení je, to jsme si říkali už před rokem, je od dětství prosáknuto všelijakými *residui* a *relikty* nejrůznějších, většinou zastaralých filosofií. A celá filosofická práce spočívá ne v tom, že by uváděla člověka do nějakého způsobu myšlení, nýbrž že rozbíjí ty *relikty* a *residua* starého myšlení, aby pročistila myšlení, které už tu je, ne aby zavedla nějaké nové myšlení. Takováto *residua* samozřejmě pronikají do mysli dítěte od prvních krůčků do světa řeči a v tomto smyslu nějaký úvod do filosofie není možný, protože lidé jsou uváděni dnes, v našem světě jsou lidé uváděni do filosofie již s prvními slovy, ne která sami říkají, ale kterým začínají rozumět, slovům těch druhých.

Ale i když tato *residua* jsou k dispozici každému umělci, který se pokouší reflektovat, co vlastně dělá, když tvoří, tak tady není nikde a nebyla dlouho žádná filosofie, která by mu usnadnila tuhle práci, ve které není odborníkem. Koneckonců jsme si říkali, že veškerý náš život je hluboce proreflektován. Každý člověk nějakým způsobem reflektuje. Většina lidí reflektuje diletantsky, neuvědoměle, nekontrolovaně, špatně. Ale reflektují všichni. Filosofie učí lidi reflektovat lépe, metodičtěji, přesněji, exaktněji. Ale umělci víc než kdo jiný pocítovali po dlouhé věky, že filosofie jim není schopna poskytnout nějaké lepší, pronikavější, efektivnější způsoby reflexe, než ty, které mají po ruce z těch *reliktů* a tak dále. V jistém slova smyslu ty *relikty* všelijaké, postrhané kousky, zbytky starých filosofií tomu umělci sloužily lépe, protože ho nestrhávaly do kolejí dávno vyjetých, a on je mohl všelijak lámat, ohýbat a tak dále, jako to dělali z jiných důvodů a na jiné rovině teologové.

Ale v době, kdy si filosofie – a ta doba musela přijít – začala uvědomovat, když refleктоvala svou vlastní aktivitu, že na něco zapomíná, že se vlastně chová tak trochu mýtický, to jest, že nebere vážně svou dějinnost ani dějinnost vůbec. Když filosofie se vnitřně a sama před sebou především tak zkompromitovala, že začala pochybovat vůbec sama o sobě – a to je ten stav, který nám vylíčil Montefiore minule jako krizi evropské kontinentální filosofie – že filosofie si je vědoma, co by měla dělat, a zároveň si je vědoma, že to dělat nemůže. To je ten největší otřes filosofie. Že dospěla k pochopení toho, co by měla dělat, a zároveň dospěla k pochopení toho, že to dělat nemůže, že nemá předpoklady pro to, aby to dělala.

V této chvíli, kdy filosofie dospěla k tomuto rozpoznání, se najednou sblíží s uměním, respektive se sblíží s těmi reflektujícími umělci, protože jednak také oni byli přesvědčeni, že filosofie toho není schopna, a chtěli to dělat jinak. Ale zároveň, když si to filosofie konečně uvědomila, že to neumí dělat, tak si to je schopna uvědomit a vyjádřit toto uvědomění daleko precizněji, než to dovedou ti umělci, když kritizují filosofii a mají k ní distanci, protože to dělají diletantsky, kdežto ona si svou neschopnost to dělat uvědomuje mnohem kvalitněji, kvalifikovaněji, přesněji. Ale protože filosofie si zároveň uvědomuje tuhle svou neschopnost jako aspekt určité všeobecně lidské situovanosti, jako aspekt omezenosti člověka, tak získává jakýsi náskok, jakousi atraktivnost pro umělce, protože také umělci si uvědomují hluboce, z podstaty svého životního posazení si uvědomují omezenost a nedokonalost, narušenost všeho, co dělají, všeho, co tvoří. Stále si uvědomují toto obrovské napětí mezi tím, čeho dosáhli a čeho by měli dosáhnout, čeho chtěli dosáhnout.

A tady filosofie jim přináší výraz myšlenkový, přesný myšlenkový výraz právě této zkušenosti, která je nejhlubší zkušeností tvorby samé. Tady se setkávají filosof a umělec na rovině zkušenosti, která jim je společná. Oni si začínají rozumět.

Zároveň filosofie, která si uvědomuje neudržitelnost svého výhradního zaměření na předmětnost, si uvědomuje, že po věky, kdy žila zaslepeností, ten kontakt s nepředmětnou skutečností zůstal živý právě v tvorbě umělecké, v těch nejlepších dílech nejlepších umělců. A tak filosofie se pokouší na druhé straně, zatímco umění začíná rozumět filosofii a začíná se jí přibližovat, začíná si ji používat pro svou práci, pro svou reflexi, umělci se začínají zajímat o filosofii víc, než bylo zvykem, tak na druhé straně filosofie se začíná zajímat o umění, protože v té nesmírně obtížné situaci, kdy pracuje v těch vyjetých kolejích a neobyčejně obtížně se z těch kolejí dostává na jinou cestu, vidí určitou možnou oporu v umění, které vztah k nepředmětným skutečnostem nikdy neztratilo ze zřetele.

No a tak se dostáváme do situace, kdy filosofie nejenom že je nakloněna stále víc činit tématem svého uvažování, svých reflexí umění, umělecká díla a uměleckou tvorbu, protože nic není vyloučeno, vyňato ze sféry toho, co filosofie může učinit předmětem svých úvah, svých meditací, svého novými a novými rovinami reflexe procházejícího myšlení intenzivně směřujícího k tomu podstatnému a v posledku k pravdě. Nejenom proto, protože umění také patří do oblasti toho, co stojí za to podrobit reflexi jakožto lidskou činnost, ale protože to je lidská činnost, která nějak zvláštním způsobem je blízká té filosofii, která se začíná nově orientovat.

Filosofie si začíná uvědomovat, že *poiesis* umělců je blízká *poiesis* filosofů. *Poiesis* ve smyslu tvorby, *poiein*, dělati, tvořiti. A v tomto smyslu tedy také třeba Heidegger mluvil o poezii jako základu i filosofie. A byl to Heidegger, který asi rozhodující měrou přispěl k tomu, že celé školy moderních filosofů se pokoušejí interpretovat umělecká díla, zejména tedy básně třeba, nebo v jakémisi případě potom výtvarná díla. Heidegger to dělá třeba na Hölderlinovi velice důkladně.

Tedy nejenom že filosofie našla v umění novou důležitou oblast, kterou dosud nevytěžila – poněvadž, jak víte, v posledních dvou třech letech filosofie se převážně orientovala na to, aby byla reflexí vědecké a technické práce člověka, tedy vědecké a technické aktivity, aktivity takzvané vědotechniky nebo technovědy – a teď objevila umění jako zvlášť vhodnou aktivitu člověka, kterou když podrobí reflexi, tak si otevře cestu k porozumění, k nahlédnutí podstatných aspektů lidské existence. Nejenom tedy pro tohle, ale protože se náhle cítí blízko, v kořenech své práce se cítí velmi blízko tomu umění. Má pro ně najednou daleko větší porozumění a začíná se od umění učit. Dokonce i od těch velmi diletantských reflexí, které u těch umělců najde a kterými se může zabývat a kriticky je posuzovat.

Dochází k tomu, že filosofie někdy z nedostatku metod, které má k dispozici, a z vědomí své vlastní metodické a vůbec nástrojové, myšlenkově nástrojové nedostatečnosti se pokouší – a to není legitimní po mém soudu – se pokouší na určitých místech, kde ty dosavadní metody selhávají, náhle přeskočit do jiné sféry a nepodrobovat poezii a vůbec slovesnou tvorbu *reflexi*, ale začíná tu slovesnost a poetičnost zejména zatahovat do filosofie a poetizovat filosofii. To je třeba případ také Heideggerův.

Tato poetizace filosofie je, zdá se mi, jenom jakýmsi prvním krokem k mýtizaci, k remýtizaci filosofie. Je to krok, kterým se ztrácí to nadějně, co se ukazuje, a vyvolává se znovu v život to, co už bychom měli mít za sebou. Ale je to pochopitelné. V té perspektivě, kterou jsme si vylíčili, je to pochopitelné, ale je to nebezpečí, je to úskalí, je třeba se tomu vyhnout po mém soudu tedy.

No a tak i v tom vztahu umění a filosofie se ukazuje něco podobného, co jsme si líčili ve vztahu filosofie a vědy, anebo ve vztahu filosofie a mýtu, filosofie a náboženství. Totiž že i tam, kde se filosofie zabývá řádně, legitimně uměleckou tvorbou, dospívá k nutnosti vypracovat nové myšlenkové nástroje, nové způsoby práce, nové metody myšlenkové práce, které nebudou tak jednoznačně a omezeně zaměřeny na předmětné *intence*, ale budou představovat docela nový typ metod, totiž metod práce s těmi *intencemi* nepředmětnými. Tam filosofie může jednak daleko hlouběji proniknout k porozumění umělecké tvorbě, na druhé straně dát umělecké tvorbě k dispozici myšlenkové nástroje pro to, aby umělec dovedl reflektovat za pomoci této nové filosofie své umění sám a aby to nedělal diletantsky, protože dosud jinak nemohl, poněvadž ta nediletantská filosofie mu nebyla k ničemu.

A ovšem vidíme tady tu konvergenci ukazující tímto směrem i v té oblasti umění, stejně jako nám to ukazovalo zatím v té oblasti přírodních věd a v oblasti antropologie a v oblasti náboženství a mýtu. Tak to

je asi tak všechno, trochu jsem to přetáhl, odpusťte. Tomáš mě neokřikoval.

Jiný hlas: Začal jsi pozdě, v sedm nula jedna.

Hejdánek: Dobře, no, tak teď si dáme... jestli mi to neprošlo hlavou všechno, ale...

Jiný hlas: Zajímalo by mě, jakou teda výhodu má ta tvorba umělecká proti té filosofii, která už zohlední to, co zanedbávala předmětnost?

Hejdánek: No, ta výhoda spočívá v tom – já jsem se pokoušel to říct, asi jsem to neřekl dost jasně.

Spočívá v tom, podívejte, třeba básník vždycky pracuje s nepředmětnými *intencemi*. Báseň vám zůstane úplně neprůhledná a čímisi iracionálním a bláznivým, když budete dávat jenom pozor na ty předmětné významy, které tam jsou. Básník chce říct něco, o čem se nevysloví. Chce se vyslovovat něčím, co je za tím textem, ne to, co je přímo a tak dále. To je jedna věc. To je výhoda toho, že básník – a tím se rozumí samozřejmě i dobrý spisovatel a tak dále – pracuje nepředmětně.

To znamená, po celou tu dobu, kdy z filosofického myšlení byly nepředmětné konnotace zatlačeny za okraj kontroly a povědomí, tak tady existuje tradice, která s těmi nepředmětnými konnotacemi pořád pracovala. Já jsem vám ukázal na příkladě, že naše běžná řeč pracuje s nepředmětnými konnotacemi, ale tady jde o to, že tady jsou specialisté, kteří se na to zaměří. Když čtete dobré spisovatele, tak tam vždycky najdete – nejlepší je to na básnících, poněvadž tam je to tak nějak v *esenci*. Když je to rozvleklejší věc, povídka, román, tak tam je potřeba to nějak vždycky uchopit celé a teprve pak se domáknete toho, že to má ještě další nějaký jiný rozměr. A u té básně, tam krátká báseň, na tom se to tak nádherně ukáže, jak se vlastně ta nejhlubší myšlenka, to poselství té básně, jak vlastně se pohybuje mimo to, k čemu přímo míří slova, jichž se tam používá. No tak to je velikánská přednost.

No a teď jde o to, že vlastně to nikdy nebylo podrobeno dostatečné filosofické *reflexi*, protože ta filosofie byla pro to slepá a připouštěla to jako jistý přežitek mýtu. Takové nepochopení toho básnického tvoření v *distanci*, nechávalo se to na okraji. Je to cosi, jakýsi pozůstatek třeba mýtu nebo něco takového, co je pro lidi a nepatří to do vědy a podobně. Tak ono to žilo celou tu dobu, filosofie si toho nevšímala a bylo to předmětem literární historie, ale filosofii se to vlastně po tuto dobu nezdálo zajímavé.

A to je veliká přednost teď, když filosofie si uvědomuje omezenost svého dosavadního přístupu, tak teď tady najednou nalézá celou obrovskou tradici, která má zkušenosti s těmi nepředmětnými *intencemi*, no tak se na tom bude učit.

Jiný hlas: No tak to jsi mi odpověděl, protože moje otázka byla – ta poezie je pořád tady něco nadbytečného a podružného, protože to, o co v posledku jde, tyhle nepředmětné záležitosti, s kterými pracuje umělecká tvorba, umět je reflektovat, to ona neumí sama neumí, to umí *filosofie*. Ale to je to, oč jde.

Hejdánek: *Filosofii*.

Jiný hlas: Oč jde vůbec. Jinak je v tom bordel. Oni totiž to, co to umělecké dílo nepředmětně vypovídá, přivést ke slovu nejsou schopni. Je v tom zmatek. Vykládá si to každý jinak. To je známá věc, že když jsme si třeba kdysi četli obtížné básně Pavla Reicherta, tak jsme v tom našli každý něco úplně jiného. A to dílo samo je proti tomu bezbranné. On to prostě napsal, on se [nesrozumitelné], něco ho hýblo a on to tam máznul. A teď my jsme s tím měli strašné starosti a ani jsme se nedohodli na smyslu. Čili to dílo to nedokáže samo. Ale to, oč jde: vědět, k čemu to je, jak nám to slouží, jak to bude sloužit...

--- (1981-09-14 Dějiny I [Filosofie a umění] (2)_s1_cleaned.flac) ---

Jiný hlas: [nesrozumitelné]

Hejdánek: No, v situaci, kdy to ta filosofie vůbec vypustila ze zřetele a kdy byla vůči tomu slepá, tak samozřejmě i *tuchy* poetů jsou lepší než ta slepota filosofie. Po téhle stránce je to jasné.

Ovšem, jestliže se filosofii podaří na základě toho, že se naučí práci s *mimopojetnými konotacemi*, jestliže se podaří myšlenkově zpracovat to, na co ukazují jenom ty *tuchy* těch básníků, tak samozřejmě to bude daleko kvalitnější. Jenomže prozatím se to nedaří, takže zatím ty básně jsou významné. Nám, kteří jsme interesovaní na filosofii, se musí nutně zdát, že rozhodující je, aby to filosofie dokázala.

No ale nesmíme být natolik slepí, abychom předem si mysleli, že když to udělá filosofie, tak že to umění

zůstane tak nějak zbytečné nebo že pak už nebude potřeba. To si myslel Platon, když škrtal všechny mýty, *mythologie*, Homéra, Hesioda, zakazoval babičkám, aby vypravovaly pohádky dětem a stanovil ty státní cenzory, kteří měli dohlížet na to, co ty babičky budou těm dětem vypravovat. Prostě státně propagované pohádky. Takové, aby děti správně chápaly všechno a nikoli nesprávně nechápaly. To byla blbost, pochopitelně. Ta jeho filosofie se ukázala být neschopná poskytnout náhradu.

Co my víme, jestli ta naše filosofie, až se třeba naučí pracovat, se přece jenom neukáže třeba příliš chudá, příliš taková drť suchá, že přece jenom ta poezie... Já si spíš myslím, když člověk čte básníky, české třeba v poslední době, že se mi zdá nejvíc, nejbližší mé představě, jak by básník měl pracovat, Holan. A někdy tam jsou fantastická místa, která opravdu stačí na to, aby inspirovala nejhlubší filosofické myšlení. Ale někde to tak nějak skřípe, někde to najednou tak zklame. Mně se zdá, kdyby Holan byl filosoficky připravenější, tak by to pomohlo těm jeho básním.

Vůbec si nemyslím, že by jeho básně učinil zbytečnými. Mně se zdá, že filosofie nikdy nebude schopná třeba v několika slovech, v půlce věty říct tolik najednou, co dovede báseň. Filosofie to vždycky dělá rozvláčně, musí to rozvést, musí to všechno tak nějak zpracovat, propracovat, ale ta zkratka, ta fantastická zkratka, které je schopná poezie, má svůj smysl, má své místo a filosofii je nedostupná. Filosofie to musí dělat formou *traktátu*, zdá se mi.

A přece jenom ta poetická zkratka je něco vynikajícího, co člověka vždycky nadchne, jak se něco podstatného dá říct tak v kostce. A myslím, že filosofie nikdy tohle nebude moct dělat, protože její metoda, myšlenková metoda je odlišná. Když tohle filosofie udělá, tak se vlastně plete do řemesla básníků. Tohle nemá filosofie dělat. A když někde se jí to hodí, tak má ocitovat básníka, ale nemá se sama do těchhle zkratk pouštět.

Uvažte taky to, že filosofie je velmi náročná záležitost, že opravdu filosofie nikdy nebude schopná oslovovat všechny lidi, oslovovat většinu. Filosofie je odborná disciplína. Má velké důsledky pro všechny, ale v žádném případě nemůžeme očekávat, že by se všichni filosofii byli ochotni zabývat a že by vůbec byli ochotni tomu rozumět.

Báseň oslovuje každého. To je nezastupitelná funkce. Když básník pochopí filosoficky určitou věc a dovede ji vyslovit v té zkratce, tak vlastně je nezastupitelným prostředníkem. Nemyslím, že to je hlavní úkol básníka, ale filosofie si toho musí považovat, jestliže dovede oslovit básníka a básník dovede oslovit lidi takovým způsobem v tom duchu, který filosofie vítá, jak to filosofie nikdy sama nedokáže.

Jiný hlas: [nesrozumitelné]

Hejdánek: Rozhodně poezii čte víc lidí než filosofii. A zejména mám dojem, jestli lidi nechtou poezii, tak to spíš souvisí s tím, že celý život je takový upadlý. Kdežto filosofie klade ještě zvláštní zábrany. Lidi prostě čumějí na televizi a chodějí do kina a já nevím co všechno a zabývají se různými věcmi na chatě, nemají čas na poezii. Prostě poezie vyžaduje si sednout a teď tomu trošičku věnovat čas.

Jiný hlas: [nesrozumitelné]

Hejdánek: To je možné. Pravda je, že třeba takového Holana opravdu moc lidí asi nečte. Uznávám.

Nicméně zdá se mi, že ať tak či onak, je to způsob, jak oslovit člověka, který nemůže být nahrazen.

Filosofie není schopna sama oslovovat takovýmto způsobem a musí vítat, jestliže něco, co sama řekne, je potom takhle v takové zkratce vysloveno, takže je schopno oslovovat třeba jiný, další kruh lidí, jinak postavených a tak dále. Já bych si jistě nechtěl dělat iluzi o tom, že to je nějaká zvlášť masová záležitost, ale přece jenom nevím.

Jiný hlas: A on Heidegger, když například četl Trakla nebo *Hölderlina*, jak se říká, tak on uváděl tuto poezii jako základ *filosofie* nebo jako...

Hejdánek: Ne, ne, ne, to ne. Ale třeba v tom *Hölderlinovi* ukazuje, jak tam vlastně ten básník uchopil cosi podstatného, co *filosofie* vlastně teprve jako *ex post* a těžce dělá svým tématem. A jak se ta *filosofie* vlastně ve své práci může dostat najednou o skok dál, o obrovský skok dál, když se nechá poučit, když naslouchá tomu básníkovi. Samozřejmě musí vybírat. Ne každý básník a ne všechno v tom básníkovi. Je potřeba najít to místo, ale jsou místa, kde básník osloví filosofa takovým způsobem, že to pro něj

znamená zjevení.

Jiný hlas: Když jste byl ve *Tváři* v tom šedesátém devátém roce nebo šedesátém osmém – bylo úmyslem *Tváře*, aby, jak jsi teď říkáš, že poezie je... s touhle poezií filosofů, jestliže tam to číslo bylo provázáno reprodukcemi El Greca nebo Georgese de La Toura nebo Salvadora Dalího, jestli to tam bylo tedy záměrně, aby to takhle prolínalo, nebo to tam bylo jenom náhodou?

Hejdánek: Ne, náhodou to v žádném případě nebylo, ale nezdá se mi, že to vždycky bylo zdařilé. Ale jak se vyvinula ta představa, jak by ten časopis měl vypadat, tak to skutečně mělo ustavičně všechno poukazovat k takové jednotě, v níž všechno tohle má své místo a v níž to všechno poukazuje k něčemu podstatnému v lidském životě a v tom, co je základem nebo co skutečný lidský život umožňuje a zakládá. Takže to nebyla jenom nějaká koláž různých uměleckých žánrů a poukazů k různým jevům. Ono to už pak nebylo jenom umění, ale i společnost, ekonomie tam byla třeba a tak dál. Ale vybíraly se věci, které něco vypovídaly o člověku a pro člověka, které oslovovaly člověka nebo které dávaly člověku slovo zaznít některým jeho aspektům. To byl vždycky pokus, aby to všechno mluvilo tak nějak jedním směrem. Neměly to být útržky.

Že se to vždycky nepodařilo, je možné. Například ten El Greco, mně se zdálo, že ten tam seděl velice dobře. O tom Dalím jsem měl pochybnosti. Mně to připadalo... nevím. Ale já jsem na mnoho věcí byl netvrdý, já jsem do toho tvářovského kruhu přišel takovým ne zcela organickým způsobem, takže já jsem se od nich hodně učil, ode všech. A byl jsem strašně rád, že jsem s nimi mohl spolupracovat, poněvadž mi to otevřelo oči pro leccos, pro co jsem sám původně neměl dostatečné *sensorium*.

Jiný hlas: A pak, jak jsi říkal, že teď, když se usuzuje ten vztah *filosofie*–umělci, že ta *filosofie* si všímá té nepředmětnosti a že to tedy umělci registrují, jaké myslíš směry? To musí být nějaký ten surrealismus, v hloubi obrazů apokalypsa, teď tady ty surrealismy obrazů diletantských črtů a oné tedy ty [nesrozumitelné] fantasmagorie, to myslíš tyto směry?

Hejdánek: Ne, ne. Mně se zdá, že surrealismus je spíš jenom příznakem než pokusem o reflexi. To je reakce, a ne skutečný program. Vůbec směry nejsou rozhodující, nýbrž jednotlivci. Různí jednotlivci v různých směrech mají větší nebo menší pochopení pro tuhle kombinaci. Já si vzpomínám... kdybych tak o všem věděl. Hodně jsme o tom mluvili, ale ono už to je přece jenom pár let a já jsem to nějak vypustil z hlavy. Teď si nevzpomenu na ta jména, ať jsem úplně blbý. To by mi musel otec pomoci. Ten mi tenkrát vždycky přihrával texty, v nichž se většinou malíři pokoušeli slovně vyjádřit to, co chápali jako smysl své výtvarné práce.

A i když to bylo strašně temné a bylo třeba se do toho prodírat jako do textů mystiků, tak tu a tam, když člověk něčemu porozuměl, tak najednou viděl, jak je to fantastické vidění, které mu nemohla dát žádná *filosofie* a které je pro *filosofii* neobyčejně směrodatné. Na ta jména se musím vyptat, poněvadž já jsem k tomu přišel jako slepý k houslím, nikdy jsem se tím pořádně nezabýval, ale tuhle zkušenost jsem s tím měl. Leckdy to byly i nejenom přímo autentické texty těch tvůrců samotných, ale třeba jejich přátel nebo historiků umění, kteří tu reflexi prováděli. A bylo vidět, že tam našli leccos, co opravdu nebylo možno uvést do souvislosti s žádným filosofem, a přesto se to prezentovalo takovým způsobem, že to bylo nesmírně filosoficky relevantní jo, tak já jsem hlavně se setkal sám teda ve své práci se filosofy, kteří se tímhle tím směrem zaměřili. Třeba takový Gadamer, žák Heideggerův, tedy vyučenec Heideggerův, lépe řečeno, v té své tlusté, největší knize *Wahrheit und Methode*, tak tam vlastně víc než polovinu toho věnuje rozboru uměleckého díla. Neobyčejně překvapivá záležitost.

Jiný hlas: *Wahrheit und Methode*.

Hejdánek: *Wahrheit und Methode*.

Jiný hlas: Jo a pak jestli tady ještě... tam se mi zdá, jak jsi říkal, že hudba nepotřebuje tedy slovo, tak třeba ten Nabokov, to *pensiere*, to *pensiere*, to zalít tou myšlenkou, to já se domnívám, že tedy k tomu nepřistoupil vnějškově. Že to má vnitřní náboj, věští z té italské lidové hudby a v tom osmačtyřicátém roce to Národní divadlo, toto tam opakovalo taky. Ty [nesrozumitelné] pro mé vězení. Takže tam bych neřekl, že tedy vždycky ta hudba nemá potřebu...

Hejdánek: Jo, já jsem to rozlišoval. Já jsem dokonce nedávno ještě mluvil s několika aktivními hudebníky, tématem rozhovoru bylo, oni pociťují jakousi hlubokou chudobu toho, že pracují jenom na rovině hudby. A říkali mně, nezávisle na sobě tři, že se zabývají myšlenkou sepnout nějakým způsobem... Všichni tři byli orientováni nikoliv na *pop music*, nýbrž na takovou vážnou moderní hudbu. A dva z nich viděli budoucnost vážné moderní hudby v takovém sepětí takových těch tendencí, které jsou spjaté od začátku století, jazzu, až teď s rockem, což není nutně populární záležitost. Tam jsou vždycky rozpětí v rámci těch žánrů od populárních až po takové velmi náročné.

Tak sepětí těchto vysloveně moderních forem s tou tradicí až klasickou. Takže by třeba jeden z nich hovořil o plánu, jako už léta se dělá... Já vím, když jsem ještě chodil kdysi v mládí na koncerty, tak býval zvyk, že do přestávky se hrál Mozart, Beethoven nebo ještě něco staršího a po přestávce byly moderní věci, aby lidé, kteří to nesnášejí, mohli odejít. Teď se to dělá tak, že velmi často v první části už je taky něco moderního a naopak až na konci je nějaká klasická hudba. Čímž, kdo chce vyslechnout všechno, co chce, i když je orientován čistě na tu klasiku, tak prostě musí vytrvat, nebo si vyjít a pak se zase vrátit a tak podobně.

Podobné je to třeba, když posloucháte Vídeň, tak ráno od osmi do desíti je tam vždycky perfektní program hudební. Já vím, že ještě před několika lety tam pracovali hlavně s klasikou, od nejstarší až po romantiky. A teď, pak někdy tam dávali extra některý den, třeba v úterý, to bylo věnováno moderní hudbě, aby lidé, kteří nechtějí, to prostě neposlouchali. No a teď to dávají všechno dohromady a vykládají, jak to souvisí, a dávají to proti sobě. Prostě snaží se přiblížit...

No, tak tenhle chlapík byl přesvědčený, že nestačí tu moderní hudbu tak nějak jenom prokládat s tou starou, nýbrž že je potřeba na koncerty vážné hudby zařadit taky to, co oslovuje ty nadšence moderny, kteří s tou klasikou vůbec nechtějí mít nic společného. Tady tak nějak radikalizovat tohleto rozšířené vnímání všech možných...

Proč jsem to říkal? Všichni tihle tři mně nezávisle na sobě říkali, že mají dojem, že je to neuspokojivé, že je to tak nějak málo, že mají dojem, že se nedostávají do kontaktu s člověkem, který tam přijde, naplno, nýbrž jenom tak ťuknou, když tam není slovo. A teď uvažovali o těch potížích, s čím... písňová forma, to není ono, to nechtějí. Samozřejmě opera naprosto podivná věc, co tam patří do... Nepochybně motiv byl spojit slovo a hudbu, ale takové je to divné. My jsme si na to zvykli a už je to žánrově skutečně taková... panchart, jak se říká. Je to cosi takového kříženec divný. Ale má to, prosadilo se to, zřejmě protože něco podstatného v tom je, přestože to je taková skříženina. Ale ani tohle jim nevyhovovalo. I okrajové formy téhož, čtení slova podmalované hudbou.

Tak uvažovali o tom zařadit tam básně a vystřídat to s tou hudbou. Je zvláštní, že... ty by sis mohl pamatovat, že jsme tenkrát ve *Tváři* měli dva hudební teoretiky, jeden se jmenoval Bek a druhý se jmenoval Lédl, nemýlím-li se, a oba byli takoví teoretici té takzvané nové hudby. Marek Kopelent a řada dalších, už si nevzpomínám, jak se ještě jmenovali. A ty tenkrát přišli s návrhem, kterež původně vyšel nikoli od těch teoretiků, který s námi spolupracovali ve *Tváři*, ale od těch jejich hudebníků, těch skladatelů, že by v Redutě, oni tam měli jakýsi své programy, že by tam zařadili texty reflexivní, až filosofické.

A vykonalo se asi tři nebo čtyři takový pokusy, kde se prostě do té šílené hudby, která člověka pálí do očí úplně, co se tam děje, takový ty absolutně teda odbouranej rytmus, odbouraná melodie, jsou tam jenom takový zvuky většinou táhlý a do toho nějaký škvrkání... no prostě je to kuriozita. Tady mám taky jednu desku, to bychom si někdy mohli pustit, to je fantazie sama. Vůbec by tomu neřekli hudba.

A do toho třeba já jsem tam vykládal o povaze uměleckého díla. Měl jsem tam asi na čtvrt hodiny takový povídání, pak zase začalo škvrkání. No, já nevím, proč oni cítili potřebu tam dát něco z toho slova. A teď tyhle ty, co jsem s nima mluvil, to jsou vesměs mladí lidi, tak vyslovili takovou vnitřní svou potřebu, vnitřní pocit nedostatečnosti, když se vyjadřují jenom hudebně. Jim nešlo o sebe, že by chtěli sami to, ale cítili, že když celej ten program je beze slova, že to je nějak málo. A nechtěli to jenom nějak komentovat nebo jenom tam dělat nějakýho toho konferenciéra nebo něco takovýho, prostě chtěli to

nějak sepnout a nevěděli, jak na to, ale cítili potřebu s tím něco udělat.

Tak máš pravdu, že to... ale je to vnitřní potřeba těch lidí, ne tý hudby. Ta hudba k tomu netíhne, ta hudba to nepotřebuje. Ta hudba si stačí sama. Jenomže člověku to nestačí. Kdežto v... a to je snad proto, že hudba je skutečně cosi naprosto odlišného od všech ostatních umění tím, že snad jediná věc by se dala přirovnat, a to je... patří to teda do výtvarných oblastí, prostě *ornament*, nebo něco takového.

V *ornamentu* je určitá stereotypnost a určité pokusy o její překonání. Má to být sevřený a přitom to má být furt. Tyhle ty dvě... *ornament* v podstatě žije z toho, že je jakýmsi opakováním a že tím opakováním se nějak završí něco, aby to byl celek. Ale to je jenom tak, a je to cosi na okraji výtvarnosti, že jo, to vlastně není žádná výtvarná záležitost pořádně, neuznává se to, to je skutečně cosi na okraji, na okraji architektury a na okraji odívání a na okraji já nevím čeho všeho, ale nepatří to k podstatě. To je snad jediná věc, která připomíná hudbu. Ale hudba sama opravdu ob stojí beze slova.

Jiný hlas: Pokud vezmeme rovnou ten vnějšek, kterej je ve srovnání s tím vnějším jazykem, tak je to velice podobné. Prostě oni mají naprosto stejný rozsah, oni chtějí rozšířovat, z té intonace chtějí rozšifrovat něco jiného. A to se projevilo u těch experimentálních scén, třeba u toho sborování, co jsem teďka slyšel, u toho sboru, co se dělal pod hudbou, nebo já jsem slyšel někdy ukázky od Josefa Berga a podobně, tak ono to má rytizaci, kterou ta akcentace má. A co to dává těm našim věcem, ono prostě ten hlasový projev se dá vyjmout z toho obsahu, ono to nutně nelpí na tom obsahu.

Hejdánek: Ano, ano. Já jsem mluvil o slovu a ne o jazyku. Pravda je, že jazyk v sobě má...

Jiný hlas: Protože to slovo prostě je taky ta základní sama podstata té roviny a pak je to nějaká rovina, která je na tu sémantiku a tak dále. To je nutně vázáno na tu melodii, ta akcentace o tom má nějakou funkci s jistou tou rovinou, širší rovinou jazyka, širší rovinou slova. To slovo se pak dá ještě užívat hudebně nebo v mluvních intonacích, který vyjadřují něco jiného. Je tam nějaká vazba.

Hejdánek: Ano, je, nepochybně ano. Ale je to tak, že jazyk si používá hudebních prvků, ale hudba sama je na jazyku nezávislá. Hudba sama je svou podstatou jakýmsi svým vlastním světem, to je něco, co vykračuje z jakýkoli roviny slovesnosti, je něčím podstatně jiným. Řeč si užívá prvků hudebních, ale v žádném případě to není tak, že by hudba se odvozovala z jazykového projevu. Hudba proniká do jazykového projevu, ale není z něho odvozená. Jazyk dokonce je bez těch hudebních prvků takřka zavádějící, je schopen mýlit nebo nedá dost informací.

Já mám v příbuzenstvu tetu mé ženy, o něco málo starší než ona, sama dneska ovšem už starší, teda když byla malá, tak se vyznačovala tím, že reagovala při vyprávění pohádek, možná už jsem to někdy zmínil, reagovala na intonaci nebo na zvukomalbu toho vyprávění víc než na obsah toho, co se říkalo. Takže když se říkalo: „Všechno to dobře dopadlo a princezna byla šťastná,“ tak ona brečela. A naopak: „A pak ho vzali a usekli mu hlavu a bylo to všecko,“ tak ona se radovala. Já vám říkám, no, já připouštím, že je to vázaný, jenomže říkám, že je to vázaný v tom jazyce, protože jazyk si toho používá. Ale ta hudba sama ten jazyk nepotřebuje. Ten jazyk potřebuje hudbu, ale hudba nepotřebuje jazyk.

Kdežto, a to znamená, to je to, co říkám, že je to člověk, kterej chce tu hudbu spojit s jazykem nebo lépe řečeno se slovem, spíš než s jazykem. Že mu to slovo v té hudbě chybí. Je to iritující, že ta hudba sama mu nějak je příliš cizí nebo mu příliš málo zlidštěná... nebo možná že je to tak, že je málo ochočená, že se mu zdá příliš divoká, že se mu zdá nebezpečná, že to slovo jí nějak dá uzdy. To je další věc, jak to interpretujeme. Ale je to člověk, kterej potřebuje tu hudbu spojit, ale ta hudba sama si vystačí. Ta hudba nepotřebuje slovo. To jsem měl na mysli. Že ty vztahy tu jsou, že fakticky my jak tvůrce, tak konzument, takříkajíc, to jest, že prostý lid si osvojoval hudbu vždycky v podobě písně. Že píseň beze slov je cosi odvozeného od písně normální. Že pravděpodobně je pro člověka sama hudba nebo zpěv beze slov, že je čímsi takřka tabu nebo čímsi, před čím se chvěje, co osvívá, co [nesrozumitelné].

Je známo, že bylo možno čelit některým primitivním kmenům, velmi útočným a po zkušenostech velice drasticky likvidujících každého třeba bělocha, kterej tam pronikne, že bylo možno udržovat v jakém si posvátném třesení tím, že ten dotyčný zpíval. Že to nějak působilo jako tabuizace toho, kdo zpíval. Tak nepochybně tuhle funkci čehosi cizího to má. Myšlenka *harmonie sfér* je jedinečná, nemá žádnou

obdobu v ostatních formách umění. Že neexistuje žádná poezie sfér, žádná literatura sfér, žádné mýty sfér a tak dále. Právě jen harmonie, hudba sfér. Je to zvláštní. Sféry jsou čímsi až takovým zimnavým, takovým mrazivým, je to cosi vzdálený člověku, na co člověk zdálky jenom hledí. Že necejtí by se tam doma. Tam, kde se necejtí doma, tam je hudba. Teprve hudba domestikovaná, ochočená, je nám nějak blízko. A proto ji potřebujeme spojit se slovem, protože my jsme doma ve slově. Tohle asi jsem měl na mysli. Ne že by to nesouviselo. Souvisí to. V našem životě to souvisí. Ale hudba skutečně je čímsi mimořádným, čímsi výjimečným, čímsi vyňatým z celé té oblasti umění a umělecké tvorby.

Jiný hlas: Třeba zrovna ten rozdíl, mluvíte o hudbě, když si vezmeme třeba obraz anebo když si vezmeme nějaký němý film, tak i ten němý film i ten obraz můžou být jako samy o sobě. Že fakticky člověk potom potřebuje ten jazyk, aby si to mohl nějak interpretovat, to co vidí nebo co slyší.

Hejdánek: Pojdte, ten jazyk, respektive slovo potřebujete při všem. Všechno, co děláme, čemu rozumíme nebo jsme schopni rozumět a tak dál, všechno si interpretujeme přes řeč. Když vidíte němý film, no tak tam ty souvislosti mezi těmi jednotlivými událostmi jsou řečové souvislosti.

Jiný hlas: Ten obraz může působit pouze obrazově. Stejně jako tu hudbu můžete nechat akorát projít sama sebou, stejně tak ten obraz, kterej se před vámi, nějaká scéna odehrává, tak ji nemusíte vůbec spojovat řečově.

Hejdánek: Víte, podívejte se, jenom v jednom smyslu experimentálně. Nedělá se to, ale možná slyšel jsem vylíčení jedné... vrátím se potom k tomuhle případu. Jediný typ filmu by se tomu mohl blížit. A to kdyby vám promítali třeba míšení barev v nějakém tekutém roztoku, kde stříkají různé barvy z různých stran a ono se to tam tak nějak jako prolíná, teď tam dělá to různý takový obrazce, takový ty chumle barevný a tak dále, tak je to zajímavý, můžete se na to dívat a nemá to se slovem co dělat.

Jiný hlas: No to je spíš spojeno s tím, že kdyby člověk neviděl nějakou krajinu, tak po ní potom taky stejně kouká jako tady na tenhle chumel.

Hejdánek: Není pravda. Podstatně jinak. Podstatně jinak. Ten chumel tam prostě, tam skutečně tam jediné snad nějaký návyk vás může vést k tomu, že tam v nějakém tom chumlu jako ve mraku vidíte beránka a tamhle vidíte nějakýho draka a tak dále. To už je to slovní zpracování. Ale pokud se na to díváte jako na čistý chumel barev, tak tam to slovo není. Kdežto krajina... Krajinu vůbec nevidíte leč přes slovo.

Jiný hlas: Ale vy vidíte prostě krajinu, která vás osloví, aniž vůbec vidíte kopec, aniž vidíte slunce, ale osloví vás jméno to celé, jak to všechno vidíte.

Hejdánek: Jenže vy to vidíte jenom díky tomu, že jste i vy i v obecném smyslu... to už bych to nerefletoval, že tam vidím tamto a tamto a že to teda je nádherný. Ale já to vůbec nereflektuji, stejně jako nebudu reflektovat... Podívejte, když to nereflektujete, tak to vidíte stejně tak jako zajíc. To prostě vás to nezajímá.

Jiný hlas: To ne zase.

Hejdánek: No jistě. No proč vás to zajímá? Jedině, že to víte. My se musíme naučit dívat na tu krajinu. Malý dítě ta krajina neoslovuje. Musíte pomalinku to dítě teď tam hrajou vzpomínky na to, co se mohlo přihodit nebo nepřihodit, na to, že jste tam už byli. Tu krajinu vidíte daleko líp, když jste tam podesáté, než když jste poprvé. Musíte ji zdomácnět, vy ji musíte vtáhnout do toho světa slova. Tam musí dostat své místo jako oslovující, vy s ní už takřka hovoříte a tak dále. To všechno tohleto tam v tom může být. Vy nikdy nevidíte krajinu bez tohotoh *prizmatu*.

Jiný hlas: A nevidíte ji vlastně také v rámci nějakých barev a nejvíce k tomu působení vlastně...

Hejdánek: Ano, ano, pokouší se být, jenomže tam to není možné. Tam to je pokus o redukci slova.

Jiný hlas: Já tady v té fyzice dál vidím, že ty barvy, to je v té fyzice [nesrozumitelné] vlastně něco, co si musíme...

Hejdánek: Ano, že v té matematice ty barvy jsou jen ty frekvence nebo vlnové délky a tak dále, že to slovo se tam úplně vytrácí.

--- (1981-09-14 Dějiny I [Filosofie a umění] (2)_s2_cleaned.flac) ---

Jiný hlas: Pojdte, co na těch nejstarších stavbách, malbách najdeme. Jsou tam zvířata, jsou tam lidi, ty lidi

mají někdy v ruce nějaké oštěpy nebo něco takového, někdy ty oštěpy jsou zaraženy do těch zvířat. Někdy to má charakter vysloveně rituální, někdy to má nevysloveně rituální, ale stejně se předpokládá, že to je rituální a tak dál. Ale každopádně jsou tam spolu vyobrazení třeba zvířata a lidi. Proč tam nejsou třeba zvířata a kamení? Nebo jaktože jsou vybraní z té změti toho, co vidíme a co se obměňuje, že je tam vybrané akorát zvíře a člověk?

Hejdánek: No, to, že je vybráno něco a že to je dáno do souvislosti, to, že se to namaluje vedle sebe, to není možné bez slova. V životě to není jinak možné. Prostě sama struktura toho obrazu, to, že tam jsou ty postavy dány dohromady, samo to předpokládá, že ve vědomí byly vyňaty z té změti toho, co se všechno vyskytuje, a že byly dány do souvislosti nebo uchopena ta souvislost, pojata, pochopena ta souvislost. To je dokladem toho, že předchází určitá *transformace* nebo *transpozice* toho, co je před námi, co je vidět, do světa řeči.

Teprve na základě toho umístění různých skutečností ve světě řeči, to, že dostanou tam sem něco, na základě toho teď je znovu promítnuto cosi na tu stěnu té jeskyně a ukáže se tam jenom to podstatné, zapomenuto nepodstatné a ukáže se v jisté smysluplné souvislosti. Takže je to interpretovatelné, přinejmenším je možné o tom bádát, zkoumat, v jakém smyslu šlo o nějaký rituální obraz a tak dále. Protože to má smysl, my se po tom smyslu můžeme pít, můžeme ho chtít [nesrozumitelné].

Kdežto u hudebního projevu, tam především to nezačíná tím, že se vyberou nějaké skutečnosti, které se vyskytují a dají se do souvislosti, nýbrž tady se od samého začátku vlastně dáváme všanc, odevzdáváme se, propadáme tomu působení, té vládě čehosi, co není vyvozeno z ničeho, co je kolem nás, nýbrž co má svou vlastní existenci nebo svou vlastní váhu, svůj vlastní... co je vlastně relevantní, která se nám vnucuje, která nás ovládá, která se nás zmocní.

Prostě když slyšíme zvuky, tak jsme tím – můžeme být ohlušeni, může být vzbuzena naše pozornost, a i když to jsou tóny, tak najednou se nás něco zmocňuje. Člověk tomu úplně propadá. To je docela jiná záležitost. Já vám řeknu, nevím, jestli se to dá generalizovat, já jsem koukal jako divý na to, nevím, jestli má někdo podobné zkušenosti, já jsem koukal opravdu, nevím, co si o tom myslet, musím si to nechat někým posoudit. Mám vnuka, jak asi víte, kterému je půl roku. A to je dítě, které ještě nevydrží se svou pozorností déle než několik okamžiků u něčeho setrvávat. Prostě hraje si s něčím a najednou to upustí a kouká už na něco jiného. Skutečně ta doba, kdy takový půlroční cvrk je schopen se na něco soustředit, je poměrně krátká.

No a teď se stalo, že tak včera náhodou tady otevřeli piáno a matka jeho si sedla s ním na klíně, malé dítě, které ještě ani neumí pořádně sedět skoro. No a tak ho drží a ona sama bouchla do toho, načež on není schopen ještě pořádně ani koordinovat pohyby natolik, že se vždycky trefí do té klávesnice. Takhle udělá a ono mu ta ruka spadne třeba kus vedle. Tedy schopnosti... on tam vydržel do toho a teď tam bouchal do toho a pak zas takovým málem do té klávesy, to zkoušel. Já jsem koukal úplně, jako by byl očarován. V žádné jiné souvislosti, v žádném jiném kontextu jsem neviděl, že by byl něčím tak stržen, jako byl tímhle. Nevím, jestli se to dá generalizovat, jestli v obdobných případech se chovají jiní obdobně, jestli není něco extra, že by byl nějak zvlášť na to vnímavý, na zvuky tohoto typu. Přičemž to piáno zas ještě nejsou ty zvuky piána, to není nic atraktivního, to není jako taková viola, pane, to je něco.

No tak, zas nevím, jak dalece tohle je argument platný, kolik platnosti v něm je, jak velkou váhu má. Připadalo mi to dost překvapivé, že zrovna v této věci, že ty tóny... Nepochybně člověk by mohl očekávat, že bude bouchat do stolu. Ale to nevydrží. To bouchne třeba, ale konec. Ne že to vydá tón. Že ho to strhne natolik, že to dítě se normálně unaví velmi rychle a unaví svou pozornost, upře ji někam jinam, tady takovou dobu teď všichni se schovávali a tak dále, že stále znovu, já jsem si myslel, že to nevydrží, ne, stále, snad hodinu tam býval bouchal do toho. Není to náznak něčeho specifického pro tu hudbu? Ani žádná barva, ani žádný tvar, ani žádné pohyby nejsou schopny upoutat to dítě. Tady, co mu to dali, něco, co se tam také točilo a stále to nějak chodilo, tak pohyb upoutá dítě. Velmi brzy se unaví, asi po půl minutě na to už přestal koukat, prostě to vypustil. Ta hudba je něco jiného. A možná ovšem důležité bylo, že ta aktivita nějak byla spjata s těmi zvuky, že mohl do toho zasahovat. Možná, kdyby jenom slyšel ty

zvuky, že by to také tu pozornost neupoutalo tolik. To by se muselo všechno experimentálně ověřovat a zjišťovat, ale rozhodně se nedá nic uvést dalšího, co by bylo schopno vyvolat tuhle reakci jako hudba. Vy jste chtěla něco?

Jiný hlas: Mně jde o tu introspekci, že vlastně slyší něco, co dělá, a že vnímá, co to dělá, ale neví, jak se to děje. To znamená, že něco k němu odněkud přichází a on s tím nějak manipuluje a neví jak. Ještě neví, odkud to přichází. Jako když jsou cvičení slyšet melodie, hudebnost, slyšet melodii třeba toho tlučení, tak přichází velký hudební talent [nesrozumitelné] zmocnit té reflexe a najednou se zmocňuje toho, co se tam děje.

Jiný hlas: [nesrozumitelné] Pokud se tedy pojdte posadit, tak mně ten příklad s tím pianem připadá zajímavý v tom smyslu, že to dítě skutečně zaujalo to, co vydávalo to piano. Třeba deska, tak to už nezaujme tolik. A co se týče toho obrazu, tak si dovedu představit, že by tam byl takový světelný panel, kde by mohl poklepat na klávesu a kde by se objevila barva, a to je tedy také dost zajímavé. Ale já si spíše vykládám, že nepůsobí ta hudba jako taková, jako ty klávesy, které se pokládají za hudbu, ale právě ten *artefakt* toho zvuku. Protože když zmáčknu klávesu, tak to je tón čistý. To je vlastně *artefakt*. Lidské ucho není normálně zvyklé slyšet jen tak čistý tón, to spíše v řeči nebo v různých barvách. Ten čistý tón je prostě něco najednou zvláštního. A v zrakovém poli by to byla parafráze, kdyby najednou z ničeho nic udělal jenom červenou. Že se k tomu musí přirovnat, tak to kdyby jako z ničeho nic neviděl nic, žádné tvary, žádné barvy, ale třeba jenom červenou barvu, tak si myslím, že by ho to zrovna tak napůl zmátlo a napůl zaujalo. Tak si myslím, že spíše než jako nějaká specifická vlastnost toho zvukového, tak je to ta aktivita, kterou on to vyvolal, to neznámé.

Hejdánek: Je to možné.

Jiný hlas: Ta neznámost, která vystoupila z toho prostředí jako čistý tón se všelikým zvukem. To je třeba jako namalovat obraz dva krát tři metry modrý. Když se před to člověk postaví, tak nevidí nic než modrou, tak na něj působí třeba jako moře.

Hejdánek: No tak skončíme.