

Umělecké dílo [AVU]

Ladislav Hejdánek

◆ cyklus přednášek / seminářů | přípravné poznámky, česky, vznik: zimní semestr 1990 a letní semestr 1991

◆ course of lectures / seminars | preparatory notes, Czech, origin: zimní semestr 1990 a letní semestr 1991

Umělecké dílo [AVU]

Ladislav Hejdánek

◆ cyklus přednášek / seminářů | přípravné poznámky, česky, vznik: zimní semestr 1990 a letní semestr 1991

◆ course of lectures / seminars | preparatory notes, Czech, origin: zimní semestr 1990 a letní semestr 1991

Umělecké dílo [AVU] [1990]

Příprava na 2. 10. 1990

[27. IX. 1990]

01 Tématem pro tento semestr (zástup za Rezka) bude několik prvních kroků popisu a analýzy toho, čemu říkáme umělecké dílo. Měli bychom si na počátku říci, jaký má smysl pro umělce, aby věděl, co dělá, když tvoří. Protože náš přístup je filosofický, musíme se také dotknout otázky vztahu mezi uměním a filosofií.

02 Vyjděme nejprve z analogického vztahu mezi vědami a filosofií, abychom zřetelně viděli rozdíl a otevřeli si tak cestu k předběžnému řešení. Věda resp. vědecký postup nemůže být ovšem redukován na pouhé myšlení; zejména v přírodních vědách má důležité místo experiment, např. laboratorní. Ale kvalita experimentu záleží v první řadě na jeho náležitě promyšlenosti.

03 Vědeckost vědy je tak závislá na kvalitě vědcova myšlení (nebo vůbec myšlení vědců daného oboru). Kontrola samotného myšlení a jeho kvality se však vymyká kompetenci daného vědeckého oboru (chemik např. nemá k dispozici chemické metody, jimiž by mohl ověřovat kvality svého myšlení). Neexistuje speciální věda, která by byla schopná ověřovat správnost myšlení, správnost myšlenkového postupu nějaké vědy, včetně sebe samotné (to platí i pro psychologii).

04 Každý vědec má proto na vybranou: buď kontroluje své myšlení a myšlení svého oboru diletantsky, tedy nevědecky, neodborně, a pak vědeckost jeho počínání je hrubě ohrožena. Anebo musí být vzdělán ještě v jiném oboru, než je jeho hlavní, avšak v oboru, který je sám schopen kompetentně podrobit zkoumání své vlastní myšlení v jeho celku a zejména ve věci jeho oprávněnosti, správnosti a pravdivosti. Tím oborem není však žádná věda, nýbrž filosofie.

05 Věda jako celek je ovšem především obrovský „průmysl“, v němž je zaměstnáno mnoho dělníků (vědeckých) a (také vědeckých) nádeníků, kteří jen aplikují již vynalezené a rozšiřují známými metodami zásobu poznatků. Základní výzkum tvoří jen menší část tohoto vědeckého provozu. To, co jsem řekl o nezbytnosti filosofické kontroly způsobu myšlení vědců a vědeckých oborů, platí pochopitelně především pro základní výzkum a jeho postupy a strategie.

06 Musíme si postavit otázku, proč je na tom právě filosofie lépe než odborné vědy. Jsou tu především dva důvody, proč můžeme filosofii považovat v této věci za kompetentnější než samotné odborné vědy. Jako první uvedeme bytostnou potřebu a nutnost filosofie udržovat svůj vztah k celku a k celkům. Odborné vědy se nejdříve oddělovaly od filosofie a později, zvláště pak v nejnovější době, vznikají resp. jsou konstituovány i jinak, např. z jiných věd, ale také napříč dosavadním disciplínám.

07 Můžeme to vyjádřit stručně tak, že vědy si mezi sebe rozdělily univerzum na jednotlivé části, úseky nebo aspekty, a to podle jistých potřeb nebo praktických cílů, kterými se nyní nebudeme zabývat. Neexistuje však žádná věda, která by byla s to kontrolovat, zda při tomto dělení nedošlo ke ztrátám. Jediná filosofie se může považovat za povolnou tuto věc zkoumat a ověřovat.

08 S tím úzce souvisí druhý důvod, pro který je filosofie zřejmě povolanější než jednotlivé odborné vědy ověřovat kvalitu vědeckého myšlení. Má-li si filosofie a každý filosof udržovat neporušený vztah k celku, musí nutně k tomuto celku počítat i sebe a svou aktivitu, viděnou ve vší úplnosti, tedy spolu s aktivitou samotného myšlení. To také každá opravdová filosofie dělá (jinak přestává být opravdovou filosofií).

09 Filosofie proto může ověřovat správnost a pravdivost vědeckého poznání jednak na základě toho, že má svůj vlastní, na vědě principiálně nezávislý přístup ke světu jakožto celku (což neznamená, že

může nedbat vědeckých poznatků!), a za druhé proto, že má svůj vlastní přístup k myšlení jakožto celku, tedy jak k svému myšlení, tak k myšlení všech odborných disciplín vědeckých.

10 Toto výsadní postavení filosofie je ovšem zároveň draze zapláceno, pokud to posuzujeme zrakem moderního člověka. Filosofie nedisponuje nikdy žádnými svými definitivními poznatky a jistotami. Zatímco odborné vědy postupují kupředu tím, že k dosavadním poznatkům a jistotám přidávají další, nové, a zatímco jejich poznatky mají donutivý charakter, filosofie postupuje „dopředu“ tak, že couvá, tj. že jde zpět, ke svým vlastním tezím a jejich předpokladům, aby se prohrabala a prokopala až k jejich posledním základům a principům a ověřila jejich platnost. Každý filosofický směr to však může dělat jinak, a pro každou filosofii se proto dosavadní předpoklady ukazují jako problematické z jiné strany.

11 Proto neexistuje žádná filosofie, která by měla pro vědu a vědce jednoznačné preference. Neexistuje také žádný právoplatný filosofický konsenzus, i když každá doba má své faktické filosofické priority. Zatímco vědy postupují v dějinách tak, že si v podstatě zachovávají onu pokladnici dosud získaných poznatků a znalostí (i když tu a tam je musí a mohou revidovat), a proto se o své dějiny nemusí tak příliš starat (to, co je v nich dosud důležité, udržují stále při životě), s filosofií je to zcela jinak.

12 Situace, v níž dnes stojíme (a je otázka, zda to někdy může být lepší), je tedy taková: chceme-li obecně platné, závazné, donutivé poznatky, musíme se smířit se ztrátou celku (a celků); chceme-li naproti tomu celek, musíme se vzdát požadavku nepochybnosti, donutivosti, obecné závaznosti.

13 A nyní přistupme k té hlavní naší otázce, totiž k otázce vztahu mezi uměním, uměleckou tvorbou a mezi filosofií. Samozřejmě také umělec nějak myslí. Ale jeho myšlení má velice odlišnou povahu i funkci ve srovnání s povahou a funkcí myšlení umělců [správně má být nejspíš filosofů – pozn. red.]. Umělec obvykle vůbec nesleduje postupy svého myšlení a zejména své myšlení nesvídá žádnými pravidly a normami. Je plně soustředěn na svou tvorbu a často má dojem, že zájem o to, jak myslí a proč si myslí to či ono, by jen narušoval jeho koncentraci na tvorbu díla.

14 Je proto nasnadě, že umělec pojme jakýsi odpor vůči každému pokusu přivést jej k uvažování o tom, co dělá, když tvoří, a zvláště co dělá myšlenkově, jakou funkci má myšlení v jeho uměleckém tvoření. V každém umělci (nebo alespoň téměř v každém) je něco z tohoto odporu. Nepochybně se musíme časem dostat také k otázce, odkud se tento odpor bere a do jaké míry je oprávněný.

15 V této chvíli zůstaňme pouze u konstatování nepochybného faktu: existuje několik vědeckých disciplín, které se uměním odborně zabývají. Je to např. teorie umění a historie umění, abychom uvedli hlavní příklady. Vědeckost těchto odborných disciplín je závislá – jak jsme si řekli – na kvalitě myšlení příslušných vědců. Vy se musíte na této škole zabývat také těmito teoretickými disciplínami vedle praktické výuky v ateliérech. Proto musíte mít alespoň jistý minimální zájem o filosofické předpoklady těchto vědeckých oborů.

16 To by však byl zájem zajisté velmi okrajový, podmíněný a komplikovaně zprostředkovaný. Proto se tímto aspektem budeme zabývat minimálně. Naproti tomu je tu ještě druhá věc, která se vás vždycky bude týkat mnohem podstatněji. A zde se nemohu leč odvolat na jakési základní přesvědčení, bylo by snad možno říci víru, která je hluboce spjata s celou evropskou kulturní tradicí, totiž že je vždycky lepší a člověka důstojnější, když ví, co dělá, než když něco dělá, aniž by si to řádně uvědomoval. Je to jistě sporná záležitost, neboť jsou i jiné lidské kultury, civilizace a tradice, které se na plnost uvědomení sebe a své činnosti dívají jinak.

17 Základním předpokladem našeho myšlenkového podniku je tedy víra, že je lépe vědět než nevědět, že je lépe si uvědomovat sebe než sebe ztrácet a zapomínat na sebe, že člověk vykonává své poslání (má-li jaké) lépe při vědomí než nevědomky, a že dokonce je právě tou bytostí, která je

povolána si uvědomovat svět v jeho celku a svůj vztah k němu a sebe samou, ať už je čímkoliv a ať už dělá cokoli. Člověk má být bytostí vědoucí nebo alespoň po vědění toužící.

18 Je-li tomu tak, pak ovšem filosofie plní v případě umění a umělců a jejich tvorby lépe tento úkol než věda resp. vědy o umění. Umělec – a zejména vrcholný tvůrce či jak se dříve říkalo: geniální umělec bude asi vždycky mít nedůvěru v každou „vědu“, která se chce zabývat jeho tvorbou, jeho výtvořem a jím samotným. Naproti tomu filosofie, která – jak už dávno řekl Aristotelés – začíná údivem, mu bude nutně bližší. Umělec, který dokončil své dílo, odpočine a po kratší nebo delší době se k dílu vrátí, pociťuje (v případě „velkolepě zdařilého“ díla, máme-li si vypůjčit Heideggerovu charakteristiku básně) jistý údiv až ostych: byl to opravdu on, kdo dílo vytvořil?

19 Filosofie ovšem nebude nekriticky vycházet z pocitů a dojmů ani toho největšího tvůrce; nicméně bude je brát vážně a bude se pokoušet je pochopit a interpretovat, pochopitelně kriticky. Nebude tak činit bez jakýchkoli zájmů ze své strany. Filosofie dala zrod klasickým vědám, a dnes cítí nutkavou potřebu si od nich udržet jakýsi odstup, osvobodit se od jejich nadvlády a supremacie. Příležitostně se o tom zmíníme podrobněji. Přední filosofové byli vždy strhováni zájmem o umění a uměleckou tvorbu; zvýšenou měrou to platí právě o našem století. Filosofie není v nahodilém námezdním poměru, když se zabývá uměním, ale má pro to své vlastní hluboké důvody.

20 Filosofie je svou nejvlastnější podstatou určitým náročným druhem reflexe (ovšem ne každá reflexe je už filosofií, musí jít o reflexi systematickou, kritickou a principiální). Reflexe je taková akce vědomí či myšlení, která se nevztahuje k vnějším předmětným skutečnostem, ale k jiným akcím a aktivitám téhož subjektu. Evropský člověk disponuje již od nejútlejšího dětství, od chvíle, kdy vniká do světa řeči a jazyka, vědomím, které je velmi komplikovaně a do hloubky prereflektováno. Evropský umělec nemůže ani dost dobře tvořit, aniž by se svým vědomím tak či onak vztahoval ke svému tvoření. Může si z těchto svých reflexí vytvořit jen jakousi účelovou ideologii, která mu pomáhá, anebo chce opravdu vědět, chce rozumět, co to vlastně dělá, když umělecky tvoří, a čím vlastně jako umělec je.

21 Filosofie, která se chce zabývat povahou umění a uměleckého díla, musí vycházet od praxe umělecké tvorby, tj. tvoření. Jestliže tedy je naším úmyslem analyzovat umělecké dílo jako fenomén (ve vší obecnosti), musíme se pokoušet je vidět nikoliv jako daný artefakt, nýbrž v jeho vzniku a dění při samotném tvoření, ale také při jeho oživení a oživeném dění při jeho nových způsobech přijetí (tzv. „konzumu“). Nejde nám tedy o myšlenkovou konstrukci samu o sobě, nýbrž o pokus myšlenkově uchopit ty nejpodstatnější rysy uměleckého díla, tj. ty rysy, jimiž je umělecké dílo uměleckým dílem.

22 Proto nebudeme o uměleckém díle uvažovat izolovaně od jeho tvůrce ani od jeho diváka či posluchače. Právě tak nás ovšem vůbec nebude zajímat izolovaně tvůrce nebo divák či posluchač oddělený od příslušného uměleckého díla. Tak se programově vyhneme dvojímu scestí, totiž na jedné straně výkladu uměleckého díla z jeho tvůrce (nebo diváka či posluchače), ale na druhé straně také výkladu člověka z umění a umělecké tvorby. Obojí postup znamená nepřípustnou jednostrannost. Zásadou našeho přístupu bude sledování zvláštní oscilační vzájemné závislosti mezi dílem a člověkem. Ovšem abychom toho dosáhli, musíme nejprve upřesnit na jedné straně co nejpregnantněji, co budeme rozumět člověkem, a na druhé straně musíme co nejpresněji odlišit pouhý artefakt od vlastního uměleckého díla.

23 Jak uměleckou tvorbou, tvořením, tak vnímáním uměleckých děl a umění vůbec (toto „vůbec“ zasluhuje zvláštního rozboru) se něco děje s člověkem samotným. Člověk, který má důvěrný vztah k umění (třeba jen k nějakému druhu umění), je jinou bytostí než člověk, kterému tento vztah chybí anebo zůstává nerozvinut. Můžeme právem říci, že člověk tím, že tvoří umělecké dílo, zároveň přetváří sám sebe a umožňuje, aby díky setkání s jeho dílem přetvářeli sebe samy také další lidé.

Umění je tak významným faktorem v genezi samotného člověka. Tento vztah nesmíme proto opomíjet.

Příprava na 15. 10.

24 Jak tedy vypadá umělecké dílo jakožto jev, jakožto fenomén, vidíme-li je především v nejužší souvislosti s člověkem, tj. ať už samotným tvůrcem anebo divákem, posluchačem, čtenářem? Právě zde nám bude významnou pomocí přístup nezatížený omezením na jednu z forem umění. A to, že budeme přihlížet nejenom k významu tvořícího umělce, ale také toho, komu je dílo určeno, koho má oslovit a zaujmout, nám dovolí vyhnout se onomu specificky modernímu (modernistickému) pojetí, které vidí v díle především anebo původně výhradně způsob sebevyjádření tvůrce.

25 Budeme dokonce postupovat tak, že vyjdeme od tzv. konzumenta uměleckého díla. Budeme se ptát, co je dílo jako jev, tzn. jak se jeví lidem, kteří se – alespoň přímo a bezprostředně nepodíleli na jeho vytvoření. V tom prvním přístupu je zřejmé, že kamenná socha je kusem kamene, kusem skály, který byl nějak opracován, tj. především zmenšen. Každý větší úlomek mramoru, pískovce nebo žuly apod. představuje potenciální sochu resp. celou řadu nejrůznějších potenciálních soch. Pojem potenciality, možnosti byl původně vypracován Aristotelem: ten nazval možnost slovem „DYNAMIS“. Aristotelés byl v jistém smyslu výjimkou mezi filosofy, protože celou řadu svých pojmů vypracoval na biologickém materiálu. Živé bytosti mají svou DYNAMIS, tj. své vnitřní možnosti, právě v sobě samých. Umělecké dílo, zatím v podobě možnosti skryté v kusu odlomené skály, má však svou dynamis mimo sebe, totiž v kameníkovi a v sochaři. Sochař vytváří z kusu kamene sochu tím, že z něho postupně ubírá některé části, aby ponechal to, co bude pak sochou.

26 Jinak pracuje malíř. Ten především potřebuje nějakou podložku, např. plátno, papír, dřevěnou desku, kdysi však také relativně rovnou stěnu jeskyně atd. Na tuto podložku pak nanáší větší či menší skvrny, od teček přes čáry až po barevné plochy, které kontrastují s podložkou. Na rozdíl od sochaře, pracujícího s kamenem, malíř neubírá z podložky, ale přidává k ní něco. Ovšem dobře víme, že přidávat může i sochař, např. když modeluje sochu z hlíny nebo sádry, a zase malíř může naopak do podložky své čáry rýt, takže z podložky něco také ubírá. Už z toho je patrné, že pro tvorbu díla není rozhodující, zda k danému materiálu něco přidáváme nebo od něho něco ubíráme. A přece jsme si navykli považovat tvorbu za něco, co do tohoto světa (lidského světa, světa lidí) vnáší cosi, co tam dosud nebylo. Sochaření je proto eminentně důležité pro naše zkoumání, protože v jistém smyslu platí, že sochař pracující s kamenem vlastně odhazuje výsledky své práce jako pouhé odštěpky kamene, zatímco vlastní socha je tím, co z původního kusu kamene zůstává jako to, co v kusu kamene už původně a od počátku „bylo“.

27 V obou případech však socha i obraz nakonec zůstávají před námi jako hotové předměty, které můžeme prostě vidět, aniž bychom se na jejich „skutečnosti“ museli nějak podílet. Jinak tomu je v případě románu. To, co pak máme před sebou, vlastně vůbec není výtvar spisovatele, nýbrž produkt dosti komplikované spolupráce dřevařů, kteří porazili stromy, dělníků v papírně, kteří ze stromů resp. z vlákniny vyrobili papír, tiskařů, kteří tento papír potiskli různými znaky, a posléze knihařů, kteří štůsky či špalíčky papírů opatřili vazbou. Spisovatel se onoho produktu nikdy ani nedotkl, leda že byste jej zvlášť a nezávisle na celém tomto výrobním procesu požádali, aby se vám tam podepsal. Aby se z onoho svázaného špalíku papíru stala kniha resp. román, musíte umět číst, potisknuté stránky rozluštit (v případě neznámého písma či dokonce neznámého jazyka dešifrovat – jsou přece také písemné památky, které jsme dosud nedovedli přečíst) a nakonec jakoby prožít spolu všechno to, o čem se v románu píše, co se tam líčí. Zde už je zcela zřejmé, že v jistém smyslu na dílo jakožto daný předmět nemusel tvůrce ani sáhnout, že ho v tom mohli zastoupit jiní lidé. Neumí-li někdo číst, může si román nechat přečíst, recitovat nahlas. Nezná-li příslušný jazyk, může se s dílem seznámit v překladu.

28 Jde-li o překlad, vstupuje mezi dílo a čtenáře ještě další prostředník (na rozdíl od něho nepovažujeme dřevorubce ani papírenské dělníky, ani tiskaře a knihvazače za prostředníky), totiž tlumočnický původně napsaného textu. Ještě zřetelnější to je v případě partitury hudební skladby. Jen výjimečně jsou někteří lidé s to slyšet skladbu již při čtení notového zápisu; obvykle potřebují, aby podle zápisu byla skladba zahrána. Mohou si ji zahrát sami, pokud jde o skladbu pro jeden nástroj (který ovládají), anebo musí čekat na prostředníka, tj. na hráče – jednoho nebo více hráčů podle povahy skladby –, kteří jim svým uměním, odlišným od umění skladatelského, umožní, aby skladbu uslyšeli (náhradou dnes může být gramofonová deska nebo jiný způsob záznamu). Potřeba prostředníka v těchto případech nás upozorňuje na některé vztahy a souvislosti, které nám u jiných druhů uměleckých děl mohou snadno uniknout.

29 Mohli bychom spektrum oněch podivností, provázejících fenomén uměleckého díla, ještě rozmnožit tím, že zaměříme pozornost na jakousi klamavost výtvarů umělců, na kterou jsme si už zvykli do té míry, že upozornění na ni bereme jako něco triviálního. Chcete sochu básníka – a dají vám kus odloubaného kamene. Chcete obraz milovaného koutu svého domova, a dají vám kus plátna, pomatlaného mastnými barevnými fleky. Chcete báseň, a dají vám papír pokažený nějakými značkami. Chcete příběh lidí a dají vám obrovskou sérii filmových políček, promítaných na plátno takovou rychlostí, že si žádné nemůžete ani pořádně prohlédnout. Dokonce vás podvádějí ještě dál a místo jednotlivých obrázků vám dají jeden nebo tři paprsky, vystřelované na jakousi matnici, kde každý malou chvíli po sobě nechává stopu. Místo uměleckého díla vám tu všichni dávají jen jakési náhražky, surogáty, a počítají, že se s tím spokojíte. Místo života tu dostáváte jakési předměty. A na vás je, abyste si s nimi pohráli, abyste je oživil – dost podobně, jako si malé dítě kdysi hrávalo s dřívky a špalíčky a představovalo si pod nimi něco docela jiného.

30 Jedna věc, jak doufám, by ze všeho řečeného byla srozumitelná a zřejmá. Umělecké dílo nemůže být prostě ztotožněno s tím, co máte před sebou jako artefakt. Právě tak, jako symfonická báseň není totožná s deskou nebo páskem, na které je nahrána a zachycena, právě tak jako Měsíční noc není totožná s partiturou, kterou klavírista musí teprve zahrát, a jako román není identický s dvěma sty listů papíru potištěného po obou stranách, ani obraz, ani socha nemůže být ztotožňována s kusem kamenu nebo pomalovaným plátnem. Také obraz a sochu musí někdo přečíst (kdo umí číst), zahrát nebo zazpívat, nechat se trochu „oklamat“ a zejména se angažovat, zapojit se do úsilí o tzv. zpřítomnění díla. Dílo není prostě tu, není přítomno v onom artefaktu, který může být barbarsky popsán, aniž by se popis sebeméně dotkl díla samého.

31 Mohli bychom to vyslovit následovně: skutečné, vlastní umělecké dílo není „dáno“ jako předmět, nýbrž je vždycky až za tím, co je zprvu před námi. Román nebo báseň je až za potištěným papírem, sonáta až za notovým záznamem, a také zátiší nebo krajinka až za pomalovaným plátnem. Otázkou však je, můžeme-li o vlastním uměleckém díle vůbec říci, že „jest“. To, co „jest“, to je jen předmětná stránka artefaktu, kterou jsme odmítli ztotožnit s vlastním uměleckým dílem. Ale zde nás už poněkud mate sám jazyk: jsme-li na pochybách, můžeme-li o díle mluvit jako o jsoucnu, jako o něčem, co „jest“, musíme pochybovat také o tom, máme-li mluvit o „díle“, tj. o něčem, co je uděláno, rozumí se vytvořeno, tedy jako o výtvaru. Je vlastní dílo opravdu něčím, co lze „udělat“? Je možno ono dílo opravdu „vytvořit“? Není tvorba jen zhotovováním vnější stránky, vnější podoby díla, tedy zhotovování pouhého artefaktu, zatímco samo dílo, vlastní dílo „udělat“ ve skutečnosti nelze? Tato zdánlivě absurdní otázka je právě filosoficky nesmírně atraktivní. Uvažování o povaze uměleckého díla slibuje filosofii cenné výsledky, protože ji vede k rozpoznávání skutečnosti tam, kde tradiční myšlení skutečnost nevidělo anebo kde ji hned převádělo na cosi jiného, zase jen nějak daného.

32 Právě protože jste na této škole zaměřeni výtvarně, musím vaši pozornost zaměřit na díla co možno velice odlišného zaměření a odlišné povahy. Zastavme se trochu u díla hudebního a

dramatického. Jste-li sami hudebně činní, třeba jen jako amatéři, nebo jste-li častými návštěvníky koncertů, víte, že tutéž „skladbu“ můžete zahrát (nebo výkonní umělci ji mohou zahrát) rozdílně. Rozdílnost nemusí spočívat jen v nedokonalosti podání, ale také v odlišnosti pojetí. Ještě zřejmější to je v případě dramatického díla, ať už třeba staré řecké tragédie nebo komedie. Ještě po dvou a půl tisíciletích je možno zahrát Antigonu, ještě po staletích lze zahrát Hamleta. Diváci a posluchači jsou jiní, doba je jiná, některé souvislosti a významy unikají, jiné se objevují, aniž by je bylo možno nějak doložit v dávných dobách. Nezměněný zůstává jen řecký původní text (pokud byl věrně zachován), ale již překlady se od sebe liší. Kde je tu dílo, které by mělo přetrvávat věky, o němž mnohý tvůrce doufal to, co Ovidius vyslovil za všechny: *aere perennius*? Které provedení hudebního nebo dramatického díla je tím pravým? Které z nich je opravdu tím vlastním dílem, zatímco ostatní jsou buď na cestě k němu nebo naopak se od něho vzdalují?

33 Naše poslední otázky v sobě skrývají vadu a přímo omyl. Jsou postaveny na předpokladu, že vlastní dílo něčím jednou provždy napsaným, ustaveným, daným „jest“. Skrytým předpokladem a de facto předsudkem je zvyk myslet na dílo jako na jsoucno. Ale ono to dílo vlastně žádným jsoucnem není, ono vůbec není, ale může a musí se vždy znovu „stávat“. Ale co to znamená pro povahu díla, když „není“, ale musí se „stávat“? Znamená to, že dílo není předmět, věc, ale událost. Právě pro událost přece platí, že to není daný předmět, hotová věc, tedy ani výrobek, výtvar, výsledek toho, co někdo udělal, nýbrž samo dělání, samo tvoření, cosi ještě nejsoucího, nehotového, co musí být dotaženo, dotvořeno, co musí nastat. A ovšem událost, která se děje, je skutečná, ale když už celá nastala, když se celá odehrála, tak končí. To, co po ní zbude, mohou být nějaké zbytky, relikty, sedimenty, střepy či stopy, ale ne už událost sama. Má-li tu být událost, musí se stát znovu, musí opět nastat, musí se začít znovu odehrávat a dít. Artefakt tu je pouze jakousi vnější oporou, pomůckou, aby cesta k návratu události do přítomnosti, do aktuálního dneška byla usnadněna. Smyslem není však její opakování nezávisle na nás. Právě naopak: smyslem jejího opakování je, abychom také my byli přijati, zapojeni, strženi do jejího událostního dění, neboť to se má dít a děje s námi, ne bez nás.

34 To, co jsme tu odhalili, mělo nesrovnatelně větší důležitost pro dávného, tzv. archaického člověka. Umění mělo tehdy velice blízko k religiozitě a přímo magii. Archaický člověk žil v úzkosti z toho, co může přijít, co se může přihodit – měl děs z budoucnosti. Celý jeho život byl orientován na to, co „jest“, co se už přihodilo, co se stalo – a tedy od té chvíle je skutečné. Orientace na toto již nastalé a od té doby stále jsoucí, tedy na praminulost, jej vedla k napodobování tohoto vskutku jsoucího. Archaický člověk se zachraňoval před propastí budoucnosti, vedoucí k nicotě, tím, že napodoboval pravzory jednání a že se svými aktivitami s těmito pravzory, archetypy ztotožňoval. Na jedné straně mu tato orientace na archetypy poskytovala jakousi nepochybnou, nikoliv jen zdánlivou oporu. Byl to Gehlen, který označil

35 člověka za „nedostatkové zvíře“. Život zvířat a jejich chování je jakoby „organizováno“ a „řízeno“ jakýmsi rozvrhy či plány, eventuelně „akčními systémy“ (von Uexküll), o nichž hovoříme jako o instinktech a instinktivních automatismech. Člověk má tyto automatismy absolutně, ale zejména relativně nesmírně prořídle a oslabené. Instinktivní reakce zvířat vcelku odpovídají běžným situacím, do nichž se zvířata dostávají. Naproti tomu lidské situace se postupně neustále víc komplikují, takže pro rychlost tohoto procesu není dost času k tomu, aby se ustavily nové, přiměřenější instinktivní vzorce chování. Proto potřebuje člověk, aby na místo chybějících instinktů nastoupily archetypy resp. zpřítomňování archetypů jejich zopakováním, návratem, identifikací s nimi. Původním typem zprostředkování byly nejspíš rituály a magické úkony, ale brzo nabyly dominantního postavení jazykové úkony (pojmenování bylo magickým činem magie slova) a potom vypravování, povídání (MYTHOS).

36 Jaká je tu souvislost mezi uměním, třeba i nejstarším uměním, a mýtem? Pochopitelně vše, co archaický člověk dělal, mělo své mytické a magické konotace. Specifičnost umění a uměleckého projevu však nelze odvozovat ani z mytické orientace na archetypy ani z nutnosti napodobovat, imitovat dané. I

[zde text končí – pozn. red.]

* * *

Shrnutí výkladu z 9. 10. 1990 (§ 1.-19.)

a) k čemu může být filosofie (byť jen úvod) umělcům?

b) nejprve o vztahu mezi filosofií a vědami

- vědy nemohou garantovat vědeckost své disciplíny, protože samy vlastně nenáleží do rámce své kompetence,

- zejména pak nemají žádné své prostředky, jak kontrolovat postupy svého myšlení, takže je kontrolují buď diletantsky anebo vůbec ne

- jediná disciplína, která je schopna se kompetentně, tj. v rámci svých závazků, vztahovat k sobě samé a ke svému myšlení, je filosofie, a ta jediná je kompetentní se vztahovat také k jiným disciplínám a k jejich myšlení

- filosofie však nemá žádnou vymezenou odbornost, ale je povinna se vztahovat k celku (a k celkům)! profesionální amatérismus – proto nemá žádnou „donutivost“, vedle sebe mohou a musí existovat různé filosofie, takže je nutný dialog:

- žádná filosofie nemá, nedrží pravdu: v rozhovoru mezi různými filosofiemi (filosofy) se vyjevuje pravda („přichází“)

c) vztah mezi filosofií a uměním je poněkud odlišný; také umělec zajisté myslí, ale jednak je způsob jeho myšlení jiný, jednak má často dojem, že odjinud přicházející myšlenkové impulzy ho ruší při tvorbě.

- umělec se především nesoustřeďuje na své myšlení, ale na tvorbu – proto může ve filosofii vidět rušivý moment; původ jistého odporu

- ale existují vědecké disciplíny, zabývající se uměním, a vy je tu máte vedle disciplín praktických (teorie)

- o takových vědách platí shora uvedené, ale bylo by to málo; filosofie se může a z vnitřních důvodů musí uměním také zabývat

- otázku, zda to umělci je k něčemu dobrému, když je také filosoficky kultivován, necháme stranou – ale evropská tradice: lépe vědět než nevědět, co dělám.