Umění a člověk ve filosofickém pohledu (přípravné poznámky)[1] [1965]

1.
Praktická aktivita, práce člověka končí vždy realizací nové danosti, pozměněné reality, přetvořeného světa, tedy novou daností, novou realitou, alespoň zčásti novým světem. Původní uzavřenost člověka v daných podmínkách a okolnostech je prolomena, ale jen částečně, neboť vposledu je vítězem nová uzavřenost, nová zaklesnutost člověka do nových (pozměněných) podmínek a okolností. Chce-li se člověk osvobodit i od těchto nových podmínek, musí přistoupit znovu k práci na nich; pokud tato nová práce bude jen napodobením oné prvé (a to je při společenském charakteru práce nejobvyklejší případ – po vynalezení nové metody se vynálezu začíná používat stále více až přímo v masovém měřítku), pak je proměna daných okolností vždy méně podstatná a naopak vzniká nová trvalá, setrvačná danost, která je sice možná jen prostřednictvím neustále obnovované činnosti, práce, a bez ní by se rozložila, ale přece jenom práci ovládá anebo ji v její podstatné funkci (osvobozovací) paralyzuje tím, že nové setrvačnosti vyjme z možností pracovního, aktivního, pozměňovacího zaměření a učiní z nich konstantu, nutnost, ba přímo normu práce.

2.
Souběžně s praktickou proměnou světa kolem sebe si člověk vytváří díky své schopnosti reflexe projekty, které neslouží jenom za plán přeměny, ale také podstatně rozšiřují svět (osvětí), v němž člověk žije, dělají z něho „občana“ většího světového okrsku (prostorově, ale zejména časově) a otvírají mu tak do jisté míry jeho sevřenost situací. Toto otevírání je ovšem jen uvolňováním, vázanost člověka se stává méně těsnou, a tím i méně tíživou (základ k tomu je položen už v celé větvi živých tvorů, kteří jsou schopni vlastního pohybu, a tedy opuštění dané situace a vstupu do jiné situace). Nicméně reflexe umožňuje vznik perspektiv, jejichž konce nejenom že jsou v nedohlednu, ale jsou v jistém fenomenálním smyslu nevyhraněny. K jejich vyhraněnosti dospívá člověk sledováním vnitřní logiky myšlenky, a tedy v jistém odstupu od praktického proměňování světa kolem sebe. Tak se dostává uvolnění člověka z dané reálné situace na novou platformu: zdrojem svobody a přímo místem svobody se stává odstup sám, v němž člověk jakoby setrvává tím, že oddaluje svůj zpětný přístup k dané realitě a že naopak „přistupuje“ k jiným „skutečnostem“, totiž skutečnostem myšleným.

3.

[1] Přípravné poznámky jsou datovány 28.–31. 7. 1965. – Pozn. red.

V tomto „odstupu“ je zakotvena nejenom teorie, ale také umění. Vztah mezi poznáním a uměním je dvojího druhu. Především umění samo není žádným, ani specifickým poznáním, nýbrž tvorbou. Prvky poznání jsou pojaty do uměleckého díla jako materiál jeho výstavby právě tak, jako je tomu s hmotami, barvami, tvary (použitými, nikoli vytvářenými) apod. Umění si těchto prvků užívá k výstavbě něčeho nového, co tu nebylo a k čemu nemá vztah poznávajícího k poznávanému, ale tvořícího k vytvořenému. Okolnost, že často došlo k tomu, že umělec rozpoznal určitou skutečnost dříve než vědec nebo filosof (zvláště pokud jde o společenskou skutečnost), neznamená ještě, že toto poznání můžeme přičíst samotnému umění, že můžeme poznání považovat za integrální součást umělecké tvorby. Ani v tom případě, že umění dovede přistupovat k jedinečným, zvláštním situacím a skutečnostem a postihovat je velmi hluboce, zatímco věda odhlíží od jejich jedinečnosti a podřizuje je zobecňující formuli, nemůžeme vidět nějaké specifické rysy uměleckého poznání. Jen to je zřejmé, že umělec nebo vůbec člověk kultivovaný umělecky je citlivější, vnímavější pro jedinečnosti než generalizující vědec; to je však metodická chyba vědy, že zůstává u abstrakt a nevrací se dost energicky k realitě, aby ji s jejich pomocí objasnila právě v její jedinečnosti a zvláštnosti. V tom se bude muset věda učit u umělců. Ale tím není nic řečeno o tom, že by poznání jedinečného patřilo k specifické funkci umění.

4.

Natev opakovaně zdůrazňuje, že vědecká, marxisticko-leninská estetika se musí zajímat především o společenskou, „komunikativní“ stránku umělecké specifičnosti (240), neboť žádná jiná stránka, žádná možnost umění by se nerozvinula a nerealizovala, kdyby to zájmy společnosti nevyžadovaly (243). Protože však je všeobecně známo, že zájmy společnosti lze těžko stanovovat jinak než z intenzity a rozsahu jejich naplnění, uskutečnění, realizace a ukojení, je zřejmé, jak problematické to je tvrzení v této obecnosti (tady zvláště, neboť jde o zájmy společnosti vůbec, jako takové, nikoli konkrétní vznikající, rozvíjející se nebo upadající společnosti např. třídně vyhraněné). Jak bychom se pak mohli ubránit závěru, že i silně rozšířený alkoholismus např. ve skandinávských zemích nebo u nás je rovněž vyvolán zájmem společnosti? Ale věc má ještě jiný, hlubší aspekt, a to je důvod, proč u ní setrváváme. Natev praví, že vznik uměleckého díla je možný jen tak, že vychází ze společenské skutečnosti. Umělecké dílo nelze tvořit svévolně; nevzniklo by, kdyby neplnilo určitou společenskou funkci (214). Na druhé straně však podle Nateva samotné<ho> potřeba umění i schopnost je vnímat se rozvíjí především

prostřednictvím novátorských uměleckých výtvorů (214).[2] Tady se dovolává Marxovy formulace z *Úvodu ke kritice politické ekonomie* (M+E, *Spisy* 13, 668), že (právě tak jako každý jiný výrobek, i) umělecký předmět vytváří obecenstvo, které má smysl pro umění a je schopno mít požitek z krásy. Celá souvislost ovšem je v Marxovi dovedena k logickému závěru, který je u Nateva nejen zamlčen a pominut, ale značně zproblematizován. Marx totiž spotřebu ukazuje jako moment výroby (přes všechny vzájemné vztahy a podmíněnosti). Za předpokladu ovšem, že jde o jeden subjekt; to je chybné v případě společenské výroby, neboť tam mezi výrobu a spotřebu vstupuje rozdělování (str. 670, tamtéž). Ovšem v případě umění nehraje rozdělování tuto úlohu, neboť vnímání<m> uměleckého díla, ba ani jeho nejintenzivnějším prožitím není toto dílo spotřebováno, neboť nejde o spotřebu ve smyslu „ničivého protikladu výroby“, o spotřebu, která by svůj předmět „rušila“. Proto pro umění platí to, co neplatí pro výrobu a spotřebu obecně, tedy to, co uvádí Marx pro „jediný subjekt“:

5.
„U subjektu se jeví výroba a spotřeba jako momenty jednoho aktu. Zde je třeba zdůraznit jen to nejdůležitější, že zkoumají-li se výroba a spotřeba jakožto činnosti jednoho subjektu nebo jednotlivých individuí, jeví se nesporně jako momenty procesu, v němž je výroba skutečným východiskem, a proto také převažujícím momentem. Sama spotřeba jakožto nezbytnost, jako potřeba je vnitřním momentem produktivní činnosti; tato je však východiskem realizace, a tudíž i jejím převažujícím momentem, aktem, v němž celý proces znovu probíhá. Individuum vyrábí předmět a tím, že jej spotřebovává, se opět vrací do sebe, ale jako individuum produktivní a samo sebe reprodukující. Tak se spotřeba jeví jako moment výroby.“ (M+E, *Spisy* 13, str. 669.)

6.
Spotřeba zajisté může stimulovat rozvoj výroby a také konzumenti (velmi nepřesné slovo) umění mohou velmi přispět k vysokým výkonům umělců. Nicméně však svou nejvlastnější podstatou je umění tvorbou, tj. přesahováním každé danosti, tedy i danosti potřeby, požadavku spotřebitele, konzumenta. Naopak tam, kde se umění věcně, obsahově přidržuje požadavků konzumentů, přestává být uměním, stává se machou a kýčem. Spotřeba může stimulovat tvorbu, pokud se nestává tvorbě mírou a vodítkem; tvorba v umění znamená nejen přetváření materiálu (hmoty, barvy, zvuků, tvarů apod.), ale také přetváření konzumenta. A abychom již

[2] Zde rukou připsáno „viz § 16“. – Pozn. red.

opustili tuto neodpovídající a také nevkusnou terminologii: umělec se svým dílem obrací k druhým lidem, aby je pozval k opuštění dosavadní zabydlenosti v dané situaci, aby jim otevřel bránu k vykročení do nové situace, do nových pozic, přestoupení na novou platformu, odkud se dosavadní danost objeví v jiném, pravém nebo alespoň lepším, ostřejším světle. Právě tak jako barvy, plochy, tvary, hmoty atd. jsou zakomponovány do určitých, konkrétních, nových souvislostí, v nichž teprve se stávají tím, čím je chce umělec mít, právě tak celé dílo je neukončené, neuzavřené – ve své danosti – a nehotové, vůbec o něm nelze říci, že je dáno, že jest, nýbrž spíše, že se vždy znovu stává, rodí, obrozuje, obživuje v přístupu či lépe v prožitku, prožívání, přijímání (akceptování) atd. diváka, posluchače, čtenáře. Také tento „konzument“ je aktivní, je spolutvůrcem skutečného díla, které není dáno plastickým výtvarným dílem, právě tak jako není dáno potištěným papírem nebo pomalovaným plátnem nebo notami popsanými linkami, ale je či spíše stává se někde za těmito danostmi, které jsou před očima, ušima, vůbec před smysly.

7.
Natev stále opakuje po Marxovi, že v umění právě tak jako v práci jde o zpředmětňování lidské druhové podstaty; cituje tu zejména místa z *Ekonomicko-filosofických rukopisů* (např. 69n. i jinde). Naprosto však zapomíná, že dějiny jsou pro Marxe vytvářením člověka lidskou prací (tamtéž, 104), že pohyb dějin ještě nejsou skutečné dějiny člověka jakožto předpokládaného subjektu, nýbrž teprve aktem vytváření, dějinami vzniku člověka (133), že předmětný, opravdový, protože skutečný člověk je pro něho – a v tom dává za pravdu Hegelovi a vysoce cení tento jeho názor – pochopen jako výsledek své vlastní práce (137). Zpředmětňování tedy znamená uskutečňování, realizaci (vždyť Marx odmítá ne-předmětnost lidské bytosti, neboť tento termín chápe jako totožný se spiritualistickou bytostí [138], a nepředmětná bytost je něco nejsoucího, obludného; je to bytost neskutečná, nesmyslová, jen myšlená, jen domnělá, pouhá bytost abstrakce – 142, 143); to ovšem zase znamená realizaci něčeho, co tu ještě nebylo a co se realizuje právě teprve prací. Z toho vyplývá, že onu podstatu, o které Marx – v závislosti na formulacích Feuerbachových – opravdu mluví, nelze chápat ve starém, metafyzickém smyslu jako to, co člověka dělá člověkem, neboť člověka dělá člověkem něco jiného, totiž práce.

8.
Aktuálnost otázek po povaze člověka a podstatě lidskosti v současném filosofickém myšlení vede filosofii k tomu, aby věnovala stále větší pozornost umění. Mimo veškerou pochybnost představuje věda (přírodověda) obrovskou moc, která přetváří v ustavičně se zrychlujícím tempu celý lidský svět a staví lidstvo do nových, netušených situací, ale vyvíjí přitom takový tlak na proměnu samotného člověka a jeho základních pozic, že se se stále větší naléhavostí ozývají otázky, zda je přípustno předpokládat, že onen moderní vědou (přírodovědou) nesený proud lidského vývoje směřuje nutně k větší lidskosti už jen proto, že je věda lidským výtvorem. Dokonce i v případě, že vyloučíme všechno vyslovené zneužití vědy (jako jsou ovšem nejen plynové komory, ale i válečné techniky včetně jaderných zbraní), zůstává otázkou, zda cesta vědy nejde přece jenom jiným směrem, než by měl jít člověk k vyšší lidskosti a hlubšímu polidštění světa. Sama tato otázka, na niž mnozí reagují poněkud alergicky, nemůže být přece smetena ze stolu, ale zodpovězena. A odpověď musí být kvalifikovaná, rozumově přesvědčivá, argumenty zdůvodněná; a k tomu je třeba důkladně rozvažovat právě otázku člověka. Vzhledem k povaze otázky není možno – pochopitelně – rekurovat k lidskému původu vědy, neboť už

známe skutečnost odcizení. Věda sama nemůže mnoho poskytnout v tomto případě, ani pokud jde o platnost jejího poznání, neboť se dostala do podezření, že člověka chápe redukovaně, nikoli v jeho podstatě, ale jen v jeho předmětné, zvěcnělé podobě. Proto filosofie, která se tak obrovitého úkolu ujímá a podjímá, musí hledat jiné cesty k uchopení celé problematiky. Dokonce musí provést i jakousi sebekritiku, neboť se v minulosti a velkým svým proudem ještě v současnosti nekriticky a často oportunně přimkla k vědě, a když s ní přímo nesplynula (nehodlala to učinit), resp. když se v ní nerozplynula, tedy se alespoň chtěla vědomě stát její reflexí, tj. chtěla ve svém myšlení vycházet ze situace a z takového položení věcí a problémů, jak bylo připraveno, navoděno a rozestřeno už ve vědeckém přístupu. Proto filosofie vyhlíží jiné aspekty lidské existence, jiné typy koexistence člověka a světa, jiný kontakt člověka se světem a světa s člověkem, než jaký byl realizován nebo alespoň prostředkován moderní přírodovědou, jejíž metody ovšem hluboce ovlivnily pojetí vědeckosti a vědecké metody obecně a zasáhly tak i do oborů mimopřírodních. A tento jiný kontakt, tuto jinou polohu vzájemné vázanosti i vzájemného ovlivňování světa a člověka, tuto jinou podobu realizace, sebeuskutečňování člověka uprostřed světa a prostřednictvím jeho přeměňování nachází filosofie v umění. Cílem ovšem zůstává uchopení toho, čemu můžeme říkat lidskost, lidství, podstata člověka; ale filosofie to nemůže uchopit jinak než v rámci určitého přístupu k němu. Přistoupit k člověku myšlenkově však dnes už nedovedeme bez hlubokého ovlivnění staletou tradicí vědeckého myšlení, a zejména téměř třítisíciletou tradicí myšlení metafyzického, které sice už dožívá, ukazuje své nescelitelné trhliny, přestává v důležitých momentech vůbec sloužit, ale stále ještě je mocněji přítomno v našem myšlení než jakýkoliv dílčí, tápající pokus o myšlení nové, který není schopen ani tak hladkého myšlenkového postupu, ani – a to zejména – nemá takové zázemí a podzemí, na němž by mohl stavět. A tak v přístupu filosofie k umění není jenom snaha uvidět člověka očima umění, což není zdaleka cíl tak neproblematický, jak se ještě před několika lety za vlády gnozeologismu v estetice mohlo snad zdát, ani vidět v umění realizovaného, zpředmětněného člověka (tedy nejde ani o to, přizpůsobit filosofické poznání člověka nějakému poznání uměleckému, ani o to, dešifrovat umění jako projev člověka v podstatě jeho lidskosti), ale především a za prvé rekonstruovat svůj vlastní přístup, přebudovat vlastní filosofickou strukturu myšlení, uplatnit důsledně a precizně nové, odlišné myšlenkové metody a tak se stát nástrojem nového, hlubšího a přiměřenějšího sebepochopení člověka v současné epoše. Na něčem se to

ovšem musí filosofie (nová filosofie) naučit; proto se pokouší stát se reflexí umění, jako až dosud byla především reflexí vědy.

9.[3]
V posledním asi půlroce vyšlo několik prací o umění psaných z filosofického hlediska. Jestliže se třemi z nich hodlám zabývat, není to jen proto, abych o nich poreferoval. Jsou to studie, které stojí za přečtení, ale které zase neznamenají žádnou zásadní událost, nepřesahují podstatně situaci, v níž je naše estetika, a zejména naše filosofie umění. Proto by nemělo mnoho smyslu podrobně rozebírat jejich vnitřní logiku, teze a stanoviska. Mám na mysli spíše jejich poměření úkolem, před nímž jejich autoři stáli a jejž s nestejnou vnímavostí viděli. Je v tom možná kus subjektivity, neboť mi nezbývá než se opírat o vlastní vidění tohoto úkolu; ale vyjít z vnitřní problematiky zvolených studií by znamenalo jen dát větší příležitost jiné, totiž jejich subjektivitě, bez níž není žádného skutečného vidění ať problémů, ať úkolů. Už rozvrhem takto pojatým je dáno, že nejprve musím naznačit, v čem vidím onen úkol, jímž pak chci práce poměřovat.

10.
Při kritickém pohledu na filosofický přístup autorů vybraných studií ke skutečnosti umění nám půjde spíš o demonstraci problematiky filosofie ve chvíli, kdy přistupuje k řešení otázky vztahu člověka a umění, než o problém umění nebo člověka samotného. Při tom se snad nejlépe ukáže, jak hlavní těžkost nespočívá v lepším poznání povahy umění nebo člověka (ve smyslu rozsáhlejšího, podrobnějšího a prohloubenějšího shledání všech aspektů a souvislostí a dat), nýbrž v pojmovém, myšlenkovém aparátu, ve filosofické struktuře, v myšlenkových postupech, které zdaleka nemáme pod vědomou kontrolou a s nimiž jsme v průběhu dlouhé tradice a denně opakovaného tréninku bytostně srostli tak hluboce, že to často ani nepozorujeme a že za samozřejmé považujeme něco, co zdaleka samozřejmým není.

11.[4]
Na některých místech prosvítá nejasně z pozadí Natevových výkladů jakési přesvědčení o aktivní roli samotné objektivní krásy při vzniku umění. Především „objektivní krása mimo umění je prvním zvěstovatelem umělecké tvorby“ (304). Tady je ještě použito formule, která může být chápána jako básnický opis. Ale jinde už najdeme formulaci mnohem výraznější: „vytváření uměleckých děl, tvorba uměleckého obrazu je aktem krásy“

[3] K odstavci rukou připsáno „str. 1“. – Pozn. red.
[4] K odstavci rukou připsáno „str. 5“. – Pozn. red.

(309). Natev totiž rozeznává trojí krásu, resp. tři stupně krásy: krásu prvotní, krásu estetickou a krásu uměleckou (umělecko-estetickou) (309). Kvalitativně každý další stupeň překonává stupeň předchozí, ale tak, že jej dialekticky v sobě obsahuje, zahrnuje (309); není však bez předcházejícího stupně možný. Natev si pomáhá přirovnáním k organickému vývoji a ukazuje, jak např. lidský život „obsahuje v ‚dialekticky překonané podobě' zákony anorganické a organické přírody, ale neredukuje se na ně, nýbrž je nositelem vyšší podstaty" (310). Umění se tak stává jakýmsi „pokračováním" ostatní krásy v životě (estetické krásy), s níž spolu překonává i prvotní krásu přírodní (309). Touto prvotní, přírodní krásou míní např. přírodní ladnost, proporcionálnost, symetrii, barevnou harmonii, rytmičnost apod. (309). Tak se zdá, že pro Nateva je krása něčím objektivním, co prodělává svůj vývoj paralelně s vývojem v přírodě, aniž by však bylo jeho funkcí.

12.
Jestliže pro Nateva představuje krása něco, co je přítomno už na přírodní rovině a co přerůstá odtud téměř organicky na novou rovinu lidské společnosti, napadá nás vzpomínka na staré řecké filosofy, zejména např. na Empedokleа a na jeho lásku a svár. Krása má v Natevově pojetí něco z této lásky, která spojuje: člověka alespoň připravuje krása oním stále znovu zdůrazňovaným způsobem, veskrze nenuceným a nenásilným, k zaujetí jakéhosi blízkého, intimního vztahu ke světu. Ale ovšem právě tento vztah potřebuje být dobře analyzován; zdá se, že jde v Natevově pojetí spíše o subjektivní vztah než o reálný vztah subjektu ke světu přímo. To je nutno prozkoumat.

13.[5]
Natev má velkou schopnost zapracovat do své teorie téměř vše; je sice pravda, že se mu ne vždy podaří rozmanité prvky dost hluboce integrovat, ale leckdy se mu to opravdu vede. Proto není docela snadné vylíčit stručně jeho pozice, neboť pro Nateva je charakteristické, že shrnuje ve svém přístupu celou řadu pozic. Krásnou ukázkou může být už například jeho základní východisko. Jak název spisu *Umění a společnost* naznačuje, jde mu o postižení společenského aspektu umění. Jde mu však o víc: pro Nateva je právě tento společenský aspekt umění rozhodujícím způsobem odpovědný za uměleckou specifičnost (274–5). Natev se v knize chtěl pokusit – jak říká v předmluvě k slovenskému vydání (9) – určit specifičnost umění jeho účastí v společensko-historickém procesu; odmítá

[5] K odstavci rukou připsáno „str. 1, str. 2". – Pozn. red.

tedy pokusy o postižení této specifičnosti gnozeologickou, psychologickou anebo strukturalistickou cestou. Natev celou knihou chce zdůraznit, že „osobitost umění se skrývá právě v jeho aktivní společenské úloze“ (16).[6] Je však významné, jak pojímá tuto aktivitu. Natev chápe umění jako živý společenský proces působení, jehož se nezbytně zúčastňuje i „anonymní“ vnímatel (260). Nenahraditelná společenská úloha umění spočívá však v jeho uměleckém působení, které má nepochybně svůj mravní, filosofický i politický smysl, ale právě prostřednictvím své specifičnosti, díky své relativní samostatnosti (273). Estetiku by měl zajímat nejvíc právě společenský význam celkového uměleckého působení na člověka; ale estetika nemá právo zaměňovat společenský význam uměleckosti a aktuální, např. mravní nebo politický význam mimouměleckých motivů v díle obsažených (273). Jde totiž o význam umění právě jako umění čili jde o to, najít, v čem je společenská síla umělecké specifičnosti. Natev se opírá o teorii o „čistém umění“ především proto, že sdílí v jiné podobě starou tezi o „dvou kritériích“ a drží se názoru, že uměleckost je něco odděleného od ideovosti a společenské zaměřenosti díla. Toto zúžené pojetí uměleckosti Natev odmítá a usiluje o osvětlení umělecké specifičnosti jako společenského jevu (274; 274–5). „Když pochopíme, že umění v důsledku své specifičnosti plní určitý společensky významný cíl, stane se kritérium uměleckosti v praxi společenským, stranickým kritériem, aniž bychom se museli uchylovat k dodatečným výhradám.“ Podle Nateva má umělecké dílo společenský význam nikoliv proto, že obsahuje ideje a názory převzaté z ostatních forem společenského vědomí, ale naopak, politické, filosofické, mravní a jiné ideje jsou obsaženy v umění, protože uměleckost je osobitým společenským faktorem, který má své zvláštní přednosti (275). A proto je zřejmé, že správně pochopená uměleckost je jediným správným stranickým kritériem pro hodnocení uměleckých děl (275).

14.[7]

Při takovémto východisku by se dalo očekávat, že Natev přikročí k přesnějšímu uvažování. Jestliže odmítá jakýkoli jednotlivý moment uznat jako společensky určující podstatu umění a jestliže nevylučuje naproti tomu také žádný moment z umění jako nepatřičný, pak je zřejmé, že umění je jakousi zvláštní syntézou nejrůznějších společenských momentů, ale že není jedním z nich, nýbrž je v podstatnějším vztahu ke společnosti, k člověku než jakýkoli společenský moment (mravnost, poznání, politika apod.). Umění, resp. uměleckost považuje Natev za osobitý společenský

[6] K závorce rukou připsáno „275“. – Pozn. red.

[7] K odstavci rukou připsáno „str. 3, str. 4“. – Pozn. red.

faktor, který je však schopen obsáhnout, zahrnout v sebe politické, filosofické, mravní a jiné ideje (275). Tato integrační schopnost umění působí, že filosofie, morálka, náboženství, politika apod. nemusí narušovat a vskutku nenarušují osobitost uměleckého díla, protože pronikají do samotného jeho tkaniva (262). Podrobněji se o tom Natev nešíří, ale je beze vší pochyby, že taková integrace je možná jen na základě podřízení mimouměleckých prvků tomu, co je pro umění rozhodující a podstatné. Společensko-historické určení umění to však být nemůže, neboť v tom není mezi uměním a na druhé straně mezi politikou, náboženstvím, filosofií, mravností atd. rozdílu; to je charakter společný všem těmto elementům. A tak je třeba najít užší základ, sám zdroj specifičnosti umění. A tímto specifickým posláním umění rozumí Natev úkol „bezprostředně a nenásilně zdokonalovat ucelený vztah jednotlivce k světu“ (234). Dále pak zpřesňuje ještě svůj výměr a mluví o „intimním individuálním vztahu k světu“ (339). Tady se objevuje však nový vztah, totiž vztah umění ke kráse. Natev pojímá krásu jako zvláštní vzájemný vztah věcí a ve věcech, svérázný aspekt jejich působení, aspekt, jejž mají souběžně s ostatními svými vlastnostmi. Díky tomuto aspektu nenásilného působení, který charakterizuje krásu, existuje při jejím vnímání hodnotící prvek (304). Projevy krásy „naladňují“ jednotlivce k tomu, aby je nenuceně prožíval a nenuceně konal (304). Přitom Natev metodicky rozlišuje krásu prvotní, přírodní, která umožňuje další, vyšší formy, jimiž jsou krása estetická a posléze krása umělecká (nebo umělecko-estetická). Zatímco prvotní krása je nezávislá na člověku, estetická krása už předpokládá esteticky tvořivou činnost člověka (299). Ta je založena a nejprve skryta v lidské práci jakožto skutečně aktivním „zpředmětňování lidské druhové podstaty“. Tato možnost „zpředmětňování lidské druhové podstaty“ v skutečném pracovním procesu je prazákladem, předpokladem umění (212–13). Umělecká krása však není pouhým odrazem vnější krásy (přírodní nebo společenské), i když je ovšem také schopna takového odrazu. Umění však může odrážet „vnější“ krásu jen proto, že samo je nejvyšším stupněm krásy (311), vytváří novou sféru krásy – umělecké krásno (307). Umění nejen odráží objektivní krásu, ale také samo vytváří krásné věci (327).

15.

To znamená pro vztah krásy a umění hned několik závěrů. Především existuje krása objektivně dříve než umělecké dílo, než jakékoli umění, ba dříve než člověk a společnost. Natev se mnoho nezabývá onou prvotní, přírodní krásou; pokud však jde o estetickou krásu, pak jde o krásu tak nesmírnou (přinejmenším je-li uvažována spolu s prvotní krásou přírodní),

že nemůže být zachycena nikdy uměleckým dílem. Pokud je tedy umění odrazem objektivní krásy, zůstává za ní v její obsáhlosti a v nesmírnosti jejího bohatství (305). Avšak pokud posuzujeme krásu nikoli co do množství, ale co do intenzity, pak vypadá situace jinak, přímo opačně. Nejvyšší, nejsložitější, nejsyntetičtější krásy dosahuje právě samo umění (307); umělecká tvorba je příbuzná estetičnu nikoli pouze jakožto její poznání, ale jako fakt s analogickým působením (331). Umění však současně nejvýrazněji a nejpřitažlivěji, nejcelostněji a nejhlubším způsobem „zpředmětňuje druhovou podstatu člověka“ s cílem bezprostředně a nenásilně zdokonalovat intimní vztah člověka k světu (309). Mimouměleckés prvky se stávají stránkou, součástí umění tehdy, když se podřídí specifické umělecké funkci, totiž bezprostřednímu a nenásilnému, ale cílevědomému zdokonalování intimního vztahu individua k světu (312). A toto podřízení, to je právě důsledkem integrační schopnosti, syntetické schopnosti umění a uměleckého díla. Rozhodující není zobrazující, obrazivá schopnost umění, ale právě jeho integrační schopnost, tj. jeho schopnost vytvořit dílo, výtvor jako něco nového. Kdyby byla zobrazující, odrážející funkce umění tím specifickým, pak by bylo zcela nepochopitelné, proč se umění neřídí mnohem víc snahou kopírovat než vytvářet. „V okolním světě nachází umělec nepoměrně víc materiálu k naturalistickému kopírování než k tvořivému ztvárňování.“ A přece takové kopírování nepatří do sféry umělecké specifičnosti, ale nejčastěji nás od ní vzdaluje (174).

16.[8]

Natev jen tak na okraji, takměř mimochodem uvádí, že umělecké dílo není jen plodem určité společensko-historické potřeby, ale v určitých mezích samo určuje svou potřebu, tj. připravuje a rozvíjí vkus konzumenta, vychovává ho atd. (264) Ale tuto okolnost nikterak nerozvádí, takže se nezdá, že by jí přikládal větší význam. Spíše se zdá, že to tak napsal jen s ohledem na to, že i u Marxe se taková myšlenka vyskytuje. Natev nerozpoznal, že pro umění je právě toto vykračování z mezí daných potřeb, přesahování toho, co je žádáno, na co je zaměřen daný vkus dané společnosti, právě tím, z čeho umění vposledu žije a bez čeho by nemohlo existovat. Proto také Natev přehlédl, že nejpodstatnější společenský, lidský smysl umění je právě v této tvořivosti, která ustavičně útočí na to, čeho dosud nebylo dobyto, která usiluje o dosud nedosažené, která vybočuje z dosavadních kolejí, opouští prošlapané cesty a jde do neznáma.

17.[9]

[8] K odstavci rukou připsáno „viz § 4“. – Pozn. red.

[9] K odstavci rukou připsáno „str. 5, str. 6“. – Pozn. red.

Pozoruhodný je postřeh Natevův, na němž vlastně založil své pojetí krásy a krásna vůbec. „Umění se na první pohled začíná zobrazováním věcí s ohledem na jejich estetický aspekt anebo vytvářením ‚věcí' zbavených takříkajíc ‚závaznosti' a nutnosti, jež provázejí používání zobrazovaných předmětů a jevů." (330) „Umělecké dílo si nedělá nárok na to, aby se považovalo za ‚skutečnost'. Takto vytváří možnost, aby člověk nenuceným a intimním způsobem ‚prověřil' svůj reálný vztah k světu, přehodnotil své vlastní místo v životě." (263) „Podmíněné vzdalování se od konkrétních, ‚předmětných' vlastností zobrazovaných věcí umožňuje nejvýrazněji a nejbezprostředněji odhalit jejich skutečný smysl v lidském životě." (Tamtéž, pokrač.) Toto vzdalování – to je odstup. Umění je tedy místem – nikoli jediným, ale radikálním, nad jiné intenzivním místem – lidského odstupu od dané situace, od daného, jej obklopujícího a svírajícího světa. V tomto odstupu se odhaluje skutečný smysl, tj. tedy pravda o věcech a o světě. Krása naproti tomu je intimní soužití nebo spolubytí s tím, co je krásné, s věcmi a se světem. A tak to vypadá, jako že onen odstup sám nemá s krásou co dělat, ale umožňuje skutečný, ba umocněný, zintenzivněný zážitek krásy. Umění by se tak ukazovalo ve své podstatné funkci, totiž v tvorbě jako něco, co se vzdaluje tomu, co jest, zatímco krása by spíše strhovala zvláštním, totiž mimo a nad nutnost jdoucím způsobem člověka zpět ke světu a k věcem. Zůstává nyní řešit otázku oné často podle Marxe citované „lidské zpředmětněné podstaty", totiž zda se člověk realizuje spíše v odstupu, anebo v intimním svazku s přírodou, se světem, s věcmi.

18.

Natev na tuto otázku neodpovídá, neboť si ji takto zřetelně a výrazně ani nestaví. Nicméně v intencích jeho pozic je možno na ni přece jenom dát odpověď. Krása je něco předlidského a ve své prvotnosti přírodní krásy má jakousi vnitřní *dynamis*, která se prosazuje potom i na vyšších úrovních jako krása estetická a posléze umělecká. Avšak i vyšší typ krásy je možný jen tam, kde došlo k takovému rozpojení souvislostí člověka se světem, které mají charakter nutnosti a sevření a tlaku, které jedině může umožnit onu nenucenost a intimnost provázející prožívání krásy ve vztahu ke světu a k věcem. Proto je zřejmé, že existuje něco elementárnějšího, než je dynamický vzestup krásy na nové, vyšší úrovně, ba že tento vzestup může jen doprovázet vzestup jiný, který není zaměřen na krásu ani jí není podnícen. Tento jiný, elementárnější vzestup spočívá v přesahování dané situace, ve vykračování do oblasti ne-daného, ne-předmětného a ve strhování toho, co není dáno, do přítomnosti, do danosti, do věcné, předmětné skutečnosti, tedy ve zpředmětňování. A tak také musíme rozu-

mět onomu „zpředmětňování lidské podstaty“; tato podstata není ničím daným, co by se projevovalo ve svém zpředmětnění tak, jako se příčina projevuje ve svých účincích. Podstata člověka, použijeme-li si už tohoto dnes zbytného a zavádějícího pojmu, není v tom, co člověk jest, ale mnohem spíše v tom, co není. Neboť člověk není něco, není věc, předmět, danost, ale je bytost, která ustavičně překonává sama sebe, opouští sama sebe a nalézá se na místech, kde dosud nebylo nic daného; člověk se jaksi ustavičně znovu rodí a nechává své staré lidství za sebou buď tak, že je docela opouští, buď tak, že je v jistých momentech integruje do svého nového lidství. Člověk, který se omezí na to, čeho dosáhl, čím jest, na svou hotovost, danost, takový člověk ztrácí tuto svou „podstatu“ a přestává mít lidský charakter, přestává být člověkem, přestává být bytostí směřující za lidstvím. Neboť je-li podstata člověka vůbec něčím, resp. někde a někdy, pak je v budoucnosti člověka, a nikoli v jeho minulosti ani v jeho přítomnosti, tím méně v jeho „věčné“ přítomnosti, v nějaké nadčasovosti lidské podstaty.

19.

Prvním zvěstovatelem umělecké tvorby tedy není objektivní krása vně umění, jak píše Natev (304), ale spíše aktivita předlidských živých organismů, aktivita života. Neboť život vznikl tvořivostí, novotvořením, přesáhnutím daného neorganického stavu a proniknutím do oblasti živého, která nebyla dána, ale tvůrčím hnutím – můžeme-li se tak vyjádřit – a akcí předživých složek, které překonaly sebe samy, byla zpředmětněna, realizována, stržena ze své budoucnosti, tj. ne-danosti, ne-předmětnosti do předmětné, dané skutečnosti. Ale právě tak, jako je člověk svou podstatou zakotven v budoucnosti a nikdy se nemůže realizovat zcela předmětně, aniž by přestal být člověkem, tak i veškerý život i na nejnižší úrovni zůstává životem jenom potud, pokud nezůstává trčet ve své danosti, ale směřuje především svou reprodukcí, ale v dlouhých perspektivách hlavně novotvořením a v důsledku toho progresivním vývojem kupředu k dosud nerealizovanému, neuskutečněnému, ne-danému. A umění je podstatně zakotveno v této přímo kosmické tvořivosti a staví nutně ono vykračování do neznáma nad každou krásu. Teprve po dosažení nových pozic je možné ono „zdomácňování“, intimní, blízký vztah k danému světu, neboť tento svět je v důsledku tvorby přetvořen, je to nový svět nejenom, pokud se ho dotkla ruka tvořícího člověka, ale už tím, že v nestejné míře nový výtvor vskutku staví dosavadní skutečnost do nového vztahu, do nového, ostřejšího světla. A tak se krása stává místem zjevení pravdy nebo alespoň prav-

divějšího pohledu na to, co dosud ve své danosti bylo značně neostré, temné a zakryté.

20.
Možná, že i něco takového měl do jisté míry na mysli Natev, když zdůrazňoval na tolika místech onu „životaschopnost“, kterou ovšem úzkým poutem svazoval s krásou, ačkoli mnohem původněji, elementárněji je svázána s tvořivostí, se schopností přesahovat dané a nořit se do nedaného. (296, 300, 301 a jinde.)