

UMĚNÍ MINULOSTI A PŘÍTOMNOSTI V PATOČKOVÝCH INTERPRETACÍCH HEGELOVY TEZE O MINULÉM RÁZU UMĚNÍ

MILOŠ ŠEVČÍK

I. Úvod

V následující studii se zabýváme Patočkovými interpretacemi Hegelovy teze o minulém charakteru umění. Nejprve se zaměříme na to, jak Patočka využívá této teze při zkoumání odlišnosti umění staršího a umění moderního. Patočka poukazuje na to, že umění až do 19. století ukazovalo pravdu, objektivní a závazný smysl. Starší umění představovalo průsvitné „okno“ k rozhodující, slavnostní, božské stránce skutečnosti. Teprve na počátku 19. století, tedy v Hegelově době, se stalo umění viditelným, stalo se předmětem „intence“ diváka. Upozorňujeme na to, Patočkovo pojetí charakteru a významu umění 19., a zejména 20. století navazuje na Gehlenovu koncepci vývoje vrstevnatosti smyslu výtvarného umění. Patočka pojímá moderní umělecké dílo jako vyjádření individuálního, osobního smyslu. Dále poukazujeme na určitý rozpor těchto Patočkových formulací s názorem tohoto myslitele, že umělecké dílo je „výtryskem bytí“, že člověk dokazuje svou svobodu svou účastí na tvůrčím procesu odkrývání bytí.

Poukazujeme však i na Patočkovy vlastní pochybnosti o správnosti této koncepce rozdílu mezi uměním umělecké a estetické kultury. Zdůrazňujeme, že rozpracování tématu ontologického zakotvení uměleckého díla přináší Patočkova „časovostní“ interpretace Hegelovy teze o minulém rázu umění. Patočka navrhuje, že bychom minulý charakter umění měli chápat ve smyslu předvedení samotné podstaty časovosti, kterou je minulost, tedy „zrušenost“ v Hegelově smyslu. Na základě této interpretace se umělecké dílo ukazuje jako to, co odkrývá celkovou souvislost lidského vztahu k jednotlivostem, jako způsob zjevení smyslu a zároveň zjevení samotného zjevování smyslu.

Poukazujeme však dále na to, že řešení zmíněného problému vztahu mezi smyslem staršího umění a smyslem moderního umění není výsledkem této „časovostní“ interpretace, ale že možnost takového řešení otvírá až pozdější Patočkova koncepce „problematičnosti“ smyslu. Patočka ukazuje, že vztah k bytí umožňuje odhalovat veškerý smysl, zároveň však každým smyslem „otřásá“, činí ho problematickým. Tato problematičnost smyslu je sice předpokladem vzniku dějin, po značně dlouhé období dějin je však překryta domněle zajištěným smyslem náboženským a metafyzickým. Teprve na počátku moderní doby je tato zajištěnost smyslu rozeznána jako iluzivní.

Na závěr se pokoušíme o aplikaci této Patočkovy koncepce smyslu na problematiku rozdílu mezi uměním starším a moderním. Poukazujeme na to, že v době opětovného vyjádření problematičnosti smyslu přestává umění ukazovat objektivní, obecně sdílený smysl. Dílo moderního umění vyjadřuje svět jako nezávazný způsob pochopení skutečnosti.

II. Umělecká epocha a epocha estetická

Můžeme říci, že Patočkovu pojednání „Umění a čas“ (1966) je z určitého hlediska především pojednáním věnovaným aktuálnosti teze Georga Friedricha Wilhelma Hegela o minulém charakteru umění. Patočka poukazuje na to, že tato teze zůstala v určitém smyslu platná, i když už samozřejmě nemůžeme přijmout Hegelovo zdůvodnění minulého rázu umění ze stanoviska jeho metafyzického systému. Patočka připomíná slavnou Hegelovu myšlenku z *Estetiky*, že umění se v současnosti proměnilo v „nádherné muzeum“,¹ které však už nepředstavuje vrcholný a skutečně aktuální způsob poznání. Patočka poukazuje na to, že Hegel dochází k závěru, že z umění sice „máme na věky požitky“,² nečekáme však od něho už sdělení pravdy. Úkol „odhalení absolutna“ přenecháváme v současnosti víře, a především vědě.³ Náboženství, a hlavně filozofie uspokojuje „duchovní potřeby“ současné doby, nikoli už umění.⁴ Z tohoto důvodu představuje umění „cosi minulého“.⁵ Patočka v této souvislosti zdůrazňuje, že Hegel dokázal rozpoznat hluboký rozdíl mezi starším uměním a uměním jeho současnosti, tedy rozdíl mezi uměním, které je „imperativní a závazné“, a uměním, které je „subjektivní, soukromé a nezávazné“.⁶ Hegel dokázal jasněji uchopit zásadní proměnu charakteru umění v době, která o takové proměně „neměla tušení“, dokonce celé století před vypuknutím umělecké revoluce, která postupnou proměnu umění dokonala.⁷

Patočka však také ukazuje, že Hegel nedokázal rozpoznat skutečný význam tohoto nezávazného a subjektivního umění. To, že umění už není schopno sdělovat absolutno, neznamená, že přestalo v duchovním životě současnosti hrát důležitou, nebo dokonce zásadní roli. Neschopnost sdělovat závaznou pravdu můžeme pojmut jako příznak nástupu „epochy subjektivního stylu“⁸ v umění. Můžeme tedy mluvit o dvou velkých stylových epochách umění s „přechodem uprostřed“⁹ a zejména o dvou velkých obdobích vývoje duchovního života lidstva, kterými jsou „období umělecké“, to znamená období, ve kterém umění bylo hlavní „metodou duchovního života“,¹⁰ a „období estetické“, ve kterém jsou za prostředek poznání pravdy považovány abstraktní vědecké termíny. Starší umění, tedy umění uměleckého období, ukazuje „slavnostní, mimořádnou, rozhodující, božskou“¹¹ stránku skutečnosti, zviditelňuje „sváteční, slavnostní, nadlidský moment universa“.¹² Umělecké dílo je prostředkem „prociťování a promýšlení“ určitých „náboženských a rituálních otázek“.¹³ V období, ve kterém umění v duchovním životě dominuje, tedy poukazuje dílo „k něčemu jinému“,¹⁴ odhaluje skutečnost, svět v jeho nezávislosti na di-

¹ Patočka, Umění a čas, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 305; srov. G. W. F. Hegel, *Estetika I*, Odeon, Praha 1966, s. 110

² Srov. J. Patočka, Umění a čas, viz výše, s. 305; srov. G. W. F. Hegel, *Estetika I*, viz výše, s. 65.

³ Srov. J. Patočka, Umění a čas, viz výše, s. 305.

⁴ Srov. G. W. F. Hegel, *Estetika I*, viz výše, s. 64–65, 120.

⁵ Tamtéž, s. 65.

⁶ Srov. J. Patočka, Umění a čas, viz výše, s. 306.

⁷ Srov. tamtéž, s. 305–306.

⁸ Tamtéž, s. 306.

⁹ Tamtéž, s. 307.

¹⁰ Tamtéž, s. 316.

¹¹ Srov. tamtéž, s. 308.

¹² Tamtéž, s. 316.

¹³ Srov. tamtéž, s. 308.

¹⁴ Srov. tamtéž.

vákovi či autorovi díla. Současné umění naopak odhaluje jediné „svět“ díla, skutečnost viděnou subjektivně, soukromně autorem a posléze i divákem uměleckého díla. V této souvislosti chceme poznamenat, že Patočkovu uvažování o umění starším i moderním nepochybně navazuje na myšlenky Martina Heideggera o povaze uměleckého díla z pojednání „Zrození uměleckého díla“ (1935–1936). Heidegger ukazuje, že v uměleckém díle je vždy otevřen „svět“, kterým určuje příslušníkům určitého historického společenství základní možnosti jejich života, určuje, co jakákoli skutečnost je.¹⁵ Svět v uměleckém díle je „soulad drah a vztahů“, kterým se „historický národ“ orientuje.¹⁶ Je to „širší otevřených vztahů“, kterým ve svém životě historický národ „podléhá“.¹⁷ Patočka předpokládá, že umělecké dílo vždy ukazuje či vyjadřuje určitý svět, o kterém hovoří také jako o „smyslu“, a je zřejmé, že takový svět určuje možnosti života. Mezi smyslem staršího umění a smyslem moderního umění je však v Patočkově pojetí důležitý rozdíl: zatímco svět staršího umění je na uměleckém díle nezávislý, svět moderního umění existuje jen díky uměleckému dílu. Zatímco smysl uměleckého díla staršího období vždy představoval nezpochybnitelné vysvětlení celkové souvislosti života, smysl moderního uměleckého díla představuje vždy jen určitou možnost celkového určení významu jednotlivých věcí, se kterými člověk ve svém životě zachází a se kterými se potýká.

Patočka poukazuje na to, že starší umění odhalovalo závaznou, objektivní a kolektivně uznávanou pravdu, skrz umělecké dílo se v dřívějších dobách přistupovalo jako skrz něco „průsvitného a průchodného“¹⁸ ke skutečnosti samotné. Součástí takového chápání umění bylo však i to, že umění jako takové nebylo v dřívějších dobách tematické, bylo „prostředím v sobě neviditelným“.¹⁹ Teprve později je umění pochopeno jako zvláštní činnost, která je odlišná od činnosti technické. Umělecké dílo teprve na počátku 19. století vystupuje jako něco, čemu je věnována zvláštní pozornost, jako něco, co má svébytnou existenci, kterou může člověk reflektovat. Umělecké dílo se teprve v této době stává viditelným, stává se předmětem, na kterém se zastavuje „intence“ pohledu.²⁰ Děje se to však v době, ve které hlavním prostředkem uchopení skutečnosti už není umělecké dílo, ale vědecká terminologie popisující převážně nenázorné veličiny a vztahy. Prostředí, do kterého nyní umění náleží, je naprosto odlišné od prostředí, do kterého bylo zasazeno starší umění. Zatímco ve starší době bylo umělecké dílo považováno za cosi, co odhaluje pravdu, v moderní době je dílo samo zkoumáno vědeckým způsobem. Umělecké dílo je analyzováno z hlediska nově vznikajících vědeckých disciplín, zejména z hlediska estetiky a dějin umění, protože tyto vědecké disciplíny jsou považovány za jediné oprávněné k „rozboru a zvládnutí“²¹ uměleckých předmětů, to znamená k odhalení skutečné povahy těchto výtvorů. Patočka zdůrazňuje, že tyto nové vědecké disciplíny estetického období dokážou vyřešit problémy umělecké tvorby jediné „na základě rozboru fakt, na základě zákonů a zjištění abstraktních vztahů“.²²

¹⁵ Srov. M. Heidegger, Zrození uměleckého díla, *Orientece*, roč. 3, 1968, č. 6, s. 76.

¹⁶ Srov. tamtéž.

¹⁷ Srov. tamtéž, s. 77.

¹⁸ Srov. J. Patočka, Umění a čas, viz výše, s. 306.

¹⁹ Tamtéž, s. 316.

²⁰ Srov. tamtéž, s. 306.

²¹ Srov. tamtéž, s. 307.

²² Tamtéž.

Patočka popisuje proces proměny funkce a charakteru umění mezi dobou uměleckou a dobou estetickou za pomoci teorií Arnolda Gehlena a Romana Ingardena. Gehlen předpokládá, že existují tři vrstvy smyslu v obraze: vrstva formálních prvků, vrstva primárních předmětů a vrstva sekundárních předmětů.²³ Patočka poukazuje na Gehlenovu myšlenku, že vývoj výtvarného umění postupuje jako zjednodušování jeho vrstevnatosti. V 19. století ztratilo umění vrstvu sekundárních předmětů, to znamená vrstvu mytologických či náboženských představ. V průběhu 20. století se vytratila i vrstva primárních předmětů, to znamená vrstva znázorněných přírodních předmětů. I když vrstva sekundárních předmětů byla částečně obnovena v abstraktním malířství 20. století, existuje nadále tato vrstva už jedině jako součást obrazů samotných. Diváci už nejsou žádným způsobem vázáni vyjádřenými filozofickými nebo náboženskými představami. Patočka v této souvislosti poukazuje na to, že tato redukce vrstevnatosti výtvarného umění umožňuje vytvoření malířského stylu v základní vrstvě obrazu, to znamená ve vrstvě formálních prostředků. Gehlen považuje malířství soustředěné na využití formálních prvků za vyjádření zákonitostí subjektivity.

Obdobným způsobem využívá Patočka i Ingardenovu koncepci metafyzické kvality, tedy určité atmosféry, která obklopuje věci a osoby znázorněné v obraze.²⁴ V minulosti představovala metafyzická kvalita uměleckého díla především mystérium božství, v moderním uměleckém díle je však výhradně atmosférou tohoto díla samotného. Metafyzická kvalita ztratila svou dřívější přesvědčivost a není už závazná.²⁵ Všechny metafyzické kvality jsou nyní stejně dovoleny, a to „ať jsou seberoamanitější a seberozebíhavější; všechny jsou zásadně na stejné úrovni“.²⁶ Patočka konstatuje, že moderní umělecké dílo postrádá „harmonickou dominantu“, která v dřívějších dobách vyplývala z náboženské víry.²⁷ Patočka se také v této souvislosti obrací k Hegelovi a poukazuje na jeho rozlišení mezi formální a materiální harmonií. Patočka se domnívá, že v dřívějších dobách byla harmonie uměleckého díla založena na souladu formálních prvků uměleckého díla s jeho všeobecným smyslem a že harmonie zároveň byla i samotným smyslem díla, tedy metafyzickou kvalitou, kterou umělecké dílo předvádělo.²⁸ V moderním uměleckém díle je harmonie už výhradně shodou formálních prvků ve vztahu k vyjadřovanému smyslu díla. Zatímco v dřívějších dobách byla v uměleckém díle harmonie založena zejména na „obsahu“ neboli „materiálu“, nyní je harmonie díla výhradně „formálností“.²⁹

Patočka zdůrazňuje, že moderní umělecké dílo se zbavuje závazné platnosti veškerého náboženského a metafyzického smyslu, už neukazuje, co ovládá svět samotný. Je výhradně vyjádřením smyslu „uzavřeného v díle“. V moderním uměleckém díle „svět krystalizuje v svět smyslu“,³⁰ který existuje výhradně „v díle a z jeho milosti“.³¹ Moderní umění tedy „dává vypučet“, konstatuje Patočka, „světům smyslu“, které jsou velice „rozmanité“ a navzá-

²³ Srov. A. Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1965, s. 7–17.

²⁴ Srov. R. Ingarden, *O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki*, Rozprawy Wydziału Filozoficznego PAU, sv. LXVII, č. 2, Krakow 1946, s. 34–36.

²⁵ Srov. J. Patočka, *Umění a čas*, viz výše, s. 308–309.

²⁶ Tamtéž, s. 310.

²⁷ Srov. tamtéž.

²⁸ Srov. tamtéž, s. 309–310.

²⁹ Srov. tamtéž, s. 310.

³⁰ Srov. tamtéž.

³¹ Tamtéž.

jem velice „vzdálené“.³² Moderní umění „neoznačuje, nepopisuje obvyklý, společný svět“,³³ to však neznamená, že ho „nevyjadřuje“,³⁴ poznamenává Patočka. Moderní umění implikuje „tezi“ o společném smyslu, tato teze je však „záporného rázu“.³⁵ V souvislosti s moderním uměním nemůžeme hovořit o „posledním, ústředním bodu smyslu“,³⁶ se kterým počítalo umění starší. Mnohost smyslu v moderním umění je však nezbytně „disharmonií, neklidem, ba bolestí“. Moderní umělecké dílo už nenabízí atraktivní uklidnění v podobě platné, závazné metafyzické kvality a zároveň vyžaduje od diváků „značnou myšlenkovou námahu“,³⁷ kterou je nezbytné vynaložit k proniknutí do nálady a smyslu tohoto díla.

III. Umění jako důkaz svobody člověka

Patočka poukazuje na to, že výše zmíněný charakter moderního uměleckého díla samozřejmě odráží charakter doby, ve které toto dílo vzniká. Doba je to zásadně intelektuální, už jsme ostatně poukázali na to, že vědecký termín je v této době považován za jediný relevantní prostředek uchopení pravdy. Příroda je pochopena pomocí systému nenázorných vědeckých formulí a samotný člověk samozřejmě neuniká takovému chápání skutečnosti.³⁸ Vědecky je popisována celá lidská společnost.³⁹ Především je však vědecký pohled na svět východiskem technologického ovládnutí skutečnosti, člověka opět nevyjímaje. Příroda je pochopena jako ohromná zásobárna energie a člověk jako prostředek k hromadění a uvolňování této energie,⁴⁰ jako „akumulátor“, „transformátor“⁴¹ či „relé“ v přechodu „z potence v aktualitu“.⁴²

Patočka se na jedné straně domnívá, že moderní umělecké dílo ve svém charakteru neochybně odráží intelektuální, nenázorný charakter doby, protože samo je obvykle nenázorné, abstraktní⁴³ a také vyžaduje výrazně intelektuální přístup.⁴⁴ Na straně druhé však Patočka poukazuje i na to, že moderní umělecké dílo je zároveň protestem proti odcizenosti současné doby, proti podřízení člověka neosobnímu procesu hromadění energie a bohatství. Zatímco ve všech ostatních činnostech slouží člověk záměrům neosobního procesu, není v umění lidská tvořivost „záminkou k něčemu jinému“.⁴⁵ Je sice pravda, že i umělecká díla se v současnosti stávají položkou procesu odpoutané výroby, procesu produkce, spotřeby a spotřeby, jejich „vnitřní význam“ však takovým vykořisťováním „není dotčen“.⁴⁶

³² Srov. tamtéž.

³³ Tamtéž, s. 315.

³⁴ Srov. tamtéž.

³⁵ Srov. tamtéž, s. 316.

³⁶ Srov. tamtéž.

³⁷ Tamtéž, s. 310.

³⁸ Srov. tamtéž, s. 313.

³⁹ Srov. tamtéž, s. 311–313.

⁴⁰ Srov. tamtéž, s. 312–313.

⁴¹ Srov. tamtéž, s. 316.

⁴² Srov. J. Patočka, Kacířské eseje o filosofii dějin, in: J. Patočka, *Péče o duši III*, OIKOYMENH, Praha 2002, s. 121.

⁴³ Srov. J. Patočka, Arnold Gehlen o moderním výtvarnictví, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 214–215.

⁴⁴ Srov. J. Patočka, *Umění a čas*, viz výše, s. 309–310.

⁴⁵ Srov. tamtéž, s. 314.

⁴⁶ Srov. tamtéž.

Povšimněme si však způsobu, jakým Patočka vnitřní význam moderního umění popisuje. Patočka říká, že v době odpoutané výroby je umění „nezvratným projevem lidské svobody“, je mohutným „protestem“ proti „podřízení lidství objektivnímu procesu“,⁴⁷ proti „sebezřeknutí“⁴⁸ člověka, ke kterému dochází v jeho konfrontaci s neosobními silami „vnějšku“.⁴⁹ Moderní umění je nezpochybnitelným důkazem „autonomie“⁵⁰ člověka. Zatímco starší umění „vyprávělo“ určitý, na díle samotném nezávislý smysl, moderní umění obsahuje svůj smysl v sobě jako v „určitém prožívání“, které už „nepoukazuje k něčemu jinému a dalšímu mimo sebe“.⁵¹ Moderní umělecké dílo už tedy není sdělením nezpochybnitelného smyslu jako dílo staršího období, ale umožňuje prožívání, ve kterém se vyjevuje individuální, osobně viděný svět. Umění subjektivního stylu nechává člověka „prožívat“ to, co samo „předestírá“.⁵² Patočka poukazuje na to, že toto předestření smyslu uzavřeného v díle je zároveň „tvrzením niternosti“,⁵³ a tedy i „svobody“, jako „původního pramenu člověka“. V „intelektuálním“ prostředí současnosti je umění tvorbou předmětů, které projevují svět „pochopitelných“ významů, předmětů, které nechávají vyjevovat „univerza zvláštních konkrétně prožívaných smysluplností“.⁵⁴ Tyto smysluplnosti jsme schopni „pochopit“, můžeme se s nimi „shodnout“, nejsou však „závazné“, to znamená, že je můžeme „považovat za ‚subjektivní‘“.⁵⁵ Svět vyjádřený v moderním uměleckém díle je „nezávazný“, a tedy „subjektivní“.⁵⁶

Domníváme se, že v těchto Patočkových vyjádřeních můžeme rozeznat podstatnou inspiraci Hegelovými úvahami o „niternosti“ a „subjektivitě“⁵⁷ soudobého umění. Patočka je však také inspirován Gehlenovými úvahami o charakteru a funkci moderního umění. Domníváme se dokonce, že způsob Patočkova popisu moderního umění do určité míry vychází z Gehlenových formulací, i když se samozřejmě Patočkovo pojetí moderního umění od Gehlenova výrazně liší.⁵⁸ Už výše jsme poukázali na to, že Patočka přejímá

⁴⁷ Srov. tamtéž, s. 316.

⁴⁸ Srov. tamtéž.

⁴⁹ Srov. tamtéž, s. 314.

⁵⁰ Srov. tamtéž.

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Srov. tamtéž.

⁵³ Srov. tamtéž.

⁵⁴ Srov. tamtéž, s. 315.

⁵⁵ Srov. tamtéž.

⁵⁶ Srov. tamtéž, s. 317.

⁵⁷ Srov. J. Patočka, K vývoji Hegelových estetických názorů, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 223. To že „niternost“ je základním principem soudobého, to znamená romantického umění, zdůrazňuje Hegel na řadě míst. Romantická niternost znamená „povznesení ducha k sobě“ a „odklon od vnějškové a smyslové stránky jsoucna“, kterým duch získává „v sobě samém“ svou vlastní subjektivitu. Srov. G. W. F. Hegel, *Estetika I*, viz výše, s. 376. Vlastním „živlem“ romantického umění je tedy „sebevědomá niternost“. Srov. tamtéž, s. 104. Vzrůstající zdůrazňování subjektivity oproti smyslovosti ve vývoji romantického umění je v Hegelově pojetí součástí nezbytného vývoje absolutna, zároveň však vede ke konečnému rozkladu romantického umění. Srov. tamtéž, s. 425–430. Vzhledem k tomu, že tato sebevědomá niternost znamená oddělení subjektivity od smyslového znázornění, dochází v romantickém umění zároveň k „překročení“ umění jako takového. Srov. tamtéž, s. 104–105. To samozřejmě znamená, že v romantickém umění se ukazuje minulý charakter umění.

⁵⁸ Tato odlišnost vyplývá ze samotného charakteru obou koncepcí. Gehlenova teorie moderního umění je psychologická a sociologická a Patočkova koncepce je filozofická a orientovaná především ontologicky. Je však zajímavé, že přestože Patočka zřetelně rozpoznává odlišnost Gehlenova pojetí od pojetí vlastního, vidí zároveň v Gehlenově koncepci předpoklady, se kterými se může alespoň na obecné rovině shodnout. Srov. J. Patočka, Arnold Gehlen o moderním výtvarnictví, viz výše, s. 213.

Gehlenovu myšlenku odstranění vyšších vrstev obrazové racionality v moderním umění, tedy myšlenku redukce moderního obrazu na vrstvu formálních prvků. Také výše zmíněný Patočkův náhled, že moderní umění využívá prostředky, které jsou iracionální a nenázorné, a jsou tedy odvozeny od charakteru prvků, se kterými pracuje soudobá věda,⁵⁹ je nepochybně inspirován i Gehlenovými úvahami. A obdobně jako Gehlen hovoří Patočka o těchto prvcích moderního umění jako o „němých“.⁶⁰ Také v Patočkově pojetí jsou tyto iracionální prostředky v moderním díle racionalizovány⁶¹ a stávají se nástrojem vyjádření lidské niternosti⁶² a svobody: „Hluboký smysl pro svobodu, který projevuje moderní umění, proniká právě ve formálních prostředcích, jichž užívá: soustředí se na základní významovou vrstvu *značící*, obětuje zajisté metafyzickou vrstvu *značeného* ve smyslu vyprávěného, ale proto, aby se soustředilo na tu vrstvu, kterou dílo nevypráví, nýbrž kterou jest. Umění ve svém současném oproštění, toť svět, toť bytí ve svém výtrysku, je to konkrétní smysl, který vyvstává na základě prvků pro sebe němých, to je ryzí tvorba, které se účastníme účastí na díle: Zároveň však při tom praktický důkaz, že člověk není pouhý transformátor a akumulátor energie, který si vytvořila hra kosmických sil, nýbrž opravdový tvůrčí pramen, svoboda.“⁶³ Patočka tedy ukazuje, že vyjádření pochopitelného smyslu není v moderním uměleckém díle vázáno na předměty, nebo dokonce na tradované náboženské či mytologické představy. Dílo se oprostilo od metafyzické vyprávěné vrstvy, tedy od vrstvy „značené“, a soustředilo se ve vrstvě „značící“. Umělecké dílo „jest“ značící vrstvou, která neodkazuje k žádnému konkrétnímu označovanému. To však zároveň ukazuje, že umělecké dílo je „autonomní znak“. Moderní umělecké dílo se oprostilo od dosavadních konvencí zobrazování a neukazuje už předem daný smysl, ale jedině smysl, který se otevírá v díle samotném. Toto otevírání smyslu, kterým dílo „jest“, je však Patočkou pochopeno jako „bytí ve svém výtrysku“, tedy nikoli jako sémiologický fakt, ale jako fakt ontologický.

Je tedy zapotřebí říci, že Patočka poukazuje na to, že svoboda člověka není moderním uměleckým dílem dokázána samotnou subjektivitou smyslu, který je v díle vyjádřen, ale skutečností, že dílo ukazuje, že člověk je schopen účastnit se na „ryzí tvorbě“ vzniku smyslu. Smysl moderního uměleckého díla není smyslem tradovaným, předávaným a přijímaným, ale smyslem, který vyplývá z bezprostředního vztahu k bytí. Díky tomuto vztahu je moderní umění „oproštěné“ od vyprávěného metafyzického smyslu. Svoboda člověka je dokázána moderním uměleckým dílem, protože toto dílo je „svět, bytí ve svém výtrysku“.⁶⁴ Svoboda je dokázána, protože v moderním uměleckém díle se projevuje „lidská tvůrčí síla“, kterou je „schopnost nechat se zjevnovat bytí“.⁶⁵ Můžeme tedy říci,

⁵⁹ Srov. A. Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie and Ästhetik der modernen Malerei*, viz výše, s. 16.

⁶⁰ Arnold Gehlen zdůrazňuje, že realistický obraz je vždy „výmluvný“, zatímco abstraktní obraz je „neschopný řeči“. Srov. tamtéž, s. 187. „Překlad“ abstraktního obrazu „do řeči“ je nemožný. Srov. tamtéž, s. 9. Abstraktní obraz je „pantomimickou symfonií“ a můžeme si představit, že je „němý“. Srov. tamtéž, s. 187.

⁶¹ U Arnolda Gehlena se setkáme s vyjádřeními o „zrakové racionalitě“, o „optické inteligenci“ či o „podzemní racionalitě“, na kterou moderní malířství apeluje. Srov. tamtéž, s. 9, 16. Tato podzemní racionalita je racionalitou „předpojmových vrstev vědomí“. Srov. tamtéž, s. 17.

⁶² Arnold Gehlen konstatuje, že veškeré moderní malířství se zaměřuje na „duši“, je „reflexivní“ ve vztahu k různým stránkám lidské „subjektivity“. Srov. tamtéž, s. 17.

⁶³ J. Patočka, *Umění a čas*, viz výše, s. 316.

⁶⁴ Tamtéž.

⁶⁵ Tamtéž, s. 317.

že Patočka předpokládá, že umělecká revoluce, která začíná už v 19. století a intenzivně se rozvíjí ve 20. století a která znamená radikální rozchod s uměleckými tradicemi a konvencemi, hluboký odklon od dosavadního způsobu pochopení role uměleckého díla, vede umělce k bezprostřednímu vztahu k bytí.

IV. Otázka vztahu dvou epoch vývoje umění

Už jsme poznamenali, že Patočkův výklad je v „Umění a času“ orientován Heideggerovou ontologicky zaměřenou koncepcí uměleckého díla. Patočka předpokládá, že umělecké dílo vždy předkládá určitý svět, napodobuje ho či ho vyjadřuje, a zejména moderní umělecké dílo je Patočkou pochopeno jako výtrysk bytí. Poukázali jsme také na to, že v Patočkově pojetí není svoboda člověka dokázána samotným osobním, individuálním charakterem smyslu, který je v moderním uměleckém díle vyjadřován, ale vyplývá ze vztahu k bytí, díky kterému člověk v moderním uměleckém díle k takovému smyslu dospívá.

Přesto jsou však Patočkova vyjádření zatížena určitou dvojznačností. Řada Patočkových formulací v „Umění a času“ zachycuje rozdíl mezi starším a moderním uměním jako rozdíl mezi uměním orientovaným metafyzicky a uměním, ve kterém dochází k vyjádření „subjektivního“, osobního smyslu. Můžeme však smysl moderního umění chápat skutečně jako individuální či osobní, když vyplývá z bezprostředního vztahu k bytí? Moderní umělecké dílo je přece výtryskem bytí, je tedy především výsledkem ontologického pohybu. Samotný Patočka ostatně ve studii „K vývoji Hegelových estetických názorů“ (1965) upozorňuje na to, že pravdu umění můžeme interpretovat jako pravdu, která člověka osvobozuje, a přitom není ani „absolutní“, ani subjektivní a libovolná.⁶⁶ Můžeme skutečně oprávněně říci, že prožívání moderního uměleckého díla je dokladem svobody člověka? Svoboda člověka je přece prokázána především účastí člověka na ryzí tvorbě, které se účastní svou účastí na díle. Můžeme v souvislosti s důkazem svobody skutečně oprávněně hovořit o niternosti člověka, když dílo především ukazuje, že člověk je „místem“ ontologického dění?⁶⁷ Nejasnost se vynořuje zejména ohledně vztahu umění staršího a moderního. Jsou umění obou období skutečně radikálně odlišná, nebo existuje mezi nimi nějaké spojení? Patočka samotný zmiňuje, že moderní umění „má v nejvyšší míře“⁶⁸ charakter, kterým se prokazuje svoboda. Můžeme tedy předpokládat, že ho má i umění starší? Pravděpodobně je to oprávněné, protože Patočka konstatuje i to, že moderní umění je tvrzením niternosti stejně jako „umění vůbec“.⁶⁹ Vysvětlení povahy „umění vůbec“ však Patočka v eseji „Umění a čas“ už bohužel nenabízí.

Domníváme se, že dvojznačnost těchto formulací podněcuje u Patočky pozdější pochyby o vnitřní koherenci koncepce, kterou v „Umění a času“ předložil. Tyto pochybnosti vyjadřuje Patočka v poznámce nazvané „Ad *Umění a čas*“ (1968). Patočka tu poukazuje na to, že koncepce dvou období vývoje umění se jeví jako vnitřně „rozporná“. Tato koncepce ukazuje, že umění v době, ve které dominuje duchovnímu životu, jako umění „není

⁶⁶ Srov. J. Patočka, K vývoji Hegelových estetických názorů, viz výše, s. 225.

⁶⁷ Srov. J. Patočka, Umění a čas, viz výše, s. 317.

⁶⁸ Srov. tamtéž, s. 314.

⁶⁹ Srov. tamtéž.

pochopeno“, a naopak v době, ve které je pochopeno, ztratilo nezbytně svou dřívější „dominanci“.70 Patočka si pokládá otázku, jakým způsobem tuto zásadní proměnu postavení umění vysvětlit. Je tato proměna důsledkem proměny v samotné „podstatě“ uměleckého díla“, nebo jen proměny v jeho „pochopení“?71 Mění se tedy status uměleckého díla díky proměně „umělecké tvorby“, nebo jen „reflexe“ o ní?72 Je-li součástí podstaty uměleckého díla to, že jako umělecké dílo není spatřováno, že jeho povaha spočívá ve „skrytosti“, že není tematické, potom zkresluje jeho povahu, když dílo chápeme jako „autonomní“.73 Je-li umělecké dílo skutečně odhalením pravdy, potom se jeví dílo pochopené jako autonomní jako „dekadence uměleckého díla“.74 Patočka poukazuje na to, že tedy buď je zapotřebí přijmout to, že umělecké dílo skutečně „je“ brána do skutečnosti, a je-li tato brána otevřena, je i umění, nebo je zapotřebí přijmout to, že umělecké dílo je „autonomní znak“, a že tedy veškerá jeho „metafyzická kvalifikace“ je „iluzí“.75 Neboli: není tedy správné předpokládat, že jsou dvě epochy vývoje umění, a je zapotřebí buď přijmout to, že existuje jediná epocha, ve které postupně dochází k „úpadku“ umění, nebo je naopak zapotřebí přijmout to, že v této jediné epoše je „veškerá metafyzická funkce umění iluzí“.76 Nabízí se však také možnost pojmut rozdíle mezi moderním a starším uměním z hlediska různosti podávaného smyslu jako rozdíle mezi „kolektivně-závazným objektivním metafyzickým smyslem ve staré době“ a „osobně-existenciálním smyslem“77 v době nové. Svou sebekritickou poznámku „Ad Umění a čas“ však Patočka uzavírá odkazem k problému minulostní dimenze časovosti. Patočka říká, že když přijmeme „pravdu, že umělecké dílo je ‚Vergangenes‘“,78 vyvstává otázka, zda takovýmto způsobem „pojatá minulost je skutečně časovostní minulost, a ne minulost již odvozená“.79 A poznamenává také, že vzhledem k minulému charakteru umění je celá skutečnost postavena „ve znamení *minulé* dimenze časovosti“.80 Patočka se tedy domnívá, že inspirativní Hegelovu tezi o minulém charakteru umění je zapotřebí promyslet z hlediska samotného utváření časovosti. Můžeme předeslat, že časovostní interpretace, kterou Patočka představuje ve dvou dalších textech, umožní především rozpracování tématu ontologického zakotvení uměleckého díla, tedy tématu, kterým se Patočka v „Umění a čase“ zabývá velice okrajově.

V. Hegelova estetika na rozhraní dvou epoch

K problematice Hegelovy teze minulého charakteru umění se Patočka podrobněji obrací také ve studii „Učení o minulém rázu umění“ (1965). Poznamenává, že tato teze je oprávněně považována za středobod celé Hegelovy estetiky, zároveň však dodává, že si

70 Srov. J. Patočka, Ad Umění a čas, in: J. Patočka, *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 214.

71 Srov. tamtéž.

72 Srov. tamtéž.

73 Srov. tamtéž.

74 Srov. tamtéž.

75 Srov. tamtéž.

76 Tamtéž.

77 Srov. tamtéž.

78 Tamtéž, s. 215.

79 Tamtéž.

80 Tamtéž.

musíme položit otázku, co vlastně tato teze znamená. Patočka přichází s názorem, že Hegelova nauka je „svým obsahem dvojsmyslná“,⁸¹ protože obsahuje metafyzickou stránku, která je úzce spjatá s Hegelovým systémem, zároveň však obsahuje i „fenomenologii estetického postoje“, která má v jistém smyslu „samostatný význam“ a která poukazuje směrem „do naší přítomnosti“.⁸²

Patočka zdůrazňuje, že v Hegelově estetice vládne stejný princip, který se uplatňoval ve starším období, ve kterém umění zvěstovalo boha, i když samozřejmě nikoli v podobě „nejvyššího ontologického principu“,⁸³ ale v podobě antropomorfního či transcendentního božstva. V Hegelově pojetí umění „nesděluje sebe“, ale něco, co je „mimo umění“. To ostatně dokazuje samotný charakter Hegelovy koncepce vývoje umění. Hegel sice ukazuje, že umění má svůj vývoj, zároveň však podle něj není vývoj umění „*uměleckým* vývojem“, nezjevuje se v samotném umění, ale spočívá v rozvoji schopnosti umění sdělovat „povahu absolutna“.⁸⁴ Pravda umění spočívá ve správnosti vyjadřování absolutna a podstata vývoje umění je ve zdokonalování této správnosti ve vztahu k „rozvíjejícímu se“ ontologickému principu.⁸⁵ V Hegelově systému je tedy umění „celou svou podstatou ne-autonomní“,⁸⁶ protože jediné jako takové je „formou absolutního ducha“, jediné jako takové je „pravdivé“.⁸⁷

Hegelova estetika je v Patočkově pojetí posledním projevem toho, co můžeme nazvat uměleckou kulturou, to znamená posledním projevem období, ve kterém je umění „*podstatně neviděno jako umění*“.⁸⁸ Tato estetika však vzniká v období, ve kterém se „už naplno rozproudila estetická reflexe“,⁸⁹ to znamená v období estetické kultury. Hegelova koncepce umění je „celou svou podstatou cizí moderní době“,⁹⁰ modernímu uměleckému směřování, a je zavázána charakteru minulého umění. Tato koncepce je však zároveň „reflexí na toto minulé umění“.⁹¹ Patočka z tohoto důvodu konstatuje, že Hegelova estetika se nalézá na „rozhraní dvou epoch“. Na jedné straně tato estetika vychází z principu umělecké kultury a kultura estetická je jí „cizí“. Na straně druhé však tato estetika „uměleckou kulturu, podstatně neuvědomělou, reflektuje“,⁹² to však nezbytně znamená, že se nachází mimo ni samotnou.

V eseji „Umění a čas“ Patočka vyzdvihuje to, že Hegel dokázal jasně nahlédnout, že dosavadní způsob chápání umění je neudržitelný. Patočka konstatuje, že v Hegelově postoji je cosi „nesmírně odvážného a radikálního“,⁹³ protože Hegel uviděl a zformuloval zásadní „omezenost“ dosavadního způsobu chápání umění a také nemožnost pokračovat v umělecké tvorbě vedené z hlediska tohoto chápání, a to i když on samotný

⁸¹ Srov. tamtéž, s. 319.

⁸² Srov. tamtéž.

⁸³ Tamtéž, s. 328.

⁸⁴ Srov. tamtéž, s. 326.

⁸⁵ Srov. tamtéž, s. 326–328.

⁸⁶ Tamtéž, s. 326.

⁸⁷ Srov. tamtéž.

⁸⁸ Tamtéž, s. 327.

⁸⁹ Tamtéž.

⁹⁰ Tamtéž.

⁹¹ Tamtéž.

⁹² Tamtéž, s. 328.

⁹³ J. Patočka, *Umění a čas*, viz výše, s. 305.

je tomuto dosavadnímu způsobu porozumění umění naprosto oddaný.⁹⁴ V eseji „Učení o minulém rázu umění“ poukazuje Patočka na to, že u Hegela najdeme velkolepý rozbor umění z období umělecké kultury, a zároveň konstatuje, že Hegel si téměř nevšímá umění, které vzniká v jeho současnosti, tedy umění estetické kultury. Patočka konstatuje, že Hegel téměř výhradně rozebírá umění, které je z našeho hlediska „muzeální“ a nezajímavé.⁹⁵ Toto zaměření Hegelových rozborů samozřejmě vyplývá z premis jeho pojetí pravdy umění. Vzhledem ke specifickému metafyzickému charakteru tohoto pojetí cítí Hegel „nenávisť“ k soudobému umění, k umění romantismu, protože v jeho pohledu je toto umění projevem „subjektivismu jako životního postoje, a především „estetického způsobu existence“.⁹⁶

Patočka zdůrazňuje, že Hegelovu nauku o pravdě umění je zapotřebí zbavit vztahu k „metafyzické pravdě božsky tvořivého myšlení“.⁹⁷ Na tuto nauku je zapotřebí pohlížet ze zorného úhlu pravdy, která umělecké dílo chápe nikoli jako „realitu ve vnějších kontextech“, ale jako „realitu v kontextu *vlastním*“.⁹⁸ To znamená, že je zapotřebí realitu uměleckého díla „nechat být tím, čím jest“ a vztáhnout toto vlastní bytí uměleckého díla k tomu, co „nechává být v podstatném smyslu“, to znamená k „podstatě času“.⁹⁹ Patočka konstatuje, že v takovém případě získáme „zvláštní“, metafyzickým „systémem nevyjádřený podtext Hegelova přemýšlení o umění“,¹⁰⁰ podtext, který je s Hegelovou explicitně podanou naukou o pravdě umění „patrně neslučitelný“ a který také nezbytně ukazuje Hegelovu tezi o minulém rázu umění v naprosto odlišném světle, než jak je explicitně podávána Hegelem samotným.

VI. Odkutečnění odkutečňování jako odhalení bytí v uměleckém díle

O vyzdvížení tohoto podtextu Hegelova uvažování o umění, a zejména podtextu Hegelovy teze o minulém rázu umění se Patočka poprvé obsáhleji pokouší ve svém pojednání „Hegelův estetický a filozofický vývoj“ (1966). Patočka tu připomíná, že v Hegelově pojetí je „prvním příznakem“ minulého rázu umění neschopnost umění zpodobovat charakter současné doby. V současné době umění nemůže čerpat látku „z naší racionalistické, prozaické doby“,¹⁰¹ a nemůže tedy řešit „specifické, nejžhavější problémy naší doby“.¹⁰² Tuto Hegelovu myšlenku ostatně připomíná Patočka už ve studii „K vývoji Hegelových estetických názorů“, když říká, že umělci si už nemohou vybírat „syžety“ ze současné doby, kterou Hegel považuje za prozaickou, ale musí „hledat útočiště v cizích dobách a zemích“.¹⁰³ Ve studii „Hegelův estetický a filozofický vývoj“ Patočka podotýká,

⁹⁴ Srov. tamtéž.

⁹⁵ Srov. J. Patočka, Učení o minulém rázu umění, viz výše, s. 328.

⁹⁶ Srov. tamtéž, s. 328.

⁹⁷ Tamtéž, s. 329.

⁹⁸ Tamtéž.

⁹⁹ Srov. tamtéž.

¹⁰⁰ Tamtéž.

¹⁰¹ J. Patočka, Hegelův filosofický a estetický vývoj, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 287.

¹⁰² Tamtéž.

¹⁰³ J. Patočka, K vývoji Hegelových estetických názorů, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 223.

že přítom nevíme, „je-li tato situace znamení bezmocnosti naší doby, nebo bezmocnosti umění“.¹⁰⁴ Je však přinejmenším nápadné, že „umění, tato absolutní pravda“ je ve svém projevu „omezená, závislá na čase, na době“, ve které umělec pracuje.¹⁰⁵ Patočka poznamenává, že Hegelovy poznámky o neschopnosti umění přejímat látku ze současnosti vyvolávají otázku „po hlubší souvislosti“ umění a času, zejména otázku po hlubší souvislosti mezi uměním a „minulostní dimenzí“ času.¹⁰⁶

Patočka se z tohoto důvodu obrací k Hegelovu pojetí času jako „odskutečňování“ daného. Představuje Hegelovu koncepci, podle níž člověk projektuje budoucnost a toto projektování vede k přetváření přítomného, tedy k odskutečňování daného, to znamená k jeho odsouvání do minulosti.¹⁰⁷ Patočka také připomíná Hegelovu myšlenku, že síla negativity, která pracuje v takovémto odskutečňování, je smrt.¹⁰⁸ V pojednání „Hegelův estetický a filozofický vývoj“ odkazuje Patočka opakovaně k Hegelovu spisu *Jenská reální filozofie*. Opakovaně zmiňuje pasáž, ve které Hegel hovoří o umění jako o „indickém Bakchu“, který „se halí do citu a obrazu“, kterými je „skrýváno strašlivé“.¹⁰⁹ Toto strašlivé je zřejmě „smrt konečných věcí“, říká Patočka, které jsou násilím zataženy, zapředeny do „opojného menadického“ tance, ve kterém ztrácejí „svou individuálnost“, a to aniž se probíjejí k „vyššímu elementu jsoucnosti“, k „elementu myšlenky“.¹¹⁰ V Hegelově pojetí z *Jenské reální filozofie* je tedy umění „nutnost tohoto mizení“ a „jako mizení samo“ představuje „nikoli smrt“, ale „umírání, vyhasínání konečných věcí a názoru“.¹¹¹ Umění, které zahaluje strašlivé, existující smrt, do citu a obrazu, se tedy musí, zdůrazňuje Patočka, nějakým způsobem vztahovat k tomuto strašlivému. Vztahuje se k němu takovým způsobem, že zahaluje ostří smrti, že „je nenechává pracovat, fungovat“, to znamená „uskutečňovat odskutečňování“.¹¹² Toto ostří nefunguje, pokračuje dále Patočka, když je jako „ostří vidíme a pozorujeme“, tedy když místo praktického postoje „v čase“, ve kterém „odskutečňujeme dané“, zaujmeme postoj k samotnému času, tedy postoj, ve kterém se jeví sama „propastná povaha“ času.¹¹³ Tato povaha času se jeví v „estetickém postoji“.¹¹⁴ Tematické odhalení povahy času s jeho dimenzemi je však zároveň odhalením naší povahy konečné bytosti v zápase s jednotlivostmi. Takovým způsobem vyvstává teprve celá „souvislost“ takového zápasení,¹¹⁵ takového odskutečňování jednotlivostí. Vyvstává to, na co lidská bytost v takovém zápasení „spoléhá“, to, co ji orientuje. Jak zdůrazňuje Patočka, v estetickém postoji tedy vystupuje, vynořuje se „svět“, nikoli však už jako „soubor věcí“, ale jako „souhra smyslu“, která vytanula z propastné hlubiny za „pomoci a účasti

¹⁰⁴ J. Patočka, Hegelův filozofický a estetický vývoj, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 287.

¹⁰⁵ Srov. tamtéž.

¹⁰⁶ Srov. tamtéž.

¹⁰⁷ Srov. tamtéž, s. 289.

¹⁰⁸ Srov. tamtéž, s. 291.

¹⁰⁹ Srov. tamtéž, s. 280, 291; srov. G. W. F. Hegel, *Jenear Realphilosophie. Vorlesungen zur Philosophie der Natur und des Geistes von 1805–1806*, Akademie Verlag, Berlin 1969, s. 265.

¹¹⁰ Srov. Patočka, Hegelův filozofický a estetický vývoj, viz výše, s. 280; srov. G. W. F. Hegel, *Jenear Realphilosophie. Vorlesungen zur Philosophie der Natur und des Geistes von 1805–1806*, viz výše, s. 265.

¹¹¹ Tamtéž, s. 280.

¹¹² Srov. tamtéž, s. 291–292.

¹¹³ Srov. tamtéž, s. 292.

¹¹⁴ Srov. tamtéž. Dodáváme, že v Hegelových formulacích se nesetkáme s termínem estetický postoj, ale s termínem „přístup k předmětům jako krásným“. Srov. G. W. F. Hegel, *Estetika I*, Odeon, Praha 1966, s. 126–127.

¹¹⁵ Srov. tamtéž.

konečné, smrtelné bytosti“.¹¹⁶ Tato účast a pomoc konečné bytosti je však vynakládána na „úžasně dění“, které jako „rodiště“¹¹⁷ veškerého smyslu vyvolává také „otázku dalšího, hlubšího, posledního smyslu jako svůj neztratitelný úběžník“.¹¹⁸ Z tohoto důvodu vyvolává umělecké dílo „úžas“, působí „dojmem odhalení“ a „odcizení“ skutečnosti, přesto však dílo není odchodem ze skutečnosti do „jiné říše“, ale odhalením jejího „nejvlastnějšího smyslu“.¹¹⁹ Dílo nechává vzházet za jsouncem to, co je „teprve činí jsoucím“.¹²⁰ Můžeme říci, že Patočka ukazuje, že smyslem, ke kterému se umělecké dílo vztahuje, je bytí jsoucího. Hegelova teze o minulém rázu umění je Patočkou pochopena jako teze, kterou můžeme radikálně interpretovat¹²¹ jako poukaz na to, že umělecké dílo ukazuje samotnou časovost a také bytí jsoucího nechávající vyvstávat svět.

Chceme v této souvislosti opět poukázat na vztah Patočkových úvah o umění k Heideggerově koncepci umění. Už v esejí „K vývoji Hegelových estetických názorů“ Patočka poznamenává, že Hegelova koncepce estetického postoje má velice blízko k Heideggerově fenomenologické koncepci.¹²² Patočka ukazuje, že věci se v Hegelově pojetí stávají krásnými, když se objevují nikoli „jako výsledky věčných bojů“, ale ve svém samotném „objevování“, tedy v souvislosti smyslu, která je už „předem učinila tím, čím jsou“, a které je samotným „fungováním praktického postoje“ zabráněno, aby „vzešla“, aby se „objevila“. Patočka se domnívá, že tyto Hegelovy názory mají velice blízko k Heideggerově myšlence, že v uměleckém díle se „odkrývá“ „svět“, o kterém rozhodně nemůžeme hovořit jako o „konečném předmětu“.¹²³ Patočka poznamenává, že toto odkrytí, ke kterému se dospívá na základě „estetického postoje“, můžeme právem nazvat pravdou, přičemž však tato pravda není „správností“.¹²⁴ Můžeme tu samozřejmě připomenout Heideggerova vyjádření ze „Zrození uměleckého díla“, ve kterém se hovoří o pravdě uměleckého díla jako o „neskrytosti“ jsoucího v celku, která je „svárem skrývání a odkrývání“.¹²⁵ Domníváme se, že Patočkova blízkost k Heideggerovi se neméně výmluvným způsobem ukazuje v pojednání „Hegelův estetický a filozofický vývoj“, i když se tu Patočka na Heideggera

¹¹⁶ Srov. tamtéž, s. 292.

¹¹⁷ Srov. tamtéž.

¹¹⁸ Srov. tamtéž.

¹¹⁹ Srov. tamtéž.

¹²⁰ Tamtéž.

¹²¹ Ladislav Major upozorňuje na to, že Patočka jednotlivé Hegelovy myšlenky „velkoryse“ vyjímá z jejich kontextů a skládá z nich „nový celek“. Zároveň však dodává, že výsledný celek je „smysluplný a věrohodný“. Srov. L. Major, Sebeuvědomění a čas. K Patočkově interpretaci Hegelovy estetiky, *Filosofický časopis*, roč. 15, 1967, č. 5, s. 626. Major vyzdvihuje především to, že Patočka v Hegelově systému, který modernímu umění odpírá podíl na „hledání pravdy a svobody“, odhaluje „netušené“ zaměření chápání minulého charakteru umění. V protikladu k explicitně podané Hegelově myšlence minulého charakteru umění toto „skryté a tušené“ chápání uznává trvalý podíl umění na „odkrývání pravdy a osvobodování člověka“. Srov. tamtéž, s. 627.

¹²² Robert Legros dokonce konstatuje, že Patočka rozpoznává v Hegelově tezi o minulém rázu umění „zrod skutečné fenomenologie umění“. Srov. R. Legros, Patočka et Hegel, in: E. Tassin; M. Richir (eds.), *Jan Patočka. Philosophie, phénoménologie, politique*, J. Millon, Grenoble 1992, s. 53.

¹²³ Srov. J. Patočka, K vývoji Hegelových estetických názorů, viz výše, s. 225.

¹²⁴ Srov. tamtéž.

¹²⁵ Srov. M. Heidegger, Zrození uměleckého díla, viz výše, s. 81–82. Ladislav Major upozorňuje, že Patočka odhaluje u Hegela chápání pravdy umění, které je blízké Heideggerovu pojetí pravdy jako „odhalujícího zahalování“, a poukazuje na Heideggerova vyjádření o povaze pravdy ze studie „Zrození uměleckého díla“. Srov. L. Major, Sebeuvědomění a čas. K Patočkově interpretaci Hegelovy estetiky, viz výše, s. 634.

výslovně neodvolává. Patočka tu říká, že Hegel svou koncepcí estetického postoje dospívá až k myšlence „souvislosti“, která „odhaluje veškeré jsoucné“.¹²⁶ A v této souvislosti Patočka zdůrazňuje, že člověk se sice vztahuje k věcem v čase, má však i možnost vztahovat se k samotnému času. „Prostřednictvím“ vztahu k času však před člověkem vyvstává „svět“.¹²⁷ Předměty, užitné věci i ostatní lidé jsou tím, čím jsou, „toliko ve významové souvislosti“, kterou „znamená svět“.¹²⁸ Svět dává věcem jejich význam, určuje, co věci „jsou či nejsou“, a určuje také to, co v životě znamená „zdar a nezdar“ a také „štěstí a prokletí“. Svět je „předběžně určujícím pochopením“ toho, co je „osud, zdar a prokletí“.¹²⁹ V jeho světle „pracujeme a odpočíváme, vydáváme se i užíváme, zápasíme i milujeme“.¹³⁰ Svět přitom „netvoříme“, ale provádíme „své výkony“, všechny „své činy a zásahy“ jedině vedeni jeho „diktátem“.¹³¹ Přesto ale máme také možnosti vztahovat se k celkové souvislosti jsoucího, kterou svět je. Jedním ze způsobů tohoto vztahování se k souvislosti jsoucího v celku je umělecké dílo. Prostřednictvím díla se člověk nastaví „prazákladnímu dění“, kterým je člověku všechno „odhaleno“, jako „povolný, citlivý nástroj“, pomocí kterého se „odhalování“ může stát „naléhavějším a mocnějším“, a především „viditelným a patrným“.¹³² Úkolem uměleckého díla je „spolutořit na jasnosti a otevřenosti“, kterou svět představuje, „rozšiřovat a posilovat tuto otevřenost“.¹³³ Domníváme se, že tyto Patočkovy formulace jsou přímou odezvou Heideggerových názorů na povahu uměleckého díla, o kterých jsme se výše zmínili. Heidegger například říká, že svět uměleckého díla je „soulad drah a vztahů“, ve kterých „narození a smrt, pohroma a požehnání, vítězství a potupa“ znamenají „osud“ historického národa.¹³⁴ Dodáváme, že tato blízkost k Heideggerově koncepci uměleckého díla a jeho filozofii obecně je zřejmá i v dalším Patočkově pojednání „Učení o minulém rázu umění“, které je celé věnováno „časovostní“ interpretaci Hegelovy teze o minulém rázu umění.

VII. Minulý charakter umění jako odhalení podstaty času

Také v eseji „Učení o minulém rázu umění“ interpretuje Patočka Hegelovu tezi o minulém rázu umění naprosto odlišně od Hegelových explicitních vyjádření na toto téma z *Estetiky*. Využívá k tomu Hegelovy poznámky o čase z *Jenské reální filozofie*. Patočka ukazuje, že Hegel pojímá čas jako „vnitřní zápor“, jako „punctum saliens“, tedy jako „skákající, tryskající bod“.¹³⁵ Patočka poukazuje na to, že Hegelova analýza povahy času však směřuje k tomu, že tryskající bod, živá přítomnost, je absolutní negativita. A především je to minulost. Minulost jako „zrušenost“ náleží bytostně k času, je definitivním

¹²⁶ Srov. J. Patočka, Hegelův filosofický a politický vývoj, viz výše, s. 294.

¹²⁷ Srov. tamtéž, s. 292.

¹²⁸ Srov. tamtéž, s. 292–293.

¹²⁹ Srov. tamtéž, s. 293.

¹³⁰ Srov. tamtéž.

¹³¹ Srov. tamtéž.

¹³² Srov. tamtéž.

¹³³ Srov. tamtéž.

¹³⁴ M. Heidegger, Zrození uměleckého díla, viz výše, s. 76.

¹³⁵ Srov. J. Patočka, Učení o minulém rázu umění, viz výše, s. 333; srov. G. W. F. Hegel, *Jeaner Realphilosophie*, viz výše, s. 10–13.

výsledkem časového pohybu.¹³⁶ Je to „poslední výsledek a celkový charakter času“,¹³⁷ říká Patočka. Co je „časové, je vydáno minulostí“, je v nějakém smyslu „minulé“.¹³⁸ Estetické chování je chování směřující k této negativitě samé, k minulosti, která je posledním výsledkem i samotným charakterem času.¹³⁹ V estetickém chování chybí vážnost vztahu k přítomnosti, se kterou pracuje chování praktické a teoretické, vážnost vztahu k jednotlivým přítomným jednotlivostem, které díky síle negativna ustupují do minulosti. Estetické chování je z tohoto hlediska hrou, poukazuje Patočka, je však „hrou absolutní“, to znamená hrou, která nepředpokládá žádné předem dané přítomné jsoucno. Je hrou jsoucna samého, je hrou „zjevování, fenomenalizace, manifestace“. Smyslové věci ztrácejí svou vážnost přítomných věcí a stávají se příležitostí, médiem „zjevování samotného zjevování“. To se projevuje zejména v umění.¹⁴⁰ Umění překonává „konečnou reálnou přítomnost“,¹⁴¹ dosahuje toho, že přítomné „se zaskívá ve zvláštním světle, světle toho, co je bytostné, ve světle bytí“.¹⁴² Umění je zároveň způsobem podání „smyslu, který se rodí ve smyslech“. Patočka ukazuje, že umělecké dílo podává věci před jejich „osvojením, zpracováním, zploštěním a odcizením“, podává „živelné vnímání“, o kterém hovoří Maurice Merleau-Ponty. Umělecké dílo tedy představuje „zachycování smyslu“ v jeho samotném rození a zároveň je smyslovým „zachycováním čistého jevu, čistého zjevování se“.¹⁴³ Patočka dodává, že „zjevování“ samo, tedy to „bytostné, pravda a bytí samo“, se „dostává do popředí“. Společně s určitým smyslem se tedy zjevuje „poslední základ zjevování“.¹⁴⁴

Patočka tudíž v eseji „Učení o minulém rázu umění“ ukazuje, že Hegelovu myšlenku minulého charakteru umění můžeme samozřejmě vykládat jako myšlenku vyplývající ze samotné podstaty Hegelova metafyzického systému. Zároveň však říká, že Hegelova formulace „o indickém Bakchovi z jenské doby a rozbor estetického postoje v Hegelově *Estetice*“¹⁴⁵ ukazují, že Hegelovi není cizí „přístup k pravdě umění od problému času v podobě časovosti“.¹⁴⁶ „Minulost‘ umění“ je zapotřebí „pojmout z hlediska formulace *Jenské reální filosofie*“,¹⁴⁷ která ukazuje, že minulost je „celá podstata času“.¹⁴⁸ Celkově tedy Patočka poukazuje na to, že můžeme hovořit o dvou učeních o minulém rázu umění. Na jedné straně existuje metafyzické pojetí a na straně druhé existuje pojetí, které je v metafyzickém pojetí obsaženo, které uvnitř něho „pulzuje“. Toto pojetí je „zásad-

¹³⁶ Srov. J. Patočka, Učení o minulém rázu umění, viz výše, s. 334.

¹³⁷ Tamtéž.

¹³⁸ Srov. tamtéž.

¹³⁹ Ladislav Major konstatuje, že „rozpuštění“ času „do minulosti“ je „jádem“ Patočkou odhalené „skryté teorie“ minulého charakteru umění. Srov. L. Major, Sebeuvědomění a čas. K Patočkově interpretaci Hegelovy estetiky, viz výše, s. 633.

¹⁴⁰ Slouží-li však smyslový předmět zjevování, přestává vystupovat jako přítomný předmět a stává se způsobem přítomnosti zjevování, stává se singulární smyslovou modalitou zjevování. Patočka říká, že „čistý zjev“ se v uměleckém díle nabízí jako „singulární a přítomný, tedy smyslový“, to však zároveň znamená, že čistý zjev je přítomností i nepřítomností, protože smyslová přítomnost díla, dílo jako předmět, je „neutralizována“, „přešla do obrazu“ a zjev se naopak stal v uměleckém díle „jsoucím“, smyslově přítomným. Srov. J. Patočka, Učení o minulém rázu umění, viz výše, s. 344.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 347.

¹⁴² Tamtéž, s. 345.

¹⁴³ Tamtéž, s. 344.

¹⁴⁴ Tamtéž.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 345.

¹⁴⁶ Tamtéž.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 346.

¹⁴⁸ Tamtéž.

ně časové“; považuje umění za minulé z toho důvodu, že umění ukazuje minulost jako samotnou „podstatu času“, která je však zároveň podstatou veškerého zjevování. Tato podstata času a zjevování veškerého smyslu, tedy bytí jsoucího, je však v uměleckém díle podána konkrétním způsobem, je dána ve smyslovém předmětu.¹⁴⁹ Na rozdíl od metafyzického pojetí „nefavorizuje“ toto časové pojetí „žádnou dějinnou epochu“, není spojené s žádným, „jakkoli zformovaným dějinným světem“.¹⁵⁰ Toto časové pojetí tedy ukazuje, že umělecké dílo „nevypráví“, „neklaní se“ a nežádá, abychom se mu klaněli.¹⁵¹ Umělecké dílo se ukazuje jako to, co zjevuje bytí a zároveň umožňuje „celost“ smyslu a osvobození¹⁵² od vážnosti vztahu k přítomnosti, tedy od věčných bojů, se kterými je tato vážnost spojena. Je však zřejmé, že takovýmto způsobem se umělecké dílo ukazuje teprve z dnešního hlediska, to znamená z hlediska nikoli umělecké, ale estetické kultury. Z tohoto hlediska se však ukazuje, že umělecké dílo je a vždy bylo zjevováním zjevování, odhalením bytí, že je a vždy bylo zjevením smyslu, který se rodí ve smyslech, zjevením smyslu, který je „totožný se svým zjevem“. Patočka upozorňuje, že teprve dnes se ukazuje, že takové je „umění všech dob i dneška“, že umění všech dob, a „zvláště dneška“¹⁵³ zjevuje „svět v jeho totalitě a tajemství“,¹⁵⁴ to znamená, že je zjevením určitého smyslu a zároveň „posledního základu zjevování“ smyslu¹⁵⁵ neboli posledního, hlubšího úběžníku, ke kterému zjevování smyslu odkazuje.

Domníváme se, že uvedená Patočkova časovostní interpretace Hegelovy teze minulého charakteru umění je v porovnání s koncepcí dvou odlišných kultur, ve kterých umění plní naprosto odlišné role, a tedy také vystupuje jako něco naprosto jiného, předpokladem koherentnějšího pojetí povahy uměleckého díla. V časovostní interpretaci je oproti koncepci umělecké a estetické kultury zdůrazněna nezastupitelná role uměleckého díla v odhalování smyslu a odhalování samotného odkrývání. Tato interpretace poukazuje na to, že veškeré umění odhaluje určitý svět a zároveň odhaluje bytí, ze kterého se určitý svět uvolňuje. I v této zřetelně ontologicky zaměřené interpretaci zůstává rozlišení mezi závazným a objektivním smyslem ve starším umění a osobním či individuálním smyslem moderního v platnosti. Už jsme však upozornili na to, že Patočka s rozlišením umělecké a estetické kultury i nadále pracuje, že považuje Hegela za myslitele na přelomu epoch a domnívá se, že minulostní charakter umění je patrný teprve v období estetickém, a nikoli uměleckém. Patočka se také například výslovně odvolává na Hegela, když říká, že dnešní umění je „subjektivní duchovností“ a „specialitou“.¹⁵⁶ Problém vztahu mezi

¹⁴⁹ Patočkovou časovostní interpretaci Hegelovy teze o minulém charakteru umění se zabývá Gerd Wolandt. Poukazuje na to, že Patočka pokládá otázku „proč je umění?“, či „k čemu je umění?“. Srov. G. Wolandt, Jan Patočka und Hegels Ästhetik, in: M. Gatzemeier (ed.), *Jan Patočka: Ästhetik – Phänomenologie – Pädagogik – Geschichts- und Politiktheorie*, Alano Verlag, Aachen 1994, s. 34. Wolandt poukazuje na to, že tato otázka po „podstatném smyslu“ umění je u Patočky neoddelitelná od otázky po časovém „smyslu umění“. Srov. tamtéž, s. 35. Nakonec konstatuje, že v protikladu k Hegelově tezi o konci umění formuluje Patočka přesvědčení o „nepostradatelné a nepředstížitelné časovosti umění.“ Srov. tamtéž, s. 36–37.

¹⁵⁰ Srov. J. Patočka, Učení o minulém rázu umění, viz výše, s. 346.

¹⁵¹ Srov. tamtéž, s. 347.

¹⁵² Srov. tamtéž.

¹⁵³ Srov. tamtéž.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 345.

¹⁵⁵ Srov. tamtéž, s. 344.

¹⁵⁶ Srov. tamtéž, s. 345.

uměním starším a uměním moderním však zůstává i v Patočkově časovostní interpretaci Hegelovy teze minulého charakteru umění nevyřešen. Přestože Patočka v této interpretaci zdůrazňuje, že umění je zjevením smyslu, celkové souvislosti jsoucího na základě odhalení bytí, a poukazuje i na to, že se toto odhalení bytí uskutečňuje v umění uměleckého i estetického období, nezabývá se rozdílností „způsobů vztahování k bytí“,¹⁵⁷ se kterými se v uměleckých dílech těchto období setkáváme

VIII. Problematičnost smyslu a jeho domnělá zajištěnost

Domníváme se, že celá problematika smyslu je Patočkou dostatečně vyjasněna teprve v úvahách, které jsou předloženy v jeho *Kacířských esejích o filozofii dějin* (1973–1975). Patočka tu uvádí, že v dějinách je celkový smysl života a věcí, to znamená „srozumitelná souvislost“¹⁵⁸ či „porozumění“¹⁵⁹ skutečnosti, vždy „problematický“. Tato problematičnost smyslu, jeho „otřesenost“ je výsledkem výslovného vztahu člověka k bytí, který zakládá dějiny. Výslovný vztah k bytí otrásá samozřejmým smyslem života mytického člověka¹⁶⁰ a zároveň otevírá možnost tematického, a tedy svobodného hledání smyslu,¹⁶¹ díky kterému se věci i činy stávají srozumitelnými, díky kterému získávají „význam“.¹⁶² Nahlédnutá problematičnost smyslu je však později zakryta domněle zajištěným a definitivním smyslem metafyzického či náboženského charakteru.¹⁶³ Náboženský smysl, tedy smysl závazný, nepochybný a kolektivně sdílený, se však na počátku 19. století ukazuje jako nedůvěryhodný.¹⁶⁴ V Patočkově pojetí je rozpoznána iluzivnost tohoto smyslu příčinou podstatné disharmonie, zásadních rozporů uvnitř moderní doby, zároveň však vzbuzuje i naději na obnovení výslovného vztahu k bytí, tedy vztahu k problematičnosti smyslu.

I když se Patočka v *Kacířských esejích o filozofii dějin* problematikou umění zabývá naprosto okrajově, domníváme se, že na základě uvedených Patočkových úvah můžeme zřetelným způsobem vykázat podstatu vztahu mezi moderním či současným uměním a uměním starším. Umělecké dílo vždy „nechává vysvitnout svět jako svět“,¹⁶⁵ svět uměleckého díla se však historicky proměňuje. Starší umění nepochybně podává domněle zajištěný, zejména náboženský smysl. V 19. století však dochází ke „katastrofě člověka náboženského a uměleckého“,¹⁶⁶ nábožensky pojatý smysl je pochopen jako iluzivní. To samozřejmě odpovídá už zmíněnému Patočkovu názoru, že v této době také umění přestává nábožensky pojatý smysl ukazovat. V *Kacířských esejích o filozofii dějin* Patočka dále zdůrazňuje, že v 19. století je metafyzický či náboženský smysl nahrazen touhou po ovládnutí veškeré dostupné skutečnosti,¹⁶⁷ tedy dominancí „Síly“ v pohledu na skutečnost.¹⁶⁸ To se

¹⁵⁷ Srov. J. Patočka, *Umění a čas*, viz výše, s. 306.

¹⁵⁸ Srov. J. Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, viz výše, s. 63.

¹⁵⁹ Srov. tamtéž, s. 64.

¹⁶⁰ Srov. tamtéž, s. 50–51.

¹⁶¹ Srov. tamtéž, s. 70.

¹⁶² Srov. tamtéž, s. 62.

¹⁶³ Srov. tamtéž, s. 72–73.

¹⁶⁴ Srov. tamtéž, s. 96.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 24.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 78.

¹⁶⁷ Srov. tamtéž, s. 96–97.

¹⁶⁸ Srov. tamtéž, s. 114–115.

projevuje ve všeobecném zdůraznění významu vědy, techniky a průmyslové výroby. Rostoucí potenciály evropských a nakonec světových politických soupeřů se začínají vybíjet ve velice ničivých vzájemných konfliktech.¹⁶⁹ Tato rostoucí ničivost Síly však zároveň začíná vytvářet podmínky pro překování této fascinace ovládním skutečnosti, pro vytvoření „solidarity otřesených“, kterým je zřejmé, že nadvládu Síly je nezbytné omezit.¹⁷⁰ Patočka ukazuje, že svou účastí v ohromných válečných konfliktech 20. století se člověk osvobozuje od diktátu Síly, přestává podléhat hrozbám a lákadlům, kterými Síla člověka ovládá.¹⁷¹ Díky tomu se člověk začíná opětovně vztahovat k bytí bezprostředním způsobem a to vede k nahlédnutí veškerého smyslu jako problematického.¹⁷² Výše zmíněné Patočkovy názory na moderní umění můžeme zasadit do tohoto kontextu. Smysl tohoto umění není závazný, obecně sdílený, protože je to smysl problematický či otřesený. Moderní umění se zároveň ukazuje jako protest proti podřízení člověka neosobnímu procesu odpoutané výroby, tedy proti jednomu z projevů nadvlády Síly. Moderní umění však osvobozuje člověka od této nadvlády obecně, protože ukazuje jeho možnost vztahovat se výslovně k bytí a smyslu. Z tohoto hlediska můžeme dokonce říci, že umělci se zařazují do tvořící se solidarity otřesených.

Nakonec se tedy můžeme vrátit k interpretaci Hegelovy teze o minulém charakteru umění a Patočkovým vyjádřením na toto téma a využít přitom výše zmíněné Patočkovy myšlenky z *Kacířských esejí o filosofii dějin*. Hegelova teze je nepochybně jasnozřivá a inspirativní. Mezi uměním starším a moderním je však podstatný rozdíl, protože smysl umění moderního je problematický a smysl umění staršího naopak domněle zajištěný. Je to však vždy smysl načerpaný ze vztahu bytí, smysl staršího umění je ovšem smysl tradovaný a smysl moderního umění je naopak čerpán z bezprostředního vztahu k bytí. Smysl, který je ukázán v uměleckém díle staršího období, je smysl, který v uměleckém díle nevzniká, který je do uměleckého díla přijat jako už existující. Smysl, který je vyjadřován v moderním uměleckém díle, je naopak smysl, který není zformulován předem, který je vyjádřen teprve díky dílu. Můžeme však také říci, že smysl moderního umění je zjevením samotné časovosti jako toho, co ze sebe vypouští veškeré jednotlivosti a zařazuje je do celkové souvislosti. Smysl staršího umění je však smyslem domněle definitivním a nezpochybnitelným, kterým je toto zjevování smyslu překryto.

IX. Závěr

V této studii jsme se pokusili představit Patočkovy názory na Hegelovu tezi o minulém rázu umění. Poukázali jsme na to, že u Patočky nacházíme dvě interpretace této Hegelovy teze. Patočka nejprve upozorňuje na inspirativnost Hegelových názorů, na to, že Hegel dokázal jasnozřivě odhalit zásadní proměnu umění, ke které v jeho současnosti dochází. V této souvislosti předkládá Patočka koncepci dvou zásadně odlišných historických období, ve kterých umění plnilo naprosto odlišnou roli. V období umělecké kultury bylo umělecké dílo průhledné a ukazovalo svět, který je nezávislý na díle samotném. Jednalo

¹⁶⁹ Srov. tamtéž, s. 112–115, 117–131.

¹⁷⁰ Srov. tamtéž, s. 129–130.

¹⁷¹ Srov. tamtéž, s. 125–127.

¹⁷² Srov. tamtéž, s. 127, 131.

se o sdělení pravdy, kterou je božství. V období estetické kultury umění vyjadřuje svět, který je výhradně světem díla. Pohled se tedy zastavuje na díle samotném, na smyslu individuálním, osobním. Patočka však následně nabízí také časovostní interpretaci teze o minulém rázu umění. Umělecké dílo je minulé, protože ukazuje minulost jako podstatnou dimenzi časovosti. V souvislosti s těmito úvahami však vyvstává otázka po vztahu umění umělecké kultury a umění estetické kultury. Patočkova koncepce dvou období umění vede nezbytně k myšlence, že umělecká díla minulosti a díla současnosti můžeme považovat za natolik odlišné skutečnosti, že vlastně nemají cokoli společného. Patočka samotný poukazuje na rozpornost vlastní koncepce dvou období vývoje umění: jestliže přijmeme to, že umění je v podstatě metafyzické, jeví se moderní umění jako úpadek umění staršího, jestliže naopak přijmeme to, že umění je ve skutečnosti vyjádřením osobního smyslu, jeví se starší umění v porovnání s charakterem moderního umění jako klam. V této studii jsme však nakonec poukázali na to, že problém vztahu obou období, o kterých Patočka uvažuje, je řešitelný za pomoci pozdějších Patočkových úvah o smyslu, úvah o rozdílu a vzájemném vztahu smyslu problematického a smyslu domněle zajištěného. Poukázali jsme v této souvislosti na to, že smysl staršího umění můžeme považovat za domněle definitivní smysl náboženského charakteru, kterým je odhalená problematičnost smyslu překryta, a smysl moderního umění naopak můžeme považovat za smysl, který je problematický, tedy který vyplývá z výslovného vztahu k bytí.

Poděkování

Tento text vznikl za podpory grantového projektu „Problematika umění v myšlení Jana Patočky“ (GAČR P409/11/0324).

LITERATURA

- Gehlen, A., *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1965.
- Heidegger, M., Zrození uměleckého díla, *Oriente*, roč. 3, 1968, č. 5, s. 53–62, č. 6, s. 75–83, roč. 4, 1969, č. 1, s. 84–94.
- Hegel, G. W. F., *Estetika I*, Odeon, Praha 1966.
- , *Jenear Realphilosophie. Vorlesungen zur Philosophie der Natur und des Geistes von 1805–1806*, Akademie-Verlag, Berlin 1969.
- Ingarden, R., *O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki*, Rozprawy Wydziału Filozoficznego PAU, sv. LXVII, č. 2, Krakow 1946.
- Legros, R., Patočka et Hegel, in: Tassin, E.; Richir, M. (eds.), *Jan Patočka. Philosophie, phénoménologie, politique*, J. Millon, Grenoble 1992, s. 45–53.
- Major, L., Sebeuvědomění a čas. K Patočkově interpretaci Hegelovy estetiky, *Filosofický časopis*, roč. 15, 1967, č. 5, s. 625–635.
- Patočka, J., *Pěče o duši III*, OIKOYMENH, Praha 2002.
- , *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- , *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- Wolandt, G., Jan Patočka und Hegels Ästhetik, in: Gatzemeier, M. (ed.), *Jan Patočka: Ästhetik – Phänomenologie – Pädagogik – Geschichts- und Politiktheorie*, Alano Verlag, Aachen 1994, s. 30–37.

THE PRESENCE AND THE PAST OF ART IN PATOČKA'S INTERPRETATIONS OF HEGEL'S THESIS ON THE PAST CHARACTER OF ART

Summary

In this article, the author traces Jan Patočka's interpretations of Hegel's thesis on the past character of art. He emphasizes Patočka's views on the far-sightedness and current relevance of Hegel's thesis. Patočka argues that Hegel rightly recognized the fundamental difference between classical and contemporary art. He develops Hegel's view and offers a conception of two periods of the spiritual life of mankind and of two eras of art. The first is called the 'era of artistic culture'. In this era, art was the predominant way of approaching reality. Divinity was revealed through art, and the human gaze penetrated art directly to the truth. The second is called the 'era of aesthetic culture'. In this era abstract terms were the predominant tool of approaching reality; a work of art was thus recognized as an independent reality. The viewer dwells on the work of art itself. Patočka supposes that artworks of both the artistic era and the aesthetic era always open up a certain 'meaning', which enables the orientation of human existence. The status of this world, however, radically changed from one era to the next. Classical art offered objective and binding meaning, but modern art offers personal or individual meaning. The article points to Patočka's later reflections on this conception of the development of art and it emphasizes that this conception contains an important discrepancy in the relation between the two periods. On the one hand, Patočka considers the difference of the artistic imitation of binding, objective meaning in the first period and the artistic expression of the personal, individual meaning of the second period. On the other hand, he refers to the ontological origin of the artworks of both periods. The article points out that such an ontological relation tends to be suppressed in Patočka's considerations of the two periods of art. The article also considers Patočka's temporal interpretation of Hegel's thesis. From the perspective of this interpretation, art reveals temporality as such, that is, the ontological fundament of the revelation of meaning. The article emphasizes that such an interpretation demonstrates the ontological relevance of the artwork in greater detail. Also in this context, however, Patočka continues to use the concept of the artistic era and of the aesthetic era, though he does not sufficiently clarify the relation between the two eras. The article points out that the discrepancy in the concept of the two eras of art can be resolved with the help of Patočka's later reflections on the 'problematic nature' of meaning. The article argues that in classical art such a nature is concealed, whereas in modern art it is revealed again.