

Univerzita Karlova v Praze  
Pedagogická fakulta

DISERTAČNÍ PRÁCE

Ontologicko-ontický rozvrh podmínek a předpokladů neautentického pobytu  
na příkladu neautenticky uměleckého díla

Ontological-ontic Concept of Conditions and Prerequisites of Inauthentic  
Dasein Demonstrated by the Example of Inauthentic Work of Art

Martin Krcha

Vedoucí práce: PhDr. Věra Jirásková, Ph.D.  
Studijní program: Filosofie  
Studijní obor: Filosofie výchovy

2017

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma Ontologicko-ontický rozvrh podmínek a předpokladů neautentického pobytu vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 14. února 2017

.....

podpis

Rád bych poděkoval PhDr. Věře Jiráskové, Ph.D. za věcné připomínky i konstruktivní rady při vedení této disertační práce. Mé poděkování rovněž patří všem těm, kteří umožnili, aby tato práce mohla být napsána.

## **ABSTRAKT**

Předkládaná práce se zabývá otázkou autenticky resp. neautenticky uměleckého díla v kontextu myšlení autentického, resp. neautentického modu pobytu tak, jak téma autenticity rozvinul Martin Heidegger ve svém díle *Bytí a čas*. Důvodem pro tematizaci otázky je snaha otevřít možnost myslet autenticitu či neautenticitu pobytu způsobem uchopujícím ji v jejím výkonu, tj. jako událost, již je vlastní její významně ji náležející charakter. Myslet autenticky, resp. neautenticky umělecké dílo ukazuje na hranice přístupu vnímající autenticitu pouze ve smyslu jisté původnosti či „svojskosti“, jež by měla „náležet“ něčemu, co má být autentické či neautentické, téměř na způsob případku. Proto se práce věnuje tomu, co se ukáže, pokud je myšlení autenticity přeneseno na umělecké dílo. Protože tím, co „výkon“ autenticity může vůbec založit, je subjekt, je při promýšlení neautenticky, resp. autenticky uměleckého díla problematizován i jeho autor a příjemce. Při zabývání se uměleckým dílem s ohledem na jeho časovost či např. bytnost je proto dán prostor i otázce vidění, resp. vnímání uměleckého díla. Přitom se ukazuje podobnost autora s příjemcem, ale rovněž i to, že je třeba se učit vidět (nejen) umělecká díla, ale především autentickým způsobem. Tím se téma obrací nazpět k otázce autentického pobytu, jinak tuto otázku nasvěcuje, a stává se tím východiskem (či zpřesněním budoucích východisek) při dalším promýšlení autenticity či neautenticity pobytu.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Autentický pobyt, Dasein, autenticita, neautenticita, umělecké dílo, časovost, vidění

## **ABSTRACT**

The thesis deals with the issue of authentic or inauthentic work of art in the context of philosophy of authentic / inauthentic mode of existence (Dasein) as it was developed by Martin Heidegger in his *Time and Being*. The reason for addressing this issue is an effort to open the possibility of understanding authenticity or inauthenticity of individual Dasein in the manner which grasps it in the act of its performance, i.e. as a singular event. Thinking of authentic / inauthentic work of art demonstrates the limits of approach which understands authenticity only as certain originality or “selfness” which should belong to something authentic or inauthentic, almost like its accident. This thesis is therefore concerned with what is revealed if the concept of authenticity is transposed to a work of art. Since it is the subject who can make the act of performance of authenticity happen, the author and the recipient of the authentic / inauthentic work of art are problematized as well. When dealing with the work of art with respect to its temporality (historicality) or its being, the thesis also provides room for the issue of perception of the work of art. The resemblance of the author and the recipient is thus revealed and so is the necessity to learn to see not only artworks as such but to see them authentically. The issue thereby turns back to the problem of authentic Dasein, shows this problem from another perspective and becomes the ground (or specification of future grounds) for rethinking authenticity or inauthenticity of Dasein.

## **KEYWORDS**

Existence, Dasein, authenticity, inauthenticity, work of art, temporality, seeing

## Obsah

---

Předmluva .....	6
1. Autenticky umělecké dílo - úvod .....	11
2. Autentický modus bytí pobytu .....	20
3. Časové možnosti autenticky uměleckého díla .....	29
4. Autor divák – divák autor?.....	42
5. Ontologie a onticita uměleckého díla .....	53
6. Naladěnost a autenticky umělecké dílo.....	64
7. Dialog s dílem jako dění pravdy .....	74
8. Umělecké dílo a současnost .....	94
9. Učit se vidět umělecká díla .....	100
Závěr.....	114
Seznam použitých informačních zdrojů.....	115
Obrazová příloha.....	118

## Předmluva

---

Otázka autenticity bývá zpravidla spojována s motivy, jež se vynořují ve chvílích, kdy se v naléhavosti lidské existence ohlásí hledání jejího smyslu a její vlastní identity. Tato otázka nemusí být trvale přítomnou, avšak o to více vystupuje její nárok na to být zodpovězenou (či zodpovídanou), jakmile je jednou vystavena ve své celkovosti, jež ukazuje na celkovost existence, vůči které tento svůj nárok uplatňuje. Je nesena potřebou smysluplného života, který je životem dobrým, neboť správným, což znamená takovým, jenž je práv sám sobě – neboť je založen v pozná(vá)ní sebe sama.

Být práv sám sobě ovšem předpokládá hledání sebe právě tím způsobem, který vychází právě z autentického hledání, z rozvrhování a uskutečňování vlastních možností.

Samotný pojem autenticita, jehož význam je odvozován z řeckého *authentēs*, tj. zhotovený vlastní rukou (též autentičnost jako pravost, hodnověrnost, věrnost sobě sama) však nebude prost jistého sporu, jakmile bude vykládán pouze v kontextu takového myšlení autenticity, které ji nerozumí než jen jako jisté „značce“ původnosti či právě věrnosti sobě sama. Neboť autenticita není jenom vlastností určitého způsobu, prostřednictvím něhož lze to které jednání v rámci myšlení původnosti či nepůvodnosti uchopit; je spíše výkonem, v němž se osvědčuje či selhává modus vždy té které konkrétní existence a tedy se „děje“. Je tak třeba vnímat ji právě s ohledem na celkovost života, jenž nikdy není životem solitéra, eremity či anachorety a zohlednit tím jak hledání sebe sama ze sebe sama, tak také hledání „vyrůstající“ z rozdílu, jenž je rýsován hranicí, kterou nelze ani překročit, ale ani nepřekračovat, neboť je hranicí spolubytí, z něhož čerpá svůj význam i své reference.

Být ze sebe sama, být práv sobě sama, tj. autenticky, avšak s vědomím hranice, jež autenticitu či neautenticitu *také* rozehrává, anebo být výsledkem slapových sociokulturních sil se ukazuje být naléhavou otázkou právě v dnešní době, již je tolik vlastní zdůrazňování potřeby „být svůj“ či „zůstat svým“, zvláště jestliže je tato potřeba obvykle zdůrazňována prostřednictvím obrazů

či reprezentací a navíc vyzdvihována samotnými jejich tvůrci. Toto „být svůj“ či „zůstat svým“ tak obvykle neznamená než být způsobem toho, kdo tuto potřebu zdůrazňuje: „image je nanic, následuj instinkt“, což tedy jinými slovy neznamená než: „buď svůj, avšak *naším* způsobem“. Tímto naléháním je tak postupně přepisován způsob, jakým na sebe jedinec pohlíží, tím, jak jsou mu sugerovány konkrétní způsoby sebepojetí určitou pervertovanou variací na autenticitu, resp. jejím přenášením a ustavováním její určité podoby na a v rovině ontické (tj. jsi tím, co máš nebo čím disponuješ, nikoli tím, kdo jsi).

Být práv sám sobě, žít dobrý život, pro Řeky znamenalo žít život jako umělecké dílo, které je třeba svým životem vytvořit a byla to právě smrtelnost lidského života, jako určitá limita, jež nárokovala pohlížet na něj jako na umělecké dílo.<sup>1</sup> Umění, jako to, co možnost uměleckého díla vůbec otevírá, podobně jako umění coby výlučný způsob, jímž se ukazuje svět, jsoucí, i bytující v něm, tak ukazuje významnou souvislost mezi promyšlením otázky autenticity a tematizací existence pobytu.

Tato disertační práce tak původně i dle názvu zaciluje na ontologicko-ontický rozvrh podmínek a předpokladů neautentického pobytu na příkladu neautenticky uměleckého díla, tj. tenduje k tomu promýšlet neautenticitu či autenticitu pobytu, resp. lidské existence v souvislosti s pokusem myslet neautenticky či autenticky umělecké dílo, avšak předkládaný text zatím uvádí do tématu vyjasňování té podoby vztahu mezi uměleckým dílem a jeho příjemcem, který se ukáže při pokusu přenést myšlení autenticity na pole myšlení uměleckého díla. Potřeba promyslet nejprve tento moment se ukázala jako přednostní v průběhu problematizování otázek autentického, resp. neautentického pobytu a uměleckého díla (vzhledem k tomu, že není jedno, jakým uměleckým dílem by měl lidský život být – aniž by bylo třeba sestoupit na pole např. renesančního myšlení) a právě proto je tématem následujících stránek především tato otázka.

---

<sup>1</sup> Toto pojetí nastiňuje velmi stručně, přesto však pro uvedení do problematiky i pro potřeby této potřeby dostačujícím způsobem rozhovor s M. Foucaultem o jeho tehdy připravovaném dalším dílu pozdějších třísvazkových Dějin sexuality. Viz FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. Vyd. 2. V Praze: Herrmann, 1996, str. 274.



Jsou to právě umělecká díla, jež mohou nechávat přistoupit ke skutečnosti způsobem, který není předurčen jedním konkrétním modelem myšlení, nýbrž tím, jenž je otevírán samotným příjemcem díla, aniž by se však tento dílem otevřený přístup stával přístupem normativním. Umělecká díla tak mohou nechat odhalit původnost existence způsobem, který ji může dovést k této její původnosti v autentickém pohybu vlastního sebe-uvědomění, tedy aniž by docházelo k jakémukoli sugerování či vedení způsobem, jenž by již nebylo lze považovat za způsob autentický.

Problematika uvažované možnosti toho, co by se ukázalo, pokud by na pole uměleckého díla byla přenesena myšlenka autenticity vycházející z pojetí, které Heidegger rozvíjí v *Bytí a času* nebo např. v *Rozvrhu fenomenologické interpretace Aristotela*, je tak postupně nesena promýšlením některých podob analytik pobytu rozvedených směrem k možnosti myslet je v souvislosti s bytností uměleckého díla, avšak způsobem, jež je spíše nárokem vést dialog s těmito analytikami, než se jimi přísným způsobem inspirovat.

Text tak postupně uvádí čtenáře do vlastní problematiky vztahu uměleckého díla, pobytu a jeho každodennosti, v jejímž rámci se ocitá rovněž umělecké dílo. Dále je stručně předvedeno pojetí autentického, resp. neautentického modu pobytu tak, jak je nastíněno v Heideggerově *Bytí a času*. Na toto předvedení navazuje analytika časových možností uměleckého díla, které otevírají, mj., možnost promyslet a uchopit vzájemnou provázanost autora a diváka. Tato vzájemnost výrazněji vystoupí také tehdy, jestliže je umělecké dílo tematizováno s ohledem na svou ontickou a ontologickou rovinu, což je ukázáno v kapitole věnující se právě ontologii a onticitě uměleckého díla. Na tuto kapitolu poté navazuje problematika naladěnosti, po které přichází rozbor možností toho, jak myslet dialog s dílem jako dění pravdy. Pravda je v tomto ohledu představena a myšlena jako ne-skrytost, ale rovněž jako to, co nechává vidět; zároveň je toto „nechávající vidět“ dáno do souvislostí s myšlením *události* díla. Způsoby, jakými se ukazuje otázka umění dnes, a způsob, jak na tuto otázku odpověď, přináší předposlední kapitola. Více do praxe orientovaný text pak představuje poslední oddíl této disertační práce, který je věnovaný nutnosti učit se vidět umělecká díla.

Myšlenka pokusit se myslet autenticky umělecké dílo může působit možná jako příliš smělý počín (neboť jak tuto problematiku vůbec uchopit?), avšak právě s ohledem na téma, které se bytostně dotýká způsobu života každého z nás, totiž na téma uměleckého díla, může se tento pokus jevit jako jedna z možností, skrze niž lze k uměleckému dílu přistoupit nikoli explicitně hodnotícím způsobem, ale také navíc tak, aby bylo možné zahrnout do tázání dílu zúčastněné role, tj. autora i diváka, resp. příjemce uměleckého díla (s ohledem na jeho existenci), a tak se dopracovat k uchopení autenticity v jejím událostním charakteru – a tím také rovněž k novému předvedení ontologicko-ontickému rozvrhu podmínek a předpokladů neautentického pobytu právě na příkladu neautenticky uměleckého díla.

Potřebu pokusit se o toto nové předvedení ukazuje např. promýšlení autenticity I. Chvatíkem v jeho textu nazvaném *Potíže s autenticitou*.<sup>2</sup> V něm Chvatík kriticky přistupuje k pojetí, v němž je, dle jeho názoru, „*polarita vlastního a nevlastního způsobu bytí formulována příliš ostře: získat se – ztratit se*“,<sup>3</sup> ale rovněž kriticky uchopuje např. i upadání pobytu, tj. tu tezi, že „*pobyt může od sebe odpadnout a ztratit se v obstarávaném ‚světě‘*“, třebaže „[...] *bytí ve světě má být základní strukturou pobytu*“,<sup>4</sup> což sugeruje jistou nejistotu ohledně vlastního charakteru upadání. Cesta k otázce autenticity tak, jak se zdá, nevede ani přes problematiku uchopující věčnost či bytnost, ani např. přes otázku možnosti volby, či volání hlasu svědomí, jako spíše právě přes časovost (jak to ostatně naznačuje Chvatíkův text ve svém závěru), ale především pak přes takové uchopení problematiky, které leží mimo oblast pozitivně artikulovaných výpovědí, neboť je postaveno na myšlení události, resp. dění, jež se možnosti přísné artikulace vymyká. A právě k tomuto způsobu „vypovídání“ o autenticitě, resp. neautenticitě nás může dovést, jak se snaží ukázat tato práce, umělecké dílo, podobně jako je v jeho moci dovést k novému vhledu do sebe sama i svého (na jeho bytnosti se ve výkonu autenticity spolupodílejícího) příjemce.

---

<sup>2</sup> CHVATÍK, Ivan. *Potíže s autenticitou* (II.) In *Reflexe: Filosofický časopis*. Praha: OIKOYMENH, 1998 (19), s. 7-1 – 7-10.

<sup>3</sup> *Tamt.*, s. 7-4.

<sup>4</sup> *Tamt.*, s. 7-5.

V textu je převážně tematizováno vizuální umění, neboť např. hudba či básnictví představují natolik svébytnou výzvu pro promýšlení výše naznačeným způsobem, jenž by si vyžádal mnohem obsáhlejší a podrobnější rozvržení zkoumaného pole, i samotného textu. Navíc dnešní doba, které je vlastní práce s obrazy více než kterékoli jiné době (ať již v podobě značek, symbolů, piktogramů, ikon či v podobě vytváření obrazů událostí v rámci tzv. zpravodajství) je spíše dobou vizuální, než třeba literární (než aby dnes byla napsána věta, jež je co do svého obsahu pozitivní, dojde k jejímu nahrazení piktogramem, tj. „smajlíkem“). Právě z tohoto důvodu se text dizertační práce soustřeďuje na promýšlení toho druhu umění, jehož projevem je především jeho vizuální stránka.

# 1. Autenticky umělecké dílo - úvod

Když se umělec prezentuje prostředníčkem • Autenticky umělecké dílo? • Myšlení „more geometrico“ • Autentický modus pobytu a autenticky umělecké dílo – význam vztahu

Prostředníček vyčnívající z Vltavy směrem k Pražskému hradu se poklidně pohupuje v jejím mírném proudu. Zástupné gesto pro falus představuje dílo Davida Černého a při pozornějším pohledu na vztyčený prst by se dala očekávat jistě ne nepřípadná námitka ze strany diváka mířící na ten fakt, že spíše než umělecký zážitek objekt vyjadřuje pouze poněkud pochybnou (anebo možná jen provokativně záměrně nedostačující) obeznámenost autora s anatomíí lidské ruky.

Prostředníček totiž disponuje jedním kloubem navíc.

Jistě by se však našli také diváci, které by desetimetrový fialový objekt zaujal rovněž s ohledem na jeho (možná původně nebo snad i pravděpodobně) umělecký záměr. Nebyla by to pak tedy pouze ta příčina, která by zavdávala podnět k oživení „anatomické pochyby“, skrze niž by se ten nevzrušeně se pohupující objekt snažil přesvědčit svého potenciálního obdivovatele o své určité výlučnosti, ale bylo by to rovněž umělecké provedení, tj. způsob, jakým tento objekt ztvárňuje jistou výpověď za pomoci uměleckého výrazu.

Jako kdyby tak ten poněkud bizarní symbol falu, využívající svého druhu dysfemismu, naznačoval (a to nejenom kontextem své instalace: hladina Vltavy, nasměrování k Pražskému hradu), že chce být nejen jistou protestní výpovědí, ale že rovněž hodlá být určitým unikátem *právě* jako objekt umění.

Vždyť proto tam přece právě takto stojí. Jeho smyslem není jenom provokovat a něco přitom sdělovat, jeho smyslem je rovněž jistá forma umělecké sebezprezentace.

A přesto mnozí z kolemjdoucích, jak se nám to alespoň na první pohled jeví, pokud po nábřeží kráčejí chodce nějakou chvíli pozorujeme,<sup>5</sup> nezdají se být ani provokováni, ani udiveni, ba ani zaujati s ohledem na možnou uměleckost tohoto

---

<sup>5</sup> Nejedná se samozřejmě o snahu uvedeným pozorováním suplovat seriózní sociologický výzkum, který by bylo třeba provést buď dotazníkovým šetřením, nebo např. formou rozhovoru s chodci. Zkušenost se situací na nábřeží snad přesto dostatečně umožňuje utvořit si takový „obraz“ o dění na uvedeném místě, které je postačující k tomu, aby bylo možné demonstrovat „událost“ jako jistou formu „odrazového můstku“ směrem k tázání, jež má být předmětem tohoto textu.

gesta. Kolemjdoucí divák tak většinou poměrně záhy přesouvá svůj zrak od podívané na Vltavě zpátky ke svému telefonu, anebo prostě jen pokračuje ve svém „režimu zařizování“, tj. ve své myšlenkové každodennosti, aniž by se právě viděným dále zabýval. A tak spíše jen vzácně lze spatřit zastavit se skupinku debatujících turistů (jsou dobře rozpoznatelní nejen podle jejich vzhledu, ale právě také na základě jazyka, jímž spolu rozmlouvají), kteří si posléze odnášejí vzpomínku na „fialového velikána“ ve svém fotoaparátu. A někdy ani to ne, neboť akt focení nebývá vždy dokonán, někdy fotoaparát mizí ve svém pouzdře ještě předtím, než je použit.

Snad je to kvůli třpytu Vltavy, obtížně umožňujícímu zachytit objekt zahalený odlesky hladiny optikou fotoaparátu.

Uvedeným příkladem uměleckého díla (neboť prostředníček je dílem výtvarníka, sochaře a tvůrce *uměleckých* děl, jak o tom referují novinové deníky)<sup>6</sup> by měl být otevřen pokus podrobit zkoumání vztah mezi uměleckým dílem a jeho tvůrcem či příjemcem, který se ukáže, jestliže dojde k přenosu problematiky autenticity, resp. neautenticity pobytu na pole myšlení bytnosti uměleckého díla. To znamená pokusit se myslet autenticky, resp. neautenticky umělecké dílo uchopením jeho možné autenticity či neautenticity podobným způsobem, jakým je uchopován autentický, resp. neautentický pobyt v díle Martina Heideggera.

Myslet možnost autenticity či neautenticity uměleckého díla však bude nutně znamenat zabývat se jí způsobem, jenž se nebude moci opírat o pozitivně formulované výroky. Už z podstaty vztahu „příjemce díla – umělecké dílo“, který je založen v subjektivním prožitku, nemůže být cílem této práce přinést definici autenticky uměleckého díla tak, aby čtenář na konci tohoto textu byl schopen říci: *„Jestliže právě tento obraz nese právě tyto znaky, pak se jedná o autenticky umělecké dílo. Jestliže těmito znaky nedisponuje, bude se v případě právě tohoto uměleckého díla jednat o dílo neautenticky umělecké.“*. Text si takový cíl nemůže

---

<sup>6</sup> *Obří vztyčený prostředníček míří na Pražský hrad* [online] [cit: 2017-02-02] Dostupné z: <<http://zpravy.aktualne.cz/domaci/obri-vztyceny-prostrednicek-miri-na-prazsky-hrad/r~aeede6d23a2111e3a6f7002590604f2e/>>, *Umělec Černý postavil obrovský vztyčený prostředníček, který míří na Pražský hrad* [online] [cit: 2017-02-02] Dostupné z: <<http://www.parlamentnilisty.cz/arena/monitor/Umelec-Cerny-postavil-obrovsky-vztyceny-prostrednicek-ktery-miri-na-Prazsky-hrad-290244>>.

klást také z toho důvodu, že každá případná definice toho, co je či není v oblasti nepobytových jsoucen autentické, byla by už z podstaty založenosti myšlení autenticity resp. neautenticity pobytu něčím (vy)konstruovaným. Autenticita či neautenticita pobytu navíc není nějakou jeho vlastností, tj. není případkem, který by pobyt jako jistá substance buď měl, anebo neměl. Pobyt nepředstavuje substanci a autentický modus pobytu je „pouze“ způsobem, jakým je možné uchopit původnost či nepůvodnost existování pobytu s ohledem na vždy nutně jeho vlastní způsob toho, jak moci být. Vnímané umělecké dílo bude proto vnímáno vždy na ten který způsob vždy toho kterého diváka či autora; zároveň se bude vyznačovat takovou jednotou smyslu, který jej – a právě a pouze jej – bude činit předmětem zájmu právě vždy tohoto konkrétního jeho příjemce.

Myšlení autenticity, s ohledem na možnost zabývat se důsledky, jaké přináší pokus myslet autenticky či neautenticky umělecké dílo, tak v sobě vždy ponese nezbytnost myslet tento pokus ve vazbě k tomu, kdo tuto vazbu ve vztahu k dílu udržuje. „Rozhodčím“ ve věci autenticity či neautenticity uměleckého díla proto bude vždy jen jeho příjemce (a zároveň tvůrce, jak bude řečeno dále).<sup>7</sup> Vnímání uměleckého díla nepředstavuje objektivní událost, kterou by bylo možné objektivně uchopit, tzn. zvnějšku popsat s objektivní, tj. obecnou platností, nýbrž je vždy subjektivním aktem, o němž jedině lze hovořit, avšak vždy již jen skrze objektivující významy „dodávané“ mu slovy.

Výchozí moment pro rozvinutí otázky jak myslet autenticitu uměleckého díla bude vycházet tedy ze vztahu diváka k uměleckému dílu tematizovanému nikoli věcně (objektivně), onticky, nýbrž ontologicky, tedy s přihlédnutím k bytnosti uměleckého díla. To však znamená, že bude třeba prozkoumat dvojí: nejen způsob, jakým se umělecké dílo jako umělecké dílo dává, ale zároveň také to, jak jest dílo divákem vnímáno – a tedy jak je bytostně divák s dílem. Proč by to však mělo být právě umělecké dílo, čím by bylo účelné nebo dokonce potřebné zabývat se s ohledem na jeho (s přihlédnutím k ostatním nepobytovým jsoucnům takto pak výjimečnou) povahu, která by se měla vyjevit v okamžiku, kdy by na pole bytnosti uměleckého díla byla přenesena problematika autenticity?

---

<sup>7</sup> Podrobněji k problematice autor – příjemce díla viz kap. 4.

Odpověď na tuto otázku – plně v souladu s tím, jak byla zdůrazněna role diváka i autora, tj. příjemce uměleckého díla či jeho tvůrce, totiž vzhledem k dílu – musí být hledána ve směru vedoucím právě přes otázku po člověku, resp. po pobytu a po každodennosti tohoto pobytu. Ostatně nemůže tomu být jinak, neboť každé tázání, jež je tázáním bytostným (a bylo řečeno, že hledání toho, jak myslet autenticky umělecké dílo, bude vedeno v rovině rovněž ontologické), je v posledku tázáním se po člověku, resp. vyrůstá z potřeby rozumu vždy tou kterou podobou reflexivního vztahu navracet se a obrát k sobě sama. Takto např. „*výslovně je rozum tématem v disciplínách, jež se zabývají poznáním (tj. pravým a ryzím rozumovým poznáním), pravým a ryzím hodnocením (ryzími hodnotami jako hodnotami rozumu), etickým jednáním (opravdu šlechetným jednáním, jednáním z praktického rozumu) [...]. Stane-li se člověk ‚metafyzickým‘ [...], jde o něho jako o rozumovou bytost, a jsou-li problematické dějiny, jde o ‚smysl‘, o rozum v dějinách.*“<sup>8</sup> Nelze si tedy klást otázky po bytnosti uměleckého díla, ani se tázat po umění způsobem bytostným, aniž by tím zároveň nebyla kladena otázka po člověku. Neboť jedním ze způsobů, jímž se rozum vypovídá i dozvídá o sobě sama, je právě umění. Umění je však v obvyklém pojetí určitou nadstavbou nad tím, s čím člověk přichází do kontaktu jako se svým světem, třebaže nikoli nadstavbou přicházející nějak *po* tomto „jako svět“ vnímaném.

Člověk, tematicky zvýznamněný v díle Martina Heideggera s ohledem na svou existenci právě jako pobyt, tenduje primárně k tomu rozumět svému vlastnímu bytí spíše z toho jsoucna, jímž bytostně není. Rozumí si tedy nejprve nikoli ze sebe, nýbrž z toho světa, k němuž se vztahuje jakožto k souboru pozitivně se mu dávajících výskytových jsoucen.<sup>9</sup> Na tomto pozitivně se dávajícím souboru výskytových jsoucen lze založit experimentální vědění, které je svou faktickou uchopitelností zdrojem jistoty pro toto vědění.

---

<sup>8</sup> HUSSERL, Edmund. *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie: úvod do fenomenologické filozofie*. Vyd. 2., (repr. 1. vyd.). Praha: Academia, 1996, s. 30,31.

<sup>9</sup> Viz HEIDEGGER, Martin, *Bytí a čas*, Praha: OIKOYMENH, 1996, s. 32.: „*Pobyt má spíše v souladu s jedním ze způsobů svého bytí tendenci rozumět svému vlastnímu bytí z toho jsoucna, ke kterému se bytostně stále a především vztahuje, totiž ze světa (to zde znamená z toho, co se vyskytuje).*“

Rozumění sobě sama, tj. výklad, vycházející z věčně uchopovaného, je postupně spolukladen s věcným výkladem světa proti tomu, co už nelze změřit či vůbec kvantifikovat, jako jediné správné poznání, jež odhaluje skutečnost či lidskou existenci v tom, jak tato jest. „*Chci-li vědět, co je světlo, na koho jiného bych se měl obrátit než na fyzika? [...] Proč bychom se zde měli ptát svých smyslů, zdržovat se u toho, co nám naše vnímání říká o barvách, odrazech a věcech, na niž se objevují? Vždyť je více než zřejmé, že toto vše je jen zdání a pouze metodický přístup vědce, jeho měřidla a pokusy nás mohou vyvést z iluze, v níž žijí naše smysly, a umožnit nám přístup k pravé povaze věcí.*“<sup>10</sup>

Obraz vědy, vyrůstající z věčně rozumově poznatelné vrstvy světa, má tak tendenci privilegovat svět rozumového poznání nad světem vnímání. Způsob uspořádanosti světa technikou odpovídá určitému řádu, který je v opozici k té technice, jež je uměním. Zatímco např. uměleckým tvořením založeným na techné<sup>11</sup> pochopené jako umění „*se řecký člověk přibližoval tvoření božskému podobně jako jinými způsoby překonávání sebe sama ve sportovním či múzickém zápolení [...]*“,<sup>12</sup> aby se tak otevřel tomu, co již není věčné, technickým uměním (vědo-technikou) jako kdyby se člověk spíše uzavíral tvoření ve jménu zabydlování se na již předem uspořádané zemi - fysis, bez snahy vykročit za tuto fysis, jako kdyby měl „svět“ meta-fysis zůstat zapovězeným.

A umělecká tvořivost jako kdyby dnes někdy měla snahu splývat s tím pojetím, které v experimentálním naladění hledá způsob, jak vykročit vstříc očekávanému výsledku apriorního pořádku. Namísto uměleckého hledání se ke slovu dostává umělecké experimentování. „*Nadbíhá se ‚vkusu‘ publika, které nemůže mít vkus, a eklekticismu senzibility, vysílené zmnožováním upotřebitelných forem a předmětů.*“<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice a Stéphanie MÉNASÉ. *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 10.

<sup>11</sup> *Podrobněji k pojmu techné viz kap. 8. tohoto textu.*

<sup>12</sup> BOUZEK, Jan a Zdeněk KRATOCHVÍL. *Řeč umění a archaické filosofie*. Praha: Herrmann, 1995, str. 19.

<sup>13</sup> LYOTARD, Jean-François, *Putování a jiné eseje*, Praha: Hermann & synové, 2001, s. 146.



V rozmanitém množství výskytových jsoucn, skrze něž se vyjevuje obraz vždy toho jeho světa, bude tak obraz nejen každého tohoto jsoucna, nýbrž rovněž právě obraz tohoto světa samotný, spolu se způsobem, jakým bude vytvářen i „čten“, zásadním způsobem artikulací určité zkušenosti konkrétní lidské existence. Obraz a jeho schopnost vypovídat něco o tom a z toho, jak je viděn či „čten“, se tak bude podílet na spoluvytváření podoby té které, tj. vždy konkrétní, lidské existence. Jedním z výlučných způsobů, v němž se pak „obrazovost“ stává tím, co určuje „co“ a „jak“, je obraz jako umělecké dílo.

S ohledem na to, k jaké proměně pojetí umění či funkce obrazu došlo s rozvojem masmédií (technologické hledisko) nebo s nástupem moderny (estetické hledisko), mohlo by se zdát, že právě v této době je třeba se zabývat tím, jak je každodennost pobytu vystavována přemíře různých obrazů. Mluví se o proliferační obrazů, které nejsou než simulakry, tj. obrazy toho, co již nemá oporu ve skutečné předloze, nýbrž pouze v modelu před-pokládané reality. Analyticky tohoto simulakrálního dění,<sup>14</sup> pohybující se na ontické rovině problematizací digitální multiplikovatelnosti simulované reality přesahují do ontologické roviny tím, jak se setkávají s živoucí skutečností konzumenta tohoto stále více simulací zasaženého každodenního života. Neboť obraz – a to nejen v roli simulakra – nabývá funkce něčeho takového, co tenduje k tomu sugerovat konkrétní pojetí události či způsobu, jakým „číst“ vnímanou zkušenost již takto více nepůvodní, nýbrž skrze obrazem zprostředkovanou „skutečnost“.

Pokud tak bude přitakáno jistému vlivu nejen simulaker, ale obrazů vůbec v jejich sugestivní roli, a pokud by jim takto byla přisouzena faktická moc, pak namísto odkrývání světa v autentickém pohybu jeho poznávání docházelo by nejen k postupnému střídavému „přepisování“ jednotlivých výkladů světa způsobem utvrzování těch kterých pozic té které „skutečností“, a to samo-zřejnými fakty těmito simulovanými obrazy předkládanými, ale struktura tímto procesem vytvářená odpovídala by ponejvíce té aktuálně dominující diskurzivní figuře, jež by tento simulovaný rozvrh vytvářel. V moderní (či pro někoho postmoderní) době by touto figurou byl způsob myšlení vedený ideou „more geometrico“.

---

<sup>14</sup> Za všechny lze jmenovat např. Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

Nepřesvědčuje nás však právě o tomto způsobu nakládání se skutečností (a stejně tak s člověkem) moderní západní věda, toužící se vši svou nejistotou (o které zpravidla nechce vědět, neboť se netáže po pramenech, z nichž čerpá evidenci svého vztahu k poznávanému)<sup>15</sup> zmocnit se skutečnosti, zmocnit se „pravdy“ (světa)? Netouží stále tato věda matematicky přísně, ale především pak geometricky přesně, umísťovat objekty svého poznávání na souřadnice stejně tak matematicky bezpečně (tedy *jistě*) definovaného světa, kdy však toto definování je předem již dobře určeno před(em)pokládaným cílem, neboť se jedná o vědu experimentální, tj. takovou, která se pohybuje v rámci vztahu „hypotéza – experiment“? Takto však není tato věda než vědou kladoucí otázku nikoli dosud nezodpovězenou, nýbrž otázku vědeckou, tj. kladenou již v určitém rozumném předpokládanou odpovědí, a formující tak již dopředu způsob, jímž bude poznávané poznáváno a fakta jasně zviditelněna. Avšak, jak napsal Edmund Husserl v úvodních odstavcích své *Krise evropských věd*: „*vědy o pouhých faktech vytvářejí lidi vidoucí jen fakty*“.<sup>16</sup> Ovšem fakta sama o sobě nejsou právě než jen fakta, tj. artikulace určitého způsobu, jak něco jest, třebaže toto jak něco jest, může být rovněž i jinak, než jak to právě nyní fakticky jeví býti. „*Fakta jsou pro nás fakty vzhledem k něčemu nefaktickému. Tomuto nefaktickému říkáme podstata a chápeme to opačně: jako to, co se s místem, dobou a jinými okolnostmi výskytu nemění, není na nich závislé. Proti nahodilosti fakta stojí nutnost podstaty.*“<sup>17</sup> Faktické vědění není než vědění nahodilým a poznání světa, založeného na faktech, nedosahuje podstatné obeznámenosti s tím, co je takto poznáváno. Podstatné je postupně přepisováno faktickým.

Zdá se pak byt nasnadě, že s ohledem na tento takřka mechanicky samovolně se prosazující styl myšlení rovněž i umělecké dílo, jemuž je jinak vlastní

---

<sup>15</sup> Více viz rozpracované téma in HUSSERL, Edmund. *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie: úvod do fenomenologické filozofie*. Překlad Oldřich Kuba. Vyd. 2. Praha: Academia, 1996, především úvodní strany cit. díla.

<sup>16</sup> HUSSERL, Edmund. *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie: úvod do fenomenologické filozofie*. Překlad Oldřich Kuba. Vyd. 2. Praha: Academia, 1996, s. 27.

<sup>17</sup> PATOČKA, Jan, KOUBA, Pavel a Ondřej ŠVEC, ed. *Fenomenologické spisy*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 76.

spíše to, že „*ponechává otevřenost světa otevřenu*“, <sup>18</sup> může být postaveno do služebnosti onoho nazírání světa, které toto „faktické přepisování“ ve jménu myšlení „*more geometrico*“ umožňuje. Původní smysl díla, totiž ten, který je nesen snahou „*dát vidět to, díky čemu vidíme, a nikoli to, co je viditelné*“, <sup>19</sup> se poté zvrhává v nástroj „geometrů“ neosobního „se“, v nástroj udržování neživého, tedy ne-lidského, neboť mechanického cyklu produkce a spotřeby obrazů a nápodob.

V rámci tohoto mechanického spotřebování v každodennosti obrazů dochází pak posilování onoho pojmání se na způsob věci, skrze něž pobyt sám sobě rozumí jako výskytovému, tj. nepobytovému jsoucnu. Představu o tom, co (a tedy nikoli kým) jest, pobyt již nevytváří s ohledem na svět jako otevřený horizont, nýbrž s ohledem na model světa složený z předmětů objektivně spočítatelných či měřitelných věcí, v nichž se zabydluje. Rozumí si jako věci, sám pro sebe se stává objektem, resp. předmětem, podstatný je obraz, který o sobě sama vytváří, nikoli on sám. Pojímá nakonec sebe sama jako to, s čím lze manipulovat a co lze ovládat, neboť je možné jej zformovat na způsob vyhovující určitému mustru, jisté podobě, jako nápodobu této požadované podobě.

Avšak člověk není stejného řádu jako předmětná jsoucná. Je existujícím vědomím, a jestliže si je vědom toho, že *jest*, pak svou existencí „rozsvětluje“ svět nepobytových jsoucnů, které zároveň jako prostředky uchovává ve starosti o své „jak být“. Mezi tyto prostředky potom nutně budou náležet i umělecká díla, skrze která bude rozumět sobě samému, tj. skrze která bude pobyt rozvrhovat sám sebe ve světě, jemuž rozumí jako světu sobě vlastnímu. Avšak umělecká díla, oproti prostředkům či výskytovým jsoucňům obecně mají schopnost vypovídat o světě nejen předmětně a věcně, nýbrž původně, tj. mají schopnost dovést pohled diváka za předmětné a věcné k bytostnému způsobem ontologickým, nikoli ontickým. „*Cézanne se snaží vytvářet obrys a tvar předmětu stejným způsobem, jakým je před našima očima tvoří příroda: prostým uspořádáním barev*“, tedy přirozeně,

---

<sup>18</sup> HEIDEGGER, Martin. *Zrození uměleckého díla*. Překlad Irena Michňáková. Orientace, (1967) ,53-62, 75-83, 84-94. s. 77.

<sup>19</sup> LYOTARD, Jean-François, *Putování a jiné eseje*, Praha: Hermann & synové, 2001, s. 141.

nikoli mechanistickým způsobem, nikoli „vypočítaně“ a s pomocí slovníku vědeckého poznání.

Nebude se tedy primárně jednat o tematizaci uměleckého díla jako něčeho takového, co pouze něco reprezentuje či o obraz jako o věc. Obraz nebude problematizován jako reprezentant (resp. reprezentace) a nepůjde tedy ani o otázku shody zobrazeného a zobrazovaného, tj. o pravdu myšlenou jako shodu. Nepůjde rovněž ani o otázku „hodnoty“ uměleckého díla v kontextu rozlišování umění na tzv. umění populární (tj. „nízké“ či „pokleslé“) a tzv. umění vyšší. Nutně se však určité poukazy momentů zohledňujících umělecké dílo např. také s ohledem na jeho schopnost re-representovat v dalším textu vynoří.

Podstatnou a hlavní otázkou však zůstane problematika bytnosti uměleckého díla, přivedena ke slovu skrze téma autenticity, které tak prostřednictvím svých poukazů k dalším momentům lidské existence, s nímž je autenticita spjata, ukáže na význam uměleckého díla v tom, jak toto jest i jak jest vnímáno.

Jak by tedy umělecké dílo bylo, pokud by bylo dílem *v-pravdě* uměleckým a nikoli jen nápodobou, simulakrem nebo jen prostým prostředkem? Jak by bylo možné myslet autenticitu uměleckého díla (pokud vůbec) oproti dílu, které by spíše než dílem zůstávalo především věcí, resp. náčiním či prostředkem, a u něhož by problematika autenticity nebyla myslitelnou? Připomeňme však nejprve problém autentického pobytu vůbec.

## 2. Autentický modus bytí pobytu

Člověk jako jsoucno, jež ví o svém bytí • Existence a výskyt • Naivní obeznámenost se světem • Rozumění světu ze světa samého • Svě-bytnost a upadlost • Starost

Autenticita<sup>20</sup> a neautenticita, resp. vlastní a nevlastní modus jsou v Bytí a čase myšleny v kontextu lidské existence.<sup>21</sup> Jí rozumíme určitý výkon, jistý způsob vynacházení se, který je na tomto způsobu svého vynacházení se nějak interesován. Interesovanost na tomto výkonu lidské existence zůstává i tehdy, jestliže je odmítnuta, neboť i odmítnutí bytí (za)interesován na svém bytí svědčí o určitém zájmu (neboť pouze takto, třebaže jen negativně zaujaté, ale právě na tento způsob interesované bytí, může odmítnout dále se nějak interesovat).

Člověk, pojatý jako pobyt, vždy už o svém bytí ví v rámci interesovanosti na svém existování. Je sice také jsoucno, lze na něj rovněž pohlížet předmětně jako na „věc“, avšak nelze o něm říci, že se mezi jinými (tedy ne-pobytoвыми) jsoucnými pouze vynachází, tedy že se jednoduše vyskytuje stejně tak, jako se vyskytují ostatní ne-pobytové jsoucná. Těm je vlastní pouze výskyt, nikoli už existence ve smyslu, jenž je vlastní pobytu. Pobyt je v tomto ohledu význačný tím, „[...] že] *má ve svém bytí k tomuto bytí bytostný vztah*“,<sup>22</sup> zatímco nepobytové jsoucno tuto možnost vztahovat se k sobě sama nemá.

Při dotazování se na to, jak pobyt existuje, není proto účelné dotazovat se pouze na to, čím pobyt jest, na to „co“ jest. Pobyt nelze bezesbytku vykázat pouze na způsob vlastností vlastním výskytovým jsoucnům,<sup>23</sup> proto bude třeba vyptávat se jej na způsob jeho bytí, na jeho existenci, tedy právě na způsob jakým jest. To, jakým způsobem bude pobyt v existenci rozvíjet jako pobytové jsoucno vztah k sobě samému (a tedy také k druhému [pobytu] a ke světu vůbec) pak bude určovat jeho charakter co do jeho autenticity, či do jeho neautenticity.

<sup>20</sup> Pojem autenticity vychází z řeckého *authentēs*, kdy takto znamená zhotovený vlastní rukou. Pojmu je rozuměno rovněž ve významu autenticity coby pravosti či hodnověrnosti. Podrobněji viz heslo Autenticita In *Filosofický slovník*. 2, opr. a rozš. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 1998.

<sup>21</sup> HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2, opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2002, s. 61.

<sup>22</sup> Srov. např. „*Pobyt je jsoucno, o kterém nelze říci, že se mezi jiným jsoucnem jen vyskytuje. Toto jsoucno se onticky vyznačuje spíše tím, že mu v jeho bytí o toto bytí samo jde.*“ *Tamt.*, s. 28.

<sup>23</sup> Srov. např. „*Rysy, jež je na tomto jsoucnu možno vykázat, nejsou tudíž vyskytující se ‚vlastností nějakého tak a tak ‚vypadajícího‘ jsoucná výskytového*“, atd. *Tamt.*, s. 60.

To, že pobyť rozumí sobě samému ze své existence, znamená, že rozumí sám sobě z možnosti jak sebou samým být, nebo naopak jak sebou samým nebýt. To ovšem zahrnuje také možnost přijmout takové rozumění sobě sama, které nevychází z pobytu samého, není jím samým po-rozuměným, nýbrž je mu toliko představeným jako rozumění jemu vlastní, anebo je za jeho vlastní rozumění přijaté v rámci možností, jež jsou mi jakoby nabídnuty, tj. „*tyto možnosti si pobyť buď sám zvolil, nebo se do nich dostal, či v nich vždy již vyrostl*“.<sup>24</sup> Pobyť tedy může zvolit sebe sama a tím i své možnosti, což odpovídá autenticitě, zatímco neautenticitě bude vlastní opomenutí této volby, tj. přijetí toho, jak jsou možnosti (a takto v nich i on sám) již „nějak“ dány.

Co je míněno tím, že se pobyť do nějakých možností „dostal“? Existence je pohybem, je rozvíjením vztahu ke světu. Vztahem ke světu se nerozumí přístup ke světu jakožto k souboru mimo pobyť výskytově jsoucích jsoucen, svět není pouhým součtem jsoucen. Světu je rozuměno jako existenciálu, tedy jako základnímu bytostnému rysu pobytu, neboť pobyť je vždy bytím-ve-světě. Svět „jest“ tu tehdy, jakmile je tu pobyť,<sup>25</sup> který je vždy již „venku“, v důvěrně známém světě. Ne-pobyťová jsoucná, s nimiž pobyť přichází v rámci každodenního obstarávání v tomto „venku“ do styku jsou, především pak v případě neautenticity, podstatným prvkem při porozumění sobě sama. „*Bytí-ve-světě jako obstarávání je v zajetí obstarávaného světa*“.<sup>26</sup> V rámci každodennosti pobytu se to má tak, že pobyť sám sobě nejprve rozumí právě na způsob toho, s čím přichází do styku jakožto s důvěrně známým. To znamená, že pojímá sám sebe na způsob ne-pobyťového jsoucná v důvěrné obeznámenosti s tímto jemu nějak k dispozici jsoucím příručním jsoucňem jakožto prostředkem.

Tedy nejen okolní svět, ale především právě prostředky v něm nějak pobytu dispozičně vydané, resp. příruční jsoucná, nechávají vyjevovat strukturu světa,

---

<sup>24</sup> HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2. opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2002, s. 28.

<sup>25</sup> Jistě lze ovšem myslet svět bez člověka, resp. bez pobytu. Nicméně takový svět nemůže mít valného smyslu. Snad by se mohlo jednat o svět tvořený souborem ne-pobyťových jsoucen bez vzájemného vztahu, bez účelovosti, bez prostorového uspořádání; jednalo by se však takto o svět vyprázdněný od jakéhokoli obsahu, resp. o svět prostý smyslu, neboť nestrukturovaný a nestrukturovatelný řečí, neboť o svět bez významu.

<sup>26</sup> HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2. opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2002, s. 83.

tj. jeho světskost (na níž se pobyt v obstarávajícím zacházení odkazuje). Věci, které člověk nějak používá, s nimiž se nějak setkává v běžném každodenním životě, v poukazech na souvislosti toho „k čemu“ slouží, nebo „pro koho“ byly vyrobeny, nebo tak „že proto, aby“, rovněž jej „vedou“ k takovému porozumění, jemuž je vlastní to, že vychází z odkázanosti ke světu, v němž se to s něčím vždy již má „tak a tak“. *„Pobyt se již vždy, pokud jest, odkázal ke ‚světu‘, s kterým se setkává, k jeho bytí patří bytostně tato odkázanost.“*<sup>27</sup> Svět je pobytu v tomto pohybu každodennosti otevřeností, neboť možnosti jsou mu v rámci jeho nakládání s prostředky v procesu obstarávání neustále otevírány. Není to ale nakonec samo zacházení, které něco vypovídá o způsobu, jímž se pobyt orientuje v rámci takto vrženého světa. Jsou to především souvislosti, z nichž pobyt rozumí tomu „proč“ je něco právě takto. Právě skrze souvislosti je pobyt v zacházení s příručními jsoucnými určitým způsobem „nastaven“.

Kdykoli totiž něco dělá, je pobyt veden nějakým záměrem dělat toto něco vzhledem k tomu, jak rozumí svému „proč“ v tom, co právě dělá. Rozumí zároveň takto také sobě sama (jsem takto, má se to se mnou takto proto, abych dělal toto něco nějak), ale rovněž i tomu, proč dělá (chci dělat, protože) toto něco. Nebo tomu také vlastně nerozumí, neboť nijak netematizuje na způsob problému to, co jej vede konat tak či onak. Ovšem i to je způsob, jak již „rozumí“ (třebaže právě doopravdy nerozumějícím způsobem) tomu, že se to nějak takto má, a to tedy i bez ohledu na to, že vlastně nezná skutečný důvod, tedy právě bez toho, aby doopravdy rozuměl, proč dělá toto něco nebo proč se to s ním má právě takto.

Vždy tím již dochází k tomu, že v obeznámenosti s tím, s čím se pobyt ve světě takto setkává, totiž s nitrosvětským ne-pobytočným jsoucnem, je pobytu sugerováno určité hledisko toho, jak rozumí (nebo jak rozumět má) jsoucnu samotnému, ale i celku světa. Jisté porozumění situaci, v níž se pobyt vždy již vynachází, je tak vedeno nějakým ohledem v rámci každodenního obstarávání. Možnosti, které jsou pobytu v procesu tohoto obstarávání ze světa souvislostí jako kdyby nabízeny, přejímá pobyt pak na základě tohoto jak „to [ono se] již má“. Ve svém jednání takto pak pobyt nevychází ze svého vlastního rozvrhování

---

<sup>27</sup> HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2. opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2002, s. 112.

situace, a to tedy znamená: jest neautenticky. „Každodenní pobyt je sebou v modu neurčitého ,ono se' [...]. Jsa sebou v modu neurčitého ,ono se', je každý pobyt do něho rozptýlen a musí sám sebe teprve najít.“<sup>28</sup> Autenticita vyžaduje rozvrhovat svou vlastní situaci, nikoli přejímat rozvrh situace z toho, jak „se to ono“ již vždy má.

Pobyt je ale vždy vržen do nějaké situace, které už nějak rozumí a v rámci níž nějak rozvrhuje své možnosti. Ty tím zároveň takto také otevírá, resp. odemyká – a to, jak jsme řekli, buď svým vlastním způsobem, tedy autenticky, nebo naopak způsobem neautentickým. „Rozumění je existenciální bytí vlastního „moci být“ pobytu samého, a to tak, že toto bytí na sobě samém odemyká, na čem se sebou je.“<sup>29</sup> Jestliže je tedy rozvrh toho, jak pobyt „má být“, založen ve výše zmíněném všeobecném „ono se“, pak právě běží o rozvrhování neautentické. Odemykání „světa“ pobytu se děje naladěností, tedy prostřednictvím jisté rozpoložnosti nasvětlující celkovost situace v rámci něčeho takového, co se pobytu týká, ale před čím pobyt zároveň utíká. „Rozpoložení nejen odemyká pobyt v jeho vrženosti a odkázanosti na svět, jenž je s bytím pobytu vždy již odemčen, nýbrž je samo existenciálním způsobem bytí, v němž se pobyt stále „světu“ vystavuje a nechává se jím oslovovat, a to tak, že se určitým způsobem sobě samému vyhýbá.“<sup>30</sup> Existence pobytu je tedy charakteristická naladěností, určitým pocitově rozumějícím porozuměním možností situace, do níž je pobyt vržen. Existence je vrženým rozvrhem, ale je, anebo být může, zároveň svými možnostmi.<sup>31</sup>

V každodenním „ono se“ však pobyt rozumí tomu, jak „se to má“ v rámci této jeho situace nekomplikovaně, naivně, vše je mu samo-zřejmé a srozumitelné. To znamená: pobyt nějak obvykle (v rámci každodennosti) jedná a k tomuto jeho jednání už patří rozumění, jak jednat má. Lze „o tom“ cokoli říci. Ovšem jestliže o tom lze říci cokoli, pak to není jednoznačným, nýbrž vždy dvojznačným, neboť se to může mít tak, či onak. Pobyt tak svou situaci, její (po)rozumění nějak „čte“, nějak si ji vykládá, nějak artikuluje svou zkušenost rozumění světu ze světa.

---

<sup>28</sup> HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2. opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2002, s. 159.

<sup>29</sup> *Tamt.* str. 176.

<sup>30</sup> *Tamt.* str. 170n.

<sup>31</sup> Podrobněji se pojmu *naladěnosti* věnuje kap. 8.



To se děje skrze řeč, kdy „řeč je významové členění naladěné srozumitelnosti bytí ve světě“.<sup>32</sup> Řeč takto sice umožňuje artikulovat rozumění a tím vůbec otevírat možnosti, jež toto rozumění odemyká, ovšem zároveň přitom v obstarávání řeči řečeným dochází k zakrývání toho, o čem je řeč. Takto pak „praktický ohled odkrývá, tzn., vykládá svět, kterému již [nějak] rozumíme“.<sup>33</sup> To však, co pobyt takto vykládá, opět není právě než jen oním neurčitým „ono se“, k němuž se v modu neautenticity pobyt utíká, a které je založené v rozumění, jež každému výkladu předchází. Později se ukáže, že pobyt „v autentickém bytí k smrti nemůže před nejvlastnější, bezvztažnou možností uhýbat a v útěku si ji zakrývat a překrucovat podle toho, jak jí rozumí neurčité „ono se““.<sup>34</sup> (Třebaže je opět možné rovněž i neautentické bytí k smrti, totiž v každodenním upadajícím uhýbání před smrtí.)<sup>35</sup>

Na řadu tak přichází moment upadání pobytu, který je rovněž třeba nahlédnout jako základní způsob bytí každodennosti. Upadlost pobytu totiž neznamena než to, že pobyt zůstává „především a většinou u obstarávaného světa [kdy toto] rozptýlení v ... má většinou charakter ztracenosti ve veřejném ono se“.<sup>36</sup> Utíkat před sebou znamená setrávat ve způsobu pojmání možností tak, jak tomu „bylo vždy“. Avšak proto, aby bylo možné utíkat „od...“, je třeba být si již vědom toho, že je zde nikoli pouze nějaké cosi, nýbrž že je zde vždy již konkrétní „tu“ (v kontextu tu-bytí), teprve od něhož lze utíkat. Na příkladu osvětleno: něco nějak mohu řešit a v tomto řešení – a prostřednictvím tohoto řešení – se řešením zároveň u-skutečňovat. Mohu se rozhodnout postavit se k řešení tak, jak se k němu staví každý, jak se „to ono“ má, tj. neautenticky, nebo naopak autenticky, kdy se pokusím vztáhnout k možnostem řešení výlučně mým vlastním, své-bytným způsobem.

V neautenticitě pobyt tedy není sám sebou, není svým (bytím), není své-bytným, pouze si rozumí z rozumění tomu, čím není, neboť toto rozumění není původně jeho. Neautentické porozumění sobě sama tak není něčím takovým, co by bylo možné nějak „opustit“. Při snaze více porozumět neautenticitě tohoto

---

<sup>32</sup> HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2. opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2002, s. 195.

<sup>33</sup> *Tamt.* s. 180.

<sup>34</sup> *Tamt.* s. 297.

<sup>35</sup> *Tamt.* s. 296.

<sup>36</sup> *Tamt.* s. 209.

základního způsobu každodennosti nás však bude zajímat, jak se pobyt v rámci tohoto svého postoje vztahuje k rozvrhování svých možností v horizontu časovosti.

Heidegger v úvodních kapitolách svého textu napíše, že člověk má být své bytí, jež je jeho.<sup>37</sup> Víme již, že má být své bytí tak, že v tomto jeho „být“, v tomto jeho „jestování“ či „bytování“ člověk nějak tomu, že jest, konkrétně rozumí. Tedy že rovněž také nějak rozumí tomu, jakým způsobem má – nebo jak může, či jak chce – být. Že mu tedy jde o jeho „moci být“. Pobyt si rozvrhuje své možnosti. Znamená to, že rozvrhuje i to, jak být může. V tom, že něco nějak být může, zohledňuje moment budoucnosti, tedy moment toho, co ještě není. Zároveň však také ve svém rozumění vychází z toho, čemu už rozumí, právě na základě toho, že toto něco již nějak bylo. Pobyt je výkon a v tomto smyslu je pohybem. Rozvrhování možností tohoto pohybu pobytu se tak odehrává v horizontu časovosti, kdy ten který způsob rozumění odpovídá autentickému nebo neautentickému časování pobytu. Rozvrhování však v sobě vždy nese i to, co v rámci rozvrhu nebylo, anebo nebude, uskutečněno.

Tím, že se pobyt rozhodne pro nějakou konkrétní možnost jak moci být, rozhodne se pro určitou budoucnost. Časuje tuto budoucnost tak, že předstihuje sebe sama do rozvrhovaného, tedy ještě nejsoucího. Martin Heidegger napíše, že „časovost se odhaluje jako smysl autentické starosti“,<sup>38</sup> přičemž pod pojem starost je kladen souhrn toho, jak rozumí pojmu pobyt v jeho celkovosti, tedy jako strukturu formální existenciální celosti ontologického skladebného celku pobytu. Do tohoto skladebného celku náleží právě i moci být. K moci být, nějak se uskutečnit, pobyt „potřebuje“ čas, rozvrhování i upadání se dějí v čase – kdy je třeba navrátit se k otázce časovosti, resp. k časování pobytu, neboť pobyt je takto svou časovostí.

Časování přitom opět může být jak autentickým, tak neautentickým. Takové časování, které vychází z očekávání toho, jak svět každodennosti pobytu skrze obstarávající vynacházení se u věcí vždy již ve světě situuje vlastní porozumění možnostem, je časováním neautentickým. Pobyt v takovém časování zapomíná na

---

<sup>37</sup> HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2. opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2002, s. 28.

<sup>38</sup> *Tamt.*, s. 365.

to, co již minulo, co není více disponibilním (co není již více ve světě). Pobyt je vždy již „u –“, přičemž v řečech zpřítomňuje, jakoby podržuje, ono aktuálně se vyskytující, u něhož setrvává. Oproti tomu autentické časování pobytu předstihuje v časování budoucnosti sebe sama. Interesovanost na svém bytí vede pobyt k tomu být jako kdyby neustále před sebou, být v rozvrhování možností, v rozhodování se jak moci být. Během volby toho, pro co se pobyt rozhoduje v procesu rozvrhování této budoucnosti, vždy volí určité možnosti. Tím však také zároveň další možnosti nechává být. Vždy tak zvolil i něco jiného, než právě to, co zvolil v rámci svého rozvrhu. Jeho budoucnost je tak čímsi bytostně neurčitým.

V pasáži věnované vztahu pobytu a příručních jsoucen zaznělo, že pobyt si rozumí skrze souvislosti ve světě, resp. že pobyt si na základě obstarávající každodennosti rozumí určitě. Pobyt rozumí určitému onomu „proč“ [je ono něco] jako čemusi dobře zřejmému. V autentickém časování, v předbíhajícím rozvrhování dosud nejsoucího jako možnosti toto „proč“, tato určitost, náhle chybí. Vynořuje se úzkost, která *„přivádí pobyt před jeho nejvlastnější vrženost a odhaluje tísnivou nehostinnost každodenního důvěrně známého bytí ve ‚světě‘“*.<sup>39</sup> Obstarávající každodennost náhle stojí před neurčitostí, vůči které je bezmocná, neboť s ní nemůže nijak disponibilně nakládat. Nejedná se však o nějaký strach ze ztráty určitosti, kterou doposud obstarával svět každodennosti. Takový strach by se mohl (a také se může) vztahovat pouze k určitému minulému. Mohu se vždy strachovat z pozbytí toho, co jsem nějak obstarával, co mi zajišťovalo určitou jistotu, že se něco má tak a tak, i kdyby se jednalo o ztrátu „budoucího“, ve smyslu ztráty „budoucích jistot“.

Úzkost však vyvstává vzhledem k rozvrhu budoucího, z nahlédnutí pobytu na možnost sebe sama v jeho celkovosti, což takto znamená – z nahlédnutí pobytu vzhledem k jeho konečnosti, která právě je neurčitou. Co je touto konečností pobytu? Je to ne-bytí pobytu, je to smrt. S ní se pobytu ohlašuje jeho limita, totiž jako fakt toho, že pobyt jest také svou konečností. A je to právě ona, tato jeho konečnost pobytu, tedy tato jeho finalita, která pobytu umožňuje přehlédnout sebe

---

<sup>39</sup> HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2. opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2002, s. 382.

sama v jeho celku a tím zároveň přivést pobyt ze světa každodennosti, k sobě sama. Smrt k pobytu nutně patří; není možné se jí zříci.

V obstarávajícím postoji však nebývá nijak bytostně tematizovaná, třebaže o ní pobyt může vést řeči. Ale nemůže s ní nijak nakládat, není možným se u ní, jakožto u konce, ani zdržovat. Pobyt se k ní však může v rámci autentického časování své budoucnosti coby svých možností „předběhnout“ právě jakožto ke své možnosti, přičemž se jedná o možnost pobytu nejzazší. Tím, že se pobyt nemůže k smrti vztahovat způsobem jejího uskutečnění v rámci nějakého jejího „obstarávání“ znamená, že možnost smrti není možné myslet než z pobytu samého. Se zřetelem ke konci, který je výlučně koncem toho kterého pobytu (tj. pobytu vždy a pouze „svého“), ukazuje se tak autentická existence jako požadavek na smysluplnost existence pobytu vůbec. Nikoli s ohledem na příruční jsoucna, nikoli v souvislosti v rámci bytí ve světě, nýbrž jen on sám a ze sebe sama, nahlédnut ve svém celku, může být nahlédnut cele a tedy autenticky.

Takto sebe sama v celku nahlédnutém, může teprve pobyt rozvrhovat své možnosti jako možnosti nejvlastněji své, a především ze sebe sama, tedy pouze jako své vlastní. Předpokladem pro to však je autentické bytí k smrti, tedy takové bytí k smrti, které před fakticitou své smrti neuhýbá, ale je odhodlané tuto fakticitu přijmout a nést. Je tedy odhodlané vystavit se možnosti toho, že smrt tu vždy jest, třebaže právě jen jako ona nejzazší možnost, která zůstává jistou ve své nejistotě, neboť nevíme kdy, avšak víme, že „někdy“ určitě.

Autenticitě lze tedy rozumět jako odhodlanosti vystavit se a čelit nejzazší možnosti toho jak moci být, ale pouze a jen z mé vlastní možnosti toho, jak moci být. Tato nejzazší možnost se ohlašuje jako možnost nemožného, jako bytí k smrti, neboť pobyt nemůže do smrti vstoupit, zároveň se jí však také, v autenticky bytí k smrti, nemůže ani vyhnout, nemůže se jí vzdát. Musí ji zakusit, vždy pouze on sám, jako výlučně svou vlastní možnost nemožného.

Autenticita je také hlasem svědomí volajícího v náhlé prázdnotě světa. Tato prázdnota se ukazuje jako nemožnost příručního jsoucna, světa každodennosti, říci něco smyslu-plného k tomu, jak moci být vzhledem k moci-být-v-celku.

Nejzazší nemožnost možnosti moci-být-v-celku se pobytu ohlašuje jako volání hlasu svědomí stát se sebou samým v návratu k sobě sama ze světa ne-konečné průměrnosti. Tedy jako požadavek přijmout svou – a vždy jedinečně svou – finalitu. Autenticita, takto hlas svědomí, naléhá na pobyt v požadavku výstupu z rozdílnost zahlazujícího vyskytování se v tom, co je pobytu předkládáno jako „to ono“, tedy jako cosi původní, a v čem se pobyt rozptyluje a ztrácí. Naléhá na celistvost pobytu, tj. na to, aby se pobyt rozvrhoval v moci-být-celým, což není možné právě než jen jako vystavení se možnosti vlastního konce, které je takto podmínkou svobodného moci býti autenticky.

### 3. Časové možnosti autenticky uměleckého díla

Časování existence • Exteriorita • Časový charakter vnímání • Čas tvorby díla  
• Čas spotřeby díla • Čas uměleckého díla

Při tematizaci možností časového rozvrhu autenticky uměleckého díla předpokládejme nejprve to, že autenticky umělecké dílo, podobně jako výše tematizovaný pobyt, „není“ výlučně stejným způsobem jako ostatní nepobytová jsoucna. Předpokládejme, že autenticky umělecké dílo není v sobě sama a jen pro sebe sama uzavřeným jsoucnem, jednoduchým celkem rozličně vnímaných kvalit podléhající změnám pouze v rámci vnímání, nýbrž že se vyznačuje vnitřním pohybem, jemuž je vlastní časový charakter. Neboť třebaže autenticky umělecké dílo bude vždy rovněž nějak předmětně dáno, tzn., třebaže se bude předmětně vystavovat očím příjemce způsobem vlastním nepobytovému výskytovému jsoucnu jako obraz-věc<sup>40</sup>, nezůstane přitom přítomno pouze a jen jako toto výskytové jsoucno, tj. nikdy nebude v tomto ohledu něčím „statickým“, prezentujícím se jako jednou hotová věc. S ohledem na časovost pobytu tedy bude třeba zabývat se otázkou, jaké momenty uměleckého díla, myšleného v perspektivě autenticity, vykáže jeho předpokládaný časový charakter.

Bylo řečeno, že pobyt rozvrhuje své možnosti v horizontu časovosti, tj. „časí se“ v bytování, ve výkonu své existence. Tento výkon je pohybem „[...] *bytí, které je stále ,v rozvrhu‘*“,<sup>41</sup> je bytím, jemuž je vlastní, že „[...] *musí vyjít ze sebe*“.<sup>42</sup> Bylo by přitom nepřesné představovat si pobyt jako cosi substanciálně v sobě založitelného, odkud by toto něco mohlo ze sebe sama „někam ven“ vystupovat. Představa „vystupování“, která by naznačovala přitakávat subjekt-objektovému pojetí pobytu a toho, co by mělo být jeho světem a do čeho by ze sebe sama mohl vycházet, by byla minimálně něčím velmi nepřesným, odkazujícím k tomu, čemu lze rozumět jako „mýtu interiority“, symetricky odkazujícím k „mýtu exteriority“.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Podrobněji k tomuto viz kap. 5.

<sup>41</sup> DASTUR, Françoise. *Čas a druhý u Husserla a Heideggera*. Vyd. 1. Praha: Filosofický ústav ČSAV, 1992. s. 26.

<sup>42</sup> *Tamt.* Françoise Dastur v této části textu vyzdvihuje volbu pojmu pro způsob, jakým pobyt jest, tedy existence, s ohledem na řec. ek-istémí či na lat. ex-sistere, tedy vyvstávat, vyčnívat, trčet.

<sup>43</sup> Podrobněji k tomuto „mýtu“, jenž je inspirován přístupem J. Benoist viz kap. 8.

Vzájemná opozice těchto dvou hledisek (interiorita versus exteriorita) totiž spíše než skutečnosti odpovídá tomu subjekt-objektovému uchopení představy vědomí ve světě, skrze niž lze založit možnost receptivity světa jako něčeho takového, co je vůči vědomí právě tím vnějším. „Kdo řekne ‚dáno‘, říká ‚dáno někomu‘.[...] Předem si dáváme já, a dané je to, co se k němu připojuje, je ‚daným‘ na základě jemu vlastní možnosti, že by se bylo s ním nespojilo. Vnějškovost daného předpokládá interioritu já, kterou lze ohraničit.“<sup>44</sup>

Vnějšek tak může být dán vědomí, pojatému jako subjekt, zatímco subjekt je pro sebe sama „vnitřkem“, tedy tím, co už dáno být nemusí a co tak tvoří rovinu imanence. Dané přitom nutně nemůže setrvat ve své vnějškovosti, neboť jinak by nebylo možné, aby tu bylo něco, co je dá(vá)no. Zároveň je však dané stvrzováno právě tím, že daným být může. Danost daného je tak zaručena tím, že může být dáno pouze jako to něco, co je možné k tomu, čím ono samo není, připojit, že tedy „ještě“ není tím, čemu je dáno. Spíše než v samotném dávání, ukazuje se tak „vnějškovitost“ daného v jeho *možnosti*, tj. v možnosti toho, že může být – a že takto „je“ – dáno. „Vnějšek“ i „vnitřek“ se tak vyjevují v rozdílu, který je rýsován pohybem, jenž se nezdá být ničím jiným, než určitým „momentem“ předpokládané možnosti pohybu z „oblastí“ toho, jak něco může být (tj. pohybem ze světa jako otevřenosti), do „oblastí“ vždy dosud nezavršené ve svém celku. Neboť jakmile by plnost celku znemožnila, aby něco mohlo být dáno (kdy by tedy už nic nemohlo „přijít“), pak by nejen nebylo pohybu, ale ani by žádný podobný pohyb nebyl možným. V kontextu právě řečeného pak také pohyb pobytu, tedy ono jeho ex-sistere, odkazuje k samotnému pohybu jako „směru-k“, spíše než k vnějšku, myšlenému na způsob exteriority.

Že je pobyt stále v rozvrhu, že je neustávajícím výkonem, v kontextu výše řečeného takto odpovídá lépe tomu pojetí čistého já u Husserla, které, „protože nemá ani světskou ani psychologickou realitu, může být konstituováno jedině v čase a jako čas.“<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Benoist, Jocelyn. *Co je dáno? Myšlení a událost*. In NOVOTNÝ, Karel, ed. *Co je fenomén?: Husserl a fenomenologie ve Francii*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 318,319.

<sup>45</sup> DASTUR, Françoise. *Čas a druhý u Husserla a Heideggera*. Vyd. 1. Praha: Filosofický ústav ČSAV, 1992. s. 26.

Čas se tak stává nejen klíčem k uchopení časovosti pobytu v jeho pohybu existence, ale také způsobem, jak se přiblížit k tomu časovému charakteru autenticky uměleckého díla, které je činí čímsi více, než pouze věcí mezi věcmi. Neboť umělecké dílo, jemuž bude vlastní jistá „neochota“ nechat se nahlédnout pouze jako obraz-věc, bude na svého diváka klást nárok být „čteno“ právě v rámci své jisté časovosti. Bude naléhat na to být zodpovězeno v tom, čím jest, čímž bude diváka přivádět k rozhovoru se sebou samým a nad sebou samým. Toto čtení, které se tak zároveň stane dialogem diváka s dílem, bude rozevřeno a konstituováno jak v čase díla, tak v čase diváka, díky čemuž může dojít k odkrývání časového rozměru díla samého.

Před setkáním se s tím, co by bylo lze rozumět autenticky uměleckým dílem, se tak nejprve dostavuje očekávání zkušenosti zážitku něčeho takového, jako je obraz-věc, tj. rozumění tomu, že je tu obraz právě jako obraz, a že je právě jím a ne něčím jiným. Avšak dále už se uvažované autenticky umělecké dílo začíná ukazovat jako výzva, protože otázka mířená na to, co je jím a v něm nabízeno. Resp. otázka „*Co je dáno*“ obrazem? Jestliže je tedy tato výzva divákem uchopena právě jako otázka, pak se v každém momentu odpovídání na ni dílo začíná proměňovat s ohledem na to, jak je rozuměno jeho „jest“ v jeho „nyní“, čímž se zároveň začíná stávat více zjevným jeho časový charakter. Zakoušení díla divákem pak od tohoto momentu již více neustrnuje v bezčasí věci všední každodennosti; umělecké dílo se začíná vyjevovat jako dílo časové, tedy už jinak, než právě pouze jako obraz-věc. Tuto časovost však bude možné tématizovat dvojitým způsobem.

Každá vnímaná věc je podle Husserla v procesu názorného vnímání dávána v nástinech. „*Jeden a týž tvar (dán tělesně jako totožný) se nepřetržitě zjevuje stále jiným způsobem, ve stále jiných odstíněních tvaru. [...] Ke každé fázi vnímání patří nutně např. určitý obsah odstínění barvy, odstínění tvaru atd.*“<sup>46</sup> K vnímání věci tak vždy nutně náleží jistý časový charakter, neboť dávání se v nástinech dává věc právě jako tuto věc. Dává tak věc vnímanou s ohledem na její celek,

---

<sup>46</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii*. Přeložila Alena RETTOVÁ, přeložil Petr URBAN. Praha: Oikoymenth, 2004, s. 85 nn.



ale zároveň také jako věc, která je teprve vnímána, což znamená: nikdy v celku nevlastněna. Dávání se v názoru představuje nikdy neukončený proces, neboť vůči vědomí dávající se transcendentální předmět nikdy není nahlédnut cele, tj. nikdy není dán naráz, ve své úplnosti. Kdyby bylo v moci pohledu věc pohledem doslova obejmout a kdyby tím takto věc byla dána ve svém celku, nebyla by již vnímána, nýbrž pouze myšlena, neboť by již nebyla transcendentní vůči vnímajícímu vědomí, ale byla by v něm obsažena jako myšlený obsah. Vnímání je tak přibližováním se k věci – i jejím odkladem zároveň. Vnímat umělecké dílo jako časový objekt tak odpovídá nejprve tomuto způsobu „časení se“, tj. dávání se díla pohledu v procesu vnímání, jež je nutně spjaté s časem.

V této časové charakteristice toho, jak je vnímáno dílo, jež je mimochodem shodným jak pro umělecké dílo-věc, tak také pro kteroukoli jinou vnímanou věc, bude v kontextu myšlení časového průběhu vnímání autenticky uměleckého díla znamenat vnímat stůl „v bezčasí věci všední každodennosti“ vnímat jej právě jen jako tento stůl, totiž např. jako konkrétní stůl, který stojí v jídelně, byl zakoupen minulého roku a má takové a takové rozměry atd. Stůl je vnímán jako věc, je mu rozuměno jako něčemu již hotovému, sloužícímu jako deska, na kterou se kladou talíře apod. Stůl byl někdy dříve zhotoven a s ohledem na čas se mění pouze vnímání stolu jako již jednou vytvořené věci. Vnímání stolu jako hotové věci tak nijak nevybočuje z onoho kontextu toho časového horizontu, který je vymezen jako část z celku času, jenž je dobře zřejmý (neboť stůl *byl zakoupen minulého roku*) a průměrně srozumitelný do té míry, že jeho časovost mizí. Stůl ve srovnání s uměleckým dílem není vnímán jako výzva k účasti na jeho odkrývání, nýbrž je prostě používán. Ten, kdo každý den vídává stůl v kuchyni, rozumí mu již v rámci své každodennosti a pouze takto s ním vstupuje do kontaktu. Přestože se tedy tento takto přítomně vnímaný stůl jako vnímaná věc rovněž dává v nástinech, není dokonce ani vnímán s ohledem na časový průběh svého jevení se, protože se neukazuje jinak, než jako již hotová věc, tj. jako stůl, který je jednoduše zde a nyní. Oproti tomu autenticky umělecké dílo se bude ukazovat jako to, co právě skrze čas a svůj časový charakter dává spatřit sebe sama nejen jako věc, resp. jako obraz-věc, nýbrž i jako cosi ne-věcného, mimo-řádného, jednoduše zde a nyní ne-jsoucího.

Umělecké dílo, myšlené jako autentické, svou časovou povahou totiž ruší důvěrnou každodennost, narušuje zavedený pohled na uspořádání světa či jednotlivých věcí, aby je tímto zrušením teprve nechalo spatřit, zazářit. *„Když náš pohled bloudí krajinou, zaujímáme v každém okamžiku nutně určitý úhel pohledu, a tyto po sobě jdoucí momentky, které vždy zachycují jen danou část krajiny, nelze poskládat vedle sebe. Malíř může ovládnout tuto sérii různých pohledů a získat z ní jednu, věčnou krajinu pouze za tu cenu, že poruší přirozený způsob vidění [...].<sup>47</sup> Malíř se jistě může chtít analytickým způsobem zmocnit viděného tak, aby viděné prezentoval v tom, jak je viděné obvykle viděno. Jistě tak může re-prezentovat vnímané na způsob, jakým se tomuto vnímanému rozumí. Ovšem „jestliže se tolik malířů po Cézannovi odmítlo podříditi zákonům geometrické perspektivy, bylo to proto, že chtěli zachytit a vyjádřit samotné zrození krajiny před našima očima. [...] Jednotlivé části jejich obrazů jsou tedy nahlíženy z různých úhlů pohledu, což v nepozorném divákovi budí dojem ‚chybné perspektivy‘, avšak těm, kdo se dívají pozorně, dává pocit světa, v němž nikdy nelze pozorovat dva předměty současně. V tomto světě je vždy mezi částmi prostoru přítomno i trvání [...], a jsoucí zde tudíž není dáno, nýbrž se jeví či prosvítá skrze čas.“<sup>48</sup> Zrození krajiny (anebo motivu obecně), sjednocující i diverzitu podržující pohyb očí, trvání celku v pohledu vědomí, jevení jsoucího – vždy alespoň část z toho se snaží malíř zachytit proto, aby narušil strnulou každodennost všedního prohlížení a otevřel tak prostor vidění – a to i s ohledem na časový charakter světa. Tak Cézanne v rozhovoru s Gasquetem prohlásí před jedním ze svých vznikajících děl: *„Příroda je pořád stejná, ale z toho, jak se nám jeví, nic nezůstává. Je na našem umění, aby skrze prvky, skrze projevy všech jejích proměn vyjadřovalo chvění jejího trvání.“<sup>49</sup>**

S ohledem na časový charakter vnímání je tedy vnímána každá vnímaná věc; je zakoušena v souvislostech vnitřního časového vědomí, kdy v rámci tohoto jejího zakoušení je nastiňována stále nově. *„Každá nová perspektiva, jež si v sobě*

---

<sup>47</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice a Stéphanie MÉNASÉ. *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2008. Oikúmené (OIKOYMENH), s. 20.

<sup>48</sup> *Tamt.* s. 21.

<sup>49</sup> CÉZANNE, Paul, KOLÍBAL, Stanislav, ed. *Čist přírodu*. Přeložila Jitka HAMZOVÁ. Praha: Arbor vitae, 2000, s. 33.

*ještě podržuje ty, které se právě vytratily, ohlašuje či ustanovuje způsob odvíjení perspektiv budoucích, určitý determinovaný modus jevení, jenž bude potvrzen či vyvrácen, až se tato budoucnost stane přítomností.*<sup>50</sup> Autenticky umělecké dílo by však bylo tím, co rozrušuje tuto pravidelnost ve jménu jiného času, např. toho času věčnosti, o které hovoří výše citovaný Merleau-Ponty. Autenticky umělecké dílo bude tak rovněž tím, co nechává zakusit svět, v němž, jak by možná řekl Marcel Duchamp, nevládnou čas ani prostor – alespoň ne tak, jak je tomu běžně v rámci všední každodennosti.<sup>51</sup>

Vnímání věci v rámci běžné každodennosti se „časuje“ vůči určitému noematickému pólu jímž je vždy již to, k čemu a na co míří paprsek vnímání. Autenticky umělecké dílo se však nebude dít vůči čemusi podstatnému. Motiv, ať už je jím krajina nebo tvář či třeba mísa s jablky, není pojímán jako zřejmá jednota, u níž lze jednoduše nahlédnout její eidos. Síť časových poukazů, kterou uvažované autenticky umělecké dílo uspořádává v dialogu s divákem, není vedena podstatou něčeho jasného a samo-zřejmého. Paprsek vnímání jako kdyby spíše bloudil „v nimbu Bytí“.<sup>52</sup> Autenticky umělecké dílo se tedy nemůže vyznačovat zřejmě uchopujícím charakterem, jako by tomu bylo například u toho, co by bylo lze vnímat jako neautenticky umělecké dílo. To naopak bude stavět na tom, že už je vždy čímsi zřejmým, k čemu a skrze co lze směřovat své vnímání – a vzhledem k tomuto „k čemu“ je již podstatně zde, totiž aby bylo k dispozici, např. právě jako výše zmíněný stůl. V tomto smyslu se neautenticky umělecké dílo neděje ani nenastává.

Význačný časový charakter autenticky uměleckého díla lze rovněž spatřit v tom, že bude divákovi pobídkou k hledání události zkušenosti obrazu jako něčeho takového, co je teprve *možné*. V tom se stává svědectvím o možnosti své finality, svého možného „být cele“, neboť se vždy uskutečňuje právě jen jako výkon dialogu – tedy vždy jinak, vždy nově, nikdy ne dokonale.<sup>53</sup> Gramaticky by snad bylo

---

<sup>50</sup> BARBARAS, Renaud. *Vnímání: esej o smyslově vnímatelném*. Praha: Filosofia, 2002, s. 45.

<sup>51</sup> M. Duchamp In CHALUPECKÝ, Jindřich. *Úděl umělce: duchampovské meditace*. Vyd. 1. Praha: Torst, 1998, str. 81: „Umění je otevírání světů, kde nevládne čas ani prostor. Žít znamená věřit...“

<sup>52</sup> Viz pozn. 110.

<sup>53</sup> *To, co je takto zároveň podstatným pro přiznání časového charakteru autenticky uměleckého díla, bude potom rovněž i jistá neurčitost, jež je vlastní právě pobytu.* [pozn. autora]

možné vyjádřit událost tohoto „stále jinak“ tím, že by se řeklo „je nahlédáno“, nikoli „je nahlédnuto“. Časový poukaz autenticky uměleckého díla se takto rozprostírá nad triádu „bylo – je – bude“.

Konkrétně když Jean-François Lyotard v textu věnovanému úvahám nad časovostí díla hovoří o obrazech Marcela Duchampa, prohlásí o čase díla, který je vyplněn zkoumáním výjevu, že se jedná o takový čas, který je „*jakoby nekonečným*“.<sup>54</sup> V jednom ze svých komentářů k Duchampovým dílům napíše, že „*Duchamp organizuje prostor Nevěsty vzhledem k ‚ještě ne‘, prostor Jsou-li dány vzhledem k ‚již ne‘. Divák Skla čeká Godota; za dveřmi Jsou-li dány hledá divák zmizelou Albertinu. Obě Duchampova díla jsou jakoby spojnicí mezi zoufalou anamnézou Marcela Prousta a Beckettovou parodií na očekávání.*“<sup>55</sup>

Lyotard tímto výše uvedeným citátem komentuje Duchampovu kompozici známou jako „Velké sklo“. Toto citované dílo bylo původně uvedeno pod názvem „Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce“<sup>56</sup>, a Marcel Duchamp se jím pokoušel vyjádřit způsob, jak zachytit stopy světa neomezovaného běžně známou třírozměrnou časoprostorovostí. Zajímala jej skutečnost, která už nepředstavuje onen důvěrně známý svět, neboť, jak se Duchamp domníval, „náš“ svět běžné každodennosti zakrývá, skrze tuto svou důvěrnost, svou skutečnou podobu. Podle Duchampa „*skutečnost není ve třech rozměrech, jak se nám jeví, nýbrž v rozměrech čtyřech (a možná ještě dalších). Čtyřrozměrné kontinuum přesahuje třírozměrnou prostorovost i časovost, tedy všechnu fenomenalitu. Přesto není od fenomenálního odtrženo, není nějakým jiným jsoucno. Neviditelné a viditelné patří k sobě; dokonce se navzájem podmiňují.*“<sup>57</sup> Ostatně konkrétněji a více se vztahem k ontologické než časové povaze obrazu vyjádří podobnou myšlenku také Maurice Merleau-Ponty, když napíše, že „*obraz je jsoucno o dvou rozměrech, které mi nabízí, abych uviděl další rozměr. Je to děravé jsoucno, jak říkali renesanční myslitelé, je to okno...*“<sup>58</sup>

---

<sup>54</sup> LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové, 2001, s. 110.

<sup>55</sup> *Tamt.* s. 110.

<sup>56</sup> *Viz Obr. č. 1.*

<sup>57</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Úděl umělce: duchampovské meditace*. Vyd. 1. Praha: Torst, 1998, s. 76.

<sup>58</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Okno a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, s. 19.

V případě Velkého skla Duchamp nepracoval pouze s malbou. Celé dílo mělo být „konstruováno“. Obraz měl být původně „na rubu“ skla, nakonec však autor zvolil práci se dvěma skleněnými deskami, vertikálně zasazenými do dřevěného rámu; jako kdyby tak průzračnost skla měla odkazovat k „průzračnosti“ bytí. Kompozici přitom rozčlenil na dvě oblasti: na část odpovídající mládencům a na část vztahující se k tzv. stroji nevěsty. Mládenci v plánu tohoto Duchampova díla nikdy nedospějí se svou touhou až do prostoru nevěsty, avšak ona sama, resp. její „očekávání“, představuje hybnou sílu celé kompozice, tj. představuje tímto způsobem pouze potenciální završení celého výjevu, jenž spíše než statickým výjevem stává se dějem. Podstatnou částí původního návrhu celé kompozice měl být rovněž text, který se dochoval v podobě fragmentů poznámek a nápadů vznikajících během tvorby. Právě díky nim dnes víme, že v případě tohoto díla se vlastně ani nejedná – v souladu s pojetím autora – o malbu na skle, nýbrž o „zpoždění ve skle“, anebo, více volněji přeloženo, o „skleněné zadržení“. K události svlečení nevěsty „ještě“ nedošlo, akt svlékání je pozastaven sklem, podobně jako odraz zrcadla v sobě podržuje na dvourozměrný způsob trojrozměrnou skutečnost toho, co jest, tedy vlastně činí tak na způsob toho, co není. „Čas skla“ se totiž „ještě“ neudál a ani se tak stát nemůže. Ostatně Marcel Duchamp nakonec toto své dílo označil za „definitivně nedokončené“. Ovšem malíř (podobně jako spisovatel) je stále „na cestě“, což znamená, že jeho dílo může být definitivní – třebaže jako nedokončené.

Oproti tomu druhá práce, kterou Jean-François Lyotard v citované pasáži rovněž komentuje, tedy „Je-li dáno“,<sup>59</sup> jako by již akt dokonání, tj. událost „bylo, představoval – avšak pouze v jakémsi neúplném před-vedení, neboť práce sama opět tímto završením není. V rámci její kompozice je znázorněna krajina vizuálně přístupná jen skrze malý otvor po suku vyraženým ze starých vrat. Tomu, aby zrak diváka pronikl skulinou otvoru do přístupné krajiny, nacházející se za vraty, ještě brání zeď, ve které je opět otvor, skrze který pozorovatel-divák zaznamená pouze zčásti viditelné ležící tělo nahé ženy s nohama roztaženými směrem k tomu, kdo se dívá. Tvář ženy a její pravá paže, stejně jako její lýtka, nejsou, vinou stěny

---

<sup>59</sup> Viz obr. č. 2

dominující výhledu, vidět. Obloha nad krajinou je modrá, ženina ruka drží plynovou lampu, a v pozadí, v krajině téměř pohádkově idylické, mizí v nitru země v neustávajícím toku vody drobný proud malého vodopádu. Ten však je, na první letný pohled, v rámci celé kompozice, téměř nepostřehnutelným. Pohyb jeho proudu však v náhlém uvědomění si jeho pohybu kontrastně vystoupí vůči času události, ke které již (nikoli však samo-zřejmě, ba ani ne zřejmě) došlo, neboť ležící tělo sice probouzí představu mrtvé ženy, avšak lampa svítíplynu podržuje čas přítomného okamžiku, neboť stále hoří. Její světlo je stále stejně živé a je tak svědectvím stálého „nyní“, podobně jako je neustávajícím svědectvím přítomnosti pohyb padající vody. Je však zároveň také stopou po této přítomnosti, totiž té, kterou už nelze zachytit, podobně jako nelze zachytit pohyb proudu vodopádu, aniž by tím byl pád samotný zastaven. *„Přítomnost, která prezentuje, je absolutní, je neuchopitelná: není ještě anebo již přítomná. Na to, aby bylo možné uchopit prezentaci samu a prezentovat ji, je vždy příliš brzy anebo příliš pozdě.“*<sup>60</sup> Vodopád rovněž vyvolává dojem věčného návratu, neboť neustávající proud padající vody jako kdyby ustrnul ve věčném opakování. Věčnost opakujícího se bylo – je – bude, jako kdyby se navzájem rušila právě skrze tuto svou věčnost.

Duchampovi tedy nešlo pouze o způsob, jakým se dílo dává jako obraz, resp. jako obraz-věc. Nejednalo se mu o obraz pojímaný na způsob vrstvy hmoty, nějaké věci, určité látky. Snažil se vyjádřit hloubku, prostorovost, a dokonce sám čas. Hledal způsob, jak vůbec čas obrazem zpřístupnit. Totiž jak zobrazit ten čas, v němž se kompozice obrazu děje, aby tak divákovi umožnil účastnit se setkání se světem, který je dán ještě jinak, než jak je tomu obvyklé v případě vnímání světa v rámci běžné každodennosti, tj. také v rámci té časové trojice, kterou je minulost, přítomnost a budoucnost.

Časovost v díle i časovost díla však lze uchopit ještě jinak, neboť lze rozlišit čas a prostor vlastní samotnému dílu a čas tvůrce spojeného v procesu tvorby s dílem. A dále lze rovněž rozlišit čas (i prostor) diváka, vstupující do dialogu s dílem, jak již bylo ukázáno výše, a opět jej, v rámci tohoto dialogu, takto

---

<sup>60</sup> LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové, 2001, s. 84-85.

opětovně, třebaže vždy na jeho vlastní způsob tvořícím<sup>61</sup> – a ovšem vždy jen v rámci dialogu. Neboť jakmile oči diváka vtahují obraz do svého světa, stejně jako do svého času, obdařují jej schopností hovořit, byť jen za té podmínky, je-li obraz mocen probudit zrak k vidění, které pak přestává být pouhým prohlížením, aby se stalo aktem tvorby.

Bylo by tak podle Lyotarda „*třeba rozlišit čas, který potřebuje malíř k tomu, aby namaloval obraz (čas ‚zhotovování‘), čas nezbytný k tomu, abychom si toto dílo mohli prohlédnout a pochopit jej (čas ‚spotřeby‘), čas, k němuž se dílo vztahuje (určitý okamžik, výjev, situace, řada událostí: čas diegetické reference, příběhu, který obraz vypráví), čas, který dílo potřebovalo, aby se dostalo k divákovi (čas jeho oběhu) a nakonec možná i čas, jímž toto dílo samo ‚jest‘.*“<sup>62</sup> Dílo se časově dává v procesu svého pozvolného odhalování se, např. „kukátkem“ v otvoru po vyraženém suku. Děje se v procesu dávání se zraku diváka, tj. v čase „spotřeby“, jímž je přítomnost, jestliže je ovšem divák této přítomnosti otevřen. Zahrnuje v sobě však také čas „zhotovování“, tedy čas, v němž bylo rozvrhováno, přičemž „otevřenému“ diváku je tento čas „zhotovování“, tj. čas rozvrhování, přítomen neustále v tom, jak on sám „zhotovuje“ z toho, co je mu dáváno, dílo, které vnímá a následně jako umělecké dílo již vědomě pojímá. Neboť zrak putující krajinou plátna rozvrhuje možnosti čtení této krajiny, přitakává jistým způsobům toho, jak uchopit aktuálně dávající se, aby tím zároveň odmítl způsoby jiné – a v tomto smyslu se divák stává tvůrcem díla.

Uvažované autenticky umělecké dílo se ovšem „časuje“ nikoli pouze v čase někoho (tj. např. v čase diváka, resp. v čase „spotřeby“) nebo pouze vůči času něčeho jiného (vůči času události, resp. času příběhu). Neboť jestliže by se jeho čas vykazoval pouze tímto způsobem, jeho časovost by se odvíjela od toho, co již bylo, co je tedy takto již ukončeným. Nebo, v opačném případě, by jeho časovost byla odvislou od toho, co teprve bude, tedy od toho, co je očekávané – a v tomto smyslu v budoucnu již jsoucím. Jestliže by se tímto způsobem dílo vztahovalo k tomuto konkrétnímu, stalo by se návodem toho, jak má být čteno. Zpřítomňovalo

---

<sup>61</sup> O tomto způsobu pojetí „divák-autor“ podrobněji viz kap. 4.

<sup>62</sup> Viz *Okamžik, Newman* In LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Herrmann, 2011, s. 109.

by toto očekávané, aby posléze ono samo mizelo v zapomenutosti na to, co takto přítomnilo, totiž jako fakt, který však zároveň zastřel to, co jako fakt nikdy přijít nemůže, neboť není podstatně uchopitelným – tedy událost samu. Neautenticky umělecké dílo z tohoto důvodu nemůže nebýt než jen pouhým arte-faktem, tj. umělým faktem, tedy čímsi ne-původním, co autenticky umělecké dílo přesahuje a na čem svou povahu zhotoveného předmětu (tedy rovněž artefaktu) nevyčerpává. Neautenticky umělecké dílo tak nejen z pohledu časového není ani otevřeností, ani možnostmi. Je jen jednoduchou jistotou. Časový charakter neautenticky uměleckého díla tím odpovídá časovému charakteru předmětu, používané věci, jako tomu je v případě již výše uvedeného stolu. Divák takového díla je zaplavován zprávou o trvání a o setrvání v hmotě, je mu vyprávěn příběh sugerující nesmrtelnost, která však není než iluzí.

Čas, o němž mluví Lyotard, tedy čas, který se vyjevuje v dialogu s divákem jako čas spotřeby i čas příběhu, se ovšem teprve ustavuje v aktu jevení. Uvažované autenticky umělecké dílo však nejprve nic nevypráví (neděje se samo), ani se žádného příběhu nedovolává. Naopak pobízí diváka (nikoli každého diváka, jak bude patrné dále) k tomu, aby ono časové v díle samém teprve objevil, aby je sdílel a aby je následně spoluvyprávěl.

A třebaže se čas autenticky uměleckého rovněž může vztahovat k již minulému, ponese pak v sobě tento konkrétní časový poukaz toto dílo jako cosi takového, co jej samé překračuje. Čas „viditelný“, který je odkrýván v setkání s divákem, totiž není, v souladu s výše řečeným, omezen jen na toto setkání, neboť je vlastním časem díla. Pak může Reiner Maria Rilke, popisující portrét, na kterém je zachycena malířka Rosalba Carriera, napsat, že „*obraz sám je naplněn tak určitým časem, jako by si chtěl uchovat platnost jednou provždy*“.<sup>63</sup> Nelze si však představovat, že by tím Rilke mínil naplněnost obrazu časem způsobem věcně vykazatelným. Čas nemůže být ve věcech na způsob obsahu, a tak ani nemůže tvořit „obsahovou náplň“ díla. Tomu času díla, stejně jako času spotřeby díla či času příběhu díla, tedy všem těm „typům“ časů, které Lyotard s ohledem na dílo

---

<sup>63</sup> RILKE, Rainer Maria. *Dopisy o Cézannovi*. Přeložila Alena BLÁHOVÁ. Praha: Arbor vitae, 1998, s. 27.



tématizuje, je tak vždy třeba rozumět jedině z pozice autora či diváka, tedy z pozice bytosti, jež jedině je časovou.

Parafrází věty Françoise Dastur, v níž hovoří o způsobu, jakým je třeba číst Martina Heideggera,<sup>64</sup> tak lze říci, že autenticky umělecké dílo se otevírá v možnosti své časové zkušenosti pouze tomu, kdo zakouší, co mu obraz o sobě sama nechává vyjevovat, avšak nikoli formou daného, nýbrž v podobě myslivého tázání. Časem příběhu, jímž tedy v naznačeném smyslu autenticky umělecké dílo samo jest a v němž se zároveň samo „časuje“, je tak především čas hledání v nyní, tj. právě nyní dávaném to dosud anebo ještě ne-dané. *„Minulost [jako to již nějak důvěrně známé vůči tomu „jinému“] se otevírá jen podle toho, v jaké míře je přítomnost k takovému otevírání odhodlána a jak silná je její schopnost otevírat.“*<sup>65</sup>

Poslední moment časovosti autenticky uměleckého díla, který je třeba v této části textu zmínit, by bylo lze spatřit v jeho poukazu k onomu časovému rozměru, které v sobě umělecké dílo může nést na způsob poukazů ke zcela konkrétním dějinným momentům, třebaže nikoli tím způsobem, jak již bylo doloženo výše, že by se v tomto konkrétním zakládalo. Na příkladu díla chrámu tak Heidegger uvádí, že *„dílo chrámu spojuje a soustřeďuje kolem sebe zároveň soulad oněch drah a vztahů, v nichž narození a smrt, pohroma a požehnání, vítězství a potupa, trvání a zánik – nabývají pro lidskou bytost podoby jejího osudu. Šíře účinku těchto otevřených vztahů je světem tohoto historického národa. Z ní a v ní navrací se tento národ teprve k sobě samému, aby naplnil své určení.“*<sup>66</sup> Mohlo by se zdát, že v případě tohoto citátu se jedná pouze o čas historického národa, tedy o čas dějinný. Nicméně to, co může tento čas jako čas dějinný „uchopit“, je jedině lidská bytost a její bytostná časová zkušenost, tedy její vlastní zakoušení časového. Jedná se tedy o pobyt, který se čase v existenci, jíž je vlastní výlučně její narození

---

<sup>64</sup> „[...] pokoušet se naučit se číst Heideggera vůbec neznamená pokoušet se vytrhnout jeho ‚diskurs‘ z dějin a dávat mu ‚nadčasovou‘ platnost, ale usilovat naopak spíše o naslouchání tomu, co nám říká o naší době, a to nikoli formou ideologických stanovisek, ale v podobě myslivého tázání.“ In DASTUR, Françoise. *Čas a druhý u Husserla a Heideggera*. 1. vyd. Praha: Filosofický ústav ČSAV, 1992, 30 s. Parva philosophica, s. 23-24.

<sup>65</sup> HEIDEGGER, Martin. *Rozvrh fenomenologické interpretace Aristotela*. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 10.

<sup>66</sup> HEIDEGGER, Martin a Irena MICHŇÁKOVÁ. *Zrození uměleckého díla*. Orientace. 1967, 53-62, 75-83, 84-94, s. 76.

a smrt. Jsou to jí zakoušené pohromy či jí udělované požehnání atd. Dílo tak v sobě tímto způsobem nese tento konkrétní časový *poukaz* pobytu jako možnost vyjít vstříc tomu, kdo je s to jej zakoušet, neboť si je dobře vědom svého vlastního časového charakteru.

V dialogu s uvažovaným autenticky uměleckým dílem stojí před divákem dění díla jako čas díla, proměňující toho, kdo hledá odpověď, neboť tímto hovořícím s dílem už není pouze divák obrazu, ale je to náhle spoluautor a přítel obrazu, přítel autenticky uměleckého díla, který dává dílu v jeho časovosti vyvstat. Soubor prožitků tvořících vědomí diváka je zároveň hrou prožitků, v rámci nichž je vnitřnímu zraku nazírajícího vědomí neustále (re)komponován „obraz“ v jeho zrodu, v jeho vyvstávání – i v jeho trvání.

Kdo je potom ten, který je schopen být svědkem tohoto neustávajícího pohybu díla? A bude rozdíl mezi autorem, jenž s časovým charakterem díla pracuje (třebaže nikoli vždy a nikoli vždy nutně) a mezi divákem, který teprve bude objevovat tento jeho časový charakter? Jaký vůbec může být rozdíl mezi autorem a divákem?

## 4. Autor divák – divák autor?

Význam příjemce uměleckého díla • Tvůrce – Hledající • Uchovatelé díla • Stopy tvorby  
• Vzkříšení autora ve jménu diváka • Dílo jako úkol

Vnímat znamená vždy vnímat něco. Toto „něco“ tedy zároveň volá po tom být vnímáno; jestliže by nebylo nikoho, kdo by vnímal, nic by se tak nemohlo jevit, resp. nebylo by nikoho, komu by se jevení jevílo. Proto s ohledem nejen na to, co by bylo možné uchopit pod pojmem autenticky umělecké dílo, ale vůbec s ohledem na každé dílo umění tak bude zřejmé, že uměleckému dílu nebude možné přiznat jeho smysl být (nejen) dílem, pokud by mělo být tematizováno bez aktivity vnímajícího, tedy pokud by mělo být promyšleno bez toho, kdo participuje na „sdělení v něm uloženém“ a kdo je takto účasten na jeho bytí. Příjemce díla, tj. divák, podobně jako ten, kdo je v pohledu běžného mínění pojímán jako autor, tak budou určující pro pochopení díla jako díla, přestože je zároveň třeba nutno přitakat připomínce, že „*smysl díla není však možno formulovat ani pro umělce, ani pro publikum jinak než dílem samým.*“<sup>67</sup> Platnost této připomínky přitom zůstává i tehdy, jakmile namísto toho, co by bylo lze uchopit jako autenticky umělecké dílo, bude figurovat pouze předmět k dívání, určený ke směně v rámci uměleckého provozu<sup>68</sup>.

Nemělo by tedy smysl uvažovat o podstatě uměleckého díla bez diváka, čtenáře, posluchače, ale především – a to právě ve smyslu možnosti ponechání vyvstat dílu jakožto dílu autenticky uměleckému – bez tvořícího a tvořivého autora. Smysl díla sice vyrůstá z díla samého, ovšem tento jeho smysl by nebyl vyvstal, jestliže by jej nebylo možné formulovat právě *také* buď pro jeho autora, anebo pro jeho příjemce. Mezi autorem,<sup>69</sup> dílem a divákem je tedy smyslem bytí díla rýsován jistý nutný vztah. Vždyť i „*v běžné představě vzniká dílo z činnosti a skrze činnost umělce. Skrze co a odkud je však umělec tím, čím je? Skrze dílo; neboť to, že dílo mistra chválí, značí, že teprve prostřednictvím díla vzniká umělec jako mistr umění. V umělci se rodí dílo. V díle se rodí umělec. Jednoho bez druhého není. Přesto*

<sup>67</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Okno a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, s. 35.

<sup>68</sup> *K otázce rozumění dílu z jeho věcné stránky podrobněji viz kap. 5.*

<sup>69</sup> *Pojem autor může být dále v textu zastoupen pojmy umělec, mistr či tvůrce vyjma těch případů, které výslovně zdůrazní a uvedou rozdíl a nezastupitelnost pojmu autora pojmem umělce, příp. pojem umělce pojmem autora.*

však ani jedno z těch dvou není samo o sobě nositelem druhého.<sup>70</sup> Třebaže tedy ani „jednoho bez druhého není“, podržuje si jak umělec, tak dílo, svou určitou charakteristickou výlučnost. Autor je v rámci běžného pojetí tím, kdo hledá a snaží se „něco“ vyjádřit skrze své dílo. Dílo se tak stává způsobem umožňujícím umělci osobitě se vyslovit o jím zakoušeném bytí. Je tak umělci tím, co mu dává způsob, jak vyjádřit a tedy nikoli pouze předvést, tj. před-stavit viděné a vnímané samo. Nicméně v tomto právě řečeném by však mohl být shledán jistý protimluv: vnímané *samo*, má být teprve vyjádřeno. Avšak právě v tomto sepětí spočívá ono Heideggerovo „jednoho bez druhého není“.

Malíř usilující o vyjádření toho, co zakouší v rámci své zkušenosti, tj. malíř toho, co by bylo lze uchopit jako autenticky umělecké dílo, nebude veden ničím takovým, co by mu bylo nabízeno jako předloha. Je sice připraven malovat v souladu s tím, jak se mu věc jeví, aniž by to však znamenalo něco více než jen to, že je veden snahou vyjádřit to, čím je zakoušené pro něj, protože právě takto se mu na obraze v procesu tvorby zachycované *samo* ukázalo. Pokud by umělcovo vyjádření svázala např. konkrétní před-stava věci, autentická zkušenost zakoušeného by doznala – minimálně – jistého oslabení ve své původní danosti. Toto ostatně může být jedním z prvků, s jehož pomocí lze rozlišovacím způsobem přistoupit k jednotlivým dílům, podobně jako to učinil např. Cézanne. „*Myslím*“, píše Cézanne v jednom ze svých dopisů Zolovi, „že všechny obrazy starých mistrů, které představují výjevy v přírodě, byly dělány podle manýry; nezdá se mi totiž, že by vypadaly pravdivě, natož tak přirozeně, jako příroda sama.“<sup>71</sup>

Cézanne si je přitom dobře vědom toho, že v jeho vidění vnímání zobrazovaného i zobrazeného nikdy nedosahuje stavu věci o sobě (byť tohoto pojmu při sdělování svých názorů nepoužívá), avšak právě na vnímání věci v tom, jak se právě jen jemu dává, staví svůj přístup k tomu, co pro něho samotného znamená námět jeho obrazů, přičemž je jeho ruka vedena intencí tuto výlučně jeho zkušenost přenést dílem a v díle do sdělitelná. „*Co má takový strom s námi společného?* [táže se Cézanne Gasqueta a pokračuje:] *Borovice, jak se mi jeví,*

---

<sup>70</sup> HEIDEGGER, Martin a Irena MICHŇÁKOVÁ. *Zrození uměleckého díla*. Orientace. 1967, 53-62, 75-83, 84-94, s. 53.

<sup>71</sup> CÉZANNE, Paul a Émile ZOLA. *Listy*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 87-88.

*s borovicí, jaká je ve skutečnosti? Co kdybych to namaloval... Nebyla by to realizace výseku přírody, který jsem zahlédl a uviděl jsem v něm obraz?*<sup>72</sup> Umělec tak nechává dílem nahlédnout způsob, jakým se mu věc ukazuje. Nejde mu přitom o instrumentální uchopení věci ve smyslu vědeckém, neusiluje o její před-stavení, nýbrž „[...] jde mu o to, restituovat a předat druhému to, co se mohlo otevřít jeho cítění.“<sup>73</sup> Takto se pak to, co lze uchopit jako autenticky umělecké dílo, stává klopýtnutím o dlažební kostku; ovšem namísto pro-zření v návratu skrze minulé, jako je tomu u Prousta, znamená autenticky umělecké dílo pobídku pro vykročení na cestu vedoucí k setkání se se zkušeností o zobrazovaném v tom, jak se ono zobrazované (věc) ukazuje. Skrze umění autor takto autenticky uměleckého díla dospívá k věci na ten způsob, jakým se mu zakoušené v tvorbě dává jako ono samo ve své původnosti.

Jestliže však není možné poznání věci o sobě, nýbrž vždy jen věci vnímané, tj. jevící se, a to každému tomu, kdo vnímané vnímá, potom také posluchač, divák i čtenář, tj. každý vstupující do dialogu s něčím takovým, co recipuje na způsob uměleckého díla, měl by být zároveň v kontextu nechání vystupovat jevícímu se také autorem tohoto něčeho-jako-díla-nahlédnutého, třebaže by bylo záhodno, alespoň z formálního, tj. ontického hlediska, zachovat věcný rozdíl mezi autorem-tvůrcem a autorem-divákem. Vedle toho pojetí, v rámci něhož Martin Heidegger zmiňuje autora jako podmínku toho, aby dílo mohlo být vytvořeno, zachovává tak Heidegger rozlišení autor a divák např. i proto, aby později rozvinul tezi o těch, kdož jsou schopni ponechat dílo, aby bylo dílem, tedy o „*uchovatelích díla*“. Pro Heideggera „*tak jako nemůže dílo být, aniž by bylo vytvořeno, tak jako zásadně vyžaduje svých tvůrců, tak samo to, co je vytvořeno, nemůže být jsoucným bez uchovavatelů*“.<sup>74</sup> Takto skrze zúčastněný pohled uchovatele, ponechávajícího dílu možnost vyvstat dílem, může se toto dílo v tomto pohledu stát původním,

---

<sup>72</sup> CÉZANNE, Paul, KOLÍBAL, Stanislav, ed. *Čist přírodu*. Přeložila Jitka HAMZOVÁ. Praha: Arbor vitae, 2000, s. 53.

<sup>73</sup> LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Herrmann, 2001, s. 34.

<sup>74</sup> In HEIDEGGER, Martin a Irena MICHŇÁKOVÁ. *Zrození uměleckého díla*. Orientace. 1967, 53-62, 75-83, 84-94, s. 88.

tj. autentickým dílem, projevit se jako „*bytostně jsoucím ve své povaze díla*“.<sup>75</sup> Nechat dílo, aby se takto mohlo jevit, tedy nikoli pouze *pro-jednou* projevit, nýbrž vždy nově a vždy jinak, třebaže stále si podržujíc svou vlastní podstatu, a zároveň jej uchovávat právě tímto způsobem, „*znamená být uvnitř v otevřenosti jsoucna, jež se děje v díle*“<sup>76</sup>.

Co jiného však tento postoj ohlašuje, než to, že tedy i divák, jestliže touží vidět a stanout v otevřenosti jsoucna, jež se děje v díle, musí vést svůj pohled způsobem, jakým se snaží vidět v díle dílem otevřené autor? Neboť jinak by divák dílo jako dílo nebyl s to zakusit; divák, který by byl pouze a jen pasivním divákem, nevnímal by dílo než jen jako němou věc. Obrazy v galeriích by pak pro něj byly „*spíše jako předměty provozní činnosti v oblasti umění*“<sup>77</sup>, než čímsi významným a uměleckému dílu významně odpovídajícím.

Přesto však tvrzení, že také divák má podíl na vzniku uměleckého díla, se na první pohled zdá být neslučitelné s tím, jaká moc je přisuzována roli autora. Ovšem figury „mocného“ autora a „ne-mocného“ diváka zůstanou relevantní pouze v takovém pojetí díla, které jej bude pojímat jen jako věc. Primát autora je tak podstatným pro myšlení díla vedené v rovině ontické. Postava autora v rámci tohoto přístupu vystupuje jako osoba, která se pod vytvořený obraz, tj. pod *tuto věc* podepisuje, je tak *touto věcí* veřejně prezentována, je ji tedy – v tomto smyslu – práva. Obraz, resp. umělecké dílo, je v tomto smyslu s touto figurou autora spojeno pupeční šňůrou; autor se skrze tuto pupeční šňůru zviditelňuje, podobně jako se zviditelňuje dílo skrze autora, resp. skrze jeho jméno.

Zdalo by se přitom, že právě toto pojetí vztahu autora a díla je plně v souladu s tím, co by se nejprve nabízelo při čtení Heideggerových vět o umělci, jenž je jím skrze dílo, zatímco dílo je sebou sama skrze umělce.<sup>78</sup> Avšak Heidegger v uvedeném citátu tento vztah vymezuje a tím zároveň vysvětluje tím, že jej umísťuje do prostoru myšlení každodennosti, neboť vztah, o němž hovoří, je

---

<sup>75</sup> In HEIDEGGER, Martin. Přeložila Irena MICHŇÁKOVÁ. *Zrození uměleckého díla*. Orientace. 1967, 53-62, 75-83, 84-94, s. 88.

<sup>76</sup> *Tamt.* s. 88.

<sup>77</sup> *Tamt.* s. 75.

<sup>78</sup> *Viz cit.* 70

takovým „v běžné představě“. Jestliže tedy dojde k opuštění této běžné představy o umělci a o díle, resp. o vztahu autora k dílu a naopak, může následně vystoupit pohled jiný, totiž pohled nezakrytý tradicí myšlení; takový, který nechává vidět diváka jako autora. Divák pak nemusí být myšlen jen jako uchovatel díla, řečeno s Heideggerem, nýbrž rovněž jako ten, kdo je také tvůrcem díla. Ostatně jedním z momentů, který tuto možnost diváka jako autora rovněž nechává vystoupit, je také časová povaha díla, která se ukáže, jakmile je problematika autenticity na pole uměleckého díla přenesena.<sup>79</sup>

Snad by však bylo třeba nejprve zdůraznit, že zatímco divák, posluchač, nebo čtenář může být zároveň autorem uměleckého díla, pak autor, s ohledem na ontologické pojetí tvorby uměleckého díla, nikdy nemůže nebýt divákem. Tuto nemožnost lze dobře narýsovat s ohledem na časovou povahu tvořivého pohledu, kdy se lze opřít o výklad pojetí časovosti tvorby tak, jak tento moment uchopuje Derrida. Pro Derridu totiž akt tvorby není než stopou minulosti, kdy právě vzhledem k tomuto pojetí stopy lze nechat zmizet rozdíl mezi autorem a divákem. K mizení může dojít proto, protože vznik kresby je podle Derridy založen v rozvzpomínání se autora na to, co zůstává za každým tahem štětce, za každým bodem na plátně; vznik kresby je tedy objevováním díla v procesu rozvzpomínání se na dílo.

Paradoxně se však přitom jedná o rozvzpomínání se na to, u čeho autor nikdy nemohl být přítomen, třebaže tuto jeho ne-přítomnost bylo lze přivést do světa právě jen skrze přítomnou absenci této ne-přítomnosti. Neboť kdykoli např. malíř vytváří autoportrét, sleduje buď svůj odraz v zrcadle, nebo sleduje plátno, na kterém vzniká portrét. Jakmile malíř hledí na plátno, podržuje v paměti obraz odrazu, který spatřil v zrcadle. Jakmile však svůj pohled od plátna odvrátí, aby namalované konfrontoval s obrazem v zrcadle, už pouze porovnává vzpomínku obrazu v zrcadle s podobou tváře právě namalované na plátně. Autor nikdy nemůže sledovat zároveň obraz v zrcadle, ani plátno. Pokud by sledoval pouze odraz v zrcadle, který hodlá zachytit na obraze – neviděl by to, co maluje, resp. to, co právě namaloval.

---

<sup>79</sup> Viz podrobněji k tomu kap. 3.

Ale podobně také každý bod, který vyvstává v průběhu tvorby pod špičkou malířova štětce, dává se malíři již jako hotový. Dává se mu tedy již jen jako stopa, po tom, co se již událo za tímto bodem setkání štětce a povrchu plátna. Namísto jistoty, totiž jistoty věci jako předlohy, resp. zobrazovaného obecně, nastupuje nejistota mizení tohoto zobrazovaného, neboť, jak napíše Derrida ve Vzpomínkách slepce: *„Po pravdě řečeno vnímám jistou bezmocnost, jakmile mám vést ruku podle předlohy: neboť když kreslím, přestávám vidět věc. Zachycované se mi vytrácí, mizí mému pohledu, nezůstává zde téměř nic. Věc se mi ztrácí přímo před očima, které tak vlastně nepozorují než jen výsměšnou aroganci tohoto výjevu mizení.“*<sup>80</sup>

Skutečnost mizení věci v pohledu, který ji procesem tvorby a v rámci tohoto procesu uchopuje nově, ovšem neohlašuje pouze ztrátu jistoty. Zároveň se stává momentem zrodu zobrazovaného i zobrazeného, neboť jejich uchopením na způsob otázky, co se zde v tomto vyjevování věci, které je zároveň jejím zakrýváním, odehrává. Avšak do každého z onoho momentu děje vzniku malby či kresby zrak malířův, tedy malíř sám, nikdy nemůže proniknout jinak, než skrze minulost, protože pouze skrze stopy, jak bylo řečeno výše. V okamžiku vzniku každého z bodů umístovaných na plátně je malíř slepým, stává se nevidomým. V tomto smyslu je tím, kdo ještě nevidí, aby teprve uviděl, co již minulo, avšak nově, způsobem nyní a teď. Tento druh „slepoty“ se tak podle Derridy stává podmínkou tvorby vůbec, neboť je patrné, že autor je schopen tvořit jedině tehdy, jestliže může být takto slepým. Prohlížení minulého je tak hledáním a možným nalézáním dosud nespátřeného, třebaže také zároveň návratem i přítomností tohoto návratu. Autor tak mizí v bezčasí momentu každého bodu vznikající linie malby či kresby, aby se vynořil jako autor-divák toho, co se mu neukazuje než jen jako stopa tvorby toho, kým byl, aniž by se jím však kdy mohl stát.

---

<sup>80</sup> „En vérité je me sens incapable de suivre de ma main la prescription d'un modèle : comme si, au moment de dessiner, je ne voyais plus la chose. Celle-ci s'évade aussitôt, elle disparaît à mes yeux, il n'en reste à peu près rien, elle disparaît sous mes yeux qui ne perçoivent plus en vérité que l'arrogance narquoise de cette apparition disparaissant.“ In DERRIDA, Jacques et Musée du Louvre. *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1990.



Akt tvorby je tedy vyjevováním mizení jisté jistoty, totiž té jistoty, že zde něco „je“ a že toto „něco“ je zde právě „nějak takto“. Stává se tím odkrýváním určité privace, jež je tak možností ponechat otevřít něco zcela nového, otevřít jsoucí v jeho jsoucnosti, ne-skryté a v tom, jak se v-pravdě děje.

Jako potom kresba není než stopou po počátku unikající tvůrci v momentě svého vyvstávání, tak také divák, jenž si je vědom své „slepoty“, nesetrvává nejen u první impresie, ale rovněž nesetrvává v krajině důvěrně známé každodennosti. Jakmile totiž svým zrakem začne sestupovat do krajiny obrazu, jeho pohledem před tímto aktem sestupu dosud nezasažené, i on se stává autorem, který se vrací, který postupuje po stopách tvorby, jež je tímto sestupem, aby přivedl ke slovu to, co před každým prohlížením není než možností vidět. I on tedy musí být nejprve slepým, aby mohl vidět. „*Vzpomínám si, jak zaraženě a nejistě jsem si prohlížel jeho [tj. Cézannovi] první věci, když přede mnou ležely s tím novým jménem. Pak dlouho nic, a najednou se mi otevřely oči...*“,<sup>81</sup> napíše Rainer Rilke v jednom ze svých dopisů, když vypráví o svých prvních setkáních s díly tohoto malíře. Pro Rilkeho jako diváka byl obraz nejprve jen obrazem, byl mu „*předmětem činnosti v oblasti umění*“<sup>82</sup>, určeným k tomu, aby se na něj někdo díval. Avšak už tehdy pro něj Cézannova plátna rovněž představovala cosi takového, co jej jako diváka zaráželo a uvádělo v pochybu, co jej znejišťovalo. Musel si však nejprve tuto svou nejistotu nějak „dovolit“, musel se odvážit vystavit se jí, vydat se pochybě. Rilke tak v prvních chvílích prohlížené obrazy viděl tak, že je neviděl. Jeho oči nebyly „naladěny“ na vidění Cézannova díla, naladěním svého vnitřního zraku nebyl s to Cézannovo dílo spatřit<sup>83</sup>, byl vůči němu slepým. Teprve až poté, co se mu „otevřely oči“, byl schopen namísto podepsaných orámovaných pláten vystavených v galerii spatřit umělecká díla. A teprve pak k němu obrazy mohly „promluvit“. Byl to stále Rilke jako divák, avšak poté, co uviděl, byl rovněž i tím, kdo ponechal obrazu možnost vyjevit se před ním jako umělecké dílo, tedy stal se takovým divákem, který dílu ponechal možnost dílem se teprve stát. V tomto smyslu se stal autorem

---

<sup>81</sup> RILKE, Rainer Maria. *Dopisy o Cézannovi*. Přeložila Alena BLÁHOVÁ. Praha: Arbor vitae, 1998, s. 33.

<sup>82</sup> HEIDEGGER, Martin a Irena MICHŇÁKOVÁ. Zrození uměleckého díla. *Orientace*. 1967, 53-62, 75-83, 84-94, s. 75.

<sup>83</sup> *Podrobněji k významu naladění při setkání s uměleckým dílem viz kap. 7.*

viděného, neboť musel vidět podobně tvůrčím způsobem, jakým své dílo viděl autor. Rilke musel stanout v té otevřenosti jsoucna, jež se děje v díle, aby dílo nechal promluvit. Bylo však proto třeba nenahlížet více obraz jen jako věc sloužící k tomu, aby se na ni hledělo, protože je skrze ni něco prezentováno, ani se neobracet k obrazu jako k něčemu, co má pouze vyvolávat zálibení. Rilke autor-divák, jakmile vidí, ví, že už nestojí před věcí, která jej staví pouze před otázku vkusu či zálibení, nýbrž že je oslovován čímsi mimo-řádným, protože předtím pochyboval o tom, co (a že) vidí. Rilke je tak je mocen ponechat obraz hovořit k němu jako k tomu, kdo se nejen dívá, ale kdo s obrazem vstupuje do dialogu, jestliže je ochoten tento dialog s dílem otevřít.

Časovost možného autenticky uměleckého díla však otevírá ještě jednu možnou podobu vztahu mezi autorem a divákem, resp. autorem-divákem a dílem. Neboť v jakém ohledu lze ponechat ve vlastnickém vztahu autora k jeho dílu, pokud bude položena otázka po původu díla v kontextu počátku díla v rovině ontické, nýbrž ontologické, tedy právě s ohledem na neustávající moment zrodu díla v aktu tvorby? Čím se stává dílo dílem autorovým? Resp. kdo je jeho autorem? Na problematiku, kterou tyto otázky nasvětlují, poukazuje Roland Barthes ve svém textu *Smrt autora*. Barthes text otevírá citátem Balzaca: „*Ve své novele Sarrasine, která pojednává o kastrátovi převlečeném za ženu, píše Balzac tuto větu: ‚Byla to žena s chvílemi náhlého strachu, bezdůvodných rozmarů, pudových zmatků, bezdůvodné smělosti, vzdorovitosti a líbezných citové jemnosti.‘ Kdo takto mluví? Je to hrdina novely, který neví, že pod ženským zevnějškem se ve skutečnosti skrývá kastrát? Je to Balzac osobně, díky své vlastní zkušenosti znalý filozofie ženy? Je to autor Balzac hlásající ‚literární‘ ideje ženství? Jedná se o univerzální moudrost? Romantickou psychologii?‘<sup>84</sup>* Podobně se lze jistě zeptat, čím je Sainte-Victoire pro Cézanna a co je její malbou vyjádřeno či před-loženo k rozumění, jakmile je tu někdo další, komu je v pohledu na obraze dána a jak jí ten, komu je z jeho úhlu pohledu vždy právě takto dána, rozumí. Podle Barthesa a v souvislosti s jeho textem nelze na položenou otázku „kdo takto mluví“ možné odpovědět jinak, než že se to nikdy nelze dozvědět, neboť „*psaní je destrukcí každého hlasu (voix)*

---

<sup>84</sup> ROLAND, Barthes. *Smrt autora*. In Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné. 2006, 10 (3), s. 75.

*i počátku (origine). Psaní je ono neutrální, smíšené a šikmé, kde mizí náš subjekt, ono černobílé, kde se ztrácí veškerá identita počínaje tou, jež náleží tělu, které píše.*<sup>85</sup> Opět se tedy nabízí podobná výpověď v souvislosti s horou Sainte-Victoire, totiž jestli ten pohled, který vynáší horu z obrazu jako horu Sainte-Victoire (tedy nikoli jen jako určitý namalovaný objekt, jenž je ve svém viditelném výsledku barevnou kompozicí olejových barev a napnutého plátna, obklopeného rámem), a který ji tak vždy nově a vždy na svůj způsob objevuje, nebude pokaždé náležet tomu, kdo je jejím tvůrcem a tedy zároveň autorem – totiž vždy s ohledem na toto její objevení a ustavení jejího „právě této hory jako této hory“. Aniž by tak bylo třeba popírat zjevné autorství Cézanna, pokud jde o jeho autorství ve smyslu předmětném a tedy ontickém, lze snad hovořit o otázce autorství s přihlédnutím k časové povaze vznikání onoho nepředmětného, co autenticky umělecké dílo nabízí v okamžiku svého zrodu, tedy v okamžiku, kdy se z věci, zavěšené v galerii, vynořuje umělecké dílo.

Je nepochybné, že by nebylo díla, kdyby nebylo autora. Stejně tak je nepochybné, že by zde bylo pouze vytvořená věc, sloužící k předvedení určité techniky, nebo jisté dovednosti někoho, případně k doplnění něčeho, pokud by zde nebylo diváka, vnímajícího a otevírajícího tuto věc *jako* umělecké dílo.

V určité variaci na to, jak smrt autora v oblasti psaní představuje Barthes, lze proto navrhnout nikoli smrt autora s ohledem na „destrukci každého hlasu“ a „počátku“, nýbrž takové pojetí smrti autora, jež znamená jeho vzkříšení ve jménu a skrze diváka. Ostatně v tom, jak mizí počátek díla jako věci, za níž stojí „Autor“, vynořuje se a zviditelňuje počátek díla jako neustále unikající moment počátkujícího počátku, tj. vynořuje se dílo ve své časovosti jako dílo autenticky umělecké. Autenticky umělecké dílo coby časová událost skrze diváka, který je autorem, vstupuje do světa pohledu, jenž je tvorbou, nikoli opakováním.

Autenticky umělecké dílo se tak nemůže dávat jako nějaký prefabrikát připravený někým, komu byla přiznána určitá autorská aura. Spíše se zdá, že v rozhovoru se svým příjemcem to dílo, které lze myslet jako dílo autenticky

---

<sup>85</sup> ROLAND, Barthes. *Smrt autora*. In Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné. 2006, 10 (3), s. 75.

umělecké a tedy nikoli pouze jako služebný výrobek, pod který se podepsal jeho řemeslník, teprve rýsuje horizont možného – a zároveň tímto otevíráním prostoru nechává možné ukázat, čímž poukazuje k bytí samotnému. Už Aristoteles, když v *Poetice* hovoří o rozdílu mezi činností historika, resp. dějepisce a úkolem básnickým, mluví o tom, že: „[...] *úkolem básníka není líčit to, co se skutečně stalo, nýbrž to, co by se stát mohlo a co je možné podle pravděpodobnosti nebo s nutností.*“<sup>86</sup> . Tedy úkolem autora je přivádět na svět to, co může být. Ovšem tentýž úkol pak stojí před divákem, neboť ani on, pokud je vnímavý vůči uměleckému dílu jakožto dílu, nikoli jen jako k prostředku prezentujícímu již jasně určený region jsoucna či určité samotné jsoucno v jeho předmětnosti, otevírá svým pohledem v díle a skrze dílo možnost setkat se s možnostmi jeho čtení, s různými variantami jeho rozumění či jeho různých výkladů.

Možnost vnímat dílo v kontextu určitého splývání autora s divákem, zároveň ukazuje na dílo jako na to, co nemůže být nikomu odňato. Dílo nemusí být chráněno autorským zákonem, jestliže není jen pouhou věcí, která může někomu patřit právě jen jako nějaká určitá věc. Ono samo je nezvlastitelné ve svém hledání svého vlastního vyjádření, ve své dějovosti a v nezavršitelnosti toho úkolu, který představuje pro každý zúčastněný pohled. Ostatně čím by mělo být dílo, jestliže by bylo dílem pouze a jen náležejícím jednomu jedinému příjemci?

To, co se dává v tom, co by bylo lze pojmově uchopit jako autenticky umělecké dílo, tedy není nijak předem dáno způsobem, jak ono-samo vůbec může být, neboť obraz stojí před autorem, podobně jako před divákem, jenž je takto autorem, nejprve jako úkol. V tomto smyslu, o to více pro obraz jako umělecké dílo platí pak to, co pro jsoucno v té perspektivě, kterou nabízí Heidegger, když říká, že „*jsoucno, pokud jde o to, jak je určeno svými možnými ,jako co‘, není jednoduše tu, je ,úkolem.*“<sup>87</sup> Divák schopný zaslechnout výzvu uměleckého díla, tak teprve stojí před úkolem odkrýt dílo jako dílo umělecké. Ale tentýž úkol představoval úkol rovněž pro autora díla. Divák je tímto krokem přiveden dílem k tvorbě, neboť je přiveden ze světa, v němž je vše již předem dáno v rámci tradice, je přiveden

---

<sup>86</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*: řecko-česky. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 65.

<sup>87</sup> HEIDEGGER, Martin. *Rozvrh fenomenologické interpretace Aristotela*. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 42.

z naivně přijímané zabydlenosti v důvěrně známém před úkol setkat se s tím, co mu dosud zahalovala zkušenost plynoucí z každodennosti. Divák, resp. nyní již divák-autor, je přiveden na půdu myšlení postoje nikoli každodenního, nýbrž na půdu hledání a tázání, v rámci nichž je nucen konstituovat svět i sebe v něm nově, skrze nové pohledy a nové perspektivy.

## 5. Ontologie a onticita uměleckého díla

Doxická víra • Substanciální a nesubstanciální charakter autenticky uměleckého díla  
• „Počátkování“ • Mluvení o díle • Ne(re)prezentovatelné

Odlišnost způsobu založenosti případného autenticky uměleckého díla v porovnání s tím, co by bylo vnímáno jako neautenticky umělecké dílo, nebude vykazatelnou pouze v ohledu na to, co se stává zjevným v rámci časových rozměrů uměleckého díla, o nichž pojednala třetí kapitola. Rovněž lze hovořit s ohledem na odlišnost o způsobu, jakým by se autenticky umělecké dílo dávalo v rovině nepředmětné. Cesta k tomuto nepředmětně se vykazujícímu dílem (a v díle) však vždy povede nejprve přes jeho předmětně vykazatelnou povahu. Podobně, jako se v případě tematizace pobytu k pobytu samému směřuje přes jeho všední každodennost, bude tak třeba nejprve se zabývat tím, co je v díle tím nejběžněji zjevným.

Umělecké dílo obvykle bývá vnímáno „*se stejnou samozřejmostí jako jiné věci*“.<sup>88</sup> Je mu v rámci běžné každodennosti rozuměno jako jedné z mnoha položek náležejících k tomu celku světa, který je nereflektovaně pojímán jen jako suma jednotlivých věcí. Dílo je buď někde prezentováno, nebo s ním může být manipulováno (např. vzhledem k jeho pohybu z výstavy na výstavu), anebo je někde uskladněno a teprve čeká na své vystavení. „*Všechna díla mají toto něco, co plyne z povahy věci*“.<sup>89</sup> Jsou-li tak vzaty např. v potaz ty prostředky, které společným uspořádáním věcně prezentují rám obrazu (dřevěné lišty, hřebíky, plátno), i ony jen pouze potvrzují to, co spoluvytváří obraz jako věc. Ukazující se rám, takto spoluutvářející faktickou ohraničenost obrazu konfigurací všech svých prvků (plátna, drsnosti a plasticity jeho povrchu atd.) může tak být jedním z vodítek umožňujících uchopit umělecké dílo v jeho onticitě. Souhrnné kvality díla jako věci však nejsou tím význačně určujícím, co by se mělo podílet na celkovém smyslu díla býti dílem, třebaže jsou tyto kvality podstatné i podstatně vázané na dílo s ohledem na jeho schopnost být dáno právě *také* jako věc, neboť např. „*barva*

<sup>88</sup> HEIDEGGER, Martin. Přeložila Irena MICHŇÁKOVÁ. *Zrození uměleckého díla*. Orientace. 1967, 53-62, 75-83, 84-94., s. 54.

<sup>89</sup> *Tamt.* s. 54.

*není nikdy jednoduše barvou, nýbrž je barvou určitého předmětu.*<sup>90</sup> Barva jakoby „ukazovala“ na předmět, který „obklopuje“, umožňuje vyjavit věc, aby bylo možné vyjít za věc. Jak napíše Rilke, Cézanne ve svém pozdějším období *„barvu pojímá jaksí osobně, jak ještě nezacházel s barvou nikdo, jen aby s její pomocí mohl udělat věc. Barva se mu v uskutečnění věci úplně rozpouští; nezbyvá nic“*.<sup>91</sup> Samotná barevnost, stejně jako například hloubka obrazu nebo rozmístění postav na plátně, v tomto smyslu umožňují zahájit dialog právě s tím kterým dílem jako s tou kterou konkrétní věcí, jež je pro diváka nejprve aktuálně tímto zde přítomným obrazem a ničím dalším. Plátno, rám, barvy, kompozice – to vše v tomto ohledu není než dlážděním ulice, po níž lze dojít – jestliže je zde dílu otevřený divák – od díla-věci k dílu uměleckému. Nelze myslet umělecké dílo (a tedy ani jej vnímat) aniž by zároveň nebylo přihlédnuto k jeho smyslové stránce. Dílo vždy zůstane nositelem smyslových dat. Umožňuje však poznávajícímu subjektu vyjít za empiricky dané, za viděné a vnímané. Na stěnách v Lascaux jasně poznáváme koně a krávy, ale jejich ‚skutečnost‘ nepatří do vnímatelného řádu.<sup>92</sup> Skrze vnější založenost díla v tom, jak se dává, je tak možné sestoupit k tomu v díle podstatnému, přičemž toto vnější umožňuje rovněž a zároveň zakusit umělecké dílo způsobem umožňujícím jeho sdílení. *„Malíř [podobně jako divák, jak bylo ukázáno výše - MK] se zmocňuje vibrace vnějších jevů, jež jsou kolébkou věcí, a mění tak ve viditelný předmět to, co by bez něho zůstalo skryto v odloučeném životě každého vědomí.“*<sup>93</sup> Je tedy třeba začít u vnímání, u předmětně se dávajících kvalit díla jako věci, aby bylo posléze možné vyjít za toto ontické k tomu, co se již odehrává na ontologické rovině uměleckého díla.

U věcnosti díla je tedy třeba začít. Ovšem pouze věcným uchopením uměleckého díla v otázce „co je umělecké dílo?“ (dílo jako věc) nemůže být dosaženo smyslu díla v tom, čím jest – jestliže je ovšem dílem uměleckým, resp. jestliže má být autenticky uměleckým dílem, tzn. nikoli pouze věcí, která se má

---

<sup>90</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2013, s. 382.

<sup>91</sup> RILKE, Rainer Maria. *Dopisy o Cézannovi*. Přeložila Alena BLÁHOVÁ. Praha: Arbor vitae, 1998, s. 36.

<sup>92</sup> *Viz poznámka 95.*

<sup>93</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Okno a duch a jiné eseje*. 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971, str. 44.

ukazovat, třeba podobně jako odkazující znak nebo to, co v sobě symbolickým způsobem nese něco dalšího.

Dílo jako věc zůstává věcí potud, pokud je nahlíženo jen jako cosi zhotoveného, tj. jako zformovaná látka, nebo jako nositel znaků (ve smyslu substance – akcidence), anebo konečně jako jednota počitkové rozmanitosti. Ovšem oproti např. náčiní, které prostřednictvím nabytí určité formy nabývá zároveň svého k-čemu, dílo-věc by zůstalo, myšleno pouze ve své věčnosti, něčím samostatným a k ničemu nenutkaným, podobně jako věc, kterou je např. kámen.<sup>94</sup> Aby dílu-věci mohl být připojen přívlastek umělecký a aby tak dílo-věc nesetřvalo pouze v tomto svém bytí věcí, je třeba otevřít v díle divákem možnost myslet ještě něco jiného, než právě jen jeho kvality a jeho věčnost. „*Zvířata namalovaná na stěně v Lascaux nejsou tam jen tak, jak je tam trhlina nebo vrstva vápna. Nejsou rovněž jinde. Zachycené na hmotě stěny, již dovedně využívají, vyzařují kolem ní hned trochu vpředu, hned trochu vzadu, aniž kdy přetrhnou své nepostižitelné připoutání.*“<sup>95</sup> Podstata obrazu jako díla je podstatně odlišnou od podstaty toho, co je uchopováno pouze ve vztahu substance a akcidence, kdy by bylo třeba mluvit o obraz jako předmětu. Nicméně proto, aby Heidegger přivedl diváka k tomuto jinému, začíná tematizaci van Goghovy malby bot právě s ohledem na věčnost na plátně zobrazených bot.

Van Goghův obraz tedy nejprve nechává nahlédnout pár bot s ohledem na jejich k-čemu, tj. poukazuje na boty jako na náčiní. Zdůrazňuje však něco dalšího, než jen věčnost toho, co je obrazem skrze toto důvěrně známé vykazováno. Z obrazu je sice zřejmě patrné, co znázorňuje, ovšem o tom, k-čemu pár bot slouží, obraz sám už nic nesděljuje. Příručnost bot jako náčiní se stává zjevnou především nakládáním s nimi, tj. jejich nošením, nikoli díváním se na ně. „*Selka nosí boty na poli. Teprve zde jsou tím, čím jsou. Jsou tím tím opravdověji, čím méně na ně selka při práci myslí, čím si jich vůbec všímá nebo je jakkoli*

---

<sup>94</sup> „*Náčiní, např. obuv jako hotový výrobek, spočívá v sobě právě tak jako pouhá věc, postrádá však to, co je na žulovém balvanu samostatlé, Na druhé straně je náčiní příbuzné uměleckému dílu v tom smyslu, že obojí bylo vytvořeno lidskou rukou. Umělecké dílo se zase ve své soběstačné realitě rovná naopak spíše pouhé věci, samostatlé a k ničemu nenutkané.*“ In HEIDEGGER, Martin a Irena MICHŇÁKOVÁ. *Zrození uměleckého díla*. Orientace. 1967, 53-62, 75-83, 84-94., s. 58.

<sup>95</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Okno a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, s. 11.



*pocituje.*<sup>96</sup> Van Goghův obraz však ukazuje boty ve chvíli, kdy k ničemu neslouží, kdy nejsou používány. A přesto, pokud divák vyjde vstříc tomu, co ještě obraz o zobrazených botách může v tomto jejich spočívání bez nakládání s nimi odkrýt, může se jeho pohled setkat s tím, co zůstává v každodenním užívání prostředku zakryto. Neboť pak divák možná nahlédne, že „*z temného rozevření sešlapaného vnitřku bot civí námaha dělníkova kroku. V bytelné tíži bot je soustředěna houževnatost pomalé chůze do daleka se táhnoucími a stále stejnými brázdami pole, nad nímž fičí ostrý vítr. Na kůži lpí vlhkost a sytost půdy. Pod podrážkami se vleče osamělost polní cesty sklánějícím se večerem. V botách, v tomto náčiní, zachvívá se mlčenlivý jásot země, její tichý dar zrajícího zrna i její neobjasněné sebeodpírání v pustém úhoru zimního pole. Bez nářku proniká tímto náčiním starost o jistotu chleba i nemá radost nad znovu přestálou bídou, obava z blížícího se narození a strach při hrozbě smrti. Zemi náleží toto náčiní a v selčině světě je spravováno.*“<sup>97</sup> Uvedené se ovšem ukazuje teprve tehdy, jestliže je nakládání s prostředkem, resp. s botami jako náčiním, zastaveno. Jakmile je prostředek jako náčiní v tomto „zastavení“ na obraze zviditelněn, může svou bytnost nechat vyjevit ještě jinak. V této ponechavosti vidět může být zvýznamněno *jest* a zároveň tím být převrácena významová deficientnost prostředku jako pouhého náčiní. A naopak, prostřednictvím této absence, totiž v pozastavenosti nakládání s prostředkem, může skrze svou bytnost poukázat k tomu, s čím je jeho *jest* spjato. To, že je možné jej takto uvidět, otevírá prostor pro vyjevení se plnosti bytostného bytí náčiní, kterou Heidegger určuje jako spolehlivost. Prostředek je tak nově určen nikoli s ohledem na svou užitečnost či prostředkovost, své k-čemu, ale rovněž jako to, co umožňuje nechat vkročit do světa toho, kdo obuv obouvá a zároveň s tímto pohybem otevření světa (v tomto případě) sedláka či selky vůbec tento svět jako svět zpřístupnit.

Zvýznamnění věci v rámci uměleckého díla se tedy neděje na způsob absence, jako je tomu v případě příručních jsoucen, naopak děje se způsobem zakoušení věci v její plnosti. Absence příručního jsoucna, „ *které bylo každý den*

---

<sup>96</sup> HEIDEGGER, Martin a Irena MICHŇÁKOVÁ. *Zrození uměleckého díla*. Orientace. 1967, 53-62, 75-83, 84-94., s. 60.

<sup>97</sup> *Tamt.* s. 60.

*tak samozřejmě v dosahu, že jsme si jej vůbec ani nevšimli, znamená průlom v souvislosti odkazů odkrytých v praktickém ohledu. Ten se obrací do prázdna a teprve teď vidí, k čemu a čím mu ono chybějící bylo po ruce.*<sup>98</sup> Umělec neukazuje předmět svého díla proto, aby jej vykreslil s odkazem na jeho instrumentalitu. Nechce znázorněné zobrazit s ohledem na způsob, jakým má být zobrazená věc používána. V používání se tento prostředek spotřebovává, zatímco poukázáním na prostředek v jiném ohledu než utilitárním je zvýznamňován tak, jak v pravdě jest. Umělecké dílo, např. van Goghův obraz, mění způsob vidění diváka v tom, jak rozumí tomu, co dříve neznal než v rámci průměrné srozumitelnosti. Skrze svět prostředku a toho, kdo s ním nakládá, mění vnímání vztahu ke světu jako k celku. V zakoušení díla se tak divák ocitá „*pojednou někde jinde, než obvykle býváme*“.<sup>99</sup> Svět se vy-světluje nikoli v rámci své samo-zřejmosti, nýbrž je přiváděn ke slovu skrze bytí věci v její ne-samo-zřejmosti.

Dílo tímto způsobem otevírá svět, o-světluje jeskyni průměrné šeré každodennosti jasem jinakosti, kterou je schopno nabídnout zúčastněnému pohledu a skrze něj. A jak již víme, zároveň tím nabízí jiný výklad, čím je věc jakožto prostředek, resp. jiný výklad toho, jak věc jest, než je hledisko příručnosti. Nechává vyjevovat jsoucí jakožto jsoucí a „*rozevívá svým způsobem bytí jsoucího. V díle děje se toto rozevření, tj. obnažení, tj. děje se pravda jsoucího. V uměleckém díle se pravda jsoucího učinila dílem.*“<sup>100</sup>

Výše uvedenému vyjevování se světa dílem Heidegger vykládá na příkladu již zmíněno chrámu<sup>101</sup>: „*Stavba stojíc tu spočívá na dně skal. Toto spočívání vysává ze skály temno jejího nepoddajného a přece k ničemu nenutkaného podpírání. Stojíc tu odolává stavba bouři, která se přes ni žene a tak ukazuje teprve bouři samu v jejím násilí. [...] Neotřesitelnost díla stojí proti vlnobití mořského příboje; z klidu tohoto díla se zjevuje řev moře. Strom a tráva, orel a býk, had a cvrček nabývají své podoby nejprve v odrazu a tak se objeví i jako to, čím jsou.*

<sup>98</sup> HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenth, 2002, s. 98.

<sup>99</sup> HEIDEGGER, Martin a Irena MICHŇÁKOVÁ. *Zrození uměleckého díla*. Orientace. 1967, 53-62, 75-83, 84-94. s. 61.

<sup>100</sup> *Tamt.*, s. 62.

<sup>101</sup> *Viz tento text* s. 20.

*Toto vyjevování a vzcházení samo i vcelku nazývali v raných dobách Řekové fysis.*<sup>102</sup> Dílo chrámu tak nechává vyvstat zemi, ovšem nikoli zemi jako určitému místu či „předmětu“ na kterém chrám stojí, nýbrž zemi ve smyslu fysis, která jako vyvstávání a vyjevování jak jednoho, tak celku, tento pohyb jevení umožňuje osvětlovat. Toto „osvětlovat“ znamená rozevřít zemi jako svět, z něhož jsoucí povstává, zvýznamnit jej ve smyslu světa světujiícího, tj. světa vnímatelného, ale rovněž nechat nahlédnout jej v jeho nepředmětnosti, tj. v jeho otevřenosti. *„Řecky pochopená fysis, svět, původně není [tedy] soubor věcí, nýbrž je dění, mohutné drama, do něhož my sami patříme, a to ne jako diváci, nýbrž tak, že my i věci jsme na ně vynakládání a v něm spotřebování. Vynořování z noci nebytí, spojení a sklenutí vzniku a zániku bytostí, které si navzájem ve své spojující vztažnosti uvolňují místo a opětovně se zahlazují, toto pradějství [...] je způsob, kterým se [...] objevuje svět.*<sup>103</sup>

Řecký chrám tak svým zviditelněním fysis představoval spojnicí ontického s ontologickým, neboť profánního se sakrálním, pomíjivého s věčně trvajícím, fyzického s meta-fyzickým. *„Aby bohyně či bůh přijali chrám za své obydlí, musel být nejen krásný: musel také ztělesňovat fyzické síly, které tvořily světový řád, v němž bohové a bohyně žili, neboť ti žili především v silách, jsouce sami silami. [...] Řecký chrám musel mít také otevřenost do okolního prostoru, neboť božstva hojně cestovala a nesměla být ve volnosti svého pohybu omezována.*<sup>104</sup> Chrám tak nejen vyvstával jako umělecké dílo, nýbrž také skrze své jak „jak“ jako umělecké dílo tedy artikuloval určitou zkušenost o světovém řádu, na jehož harmonii se s těmi, pro které tento řád ztělesňoval, spolupodílel. Jeho otevřenost nejen faktická, ale také symbolická, umožňovala vnímat jej v jeho okolní svět o-světlujícím významu.

V pohybu prosvětlování světa dobře a jistě známého – a v této důvěrnosti zapomenutého –, osvobozuje tak uvažované autenticky umělecké dílo k jinému

---

<sup>102</sup> HEIDEGGER, Martin a Irena MICHŇÁKOVÁ. *Zrození uměleckého díla*. Orientace. 1967, 53-62, 75-83, 84-94. s. 77.

<sup>103</sup> PATOČKA, Jan, KOUBA, Pavel a Ondřej ŠVEC, ed. *Fenomenologické spisy*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 15-16.

<sup>104</sup> BOUZEK, Jan a Zdeněk KRATOCHVÍL. *Řeč umění a archaické filosofie*. Praha: Herrmann, 1995, s. 45.

vidění, totiž k bytostnému vnímání země. Autenticky umělecké dílo v tomto smyslu opětovně svět zpřístupňuje. Země se objevuje, sestavuje pohybem do možné otevřenosti. V tomto pohybu díla se ukazuje čistý niterný stav díla, jenž plyne z jeho povahy být dílem. „*Dílo má být umělcem propuštěno ve svůj čistý, niterný stav. Právě ve velkém umění [...] zůstává umělec vůči dílu něčím lhostejným, skoro jako průchodiště, v němž dílo vzniká a jež samo sebe v tvoření ničí.*“<sup>105</sup> Oproti tomu případné neautenticky umělecké dílo svět zakrývá, proto, aby se samo vystavilo, případně aby vystavilo svého tvůrce.

Motiv vynesení světa v tom, jak původně jest, zaznívá rovněž u Duchampa<sup>106</sup>. Také on, veden tušením naivní obeznamenosti se světem v jeho pouze třírozměrné – a proto podle něj nepůvodní – podobě, se snaží skrze svá díla zpřístupnit svět v jeho vlastní skutečnosti, anebo jinak, mluveno s Heideggerem, snaží se zpřístupnit svět v tom, jak tento v pravdě jest. Takto může říci Giacometti, citovaný Merleau-Pontym: „*Z celého malířství mne zajímá podoba, totiž to, co je podobou pro mne a co mi poněkud odkrývá vnější svět.*“<sup>107</sup>

Umělcův i divákův postoj je tak veden nesamozřejmostí, nahlédnutím jisté jinakosti toho, co jest, v rámci níž sice také dochází k pozastavení činnosti k předmětně dávanému, ale především proto, aby bylo možné navrátit se k věci samé, k jejímu vlastnímu bytí. Malíř myslí horu zachycovanou na obraze z bytí hory, nikoli z hory jako takového jsoucná, které vystupuje z krajiny, aby tím např. sloužilo jako orientační bod či jako předmět zalíbení. Vedle způsobu, jakým byl tematizován rám obrazu s ohledem na čas, lze tak hovořit ještě o další „úloze“ rámu, totiž o rámu jako o hranici díla, ohraničujícím obraz jako „okno bytí“<sup>108</sup>. Tvořící autor, podobně jako zúčastněným pohledem tvořící divák, nechávají promlouvat věc na obraze v tom, jak tato jest, aniž by se přitom takto viděného zmocnili způsobem jeho zvěčnění. To, o co jde, je zkušenost bytnosti obrazem dávaného a pohledem vynášeného, nikoli uchopení viděné věci pohledem

---

<sup>105</sup> HEIDEGGER, Martin a Irena MICHŇÁKOVÁ. *Zrození uměleckého díla*. Orientace. 1967, 53-62, 75-83, 84-94. s. 75.

<sup>106</sup> Viz s. 29. tohoto textu.

<sup>107</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Okno a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, s. 11,12.

<sup>108</sup> Viz poznámka 45 na str. 16.

či rozumem tak, že by tím podstatným bylo právě jen ono viděné. „*Vidoucí, pohroužený sám svým tělem do viditelná a sám viditelný, neosvojuje si to, co vidí: jen se tomu svým pohledem přibližuje a otvírá okno do světa.*“<sup>109</sup> Malíř i divák se tak díky dílu a skrze dílo stávají těmi, kdo prostřednictvím tohoto „okna“, skrze tento rám bytí, nechávají bytí vystoupit.

V případě myšlení autenticky uměleckého díla lze proto hovořit o tom, co není jednoduše prezentovatelné, co se však zároveň nechává zakusit jako poukaz k sobě sama, jakmile je autenticky umělecké dílo přivedeno pohledem diváka k pohybu jevení. Tento „rozměr“ díla již není ohraničen rámem obrazu, nýbrž pokračuje za něj, rozprostírá se za hranici rámem onoho – pouze v první instanci – daného. Toto *něco* tímto způsobem dějící se, tato struktura poukazů k dílu v tom, jak dílo v pravdě jest a zároveň zpřístupnění světa, přesahuje to, co je pouze předmětně dané (tj. např. obraz sám v jeho viditelnosti), obdařuje toto pouze předmětně dané smyslem (tj. je tím, co vychází vstříc pohledu diváka), a tím v sobě nese zprávu o již-neviditelném (o tom, co je pohledem zúčastněného diváka neustále nově otevíráno). Tak je umožněno, aby divák, který je schopen vidět za obraz, „vystoupením bytí“ z rámu díla vstoupil do toho prostoru a času, které už společně nemohou být prezentovány jako toto nyní a zde a tedy ani „v tomto zde“, tj. v těchto tazích štětce, v této barevné kompozici, v tomto uspořádání na plátně zobrazeného. Maurice Merleau-Ponty k tomu říká: „*Byl bych na velkých rozpacích, kdybych měl říci, kde je vlastně obraz, který pozoruji. Vždyť já ho nepozoruji tak, jak pozorujeme věc, neupírám naň oči na jeho stanovišti, nýbrž můj pohled bloudí v něm, jako by těkal v nimbu Bytí, a spíše na základě něho a s ním vidím, než abych ho viděl.*“<sup>110</sup> Divák i autor tedy vstupují do obrazu, aby se spolupodíleli na jeho „jak jest“, tj. na způsobu, jímž se obraz otevírá a co vyjevuje, a tím tedy zároveň na uměleckém díle v jeho bytnosti.

To, co lze pozorovat jako věc, co lze jako věc vymezit a tak v případě obrazu pojatého jako věc ohraničit jeho rámem, je tedy umělecké dílo v jeho věcnosti. Tato jeho věcnost je reprodukovatelná, tj. je možné hovořit o reprodukcích obrazů

---

<sup>109</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Okno a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, s. 9,10.

<sup>110</sup> *Tamt.*, s. 11.

či o reprodukcích kreseb. Ovšem to, co už reprodukovatelné není, je událost díla, která jako kdyby „podkládala“ onu jeho věcnost. Je to právě událost, jež je možností vstoupit do dialogu s divákem, oslovit jej, vyzvat jej k tomu, aby jej divák přivedl k řeči, která z obrazu-věci činí obraz jako umělecké dílo. Proto může být Rilke „osloven“ reprodukcemi van Goghových prací, aniž by tím jeho setkání s van Goghovým dílem bylo jakkoli ukráceno. Je tomu tak však proto, protože Rilke jde „za“ předmětnost reprodukce obrazu, neboť původní dílo není svou věcností „vyčerpáno“, věcnost je nesena tímto dílem a dílo je jakoby „vlozeno“ do této věcnosti.

Ono na ontické rovině uchopitelné náležející uměleckému dílu je dáno prostřednictvím látky. Ale právě tato „látkovost“ je, jak uvidíme dále, jako zprostředkovatel toho, co již není na ontické rovině zachytitelným, zasažena mocí toho, co už právě nelze prezentovat. Maurice Merleau-Ponty tak hovoří o tom, že *„hudebně či smyslově vnímatelné myšlenky nemáme ve své moci, ony mají v moci nás právě proto, že jsou záporností čili určitě vymezenou nepřítomností.“*<sup>111</sup>

Ono neviditelné (nevěčné) tak prostřednictvím viditelného (věčného) vystupuje z plátna a vstupuje do dialogu, aby nechalo vyjevit jsoucnost jsoucího. To v případě van Goghových reprodukcí Rilkemu nechává vidět: *„Kvetoucí stromy [...], rovina s roztroušenými postavami v pohybu, za nimiž do tohoto listu stále ještě cosi vstupuje, co jako by z něj na druhé straně zase vycházelo, dokonale prosvětleno až do krajnosti. Nebo starý kůň, úplně sedřený starý kůň, který však není politováníhodný a nikomu nic nevyčítá: prostě je [zvýrazněno v orig.] vším, co z něj udělali a co in sám ze sebe nechal udělat.“*<sup>112</sup> Reprodukovatelný je tedy obraz, zatímco nereprodukovatelným bude autenticky umělecké dílo, tj. takové dílo, které umožňuje v setkání s ním samým zakusit svět i sebe sama v něm jinak, než jen onticky.

Autenticky umělecké dílo by tedy umožňovalo zakusit něco více, než co dává běžná každodenní zkušenost. Co anebo čím je však toto „více“? Lyotard

---

<sup>111</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice a Stéphanie MÉNASÉ. *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 62.

<sup>112</sup> RILKE, Rainer Maria. *Dopisy o Cézannovi*. Přeložila Alena BLÁHOVÁ. Praha: Arbor vitae, 1998, s. 19.

řekne, že: „vždy existuje něco předreflexivního, něco nereflektovaného, něco předpredikativního, něco, oč se reflexe, věda, opírá, a co věda vždycky obratně skryje, když chce zdůvodnit sebe sama“.<sup>113</sup> Vždy je tak již nějak přítomno v danosti toho, co se jeví, případně i toho, co je nahlédnuto s evidentní jasností (jako např. vědecký fakt), rovněž i to, co už je nějak zamlčeno formou myšlení, vedeného předem očekávaným viděním. To, co se takto jeví, však není věcí představitosti. Ono jiné je neseno vnímáním smyslově vnímatelného, je tím, o co se pohled může opřít, avšak význam tohoto jiného není pojmově vyjádřitelným. V autenticky uměleckém díle se toto předem formovanému názoru předcházející jiné bude nechávat zakusit skrze neustávající vyjednávání pohledu diváka či hledání autora s dílem v pohybu jeho jevení, zatímco v neautenticky uměleckém díle už nezůstane prostor pro nic dalšího, než jen pro to, co je tímto dílem předváděno, jednoduše předkládáno jako nekomplikované, nebo němé, neboť neschopné vyjádřit nic víc, než sebe sama ve své prostředkovosti.

V rámci „normálního provozu“ mezi věcmi je obvyklé vnímat běžnou věc jako cosi neměnného. Věc sama se nemění, proměňuje se pouze způsob, jakým je vnímána. Jak již bylo uvedeno výše, umělecké dílo, které by se vyskytovalo pouze jako vnímaná věc, by se ničím neodlišovalo od příručního jsoučna, jakým je např. kladivo nebo džbán. Cézanne, Klee nebo třeba Duchamp však nechtějí vytvářet pouhé věci. Nejde jim o jsoučna jako jsoučna, o věci „komponované“ z esencí a kvalit. Jejich díla se prezentují především jako událost hledání, resp. jako událost sama.<sup>114</sup> Představují úkol nejen pro své tvůrce, ale stejně tak pro diváka. Stávají se pobídkou vykročit k tomu, co již nelze jednoduše prezentovat, ale ani reprezentovat – k věci samé, ke světu vůbec.

Jak říká Merleau-Ponty: „U Cézanna, Juana Grise, Braqua či Picassa se v různých podobách setkáváme s předměty – citrony, mandolíny, hrozny vína, balíčky tabáku –, které nepřehlédneme jakožto ‚dobře známé‘ předměty, ale které nás naopak upoutají, vyzívají, zvláštním způsobem nám sdělují svoji skrytou

---

<sup>113</sup> LYOTARD, Jean-François, *Fenomenologie*, Praha: VICTORIA PUBLISHING, a.s., 1995, s. 8.

<sup>114</sup> *Vice viz kap. 7.*

*podstatu, ukazují samotný způsob svého hmotného bytí a, abych tak řekl, přímo ‚krvácejí‘ před našimi zraky“.*<sup>115</sup>

Neautenticky umělecké dílo tak namísto své skryté podstaty pouze poukáže na sebe, jak bylo řečeno výše, anebo podobně jako značka, mimo sebe, aniž by se však dál spolupodílelo na tom, k čemu poukazuje. Je tak zástupným znakem, svůj význam čerpá z toho, co zastupuje. Např. Černého prostředníček by tak ve výše uvedeném smyslu nebyl právě než jen věcí, která slouží svému tvůrci jako prostředek jeho vyjádření. Artefakt neodkrývá žádné další *jiné*, nedává vyvstat věci samé v její bytnosti. (Ostatně jaká věc by zde měla vyvstat? Anatomicky nesprávný lidský prst?) Zdá se, jako by Černého prostředníček nebyl než značkou svého tvůrce, dále pak symbolem toho, co v gestu, jehož formu nese, zastupuje, a zároveň, ve všem tomto, jako by nakonec nebyl i jakousi cedulí, na které by mohlo být napsáno: *„Na tomto místě by stál David Černý, vyjadřoval by tu své mínění, avšak namísto něj tu stojím já, zastupuji jej proto, abych zde vyjádřil jeho postoj.“*

---

<sup>115</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice a Stéphanie MÉNASÉ. *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2008. s. 57.



## 6. Naladěnost a autenticky umělecké dílo

Naladěnost a rozpoloženost • Úzkost umělce • Existenciální úzkost • Naladěnost jako otevřenost otevírána událostí díla

Kdykoli je zrak přiveden k vidění uměleckého díla, děje se tak nutně v jisté rozpoloženosti. Žádné oko tak v tomto smyslu není nevinným, neboť divák je vždy již nějak naladěn. Je však zároveň také dílem „laděn“. Emoční rozpoložení, pokud bude toto „naladění“ i „ladění“ pojmenováno jazykem psychologie, které tak tímto způsobem zprostředkovává setkání s dílem, vždy jistým způsobem předurčuje charakter tohoto setkání. Nikoli ovšem pouze v rovině psychologické, nýbrž, jak uvidíme dále, rovněž v rovině fenomenologické.

Neboť právě rozpoloženost představuje u Heideggera ontologické uchopení toho, co je na ontické rovině pojímáno jako nálada či naladěnost.<sup>116</sup> Té je rozuměno jako fundamentálnímu existenciálu odemykajícímu pobyt v jeho vrženosti, v tom, že pobyt jest. „*Nálada činí zjevným ‚jak nám je‘, ‚jak se máme‘. V tomto ‚jak nám je‘ přivádí naladěnost naše bytí k jeho ‚tu‘.*“<sup>117</sup> Výklad i rozumění se tak vždy odehrávají v jistém rozpoložení, neboť „*nálada vždy již odemkla ‚bytí ve světě‘ jako celek a činí jakékoliv zaměřování se na... teprve možným.*“<sup>118</sup>

Tento význam naladěnosti se na stránkách *Bytí a času* ukazuje už v analýze pobytu v jeho každodennosti, v tom, jak si pobyt rozumí v zařizujícím obstarávání.

Jedním ze strukturních mezních momentů naladěnosti je totiž úzkost. Význam tohoto momentu je ozřejměn v jeho odlišnosti od momentu strachu či radosti, tj. jistých afektivních stavů, od nichž se úzkost odlišuje tím, že původně není intencionálně zaměřena, že tedy nemíří na žádný objekt. Strachovat se lze o něco, podobně lze mít radost z něčeho. „*To, z čeho máme strach, je vždy nitrosvětské, z určité krajiny a v blízkosti se přibližující škodlivé jsoucné, které nás také může minout.*“<sup>119</sup> Strachovat se lze tedy např. o věc, která se privativně

<sup>116</sup> *Naladěnosti byla rovněž zmíněna v souvislosti s výkladem autentického, resp. neautentického modu pobytu v kapitole 2.*

<sup>117</sup> HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2002, s. 165.

<sup>118</sup> *Tamt.*, s. 168.

<sup>119</sup> *Tamt.*, s. 219.

vykáže jako náhle „k ruce“ nejsoucí. Avšak „*nic z toho, co je uvnitř světa po ruce a co se v něm vyskytuje, není tím, z čeho je nám úzko.*“<sup>120</sup> Neboť „*to, z čeho je nám úzko, je ‚bytí ve světě‘ jako takové*“,<sup>121</sup> které však není objektivně uchopitelným a tedy nějak před-stavitelným. Je to tedy pobyt sám, který je v úzkosti odhalen jako „problematický“, jako moment, od něhož v čase úzkosti nelze odstoupit, neboť tu vždy už jest. „*Změnil jsem jen místo pobytu, kam mě provází i soužení*“,<sup>122</sup> napíše Cézanne poté, co se přestěhuje do Paříže. Třebaže se snaží zbavit zakoušené tíže, utéci před něčím, co jej souží, není to možné, neboť je to on sám, kdo zakouší svou vlastní existenci. Nemůže utéci před sebou samým, nemůže sám ze sebe vystoupit. „*V hloubi jeho charakteru se uhnízdila úzkost*“.<sup>123</sup>

Úzkost v bytostném zakoušení pobyttem není něčím, co by mohlo být věčně před-stavitelným či předmětně vykazatelným (neboť „je“ „v hloubi charakteru“), ale rovněž není ani tím, co by bylo možné nějak „odstavit“. Nemožnost pobytu pominout fakt, že je takovým jsoucnem, kdy „*bytí tohoto jsoucná je vždy pro každého ‚moje‘*“<sup>124</sup>, ukazuje na nemožnost zaujmout lhostejný postoj k tomu, jak „mi“ je být. Resp. i každá snaha o lhostejnost je již projevem nelhostejnosti. „*V naladěnosti je pobyt vždy již náladou odemčen jako to jsoucná, jemuž je pobyt ve svém bytí vydán jako tomu bytí, jímž má ve svém existování být.*“<sup>125</sup> Cézanne Paříže je tak s ohledem na svou úzkost tentýž Cézanne, jímž je Cézanne z Jas de Boufon. Jeho „já“ jako by s sebou a v sobě neslo totéž pociťování tíhy svého bytí, které zakoušel i jinde a do Paříže si tak přináší nutně *vždy již svou úzkost* s sebou. Úzkost tak ani není tím, co by se vztahovalo ke konkrétnímu místu. Ostatně ale vždyť ani „[...] *místa neexistují; každá věc nosí své místo s sebou; místo zaujímá místo já.*“<sup>126</sup> Naladěnost tak nechává vyjevovat fakt toho, že pobyt tu vůbec jest, neboť je tím, co nechává zakoušet, že mi vůbec nějak jest, resp. náhle mi „nějak“

---

<sup>120</sup> HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2002, s. 220.

<sup>121</sup> *Tamt.*, s. 220.

<sup>122</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Okno a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, s. 37.

<sup>123</sup> *Tamt.*, s. 37.

<sup>124</sup> HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2002, s. 60.

<sup>125</sup> *Tamt.*, s. 165.

<sup>126</sup> LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Herrmann, 2001, s. 12.

není. Je to vždy já, kdo něco nějak (třeba i sebe, ovšem vždy „skrze sebe“) zakouší. „*Oslovování a vyslovování pobytu – v souladu se základním rysem tohoto jsoucna, s rysem ‚vždy moje‘ – musí proto vždy spoluobsahovat osobní zájmeno: ‚(já) jsem‘, ‚(ty) jsi‘.*“<sup>127</sup>

Nicméně úzkost, jakmile začne být pobyt vědomě zakoušena právě jako úzkost, tenduje k tomu „nicovat“ vše to, co platilo za dosud významné a tedy mající samozřejmý smysl, neboť „*v tom, z čeho je nám úzko, se stává zřejmým: ‚není to nic a není to nikde‘.*“<sup>128</sup> To neznamena, že by toto „nic“ ohlašovalo určitou absenci ve smyslu ztráty toho, co by jinak tvořilo protipól nicoty. Znicotnění naopak znamená zvýznamnění světa tak, že se tím odhaluje jako problém „*bytí ve světě samo*“.<sup>129</sup> Úzkostná starost navrácí pobyt z jeho rozptýlenosti v krajině nepobytočných jsoucenců k sobě sama.

Není to však pouze úzkost, která v rámci myšlení problematiky rozpoložnosti hraje ústřední roli, neboť je to rozpoložnost sama, která „ladí“ rozumění, výklad i roviny řeči.

Setkání s uměleckým dílem děje se tedy vždy na půdě jisté rozpoložnosti pobytu. Rozehrává však s rozpoložností určitou výměnu či „směnu“, neboť také umělecké dílo před-stavuje jistou naladěnost, tj. jisté „jak něco jest“, a to nikoli pouze v rovině ontické, jak již víme.

Tato naladěnost díla vychází z jeho podstatné vlastnosti, jíž je vyjevovat jsoucnost jsoucího. Samozřejmost toho, že se něco nějak jeví, je obvykle považována za natolik banální, že dokonce i filosofickému duchu trvalo jistou dobu, než samo jevení vzalo v potaz. Nicméně „situace člověka je podstatně určena tím, že se nám stále, dokud jsme, jeví jsoucí.“<sup>130</sup> Avšak způsob, jakým se jeví se bude jevit, není předem dán jako cosi jistého. Je teprve až výsledkem schopnosti toho, komu se jeví se jeví, být si vědom vnímat tuto fenomenálnost jsoucího spolu s vědomím toho, že je to právě jeho vnímání, které způsob jevení „zabarvuje“ svou

---

<sup>127</sup> HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2002, s. 61.

<sup>128</sup> *Tamt.*, s. 220.

<sup>129</sup> *Tamt.*, s. 221.

<sup>130</sup> FINK, Eugen. *Bytí, pravda, svět: předběžné otázky k pojmu „fenomén“*. Praha: Oikoymenh, 1996, s. 85.

zkušeností. Umělecké dílo tak může být tím, co jevení přivádí na scénu tak, že k tomuto jevení ukazuje tím, jak vyjevuje jak sebe, tak v jevení jeví se. Zjev díla není pak v tomto smyslu jen zjevem jeho samého, nýbrž jeho podstatnou vlastností je vyjevovat. Nikoli však ukazovat, neboť ukazovat znamená něco konkretizovat v tom, že je ukazováno právě (na) toto něco. Oproti tomu nechávat vyjevovat spočívá v aktu jevení samotném. Dílo tak skrze svou zjevnost vytváří prostor pro naladění se na něco, co není uchopitelné v rovině faktické, co není fakticky jisté.

Umělec uvažovaného autenticky uměleckého díla je tak veden v procesu tvorby potřebou vynést do viditelná poukaz k tomu, co dosud nemá jasných kontur, přičemž jedna z motivujících pohnutek tohoto způsobu tvorby je ze své podstaty založena ne-jistotou, resp. přijetím možnosti pozbýt jistotu v tom, jak se to má – se světem, s člověkem jako se mnou, i s člověkem jako s tím druhým, jak se to má s tím, co se dává vidět a co dává vidět, s tím, co lze vidět, říci, zakusit. Umělecké hledání je hledáním jeho vlastního vyjádření, protože se opírá o pochybu pramenící z toho, že *něco* snad je nebo má být, avšak není zatím jisté *jak*. Dílo jako kdyby vyjevovalo nejistotu o tom, o čem svědčí, také tím, že na toto „o čem“ jevením tohoto „něčeho“ ukáže. Tato ne-jistota tak nejprve pramení z potřeby původního, tj. originálního uchopení toho, o čem zatím nelze (a budiž ponecháno otázce, jestli bude vůbec kdy možno) něco vyslovit s konečnou platností jasného a zřejmého soudu a navíc tak, aby toto něco bylo vysloveno tímto něčím samým. Umělec uvažovaného autenticky uměleckého díla proto nepracuje podle předlohy, ani podle jasného zadání, nýbrž „[...] *uchopuje kulturu od samého jejího počátku a znovu ji zakládá, mluví tak, jak mluvil první člověk, a maluje způsobem, jako kdyby ještě nikdo nikdy nemaloval.* [Nevyjadřuje jasné myšlenky – MK], *protože jasné myšlenky jsou ty, které už byly v našem nitru vysloveny nebo byly řečeny druhými. [...], Představa nemůže předcházet provedení. Před vyjádřením existuje jen zmatená horečka a teprve hotové a pochopené dílo podá důkaz o tom, že tu bylo nutné najít spíše něco než nic [...].*“<sup>131</sup> Podobně jako umělec, „tápe“ také divák, který přistupuje k dílu způsobem tvůrčího vidění. Ani jeho zrak nepostupuje

---

<sup>131</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Okno a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, s. 45.

podle předem daného plánu, jestliže je zrakem toho, kdo dílo objevuje a tak vytváří. Divák se ladí na to, co se teprve vynořuje z otázkou načrtnutého. V jeho naladěnosti je prostor pro pochybu, která tuto otázku nechává artikulovat v hledání, jehož je pohled diváka svědkem.

Oproti tomuto diváku, který hledá dílo, jež je dílem vždy jen na jeho vlastní způsob, pak stojí např. ten návštěvník galerie, jehož pohled je sice rovněž hledáním, avšak toto hledání je hledáním toho, jak dojít shody s tím, co mu je již předem před-pokládáno spatřit průvodcem.

Vydat se úzkosti, zakusit ji, však znamená vzdát se jistoty a začít pochybovat. Znamená to neopírat se o předem připravený koncept vidění, nýbrž opustit pevnou půdu původně zřejmého, a tak vykročit do neznáma hledání. A právě *„umělecké věci jsou přece pokaždé výsledkem nějakého nebezpečí [tedy nějaké obavy], v němž jsme se ocitli, zkušenosti, v níž jsme došli až na nejzazší výspu, kam se před námi nikdo jiný nedostal. Čím dále pronikáme, tím soukromější, osobnější, jedinečnější je náš zážitek, a umělecké dílo se nakonec staví nutnou, nepotlačitelnou, pokud možno nejdefinitivněji výpovědí o této jedinečnosti.“*<sup>132</sup> Spolu s hledáním je tak vždy spojeno určité nebezpečí, neboť nejistota z toho, že není jistého, o které by bylo lze se opřít. Toto nebezpečí přitom může být založeno třeba i jen dosud málo konkrétní obavou z toho, že se něco *děje* jinak a to tak, že dílo nechává odkrýt dosud neznámý motiv, který se však ukazuje teprve pozvolna. Shluk čtverců na plátně jistě něco znamená, jistě něco musí znamenat, neboť jinak by tu přece obraz nebyl, neprezentoval by se zde na stěně galerie jako obraz. Avšak „čtení“ tohoto shluku čtverců nemusí být snadné. Pohled diváka není připraven. Hrozba toho, že motiv obrazu zůstane skryt, může být vyřešen tím, že dílo bude prohlášeno za nesmysl. Nicméně pokud divák připustí, že nemusí vědět, avšak že může teprve poznat, pokud se vystaví pochybě o možnostech svého soudu, pak se mu otevře prostor pro to hledat a v hledání spatřit. Pak může ze shluku čtverců vystoupit postava harlekýna v károvaném obleku.

---

<sup>132</sup> RILKE, Rainer Maria. *Dopisy o Cézannovi*. Přeložila Alena BLÁHOVÁ. Praha: Arbor vitae, 1998, s. 10.

Úzkost může plynout rovněž z odhalení toho, že možná něco schází, protože dříve viděné vždy obsahovalo určité znaky, jež do viděného vnášely jistotu snadného a rozumějícího čtení. Na obrazech starých mistrů vždy byla krajina, jejíž kontury, stejně jako kontury každé věci v této krajině, byly jasné. Vždy tu byla postava, jejíž postoj byl zároveň svědectvím o této postavě.

Divák obrazu, který však není obrazem s jasně danou perspektivou, samozřejmým námětem nebo který v sobě nenese návod, jak být čten, se však může setkat s dojmem, že na obraze něco schází. Skladba znaků dokládajících jistým způsobem o čem námět je, se mu může jevit nedostatečnou. Anebo může přijít nejistota tušení toho, že je snad třeba učinit něco, o čem dosud není mnoho známo, co je tedy nutné nejprve nechat přijít; je třeba nechat přijít pohledu, který objeví čitelnost dosud neviděné kompozice. Ovšem jak vyjít tomuto pohledu vstříc? Tímto způsobem přichází ke slovu otázka. Neboť právě skrze toto vystoupení náhle se dějícího, vystoupení určitého neklidu z původně nerozlišitelného klidu všednosti každodenního pobývání, z nebezpečí nejistého, může vzejít hledání, může být otázka přivedena ke slovu.

Vyhnutí se této otázce nepřináší klid, nýbrž pouze a jen jistotu, která už nemůže nic říci, neboť je němá svou finalitou. Avšak umělec i zrak diváka, který je si vědom neklidu nevědění, cítí potřebu jít dál, vydat se hovoru se sebou samým, protože v posledku je to vždy *mojskost*, která nutně „drží“ odhalení otázky v centru toho světa, do něhož je pobyt vždy již „ponořen“, neboť je vždy *bytím-ve-světě*. Tento fakt „*mít se*“, tedy skutečnost toho, že pobyt nějak je, že se nějak má, nebo že být může, je událostí autenticky uměleckého díla před-staven, vykázán v naladěnosti, jež je onticky uchopitelnou jako to, co je pociťováno jako nálada.

Autenticky umělecké dílo tak nejen že může probouzet nálady v psychologickém slova smyslu, ale může rovněž nechat rozeznít v divákovi ozvěnu určité „*bytosné úzkosti*“. Třeba tak, že dosud jasné je v rámci zakoušení autenticky uměleckého díla náhle nahlédnuto jako nejasné, že doposud důvěrně známý svět v perspektivě autenticky uměleckého díla náhle začíná vykazovat jistou problematičnost, se kterou je třeba se nějak vypořádat. Ovšem jak? V druhé kapitole bylo řečeno, že k autentickému být náleží být si vědom své

finality, tj. bytostně zakoušet poznání toho, že také být nemusím. Uvažované autenticky umělecké dílo může tuto zkušenost, toto vždy ne-jasně vědění, jež je tak důvěrně spjato s tušením o nevyhnutelnosti smrti, nechat rozeznít. Účastný divák uměleckého díla tak díky autenticky uměleckému dílu pozastavuje svou jistotu nejen ohledně toho, jak se to má s věcmi, nýbrž rovněž jistotu toho, jak je on sám a tím mu toto dílo pomáhá vstoupit do temné nejasnosti otevřena, jímž je v posledku sám divák – ať již jako autor, nebo jako divák ve vlastním smyslu pojmu divák.

A tak skrze tuto ozvěnu úzkosti, která takovou zkušenost může doprovázet, je divák vrhán před neurčitost „nevím“ (jakkoli toto nevím může znamenat i jen „zatím nevím“), je jí veden k tázání se po způsobu bytostném, tj. je jí otevírán prostor pro otázky typu: „jak mám být?“, „čím je svět, který obývám?“, nebo třeba „je to, co ‚znám‘, tím, co vidím?“ apod. Ostatně skrze jednu z těchto příkladných otázek („čím je svět, který obývám“) je zjevné, jak může být zviditelněn i sám svět, ovšem již jako existenciál, nikoli jen jako místo (locus) či jako soubor předmětně vykazatelných jsoucen (suma).

Je však třeba rozlišit mezi dílem, které by probouzelo zvědavost a tím dílem, které by probouzelo údiv. Možnost setkat se s tím, co je v setkání s dílem v pohledu na dílo otevíráno, znamená spolupodílet se na tomto otevíraném. Znamená tak jisté zpřítomnění toho, co takto přichází. Jako „*zvědavost však nezpřítomňuje výskytové jsoucn proto, aby mu, prodlévajíc u něho, porozuměla, nýbrž snaží se vidět jen proto, aby viděla a o všem věděla*“,<sup>133</sup> tak také zvědavost neuchopuje v pohledu v díle otevřené proto, aby se v porozumění s tímto děla, nýbrž proto, aby jej popsala, posoudila, zvlastnila. Zvědavý pohled je spíše pohledem kritika, než pohledem diváka. Kritický pohled může být sice udiven, ovšem původ jeho údivu je založen ve srovnání toho, co už bylo, s tím, co se nyní jeví přicházet. Soudící pohled kritika srovnává a ve srovnání zarovává. Kritik se neobává, nýbrž zvědavě přihlíží a posuzuje. Dílo, které je primárně vytvořeno proto, aby vzbuzovalo údiv, se tak namísto toho, aby se otevíralo možnosti čtení,

---

<sup>133</sup> HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2002, s. 386.

každému možnému čtení uzavírá, neboť je založeno ve snaze údivem a z údivu uskutečnit sebe sama. Ovšem údiv sám sobě uniká a tak neponechává divákovi díla čas na setkání se s dílem, nýbrž posouvá pohled diváka od díla k tomu, čím je tento údiv vyvolán. „Zvědavost je veskrze neautenticky budoucnostní, a to tím způsobem, že nevyčkává možnosti, nýbrž prahne po ní ve své dychtivosti jen jako po něčem skutečném. Zvědavost je konstituována nesoustředěným zpřítomňováním, které se snaží tím, že pouze zpřítomňuje, neustále unikat vyčkávání [...]. Přítomnost z příslušného vyčkávání doslova ‚vychází‘ [...].“<sup>134</sup> Naladěnost diváka, který se setkává s tím, co vnímá jako autenticky umělecké dílo, je však vedena starostí o to, co je mu v díle dáno, nikoli zvědavostí. Jeho prodlévání u díla a v díle je starostí o to, čím je dílo a co se v díle ukazuje. Autenticky umělecké tak dílo usebírání pohled svého diváka, namísto toho, aby jej vyčkáváním na to, co probouzí zvědavost, v tomto očekávání rozptylovalo.

Naladěnost v souvislosti s dílem tak není tematizovatelnou pouze v kontextu úzkosti. Naladěnost rovněž před-určuje a zakládá okamžik zrození události. Je vnímáním před vnímáním, neboť pozdější vyladěností na „něco“. Zbarvuje událost „něčeho“ jistým uchopením nějak očekávaného, přicházejícího „ještě ne“, aby tak předurčila povahu setkání s vnímaným již v rozumně „právě takto“. Samotná naladěnost však uniká vlastnímu uchopení. „Děje“ se tak, že nastiňuje pole názoru, avšak neartikuluje jej, nýbrž pouze jej otevírá jako možnost „pro ...“. Barva v jejím vyvstání tak může být modrou, ale tato modř nezůstane nikdy stejnou, resp. bude vždy v závislosti na tom kterém divákovi, na rozpoložení toho kterého pohledu. K naladění se na autenticky umělecké dílo je však třeba takové naladěnosti, která odkrývá to podstatné na díle, co zůstává skryto zraku běžné každodennosti. Naladěnost musí zastavit diváka, zadržet nejen jeho pohled, ale rovněž způsob, jakým divák bytostně vystupuje vůči té zkušenosti, již je událost dějícího se autenticky uměleckého díla.

Poté, co si Paul Cézanne pronajal domek v l'Estaque, píše v dopise Emilu Zolovi: „*mám tu krásné výhledy, ale ty ještě naprosto netvoří motiv*“.<sup>135</sup> Malíř si je

<sup>134</sup> HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenth, 2002, s. 386.

<sup>135</sup> CÉZANNE, Paul a Émile ZOLA. *Listy*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 98.



vědom toho, že „*při západu slunce, když se vystoupí až na vrchol [kopce, na kterém stojí malířův domek]*“, otevírá se jeho zraku „*krásný pohled na marseilleský záliv a ostrovy*“, přičemž tento „*celek působí navečer velmi malebně*“<sup>136</sup>. Není to však celková skladba těchto viditelných prvků, co by mělo tvořit motiv jeho obrazů a není to ani pohled jako výhled na krajinu. Motiv je teprve výsledkem takového zakoušení světa malířem, skrze které je malíř schopen naladění se na něco více než jen na prostou malebnost ve výhledu nabízeného. Pohled malířův je zasažen okamžikem setkání se s tím, co je mimo věcně uchopitelný motiv. Malebnost přichází se zalíbením, kdy toto zalíbení spočívá v rozptýlené těkavosti pohledu na marseilleský záliv nebo na ostrovy, koupající se v záplavě zapadajícího slunce. Malířův pohled těká, ovšem malíř si je vědom toho, že z tohoto jeho těkajícího pohledu, zapleteného ve věcech (záliv, ostrovy, slunce, západ), nepovstává z těchto jednotlivin motiv. Neboť samotný motiv je výsledek okamžiku, v němž vysvitne celek, který je něčím více, než souhrnem západu slunce, paprsky nasvíceného zálivu nebo malebnosti výjevu. O tomto něčem „více“, než jen předmětném, pak podává zprávu ve svém díle, jež se tak stává svědectvím o tomto „více“, aby se mohlo nechat rovněž zakusit takovým divákem, který je tomuto „více“ otevřen.

Zpřítomňující rozptýlenost prodlévající u jednotlivin „*zpřítomňuje už jen kvůli přítomnosti. Rozptýlená těkavost [...] se stává nesituovaností. [...] V nesituovanosti je pobyt všude a nikde. Okamžik naproti tomu přivádí existenci do situace a odemyká autentické „tu“*“.<sup>137</sup> Je to tedy právě jednotící a usebírající okamžik, jenž je protikladem k těkající rozptýlenosti vyvolávané zvědavostí, který přivádí k události dění, jež malíř – tedy autor – přivádí ke slovu v díle skrze možnost dialogu s dílem jako s tím, co v sobě nese zprávu o něčem více, než jen o předmětném a věcně, tj. partikulárně uchopitelném.

Mluveno s Kantem, v případě autora (a jak již bylo řečeno, také diváka, jenž je schopen tvůrčího vidění) jde o schopnost génia nalézt výraz ve formě smyslově

---

<sup>136</sup> CÉZANNE, Paul a Émile ZOLA. *Listy*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 98.

<sup>137</sup> HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2002, s. 387.

daného, jímž je možné vynést jinak nesdělitelné, resp., jímž je možné „vyjádřit a učinit obecně sdělitelným to, co je ve stavu mysli nadsmyslové [...]”<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Přel. Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1975, s. 13.

## 7. Dialog s dílem jako dění pravdy

Dílo jako otázka • Výlučnost autenticky uměleckého díla • Dění díla odkrývající ne-skrytost jsoucího • Vyřazení doxické víry dílem • Co je dáno? • Událostní povaha díla • Imaginární skutečnost

Dialog s tím, co lze pojmově uchopit v rámci tohoto textu jako autenticky umělecké dílo, ve formě zodpovídání otázky, s níž na autora i na diváka dílo naléhá, představuje pohyb v zápornosti, protože jde o pohyb znejasňující ono dosud jasné, tj. vše to, co až do setkání s dílem zůstávalo naivně zřejmé a takto samo-zřejmé. Dialog je v tomto smyslu tím, co znejasňuje dosud domněle zřejmé, avšak, s ohledem na autentické rozumění světu i pobytu v něm, vykazuje se zároveň tento znejasňující dialog zároveň jako pohyb osvětlující. Autenticky umělecké dílo svým naléháním na rozvažovací mohutnost svého diváka – mluveno s Kantem – probouzí v divákovi neklid, který je, prostřednictvím estetického soudu, možné artikulovat/vyslovit opět jen tázáním, neboť přiblížením k onomu druhu vědění, jímž je, řečeno s Patočkou, vědění nevědění, tj. právě otázka.<sup>139</sup> Dílem a s dílem tak divák vstupuje do prázdna hledání, třebaže přes zjevně viditelnou „hutnost“ díla, tj. přes dílo jako věc.<sup>140</sup> To, co takto nastává v rozhovoru „objevujícího“ (diváka) a „objevovaného“ (díla), jako kdyby pak už jen potvrzovalo nesnadnost, která je tomuto pohybu vlastní, a která není nepodobna té, jíž Patočka zmiňuje, když hovoří o Sokratově „technice“: *„Nesmírná je smělost této [Sokratovy] filosofie: zdánlivě se opírá o fakt cílesměrnosti, o ,model τέχνη', o vztah prostředku a cíle, s kterým operuje lidský život běžný, běžně praktický. Ve skutečnosti používá tohoto modelu ke skoku do prostoru, kde jí nic reálného neposkytuje opory.“*<sup>141</sup>

Tím, že autenticky umělecké dílo probouzí potřebu tázat se, probouzí potřebu promýšlet v tázání odhalující se. Nikoli však matematickým způsobem, tedy se záměrem vynášet jasné a zřetelné soudy, jako je to vlastní např. vědeckému přístupu k tomu, co tento přístup považuje za skutečnost, nýbrž způsobem problematizování všeho doposud naivně jasně a zřetelně pojímaného. Probouzet myšlení i potřebu tázat se však může vždy jen cosi naléhajícího

<sup>139</sup> Srov. PATOČKA, Jan, *Negativní platonismus*, OIKOYMENH, Praha: 2007, s. 17.

<sup>140</sup> *Podrobněji již kap. 3.*

<sup>141</sup> PATOČKA, Jan, *Negativní platonismus*, OIKOYMENH, Praha: 2007, s. 18.

na vyjasnění, tj. takové umělecké dílo, které je samo ve své ne-jasnosti vynášeno k jevení pohledem toho, kdo je schopen se jej dotazovat. Tímto dotazujícím se je rozuměn divák, resp. pobyt, avšak ne každý divák v sobě tuto schopnost nechává probudit. Neboť jako se nechce z Platonem vylíčené jeskyně<sup>142</sup> jejímu obyvateli, jenž se zabydlel ve světě jejich stínů, jako se mu nechce z jistoty důvěrně mu známých obrazů toho, co považuje za skutečné, tak také pobyt má sklon setrvávat v každodenní jistotě třeba i jen pouze domněle jasného světa, tj. v pohnutosti starání, které je „*tíhnutím ke světu, sklonem rozplynout se v něm, nechat se jím unášet.*“<sup>143</sup> Ve světě takových uměleckých děl, která nejsou nahlížena než jen jako obrazy světa, tendoval by a obvykle také tenduje pobyt spíše k tomu, zabydlovat se ve světě nápodob, tedy ve světě, v němž bývá namísto pravdivé skutečnosti tím podstatným věrnost zobrazení nebo třeba jen jeho instrumentální kvalita. Ani v jednom z těchto případů se však nejedná o víc, než jen o obraz vnímaný jako věc cosi opakující v nápodobě či v reprezentaci.

To lze dobře předvést na příkladu přístupu tvůrce díla k dílu samotnému v procesu tvorby. Malíř, který je veden snahou něco z-podobňovat, tzn. ten, který by inspiraci pro dílo čerpal z podoby něčeho (a vytvářel by tak obraz světa nebo třeba i jen výsek z tohoto obrazu), nevyjadřoval by než zalíbení v umění nápodoby. Pravdou díla, totiž způsob, jakým by dílo a v díle jsoucí v pravdě bylo, byla by *shoda* zobrazovaného se zobrazeným. Další malíř, který by byl veden snahou zaujmout diváka a který by takto tvořil s ohledem na diváka a nikoli na věc samu (veden instrumentální kvalitou obrazu), poměřoval by své dílo s tím, co je pravdou pro diváka. Motivem jeho tvorby by byl rozdíl odlišující známé od neznámého spolu s přibližováním se určitému očekávanému (tj. pravdě diváka), nebo naopak neočekávanému (ve snaze překvapit divákovo očekávání, tj. zakrýt jej dalším „nečekaným“ pohledem). Neznámé jako odpověď na známé a divákem jako pravdivé nahlížené by určovalo způsob, jakým se dílo bude ukazovat. Avšak toto neznámé, nebylo by než odpovědí na ono již známé, takže by bylo v tomto

---

<sup>142</sup> Viz PLATÓN. *Ústava*. 5., opr. vyd. Přeložil František NOVOTNÝ. Praha: OIKOYMENH, 2014, zejm. kniha sedmá.

<sup>143</sup> HEIDEGGER, Martin. *Rozvrh fenomenologické interpretace Aristotela*. Přeložil Ivan CHVATÍK. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 18.

již známém podstatně založeno. V obou uvedených případech by malíř představoval především sám sebe jako toho, kdo je veden předlohou či očekáváním: jednou by se tak dělo ve jménu nápodoby, podruhé ve shodě s re-akcí. Ani v jednom případě by akt vzniku díla nebyl aktem autentickým, tj. nebyl by jím v tom smyslu, že by dílo nebylo původně, nevycházelo by ze sebe sama, ze svého vlastního počátku.

Intence pohledu, který míří na nové, ať už u diváka nebo autora, nemůže být založena v opakování – leda ve smyslu toho návratu, který nastiňuje Derrida,<sup>144</sup> tedy pouze s ohledem na ten druh poznání, který je, jak se ostatně ví už od Platona, rozvzpomínáním se.

Autenticky umělecké dílo svou autenticitu zakládá tedy rovněž v tom, že je ze sebe-sama (a takto snad lze napsat, že je descartovskou spontaneitou). Není na způsob něčeho jiného, tedy není tak, jak má být, *protože se to tak má*. Má svou vlastní tvář, svůj vlastní výraz, tj. takový výraz, který je vlastní výlučně jemu, neboť neopakovatelně a vždy nově vyvstávající z něj samotného.

Ať již však v návratu, myšleném podle Derridy, resp. podle Platona, nebo v pohybu zápornosti, který je znejasňováním proto, aby vyjasňoval, vždy bude potřeba tázání, kterou dílo probouzí, vedena dílem samým; vždy bude třeba dotazovat se díla na to, co se teprve může nechat vyjevit v obraze, třebaže skrze ono důvěrně samo-zřejmé, tedy přes onu výše již zmíněnou viditelnou „hutnost“ díla. Jako se v tomto smyslu pár bot na obraze van Gogha ukazuje nejprve jen jako pár bot, tak bude třeba nejprve proniknout tím samo-zřejmým a učinit díky tomu zakusitelným to, co prvotní víra samozřejmosti zakryla. Když takto a v tomto ohledu Paul Cézanne maluje horu, co je tím prvním, *„co na ní vlastně malíř žádá? Aby odhalila alespoň viditelné rysy, jimiž je utvářena v horu před našima očima. Světlo, osvětlení, stíny, odlesky, barva, všechny tyto objekty výzkumu nejsou zcela reálná jsoucna: mají – jako přeludy – pouze vizuální existenci. Jsou jen na prahu všedního vidění a obecně nejsou viděna. Malířův pohled se jich táže, co podnikají, aby se tu*

---

<sup>144</sup> Viz s. 41 této práce.

*najednou objevilo něco, i tahle věc k sestavení talismanu světa a k tomu, abychom uzřeli viditelnou.*<sup>145</sup>

Autenticky umělecké dílo se tak nakonec stává překonáním malíře.<sup>146</sup> Je překonáním autora, který se ukazuje být divákem toho, co se snaží vytvořit, aniž by předem znal odpověď na otázku, která je mu procesem tvorby kladena. Přitom však ono vytvářené, umožňující viditelnou, mizí, jak již bylo řečeno,<sup>147</sup> v bezčasí aktu tvorby, aby v ní však zůstalo uchováno pro každého dalšího diváka, který se tak skrze dílo stává tvůrcem – aby byl opět posléze překonán jiným pohledem, tím, který přichází po pohledu prvním – a tak stále dál. Věčný návrat téhož? Autor i divák tak sice zůstávají při díle v díle a přesto dílu ponechávají jeho možnost být podle sebe sama, tedy být na svůj vlastní způsob. Pravdu, kterou tak lze nechat v díle zazářit, nelze zvládnout, lze ji však nechat vystoupit. A tak např. Cézanne v tomto smyslu „[...] dokázal potlačit svou lásku ke každému jablku a vložit ji do namalovaného jablka jednou provždy.“<sup>148</sup>

Doxická víra v to, že se to s něčím má tak a tak, tedy nereflektované každodenní spočívání v celku světa vždy již nějak rozvrženého, je tedy při setkání s uvažovaným autenticky uměleckým dílem, provázeným naléháním nejistoty, narušena otázkou po pravdě, tj. po tom, co to znamená, že – a především pak jak – „jest“. Trhlinou narušení předcházející naivní jistoty náhle zazáří možnost vidět nově, pohlédnout na svět pohledem dosud nezasaženým viděním dřívějšího. V pohledu očekávané, tj. dosud nejsoucí, se marně pokouší opřít o bylé (s ohledem na bytí diváka) či o minulé (s ohledem na věčnost díla), tedy o již nejsoucí. V tomto pokusu vidět jako kdyby pohled sestupoval z ontické roviny, z roviny věcí, do ontologické „hlubiny“, tj. do samotné hlubiny existence. Čas prodlévání „v díle“, jenž je zároveň také časem otázky, je tak v této hlubině náhle se vynořivšího ne-známa časem hledání, aby byl zároveň zakoušen také jako čas díla samotného.

<sup>145</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Okno a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, s. 13.

<sup>146</sup> Srov. „Dílo má být umělcem propuštěno ve svůj čistý, niterný stav. Právě ve velkém umění [...] zůstává umělec vůči dílu něčím lhostejným, skoro jako průchodště, v němž dílo vzniká a jež samo sebe v tvoření ničí.“ In HEIDEGGER, Martin a Irena MICHŇÁKOVÁ. *Zrození uměleckého díla*. Orientace. 1967, 53-62, 75-83, 84-94., s. 75.

<sup>147</sup> Viz kap. 3., příp. 4.

<sup>148</sup> RILKE, Rainer Maria. *Dopisy o Cézannovi*. Přeložila Alena BLÁHOVÁ. Praha: Arbor vitae, 1998, s. 38.

Autor ani divák nemohou vědět, co přijde, ale při hledání odpovědi na to, co přijít může, přesto pátrají – ale po čem vlastně? Průměrná srozumitelnost toho, že něco jest a že jest samo-zřejmě takto, není náhle více udržitelnou a zkušenost nově objeveného se ukazuje jako to, co volá po pravdivém poznání. A tak podobně, jako je tomu v případě „samozřejmosti“ pojmu „bytí“, <sup>149</sup> je tomu náhle se „samozřejmostí“ toho, co autenticky umělecké dílo nabízí zakusit jako ne-samo-zřejmé.

Hora Sainte-Victoire přestává být onou důvěrně známou vyvýšeninou vystupující na linii rozvíjené horizontem krajiny; hora náhle není už jen tou obyčejnou horou, okolo které se dennodenně chodí. Sainte-Victoire se skrze autenticky umělecké dílo stává příběhem o výstupu z všední každodennosti do výšin, ve kterých už barva není pouhou barvou, nýbrž, jak říkával Cézanne, „*místem, kde se náš mozek a vesmír opět setkávají*.“<sup>150</sup> Každé takové setkání pak překonává sedimentované vědění víry o věci a o světě, aby jej jako nepůvodní odhalilo v jeho založenosti spočívající na opakování, a aby tak nechalo zaznít možnosti zahlédnout skutečnost v její ne-skrytosti, tj. v tom, jak ona sama jest.

V setkání, které je návratem k věci samé „*umělecké dílo rozevívá svým způsobem bytí jsoucího. V díle děje se toto rozevření, tj. obnažení, tj. děje se pravda jsoucího*“.<sup>151</sup> Něco takového se však může přihodit jen jako událost, která je singulární, tj. neopakovatelná, a k níž je tedy možné se vrátit právě jen jako ke stopě po události. Takový návrat však neznamená opakování, ale, jak již bylo několikrát řečeno s odvoláním na Derridu, tento „návrat“ umožňuje setkání s tím, co přichází jako počátek – až po tomto návratu. Událost takového díla, které by bylo lze pojmout jako díla autenticky umělecké, by tedy bylo takovou událostí, jež by nepodléhala moci re-prezentace. Toto dílo by tak vzdorovalo každému opakování. Nebylo by nápodobou a už vůbec ne simulakrem. Ostatně Derrida

---

<sup>149</sup> Viz třetí bod prvního paragrafu Bytí a času pojednávající „Nutnost výslovného obnovení otázky po bytí“: „*Bytí je pojem samozřejmý. Ve všem poznávání a vypovídání, v každém vztahování se k jsoucímu a v každém vztahování se k sobě samému se ‚bytí‘ užívá a tento výraz je přítom ‚bez dalšího‘ srozumitelný.*“ In HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2002, s. 19.

<sup>150</sup> CÉZANNE, Paul, KOLÍBAL, Stanislav, ed. *Číst přírodu*. Přeložila Jitka HAMZOVÁ. Praha: Arbor vitae, 2000, s. 37.

<sup>151</sup> *Tamt.*, s. 62.

v textu věnovaném Artaudovu pojetí divadelnímu pojetí v souvislosti s otázkou nápodoby dokonce napíše, že „*umění není nápodobou života, nýbrž život je nápodoba transcendentního principu, s nímž nám umění opět dovoluje komunikovat*“.<sup>152</sup>

Uvažované autenticky umělecké dílo je tak otevřením možnosti čtení a vidění, znamená prohloubení a možné nové nasvětlení toho, s čím se lze setkat. Jedná se o pohyb bytostný, který není možné dublovat. Proto, jak říkají Gilles Deleuze a Felix Guattari v jejich knize *Co je filosofie*: „*Neexistují dva velcí malíři nebo dvě velká díla, která by postupovala stejným způsobem*“.<sup>153</sup>

Autenticky umělecké dílo, skrze poukázání za svou věčnost a tak i za svou „obrazovost“, se tak stává, resp. může se zároveň stát možností nastoupit cestu k autentickému hledání sebe sama. Může být pobídkou k cestě ze světa obrazů, které nejsou právě než jen obrazy, může být iniciátorem pohybu od toho pojetí já, jež se nahlíží „*jako předmět ve světě, který lze v zacházení přitěsat do ideálního tvaru, jako něco, co je nám dáno na starost*“.<sup>154</sup> Může představovat impulz pro nové nasvětlení způsobu bytí pobytu, rozvrhující se existence.

Neboť něčemu, co se jeví být samo-zřejmým a v této své samo-zřejmosti tak jsoucím ve shodě se sebou samým, co se zároveň také ukazuje jako snadno „k ruce jsoucím“, tomu umělec ani divák autenticky uměleckého díla nedůvěřují. „Přítel díla“ se touží dotknout důvěrně známého nově, usiluje o to vynést je z všednosti způsobem výlučně vlastním jeho osobitému pohledu, neboť k této možnosti jiného vidění byl přiveden otázkou po tom, jak „v pravdě“ jest to, co jest. „*Umělec [...] uchopuje kulturu od samého jejího počátku a znovu ji zakládá, mluví tak, jak mluvil první člověk, a maluje způsobem, jako kdyby ještě nikdo nikdy nemaloval. „Představa“ nemůže předcházet „provedení“.* Smysl toho, co řekne

---

<sup>152</sup> DERRIDA, Jacques, *Divadlo krutosti a hranice reprezentace* In *Myšlení o divadle*. Praha: Herrmann, 1993, 2 sv., s. 120.

<sup>153</sup> DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *Co je filosofie?*. Praha: Oikoymenh, 2001, s. 157.

<sup>154</sup> HEIDEGGER, Martin. *Rozvrh fenomenologické interpretace Aristotela*. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 19.



*umělec, není nikde, ani ve věcech, jež nejsou ještě smyslem, ani v něm samém, v jeho neutvářeném životě.*<sup>155</sup>

Takový akt tvorby ovšem předpokládá umělcovu (a tedy i divákovu) snahu vedenou intencí prohlédnout předsudek světa, onu naivní samo-zřejmost, a v tomto vidění opustit doxickou víru, stejně jako to předpokládá schopnost zakusit skrze dialog s dílem dílo samotné, nikoli pouze to, co je mu pohledem nabídnuto v prvním plánu, tj. v onom modu, v jakém „se“ dílo dává. Příjemce autenticky uměleckého díla touží aktivně vidět a ve vidění vnímat věc či svět v tom, jak jsou, nikoli pouze prohlížet již známé podle toho, jak „se“ to má. V tom ostatně tedy opět splývají autor i divák zajedno, neboť oba jsou dílem a skrze dílo přivádění k vidění, nebo spíše k touze vidět.

Výše zmíněný pohyb v zápornosti probuzený autenticky uměleckým dílem se tedy stává tázáním po pravdě. Je jejím hledáním a tím už se zároveň stává dialogem s ní. V jakém smyslu?

Bylo řečeno, že v uměleckém díle se vyjevuje pravda jsoucího. Čím je nebo jak lze tuto pravdu jsoucího chápat, představuje nutnost zabývat se nejprve otázkou po pravdě vůbec. Zabývat se touto otázkou znamená otevřít problém pravdy tak, aby bylo zřejmé, že je třeba tento problém klást spolu s tázáním se po tom, co jest, neboť otázka pravdy nemá být tematizovaná v kontextu teorie poznání nebo pravdivosti výrokových soudů, nýbrž rovněž – a pro tento text především – s ohledem na takové pojetí pravdy, kdy pravda znamená „*totéž co ,věc‘ ,něco, co se samo ukazuje.*“<sup>156</sup> Bude tedy nutné pokusit se o uchopení pravdy na ontologický způsob, což však bude nutně znamenat nezbytnost rozvinout otázku pravdy hledáním jejího bytostného určení.

V rámci tradičního pojetí pravdy je jedním z přístupů k ní ten, který ji „umísťuje“ do prostoru výpovědi, resp. soudu. V takovém případě je jí rozuměno jako shodě soudu s jeho předmětem, jak Heidegger dokládá už citací Kanta: „*Pravda nebo zdání nejsou v předmětu, pokud je nazírán, nýbrž v soudu o něm,*

---

<sup>155</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Okno a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, s. 46.

<sup>156</sup> HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2002, s. 249.

*pokud je myšlen.*<sup>157</sup>. Aby se soud mohl shodovat s předmětem, jenž je v něm souzen, je přitom nutné, aby byl soud a souzené vůči sobě navzájem odlišné. Pokud by byly shodnými, jejich identita by nepotřebovala soudu, resp. nebylo by možné hovořit o shodě něčeho s něčím; stejnost by zakrývala vlastní možnost ukázat shodu. Je tak patrné, že „*shoda něčeho s něčím má formální charakter vztahu něčeho k něčemu.*“<sup>158</sup> Avšak ne každý vztah je shoda, jak ukazuje Heidegger na příkladu shody čísla 6 a 16 - 10. Je tomu tak proto, protože „*stejnost je jeden ze způsobů shody.*“<sup>159</sup> Ovšem v případě shody soudu s předmětem nelze tuto shodu na stejnosti založit pokaždé, neboť soudící intelekt a věc nejsou stejného rodu, třebaže se mohou intelekt i věc setkat ve shodě o tom, o čem je souzeno. Kritérium adekvace tak v posledku o pravdě samé nic nevyovídá.

Dále je pravda nahlížena jako něco, co činí pravé pravým, tj. jako „skutečnost“ toho, že něco je dobře souladné tím, že je tak, „jak se to patří“. Pravdivé je takto v souladu tím, že je tak, jak „má být“, a že je právě takto a ne jinak. V tomto smyslu pravda označuje „skutečnost“ skutečnosti, nikoli však ve smyslu vykazatelnosti jsočnosti pozitivního jsočna, neboť „skutečnost“ skutečného v tomto případě znamená opravdově se vykazující, tj. o-pravdu se opírající vykazatelnost jisté vypovídatelnosti.

Pojetí pravdy tak ve výše uvedených případech představuje pravdu spíše jako to, co něco ukazuje, než aby byla něčím takovým, co něco „funkčně stvrzuje“, a to i tehdy, jestliže není než vyjádřením toho, o čem se jako o pravdivém soudí. Odhaluje tedy rovněž to, co může být později odmítnuto jako nepravdivé. Pravda se tedy spíše *děje*, než že jen jednoduše *je*. Jaká je však povaha takto se dějící pravdy? Martin Heidegger napíše, „*že smysl ‚pravdy‘ je pro Řeka co do smyslu charakterizován privativně.*“<sup>160</sup> Pravdu je tedy třeba nejprve nechat vyjevit, neboť tu *není*. Proto, aby se však něco mohlo vyjevit, je potřeba času. Pravda se tedy v souvislosti s autenticky uměleckým dílem může vyjevit jen jako to, co se děje

---

<sup>157</sup> HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2002, s. 251.

<sup>158</sup> *Tamt.*, s. 251

<sup>159</sup> *Tamt.*, s. 251

<sup>160</sup> HEIDEGGER, Martin. *Rozvrh fenomenologické interpretace Aristotela*. Přeložil Ivan CHVATÍK. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 42.

v rámci časového charakteru dění díla. Toto dění se díla však nutně bude singulární, neopakovatelné a nereprodukovatelné, především vzhledem k tomu, kdo toto dění díla pohledem rozehrává. Malíř, oživující tahem svého štětce plátno, jestliže je jeho snaha vedena autentickým hledáním odpovědi na otázku „co jest?“, nezdukuje na plátně zobrazovaným zobrazované, ani nevytváří předmět, který by v sobě nesl snadno reprodukovatelný pohyb malířovy existence. Umělec neopakovatelným způsobem, a vždy na svůj vlastní způsob, jestliže je jeho akt tvorby autentický, pátrá po tom, jak zpřístupnit to, co zakouší jako událost tvorby. Jak poznamenává Maurice Merleau-Ponty v poukazu na Cézannův citát, „malíř se vyslovuje o tom, co ještě nebylo namalováno“.<sup>161</sup> Jan Patočka k tomu říká, že „teprve umělec se chápe vizualizace jako nekonečné, nevyčerpatelné úlohy, která tvoří vždy znovu zázrak objevování se věci.“<sup>162</sup> Tvorba malíře, podobně jako pohled diváka, je tedy veden tím, co nelze uchopit ani věcně, ani opakováním. Pravda autenticky uměleckého díla je pravdou vždy nově, avšak přesto stále původně, neboť představuje pravdivý pohyb existence každého toho, kdo vstupuje do dialogu s dílem. Nemůže být přítom rýsována jistotou vědění, jež je věděním vědce, neboť je děním a tedy neustávajícím pohybem dějícího se.

Objevování se věci, o kterém hovoří Patočka, je nedokonavý akt, který není vymezen způsobem vynášení soudu o tom, co a jak jest. „*Pokud se pohybujeme násilně od černé k bílé* [tj. pokud je požadavek vnímat vnímané v kontextu jistých opozic, např. pravda - nepravda] *a první z těchto abstrakcí je jakýmsi opěrným bodem pro oko, tak pro mozek, nedokážeme se vzchopit a postavit se na vlastní nohy. [Tak] se uchylujeme k vynikajícím dílům [...] a nacházíme v nich posilu nebo podporu, tak jako se plavec chytá prkna.*“<sup>163</sup> Tak namísto dění dochází v neautentickém postoji (kdy příjemce dílce „nestojí na vlastních nohou“) k zastavení děje návratem k tomu, co bylo již dříve dáno tradicí (dochází

---

<sup>161</sup> „Cézanne, jak sám řekl, psal jako malíř o tom, co ještě nebylo namalováno a vytvářel z toho samostatný obraz“. In MERLEAU-PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, s. 44.

<sup>162</sup> PATOČKA, Jan, *Arnold Gehlen o moderním výtvarnictví* In PATOČKA, Jan, VOJTĚCH, Daniel a Ivan CHVÁTÍK, ed. *Umění a čas: soubor statí, přednášek a poznámek k problémům umění*. Praha: Oikoyemh, 2004, s. 215.

<sup>163</sup> CÉZANNE, Paul, KOLÍBAL, Stanislav, ed. *Čist přírodu*. Přeložila Jitka HAMZOVÁ. Praha: Arbor vitae, 2000, s. 133.

„k návratu“ k „vynikajícím dílům“). Nejde přitom v jisté kritice tohoto pohybu popírat významnost těchto děl, nýbrž o to zdůraznit, že je třeba vědět o tomto pohybu jako o návratu a vnímat jej pouze jako způsob, jakým lze jistou minulého uchopit – na cestě za tím, co je už jen nyní a teď, neboť je singulárním pohybem dějící se pravdy jsoucího.

Tento událostní charakter neopakovatelného dění se pravdy jsoucího je přitom možné uchopit nejen vzhledem k takovému jsoucímu, jež je zatíženo svou věcností, tedy vzhledem k věcnosti uměleckého díla, nýbrž právě také s ohledem k pohybu odkrývání světa v díle v tom, jak svět dílem jako svět světuje. Ještě jinak řečeno: pravdu lze uchopit rovněž v tom, jak se „něco“ dává.

Neboť k tomu, aby se mohla pravda dílem díť, je nejprve třeba, aby se něco vůbec dalo, tedy aby se něco v tomto „u-dávání se“ dávalo. Čím však je toto dávající se v tom, jak jest pro diváka? S přihlédnutím k událostnímu charakteru, který je vlastní dění pravdy (viz výše *„rozevření, tj. obnažení, tj. děje se pravda jsoucího“*), bude to, co je divákovi v dění jsoucího díla i pravdy díla dáno, ve vztahu k tomu, jak bude tomuto „co je dáno“ rozuměno. Od toho se bude odvíjet rozumění tomu, co je pojímáno jako skutečnost a – s ohledem na tradici myšlení – také pojetí pravdivosti toho, co dílo nejen zobrazuje, nýbrž spíše přináší, resp. v dialogu s divákem divákovi dává. Dění pravdy (avšak v tomto případě zatím nikoli pouze jí, jak bude řečeno dále) se tak bude ukazovat dvojím způsobem: nejen jako rozevření, obnažení a dění se pravdy jsoucího, ale také v tom, co a jak, ale především pak že jest dáno. Bude proto třeba nejprve zohlednit podstatné momenty dílem daného, resp. ukázat souvislosti tohoto daného a obrazem dávaného s událostní povahou toho, co je zakoušeno jako to, co jest.

Dění pravdy v díle se v tomto smyslu artikuluje v události, která nastává při setkání s dílem. *„Myšlenka události je přímo spojena s otázkou hmoty a existence. Dluží-li Cézanne něčemu, pak to není krajina jakožto realistický námět ani krajina jakožto organizace forem. Nýbrž onomu ‚cosí‘, jež může dospět až k jeho očím a vstoupit do nich, pokud jsou jeho oči s to otevřít se tomuto ‚cosí‘, chromatické*

*kvalitě, barevnému témbu.*<sup>164</sup> Toto „cosi“, o čem Cézanne ví, aniž by byl schopen vydat o této svoji zkušenosti svědectví v její finalitě, tedy v její celkovosti (proto také tolik obrazů s tímtež námětem), nelze zachytit ani pojmově, neboť jak popsat zde a nyní? „*Je třeba recepce, jež usiluje o úzkostlivou přesnost, jež je podezíravá, jež vypichuje neobvyklé a neklamné ‚faktum‘ [...]. Jakoby v hoře Sainte-Victoire bylo cosi, co uniká – chcete-li, říkejte bytí.*“<sup>165</sup> Je tu tedy nejprve nějaké „cosi“, které je dáno, toto dané se nějak děje a skutečnost, že se toto dané děje, se nechává ukázat v pravdě, jestliže je zde dílo, které tuto pravdu nechává vidět.

Tomu, co je tradičně pojímáno jako danost, tedy jako to, co je či může být dáno, však bývá rozuměno odlišně od toho, jak událostní charakter daného dobře *z-názor-ňuje* to, co by bylo lze uchopit jako autenticky umělecké dílo. V souladu s kritikou tradičního pojetí daného obecně, jak tuto provádí Jocelyn Benoist<sup>166</sup>, je tak nejprve třeba odmítnout dané pojaté na způsob látky, jež by byla výsledkem naléhání „světa“ na smyslové orgány, aby následně tato látka mohla být zformována. Dále je třeba oprostít se od pojetí daného v rámci opozic dané – nedané, resp. přítomné a nepřítomné a nakonec je třeba podrobit zkoumání takové pojetí toho, co je dáno, které je vedeno ideou vnějšku, kdy toto dané má být vnější vůči tomu, co má být vlastní vnímajícímu.

První tradiční pojetí pojmu daného Benoist pojmenovává termínem hylemorfická reprezentace. Jde o pojetí, které pracuje s daným jako s materiálem, jenž má být po svém zpracování určitou soudící aktivitou přetvořen na vněm věci. „*Nejprve je tu materiál, ono ‚dané‘, a to už je třeba jen použít, zformovat. Neboť veškerá látka volá po formě: uvažovat v termínech ‚látky‘ na základě této dimenze pojmu daného znamená očekávat již formu, podrobovat se jejímu zákonu: jen ona*

---

<sup>164</sup> LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Herrmann, 2001, s. 30.

<sup>165</sup> LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Herrmann, 2001, s. 30.

<sup>166</sup> Následující text je inspirován rozvíjením tématu daného, jež Jocelyn Benoist (nar. 1968, aktuálně působí na Univerzitě Paříž 1 Panthéon-Sorbonne) představil ve své přednášce „Qu'est-ce qui est donné ? La pensée et l'événement“ na École normale supérieure a která později vyšla tiskem v *Archives de Philosophie*, Vol. 59, No. 4 (octobre-décembre 1996), s. 629-657. Český překlad publikovaného textu In NOVOTNÝ, Karel. *Co je fenomén?: Husserl a fenomenologie ve Francii*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 305-334. Zde dále citovaný text se až na drobné výjimky neodchyluje od českého překladu.

*může ospravedlnit toto dané jakožto dané, totiž jakožto dané pro ni.*<sup>167</sup> Avšak jestliže je něco dáno, totiž v onom tradičním pojetí té dvojice, kterou spoluvytvářejí látka s formou, musí být toto dáno dáno bezprostředně, tj. jedině tak, jak jest. Dané je právě proto a jen díky tomu dané, že je právě tím, čím je, neboť nemůže, ba nesmí být – pokud si má statut daného podržet – čímsi ne-původním, tj. ne-daným, resp. už formováním zprostředkovaným. Takto, tedy hyleticky pojaté dané, by rovněž muselo předcházet momentu, v němž podléhá soudící, tj. formující aktivitě, neboť jestliže by bylo dané dáno současně s formující aktivitou, nemohlo by být ani daného, ani formovaného (neboť kdy by tato událost měla nastávat?). Celá procedura „formování látky volající po formě“ by postrádala jak možnosti nastat, tak svého smyslu. Jestliže však bude odmítnuta látka bez formy, stejně jako forma bez látky (a ani jedno se nezdá být dobře udržitelným, jak bylo právě řečeno), pak nezbývá než připustit, že není nic nezformovaného, neboť každé dané je již nějak formované. Zdá se proto, že bude nutno říci: *„Neexistuje forma a materie, ale existují formy, které spolu příležitostně mohou komunikovat, a u nichž je tedy třeba uvažovat o možném překladu z jedné hry psaní do druhé“*.<sup>168</sup>

V kontextu tradičního myšlení dále bývá dané nahlíženo v kontextu opozice dané – ne-dané. Toto pojetí je pak směrodatné pro ty různé typy myšlení, v rámci kterých filosofové volají po návratu k tomu, co jest, resp. k tomu, co – a jedině – je dáno. *„Dané existuje jen jako to, k čemu se tito filosofové chtějí vrátit, a když navrhnou tento program, činí tak vždy proti těm, o nichž soudí, že se ho nepřidrží. Existují prý lidé, kteří nemluví o tom, co je dáno, tj. pěstují metafyziku v kantovském slova smyslu, v níž právě chtějí dané překročit, mluví o tom, co nemůže být dáno. Nebo mluví – méně metafyzicky – o tom, co si dali špatným způsobem.“*<sup>169</sup> Jenže, jak Benoist podotýká, čím je toto ne-dané vůči onomu danému? Ne-dané je navzdory své „absenci“ dáno právě jako toto ne-dané, neboť jedině jeho vyloučením má být získáno to, co může, nebo co má být, dáno. Právě ne-dané umožňuje, že je tu to, co je dané – a tak by dané, bez tohoto ne-daného, vlastně

---

<sup>167</sup> BENOIST, Jocelyn. *Co je dáno? Myšlení a událost*. In NOVOTNÝ, Karel. *Co je fenomén?: Husserl a fenomenologie ve Francii*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 306.

<sup>168</sup> BENOIST, Jocelyn. *Co je dáno? Myšlení a událost*. In NOVOTNÝ, Karel. *Co je fenomén?: Husserl a fenomenologie ve Francii*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 311.

<sup>169</sup> *Tamt.*, s. 307.

bylo ničím. Nehledě na ten fakt, že po redukci ne-daného by tu mělo zůstat, co „je třeba brát jednoduše tak, jak se to dává, ale rovněž jen v mezích, v nichž se to zde dává.“<sup>170</sup> Avšak, jak opět Benoist namítá, „problém je, že co jsme tak namáhavě získali jako dané, odpovídá zpravidla hodně špatně tomu, s čím ve skutečnosti máme co činit a co ve všech směrech přesahuje úzkou a nezvratně abstraktní rovinu „daného“.<sup>171</sup> Namísto návratu k věci v tom, jak se tato dává a proto, aby byla uchopena jako ona sama, jako kdyby tento pohyb poznávání poznávané zahaloval, a jako kdyby tak namísto „světa, který vidíme“,<sup>172</sup> bylo nabízeno cosi nevěčného, abstraktního a spíše vykonstruovaného.

Dané jako to dané, k němuž má být veden návrat (v protikladu k tomu, co dáno není), lze ovšem podpořit ideou přítomnosti: dáno je to, co je bezprostředně přítomno, co je aktuálně pocívané. „Každý ochotně uzná [jak soudí David Hume], že je značný rozdíl mezi percepce mi mysli, když člověk na jedné straně pocítuje s bolestí nadměrné horko nebo s potěšením příjemné teplo, a když na druhé straně tento počitek dodatečně vyvolává v paměti nebo si prostřednictvím obraznosti představuje, že teprve má nastat.“<sup>173</sup> Třebaže rozdíl mezi původní impresí, počtkem a těmi obsahy mysli, které jsou výsledkem její aktivity, bude zřejmý, zpřítomnění, které v rámci této aktivity „oživuje“ původní momenty perceptivní zkušenosti bude jen obtížně prosto původních smyslových dat. Neboť jak by bylo možné představit si např. bolest nebo rozkoš, aniž by bylo nutné znovu si vybavit zároveň smyslový podklad těchto pocitů? A třebaže „i když působí [tyto pocity] s největší naléhavostí [takže o nich řekneme,] že svůj předmět představují tak živým způsobem, že bychom téměř mohli říci, že jej vidíme či pocítujeme“, jak rozlišit, co je v tomto „téměř nyní“ původní – a co už ne? „Je hodně idejí, které vyvolávají dostatečně strach, bolest nebo slast, aby bylo možné

---

<sup>170</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii*. Praha: Oikoymenh, 2006, 2 sv., s. 56.

<sup>171</sup> BENOIST, Jocelyn. *Co je dáno? Myšlení a událost*. In NOVOTNÝ, Karel. *Co je fenomén?: Husserl a fenomenologie ve Francii*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 313.

<sup>172</sup> Srov. „Vidíme věci samy, svět je to, co vidíme: formulace tohoto druhu vyjadřují víru, která je společná přírodnímu člověku i filosofovi, jakmile otevře oči; odkazují k hluboké vrstvě němých „mínění“, zahrnutých v našem životě.“ In MERLEAU-PONTY, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. Praha: Oikoymenh, 1998, s. 14.

<sup>173</sup> HUME, David. *Zkoumání o lidském rozumu*. Přeložil MOURAL Josef. Praha: Svoboda, 1996, s. 37.

*připustit, že v nich zpravidla je něco daného, rozumíme-li daností impresionální přítomnost. Má-li se nám cokoli jevit, musíme být senzibilní, a to i pro ideu.*<sup>174</sup>

Jak presentní bude ona úzkost Munchova obrazu Výkřik, již divák, citlivý k výrazu postavy na obraze zachycené, jako úzkosti rozumí? A zároveň v čem anebo skrze co jiné, než autenticky umělecké dílo, se může úzkost ve své „viditelnosti“ tak dobře vyjevit? Opět se tak umělecké dílo ukazuje jako to, co nechává vidět, co otevírá svět v tom, jak svět i pobyt v něm a s ním bytuje, kdy však toto „vyjevování se“ nelze, v souladu s výše řečeným, omezit na tradičně pojímané smyslové danosti – jak lze ostatně rovněž vidět na příkladu umělecké díla, resp. i toto vlastně umělecké dílo „nechává vidět“.

Proto však, v souhlasu s Benoistem, bude nejprve třeba přijmout následující teze: 1) *„je více než jeden způsob, jak smyslově zakoušet, a něco může být smyslově dáno mnohými způsoby. Vnímání, pokud kdy vůbec existuje samostatně, nemá monopol na smyslové zakoušení. Paměť či imaginace jsou rovněž naprosto legitimní způsoby smyslové existence předmětů. Imaginární žena, která provází mladého Chateaubrianda na jeho nočních výpravách, má zrovna tolik smyslové přítomnosti – je mu stejně intenzivně ‚dána‘ – jako žena skutečná (možná víc).*<sup>175</sup> Divák hledící na úzkostí pokroucenou postavu držící se v úzkosti za hlavu nejen racionálně rozumí tomu, co mu obraz ukazuje.

Divák je „v obraze“ tím způsobem, že toto jeho rozumění zkušenosti úzkosti znovu objevuje. *„Být v obraze‘ znamená nejen to, že vůbec máme jsoucno [anebo určitou ‚skutečnost‘ - MK] před očima, nýbrž že před námi stojí jako systém, a to se vším, co k němu patří a z čeho sestává.*<sup>176</sup> Což znamená vnímat zároveň vše to, co obraz otevírá k vnímání, neboli být vnímavý ke všemu tomu, co dialog s dílem nabízí. Ostatně podobně, při pozorování sněhem zapadané ulice v chladném zimním ránu, jestliže pohled diváka zachytí postavu ustrojenou spíše spoře, totiž spoře s ohledem na chlad ulice, jenž by odpovídal jinému očekávání,

---

<sup>174</sup> BENOIST, Jocelyn. *Co je dáno? Myšlení a událost.* In NOVOTNÝ, Karel. *Co je fenomén?: Husserl a fenomenologie ve Francii.* Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 314.

<sup>175</sup> BENOIST, Jocelyn. *Co je dáno? Myšlení a událost.* In NOVOTNÝ, Karel. *Co je fenomén?: Husserl a fenomenologie ve Francii.* Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 314.

<sup>176</sup> HEIDEGGER, Martin. *Věk obrazu světa.* Praha: OIKOYMENH, 2013, s. 26.



stane se snadno, že si divák tohoto výjevu řekne: „je mi z něj zima“. Obraz chodce probouzí paletu pocitů, které divák zakouší podobně, jako kdyby to byl on sám, kdo kráčí v chladném ránu zasněžené ulice. Nejedná se přitom o zpřítomnění smyslově vnímatelného, jež by bylo možné zakoušet v podobné nebo dokonce stejné situaci, tedy na způsob re-prezentace, rozuměné jako opakování minulého. Jedná se spíše o vystavení situace, která je vnímána jako skutečný momentální stav, jež divák obrazu chodce zakouší na sobě sama – a prostřednictvím sebe sama.

Pro Chateaubrianda takto imaginární žena nepředstavuje pouze a jen výsledek souhrnu souboru vjemů, které by byly výsledkem působení vzpomínek, pramenících z předcházejících „smyslových setkání“ se ženami. Tato žena pro něj není neživým obrazem, ke kterému by se utíkal a který by podle potřeby teprve nějak *post* oživoval svou imaginací. Žena, jakkoli z pohledu psychologie přízrak, je pro něj v každém okamžiku plně přítomnou, neboť třebaže její podoba variuje okolo všech těch prvků, které nechávají vidět (viz výše citát Merleau-Pontyho o tom, co Cézanne „žádá“ po hoře), v dialogu Chateaubrianda s touto ženou zaznívá stále tentýž konkrétní hlas, hlas jedné konkrétní ženy, která je pro něj zde a nyní. Chateaubriand si je dobře vědom, že tu, která jej „*všude nepozorovatelně vábila*“, se kterou všude rozmlouval „*jako se skutečnou bytostí*“, si poskládal „*ze všech žen*“, které „*kdy spatřil*“.<sup>177</sup> A tak přesto i navzdory všem těmto přiznaným „jako“ zakouší tuto ženu skutečně, tj. na reálný způsob, zakouší tedy vše to, co by zakoušel v přítomnosti skutečné ženy, neboť skutečnost pro něj není založena ani v přítomnosti, ani v té senzualitě, která je vlastní empirickému pojetí vjemu. Ostatně jak by bylo možné napsat (a především pak: jaká intence by vedla takové tvrzení; snad opět psychologické?), že imaginární žena pro Chateaubrianda není ženou skutečně vnímanou – a proto není *pravdou*, že vůbec jest? „*Padal jsem na hrud', abych byl pošlapán jejíma nohama, nebo abych líbal její stopy. Zoufal jsem si při jejím úsměvu, třásl jsem se při zvuku jejího hlasu, chvěl jsem se touhou, když*

---

<sup>177</sup> CHATEAUBRIAND, François-René de. *Paměti ze záhrobí*. Praha: Academia, 2011, s. 99.

*jsem se dotýkal toho, čeho se dotýkala předtím ona. Vzduch vydechnutý jejími vlhkými ústy mi pronikal do morku kostí, koloval mi žilami místo krve.*<sup>178</sup> Co by bylo v tomto vnímání, resp. zakoušení, přísně smyslové povahy a co už by mělo být čteno pouze jako produkt vědomí? Co by nakonec bylo možné označit za pravdivý vjem, tj. za pravdu, a co za pouhou iluzi, tedy za ne-pravdu?

Podobně v rozhovoru, který divák s dílem otevírá (jakmile jej nezakouší pouze věcně, tj. onticky, tedy pokud už se k dílu nevztahuje pouze smyslově), divák rozpoznává nejen příbuzné momenty ze světa na obraze (a je si přitom vědom „obrazovosti“ zobrazeného), ale zároveň odkrývá i to, co už není jeho světu vlastní v té formě zkušenosti, která nezůstává pouze u onoho zobrazitelného. V nově a vždy na nový způsob spatřeném pak vystupuje před divákem *jeho* svět nikoli už jen jako abstraktně imaginární suma (všech) věcí nebo jako jistá podoba skutečnosti, nýbrž jako skutečnost sama, resp. tento tímto způsobem pak světující svět může být prostřednictvím setkání s autenticky uměleckým dílem skutečně vnímán. Re-prezentovat dílem tedy neznamena znovu-zpřítomnit to, co tu již někdy bylo. Divák i autor skrze sebe a spolu s autenticky uměleckým dílem spíše otevírají scénu, na níž a díky níž se může vyjevit jsoucí jako jsoucí, a tedy i pravda jako ne-skrytost, přivádějící jsoucnost jsoucího do světla této své ne-skrytosti.

Jak již proto bylo řečeno, pravda spíše něco ukazuje, než nějak „funkčně stvrzuje“.<sup>179</sup> Pravda jako ne-skrytost nechává vidět, nechává zakusit něco jako to, co jest, co se vynořuje z nerozlišitelnosti základu světa jako právě toto něco. Ukazování však znamená vypovídání: něco ukazovat znamená stavět toto něco do ne-skrytosti, tj. přivádět toto něco v rámci své zjevnosti k vyjádření.

K tomu, aby mohlo být o něčem takto nějak vypovídáno, je tedy nejprve třeba toto o-čem před-stavit, tj. uchopit skrze řeč, která je spojnicí dialogu. Autenticky umělecké dílo potom nejen vyjevuje jsoucnost jsoucího, pravdu jako ne-skrytost, ale zároveň tím, že nějak oslovuje diváka a pobízí jej k otevření dialogu, před-stavuje před něj vše to, co jinak mlčky zůstává neviděno a tak obvykle skryto

---

<sup>178</sup> *Tamt.*, s. 104.

<sup>179</sup> *Viz str. 41. této práce.*

za obrazy každodennosti. Pravda díla se tak děje nejen na způsob ne-skrytosti, která odkrývá jsoucí v tom, jak jest, ale zároveň také jako logos. Právě logos, zpřístupňující jednotlivým usebíráním vše to, o čem je řeč, včetně možnosti nechat vyslovit sebe sama ze sebe sama, nechává porozumět bytí i s ohledem na bytostné určení člověka, kdy v dialogu, který autenticky umělecké dílo nabízí, tato možnost rozumět tomu, že jest, dochází svého zrodu. Van Goghův obraz bot umožňuje zakusit zkušenost světa jejich majitele, což se děje tak, že autor i divák je mocen nějak tuto zkušenost světa na základě setkání s dílem uchopit, nějak ji artikulovat. Tato artikulace už je zároveň uchopením toho, čemu je dílem rozuměno: je něco možno říci, o tom, co tu skrze obraz je, je možné o tom něco říci jinak, než jak o tom bývá obvykle říkáno, je tedy možné vyslovit takovou zkušenost o tom, co náhle vyvstává, která je jiným a novým uchopením vysloveného.

Řeči je však třeba rozumět s ohledem na to její řecké pojetí, v rámci něhož je nutné pojímat „řeč [...] *nikoli jen jako prostředek vypovídání a sdělování, jímž nicméně také je, nýbrž řeč jako to, v čem se rozevírá a jest zřejmost světa a obeznámení ohledně světa vůbec.*“<sup>180</sup> Neboť událostní charakter autenticky uměleckého díla nemůže být artikulovatelným ve svém vyvstávání, tj. řeč není tím, co se události díla může zmocnit v rámci výpovědi. Událostní charakter díla není „zastavitelným“ prostřednictvím slova, nýbrž umožňuje, aby z něj slovo čerpalo význam. Díky tomu je pak možný dialog, výměna slov, artikulace, avšak pouze jako svědectví o události, zachycující již jen stopu po tom, co totiž není možné v řeči zachytit, neboť se nikdy „věcně“ nezpřítomnilo, nýbrž vždy událo jen jako událost, jako dění samotné.

Tedy „*je tu něco, co vyvstává skrze říkání – či spíše v říkání samém*“,<sup>181</sup> jak říká Benoist, neboť „říkat znamená vždy říkat něco“. Potom „*říkání patří určitá fundamentální referenčnost*“, protože „*v tomto smyslu to, co je řečeno, na základě faktu, že bylo řečeno, pro nás existuje, protože na to odkazujeme, nebo spíše: jsme*

---

<sup>180</sup> HEIDEGGER, Martin. *Aristotelova Metafyzika IX, 1-3: o bytí a skutečnosti síly: přednáškový cyklus z letního semestru 1931 na univerzitě ve Freiburgu*. Praha: Oikoymenh, 2001, s. 104.

<sup>181</sup> BENOIST, Jocelyn. *Co je dáno? Myšlení a událost*. In NOVOTNÝ, Karel. *Co je fenomén?: Husserl a fenomenologie ve Francii*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 317.

na to odkázání samotným faktem říkání.“<sup>182</sup> Dění pravdy v díle, jako projev událostního charakteru dění pravdy vůbec, je vy-světlo-váno v dialogu, tj. prostřednictvím a v řeči s autenticky uměleckým dílem, čímž je rozevírána zřejmost světa, tj. zkušenost světa, spolu se zkušeností autentického způsobu bytí toho, kdo tuto zkušenost zakouší.

Je poté zřejmé, že takto odkrývané nezakládá své bytí skrze nápodobu či zobrazení něčeho, o čem lze vynášet jasné soudy, jako kdyby se jednalo o nějaký odraz skutečnosti. Obrazem zachycený děj na způsob jasně vymezeného obsahu určitých prvků tvořících statickou konfiguraci, může zachycovat pouze obraz stopy události. Obraz v případě, kdy se jedná o autenticky umělecké dílo, však nevytváří odraz *něčeho*; je tím, co nechává události vystoupit, nikoli tím, co událost před-stavuje. Je ovšem samozřejmě dobře možné skrze obrazy, odrážející údajně to, co je za realitu pokládáno, „skutečnost“, resp. její iluzi, vytvářet.

Například film *Hořící keř*, třebaže se jedná o film, nikoli o obraz, vytvářením obrazu určité konkrétní události formuje pohled dopadající na tuto událost. Film je míněn jako vyprávění o sebeupálení Jana Palacha. Na soutěži Český lev snímek získal čtrnáct nominací, z nichž v jedenácti zvítězil,<sup>183</sup> takže snad lze říci, že se jedná o dílo, které je možné – v běžném pohledu na „hodnotovost“ uměleckých děl – označit za dílo umělecky hodnotné. Tvůrci před jeho premiérovým promítáním výslovně uvedli, že jde o umělecké ztvárnění určitých událostí, nikoli o dokument<sup>184</sup>. Snad jako kdyby tímto zařazením filmu mělo být umožněno zabránit posuzovat film takovým pohledem, který by jej chtěl stavět na roveň výpovědi, aby tak nebylo možné tuto výpověď potvrzovat či vyvracet s ohledem na pravdivost či nepravdivost obrazu události, kterou svému divákovi prezentuje. Pak by bylo zaručeno vyhnout se vnímat *Hořící keř* jako dokument, neboť dokument

---

<sup>182</sup> BENOIST, Jocelyn. *Co je dáno? Myšlení a událost*. In NOVOTNÝ, Karel. *Co je fenomén?: Husserl a fenomenologie ve Francii*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 317.

<sup>183</sup> Viz *Hořící keř přepsal dějiny Českých lvů. Dostal jich jedenáct a je nejúspěšnější*, [online] [cit: 2014-03-01] Dostupné z WWW: [http://kultura.idnes.cz/cesky-lev-2014-cha-/filmvideo.aspx?c=A140222\\_144755\\_filmvideo\\_ob](http://kultura.idnes.cz/cesky-lev-2014-cha-/filmvideo.aspx?c=A140222_144755_filmvideo_ob)

<sup>184</sup> Viz *Hořící keř je účelový mýtus polohollywoodského stylu*, [online] [cit: 2014-03-01] Dostupné z WWW: <http://www.blisty.cz/art/71837.html>

už v sobě obsahuje předpoklad pravdivě ukazovat, tj. ukazovat podle věci či události samé.

Dokument totiž už ze své podstaty vždy něco ukazuje, a to právě s ohledem na potvrzenost či stvrzenost toho, co ukazuje, kdy tak má být toto ukazované tím, čím je skutečnost tohoto ukazovaného (ve středověké latině slovo *documente*, *docere* znamená právě ukazovat). Jestliže by se tedy v případě obrazu, vytvářeného výše zmíněným filmem mělo jednat o dokument, bylo by třeba očekávat takový výklad, zprostředkování či uvedení (do) děje, o němž film pojednává, které by bylo v souladu s tím, jak se pojednávávané *původně* událo. Takovému očekávání však v případě obrazu, vykresleného filmem, s ohledem na skutečnost nelze dostát. V některých momentech film pracuje s fikcí, tedy něco předstírá (slovo fikce je převzato z lat. *fictio*, odvozeného od *fingó*, tj. utvářet, předstírat či nějak stavět). Film tak skrze tyto některé momenty vytváří obraz, který simuluje některé události bez ohledu na způsob, jakým se tato událost sama ukazovala ve způsobu svého dění. Tak např. scéna, v níž je busta V. I. Lenina nahrazována bustou J. Palacha neodpovídá skutečnosti, neboť Leninova busta byla umístěna ve vstupním atriu Karolina, nikoli na Filosofické fakultě, a teprve až v roce 1970, zatímco posmrtná maska byla Palachovi sňata již 19. ledna 1969 a umístěna – ač jen krátce – na průčelí schodiště v hlavní budově Filosofické fakulty. Fiktivní je rovněž postava studentského vůdce (vytvořená kombinací několika skutečných původních postav) nebo průběh soudního přelíčení s Vilémem Novým. Umělecké dílo může představovat to, co by mohlo být, avšak jestliže dojde k tomu, že jinak uchopuje to, co již bylo, a na nový způsob toto nově uchopené před-stavuje s nárokem interpretovat ono původní, třebaže způsobem uměleckým, pak namísto ne-skrytosti jsoucího vyjevuje zcela jinou „skutečnost“. Ačkoli tak film *Hořící keř* zjevně nechce být dokumentem, lze na jeho příkladu *dokumentovat*, jakým způsobem lze obrazem vytvářet to, co má být, nikoli z důvodů vlastních původnímu, zobrazeno jako skutečnost.

Dialog s dílem jako dění pravdy se tedy děje v rovině události, nikoli v rovině opakování, napodobování či násobení. Událost díla a takto pravda díla nejsou svědky něčeho, nesvědčí o tom, co bylo, ani co bude. Směrem k budoucímu

otevívají možné, směrem k bylému jsou stopou po tom, co rovněž nebylo než stopou. Událostní charakter toho, co lze „číst“ jako autenticky umělecké dílo je podoben pohybu, jímž je nesen fakt smrtelnosti pobytu. Jeho finalita představuje jednosměrný pohyb. Možnost návratu neexistuje (v přísném slova smyslu pojmu existence a existovat). Pohyb díla je singulární, stejně jako je singulární povaha pohledu, který dílo vyzvedá z mlčenlivé krajiny věcí, aby jej ustavilo dílem, jež bude dílem uměleckým a skrze a v němž pravda bude moci zazářit jako ne-skrytost.

## 8. Umělecké dílo a současnost

---

Umění dnes? • Originální kopie • Nezvládnutelnost díla • Mršina

Domnívat se, že „vše už tu bylo“, neboť přece „*pod sluncem není nic nového*“<sup>185</sup> (a to nejen v oblasti umění), zdá se být velmi lákavou představou, zvláště pokud je ve jménu svobody uměleckého výrazu dovoleno za umělecké dílo považovat téměř cokoli. Jestliže však uměleckým dílem může být téměř cokoli, nemizí nakonec podstata uměleckého díla v této téměř až lhostejnosti pramenící z deklarované svobody uměleckého výrazu?

Vždyť co má být dnes vůbec ještě zapotřebí k tomu, aby se něco mohlo zařadit jako umělecký předmět? Co je vyžadováno k tomu, aby se umění jako umění „dělo“? „*Je třeba alespoň rám (aby plátno bylo napjaté)? Nikoli. Barvy? Na tuto otázku odpověděl již v roce 1925 Malevičův černý čtverec na bílé ploše. Je nezbytný předmět? Body art a happening jsou s to dokázat, že tomu tak není. Anebo alespoň nějaké místo expozice, jak to naznačila Duchampova fontána? Dílo Daniela Burena svědčí o tom, že i o tom je možné pochybovat.*“<sup>186</sup>

Způsob pojetí uměleckého díla, který se opírá o myšlení autenticity, umožňuje ovšem odpovědět na výše položené otázky, aniž by bylo třeba sestupovat na pole estetické teorie nebo historie umění vůbec. Umožňuje to ať již například s ohledem na možnost myslet časovost toho, co by bylo možné chápat jako autenticky umělecké dílo, tak třeba např. s ohledem na věčnost či příručnost téhož.

Takto např. umělecké dílo, nacházející svůj smysl ve své angažovanosti, tj. dílo ve službách toho, čemu je dnes rozuměno pod pojmem angažované umění, bylo by tak možné vnímat jako dílo bez přesahu ze světa své věčné prostředkovosti. Takové dílo by totiž zůstávalo především prostředkem, tj. náčiním, neboť praktickým instrumentem sloužícím svému tvůrci, který by tak zároveň zůstával spíše než divákem, právě jen tvůrcem konkrétního nástroje, tj. výrobcem svého díla. Takové umělecké dílo by tedy v souladu s tím, co bylo uvedeno v páté

---

<sup>185</sup> Kazatel 1,9 (Ekumenický překlad).

<sup>186</sup> LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. V Praze: Herrmann & synové, 2001., str. 141.

kapitole, namísto otevírání světa, svět určitým způsobem vymezovalo. Ohraničovalo by jej svým k-čemu a tak by jej tímto svým účelem zakrývalo. Spíše než aby tato vyprodukovaná věc byla uměleckým dílem v kontextu myšlení bytnosti uměleckého díla, zvýznamňoval by tak tento „výrobek“ především svou instrumentalitu, tj. svou příručnost.

Je rovněž dobře zřejmé, že umělecké dílo, ostatně stejně tak jako každá jiná „věc“, může vstoupit do úzkého vztahu s tím, co je dnes pojímáno jako technologie. Umělecké dílo je možné v jeho věcnosti reprodukovat, snadno šířit či upravovat. Snadno pak může dojít k tomu, že technologie převezme nejen nad uměleckým dílem samotným, ale rovněž také nad procesem umělecké tvorby, moc. Jestliže se tak stane, pak to, co bylo původně schopné nechat vyjevit jsoucí jakožto jsoucí, rozevřít bytí jsoucího, může být zbaveno této své možnosti – a to právě díky schopnosti technologie indiferentně zmnožovat tu složku nebo vrstvu díla, která podléhá smyslovému. Např. je tak sice dobře možné zkopírovat námět obrazu Mony Lisy, ba lze snadno vytvořit reprodukci obrazu samotného, avšak nelze zkopírovat samu původní Monu Lisu. Čím by ostatně taková kopie mohla být? I pokud by byla vizuálně přesnou digitální kopií, vždy už by nezůstala než jen pouze duplikátem oné původní, tj. pravé a tedy autentické Mony Lisy.

Kopie sama, pokud je zjevné, že jde o kopii, s čímž souvisí vědění, resp. stav poznání toho, kdo přichází s kopií do kontaktu, je navíc oproti původnímu a skutečnému obrazu coby předloze zatížena ne-skutečností. Obraz jako kopie je nápodobou, která v jistém smyslu odráží původní předlohu tím, že ji opakuje. Kopie jako zrcadlení reprodukuje sice podobu, avšak nemůže reprodukovat původnost. Nese v sobě svůj vlastní čas, který vzešel z možnosti, jež mu byla dána původním dílem jako před-lohou. Je tak svým způsobem inter-pretací a nikoli cestou k dialogu s tím, co stálo za jeho vznikem (původní moment hledání). Může však být pobídkou k hledání jeho samého jako věcné kopie, pokud je přítomno vědění o původním díle.

Vždy tak kopie bude re-produkcí, pouhou nápodobou – ovšem jen oné věcné stránky díla, nikoli nápodobou události uměleckého díla. Umělecké dílo jako nápodoba tak zůstává spíše jen věcí, protože postrádá schopnost nechat vidět dál



než za své „tělo“, nezasahuje dál než za fakt svého opakování a za svou věčnost. Takto je však čímsi prázdným, neboť nesměřuje k tomu zpřístupnit v dialogu ono teprve možné, nýbrž jde mu spíše o zdůraznění způsobu, jímž se dává ono samo. Jde mu o uznání, o vlastní re-prezentaci, velmi často zprostředkovanou skrze emoce, ať už kladné nebo záporné. Je tak vlastně jen opakováním sebe sama pro sebe sama a ve jménu sebe sama, jako znak, který absencí původního zvýznamňuje sebe sama. Prezentuje se zbytněním své vlastní formy a svého vlastního výrazu, neboť jeho prázdnota je charakteristická právě přebytkem, tím, že forma nabývá vrchu nad obsahem.

Neboť událost sama není reprodukovatelnou, není zvěčnitelnou, neboť, jak již víme, vyvstává v horizontu časovosti, který je rýsován pohledem tvůrce, diváka i díla. Je proto jistě dobře možné vlastnit reprodukci, ovšem reprodukce spočívá ve své věčnosti takovým způsobem, že není než nápodobou toho, co zvláště tím být nemůže.

Původní dílo, resp. originál, nic ne-re-produkuje. Zpřístupňuje časovým způsobem v každodennosti [ono] neviditelné, neboť ne-samo-zřejmé a to tak, že toto ne-samo-zřejmé vydává pohledu diváka, který jej následně přivádí ke slovu. Může se stát, že divák díla neví, že hledí pouze na kopii obrazu. Nemusí si být vědom toho, že není účasten čehosi původního. K tomu však může dojít právě a jen tehdy, jestliže divák neví o onom původním, tj. pravém. A to nejen o onom původním v díle, ale ani o onom původním v procesu tvorby. Tento fakt zároveň poukazuje k tomu, že jedině vědění je schopno „uchopit“ pravdu, ponechat zazářit pravdě myšlené v kontextu ne-skrytosti. Vždyť jen ten, kdo ví, čeho je účasten, skutečně může vidět ono původní, tj. autentické. Avšak ten, kdo neví, kdo se však sebe-vědomě domnívá vědět, ani nemusí vědět, že jeho vědění je nevědění. Takto pak jedině nevědění toho, kdo ví, že neví – neboť vidí právě jen proto, že se odvážil vystavit se pochybě své přijaté slepoty (a ten, který je ‚vytažen‘ z jeskyně zprvu nevidí, je oslepen, cesta ‚nahoru‘ je strastiplná a bolestivá)<sup>187</sup> – může jej

---

<sup>187</sup> Srov.: „Jestliže by ho potom někdo bez ustání a násilně vlekl odtud oním hrbolatým a srázným východem, až by ho vytáhl na sluneční světlo, nebude on při tom vláčení zavalen těžkými bolestmi? A po příchodu na světlo by svými zcela oslněnými očima nemohl vidět vůbec nic z toho, o čem se tu nyní hovoří jako o opravdovém?“ In PLATÓN. *Ústava*. Praha: Svoboda-Libertas, 1993, s. 317.

přivést k poznání ne-skrytosti. Kopie, nápodoba, simulakrum – ani jedno neobstojí, jestliže ten, kterému jde o pravdu, je si vědom svého nevědění, jež poukazuje k čemusi původnímu, z něhož a skrze něž teprve lze vidět.

Tuto vlastnost díla, totiž vlastnost „nechat vidět“ toho, co by bylo lze uchopit jako autenticky umělecké dílo, a zároveň absenci této vlastnosti u díla-věci, lze předvést na příkladu plastiky Kůň. Představuje knížete Václava, který jede na břicho mrtvého koně. Zdechlina koně, zavěšeného za nohy v pražské pasáži Lucerna, podobně jako postava, znázorňující knížete Václava, nejsou vyvedeny se zřetelem na drobné detaily (v porovnání např. s jezdeckou sochou téhož knížete umístěnou v horní části Václavského náměstí). Pokud jde o provedení této plastiky, zdá se tak být na první pohled patrným spíše to, že než o vlastní plastiku, resp. o její umělecké zpracování, má se jednat o celek, který vsází na prvky jako je žertovnost znázorněné situace (válečník „vezoucí se“ na zdechlině), případně absurditou (mrtvý kůň s vyplazeným jazykem, poloha jezdce sedícího na břicho a svázaná kopyta koně v úrovni jezdcovy hlavy).

Je však také patrné, že se jedná o částečné zrcadlení opakováním vycházející z variace motivu zmíněné jezdecké sochy umístěné v horní části Václavského náměstí. S ohledem na možnost myslet autenticky umělecké dílo s přihlédnutím ke způsobu, jakým je otevřeno vůči svému vlastnímu počátku nebo jakým rýsuje možné časové momenty svou bytostí, nabízí se takto otázka, jestli jezdecká socha v pasáži není pouze perverzí jezdecké sochy na Václavském náměstí. Anebo jestli není perverzí jezdecké sochy vůbec.

Slovo *perveze* vychází z latinského *pervertere*. To je složeno z předložky *per*, jež znamená skrz, přes, k a dále pak ze slovesa *vertere*, tj. otočit, obrátit nazpět, převrátit. Je dobře zřejmé, že kůň Davida Černého, vystavený v pasáži, skutečně vznikl prostřednictvím převrácení. K převrácení byla rovněž v tomto případě předurčena pozice jezdce: kníže Václav sedí nikoli na hřbetě koně, nýbrž na jeho břicho. K otočení došlo také v případě smyslu původního sdělení jezdecké sochy: vojevůdce či válečník má sedět na živém, silném a zdravém koni, protože jedině takový kůň jej může spolehlivě provést bitevní vřavou, případně přispívat k pojetí silného vůdce svou silou a energií. K převrácení došlo však také

u symbolického významu celé plastiky, neboť zatímco symbolika plastiky na Václavském náměstí odkazuje k dějinám státnosti českého národa a tuto státnost symbolicky podpírá, plastika v Lucerně má údajně symbolizovat porušení současné formy existence českého národa, neboť má být v pasáži umístěna do té doby, dokud nebude v zemích Koruny české obnovena konstituční monarchie. Černého zdechlina tedy volá po restauraci aktuálně absentujícího ideálního stavu země. Mohlo by se tak nakonec zdát, že namísto uměleckého díla, jakožto něčeho nového a původního, tj. originálního, tj. s ohledem na myšlení autenticity, není zde tedy nic víc, než replikace převrácením. Původnost díla jako kdyby pak v tomto převrácení mizela, tedy pokud by se vůbec toto dílo mohlo nějaké své původnosti dovolávat, neboť možnou původnost a tedy autenticitu je v něm možné spíše zachytit pouze jen na způsob stopy, jež v něm zanechalo dílo jiné, tj. původní, povstávající z pravdě-podobné situace jezdce na koni dějící se události.

Takto však – v kontextu myšlení možnosti autenticky uměleckého díla – jako kdyby Černého kůň představoval především věc, jíž umělec před-stavuje svůj určitý názor, aniž by ponechával místo pochyby, aniž by zavdával podnět k tázání, nebo hledání či objevování. Podstatnou se stává nikoli bytnost uměleckého díla, tj. jeho bytostná skutečnost, nýbrž výraz, který tuto skutečnost zakrývá tím, jak se on sám dostává do zřetele.

Lze však zohlednit také moment ne-původnosti založený v opakování jistého vzoru. Autentické hledání, které je schopno vytvořit to, co by poté bylo možné nazvat autenticky uměleckým dílem, bude vyrůstat z původnosti hledání uměleckého výrazu umělce. Dobře patrným se tento moment ukazuje právě v nápodobě – ať již stylu či techniky nebo třeba motivu. Tak Cézanne píše v jednom ze svých dopisů Camoinovi: „*K četbě modelu a jeho realizaci dospívá umělec někdy velmi pomalu. – Ať si oblíbíte kteréhokoli mistra, musí Vám jen ukazovat směr. Jinak byste ho jen otrocky napodobil. S určitým citem pro přírodu [...] se Vám musí podařit nezávislost; rady nebo metoda někoho jiného Vás nesmějí přimět, abyste změnil svůj způsob cítění.*“<sup>188</sup> Proces tvorby autenticky

---

<sup>188</sup> CÉZANNE, Paul, KOLÍBAL, Stanislav, ed. *Čist přírodu*. Přeložila Jitka HAMZOVÁ. Praha: Arbor vitae, 2000, s. 134.

uměleckého díla tak musí vzcházet z nezávislosti umělce, hledajícího sebe sama, svůj vlastní – tj. jemu a z něj původní – způsob citění.

Toliko deklarovaná umělecká svoboda výrazu, umožňující jistou sebevědomou lhostejností oděnou do samo-zřejmosti poznání, že vše je pouze právě jen otázkou výrazu, a zároveň vedená určitou účelovostí uvažovat o každé věci jako o potenciálním uměleckém díle, tak snadno spuštěním produkce uměleckých děl způsobí to, že autor-divák, anebo jinak řečeno způsobem Heideggerovým potenciální „uchovatel díla“, bude postupně více a více obklopen pouze věcmi majícími připomínat umělecká díla. Takový divák pak namísto schopnosti vnímat to, co by vzhledem k charakteru díla, jež by bylo autentickým, nechávalo vyvstat možnosti myslet otevřenost ne-skrytosti jsoucího a přivést tak toto ne-skryté ke slovu, snadno „sklouzne“ po povrchu pouze smyslově daného a tedy předmětně uchopitelného a takto zůstane pouze u tohoto předmětného a opakovatelného, aniž bude mít možnost rozvinout svou schopnost vnímat dílo jako dílo uměleckého. Cokoli mu poté bude uměleckým dílem, anebo spíše: uměleckým dílem mu již nebude nic.

## 9. Učit se vidět umělecká díla

Vševídnoucí slepci • Pohledem sedláka a malíře • Techné, technika, umění • Kantorský zrak  
• Mizející díla • Vidění - vědění

Jistě lze myslet takového příjemce uměleckého díla (tj. předmětu zkušenosti, který může být pojímán rovněž na způsob autenticky uměleckého díla), který hledí na toto dílo-předmět očima slepce, tedy očima toho, kdo nevidí, avšak nikoli v tom smyslu, jak motiv nevidomého uchopuje Derrida, neboť zrak tohoto slepce je, totiž z hlediska medicínského, zcela v pořádku. Oči tohoto slepého však nevidí proto, protože je tento „příjemce“ díla přesvědčen, že už viděl vše. Tato jeho jistota však zpravidla prozrazuje pouze fakt, že tento vše-jíž-vidoucí dosud doopravdy neviděl nic. Jeho případná schopnost nechat vyvstat dílu v jeho autenticitě, vázaná na autenticitu jeho samého, resp. jeho pohledu, tak zatím spíše „spočívá“ v možnosti, než aby došla svého naplnění v uskutečnění.

Neboť je to především vidění diváka, jeho schopnost vidět, jež vždy bude tím, co autenticitu díla umožní. Neboť autenticky uměleckému dílu se může dostat slova jedině tehdy, když pohled diváka v rozpravě s tím, co uchopuje jako událost díla, překoná zřejmě danou strukturu barev a barevných linií, aby se vzápětí tento divákův pohled vrátil do vědomí jako svědek, přinášející zprávu o tom, co již není v prvním před-mětném plánu zachytitelným. Tušení toho, co lze tematizovat v poli myšlení ne-skrytosti, otevření světa v jeho světování, vyjevení věci v jejím jak jest – to vše může být přivedeno „na svět“, jestliže teprve tímto způsobem dojde k setkání pohledu diváka s takto autenticky uměleckým dílem.

Avšak proto, aby obraz nebyl jen pouhou věcí, která svádí pohled kolemjdoucího diváka a zve jej tímto sváděním pouze k nezúčastněnému posouzení pohledem, tedy nikoli k rozhovoru, je třeba, aby v sobě obraz nesl svědectví o možnosti jiného než jen spotřebního nebo umělecky kritického pohledu. Aby bylo dílo mocno pobídnout diváka k tomu nechat se jím otevřít v tom, jak on sám jej svým pohledem otevírá, nemůže zůstat němou věcí, ale musí v sobě nést sdělení o této své možnosti. Toto sdělení, jež však v posledku není než dílem samotným, je ovšem třeba přivést k vidění. Je tak proto rovněž nezbytné, aby ten, kdo se dívá, byl schopen naladění se na toto jiné sdělení „o ...“. Je třeba, aby byl

otevřen dílu, což znamená, aby byl otevřen rovněž vůči tomu, co je dílem a v díle před-kládáno – přičemž tato podmínka se nutně vztahuje jak na malíře, tak na diváka, pokud by bylo ovšem zapotřebí odlišným způsobem vnímat jednoho od druhého. Neboť „*horu Sainte-Victoire i mísu s jablky zná malíř stejně dobře jako provensálský sedlák. Ale jeho zvláštní pohled odhaluje ve skalnatém masívu i v chutném ovoci úplně jiné bytí*“.<sup>189</sup> Pro každodenní pohled sedláka zde není svět, nýbrž soubor věcí v tom, co on, v rámci svého vnímání, jako svět prožívá. Umělec do jisté míry vidí totéž, co vidí sedlák, ale jejich prožitek vnímaného je zcela odlišný. Ostatně právě toto říká Cézanne Gasquetovi: „*Dřív jsem chodíval občas na procházku a provázel za károu jednoho sedláka, který vozil na trh brambory. Jakživ se nepodíval na Sainte-Victoire. Ti lidé vědí, co je zaseto tady, támhle, podél cesty, vědí, jaké bude zítra počasí, jestli má Sainte-Victoire nahoře čepičku nebo ne, větrí to jako zvířata, tak jako ví pes, co je to kus chleba, jen podle svých potřeb. Ale že stromy jsou zelené a že tahle zeleň je strom, že tahle hlína je červená a že ty vrstvy různých červení jsou pahorky, to, myslím, většina z nich nevnímá, to neví, mimo své utilitární nevědomí.*“<sup>190</sup> Cézannovi nejde o kritiku způsobu, jakým je provensálský venkovan zabydlen v krajině svého světa. Jde mu spíše o rozdíl v přístupu sedláka a umělce k tomu, co pro ně znamená „být v...“ či setkávat se „s...“, a zároveň o zachování původnosti toho, co sedlák žije, a čemu on, Cézanne, je schopen dát na plátně barvu způsobem, který tuto původnost, překrytou každodenností, nechá vyjevit v rámci obrazu. Cézannovi záleží na skloubení samotného prožitku s tím, co obraz dokáže v tomto prožitku odhalit, totiž nesamozřejmost onoho prostého jest.

Divák obrazu proto nemůže zůstat „sedlákem“, pokud touží vidět jako autor a jakmile chce být schopen zakusit výzvu díla; je třeba, aby se rovněž stal umělcem, aby se on sám stal autorem. Zároveň si musí být vědom neúplnosti poznání svého dosavadního pohledu. Takový divák, který by se domníval vnímat svět pouze s ohledem na pozitivně se dávající jsoucna, odhaloval by pouze předem připravené schéma, které by mu předkládalo jeho očekávání, aby tak

---

<sup>189</sup> LYOTARD, Jean-François. *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann, 2002, s. 108.

<sup>190</sup> CÉZANNE, Paul, KOLÍBAL, Stanislav, ed. *Čist přírodu*. Přeložila Jitka HAMZOVÁ. Praha: Arbor vitae, 2000, s. 48.

nakonec zakrylo věc samu. Ve vztahu k dílu by tak cíle díla byly předem dány, byly by již dopředu rozhodnuty. Pohled diváka by byl manipulující, divák by byl nástrojem očekávané spotřeby obrazu, nikoli jeho účastníkem.

Učit se vidět nikoli pouze věcně „spotřebně“ a tedy utilitárně, nýbrž tak, aby vidění nechávalo viditelné vystoupit v jeho původnosti, vyžaduje tedy umění vidět, tj. být mocen jisté techniky vidění. Něco umět tak odkazuje k umění s ohledem na techniku zpracovávání něčeho, tj. na proces, v rámci kterého někdo, kdo ovládá jistou techniku nebo jisté techniky, skrze tuto vládu či moc něco vytváří, tj. přivádí na svět. Něco umět v tomto smyslu poukazuje k umělci (k tomu, který „umí“) a k dílům umění, která umělec skrze své umění umí vytvářet. Přivádět na svět, vy-tvářet, znamená vynášet jsoucí z jeho ne-skrytosti. Umělec je tedy tvůrce, přičemž technika umění (kdy takto dochází ke zdvojení významu) je jeho nástrojem.

Pojem technika vychází z původního řeckého výrazu *techné*. „*Tento výraz je odvozen od základu tek-, tekt-, který pravděpodobně již v rekonstruovaném indoevropském kořeni sdružoval významy ‚plodit‘ a ‚zhotovovat‘. V řečtině k tomuto základu patří jednak slova tiktein < ti-tkein – ‚plodit, rodit‘, teknon – ‚dítě‘, tokos – ‚plození, mládě‘, jednak slovo tektón – ‚řemeslník‘, zvl. tesař [...]. Používání slov z této skupiny bylo tedy v řadě případů spojeno s představou určité analogie mezi biologickými ději vedoucími ke vzniku nové živé bytosti a pracovními postupy vedoucími ke vzniku nového díla.*“<sup>191</sup> Uvedená analogie v sobě nese „*myšlenku, že mezi tvůrcem (výrobcem) a jeho dílem je obdobný vztah jako mezi rodičem a jeho potomkem a že lidská tvůrčí aktivita je něčím přirozeným, protože má svou předlohu, a tím i původ v přírodě*“.<sup>192</sup>

Vztah umělce (tvůrce) a díla, podobně jako tvůrčí vztah diváka s dílem, v sobě tedy zahrnuje rovněž jistou odpovědnost. A to odpovědnost nejen za to, co je vytvářeno, nýbrž také odpovědnost v tom, že je možno něco vůbec vytvořit. Neboť třebaže je jistě dobře zjevným, že biologické děje („techniky“ a „techniku“) vedoucí ke vzniku nové bytosti člověk „ovládá“ již ve věku ne-dospělém, ke vzniku

<sup>191</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika: řecko-česky*. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 25-26.

<sup>192</sup> *Tamt.*, s. 26.

nové bytosti s ohledem na plnou realizaci všech jejích potencialit je třeba ještě něčeho více, než pouze a jen „technicky“ funkčního biologického děje. Je třeba vědění a poznání k tomu, aby něco vzniklo podle svého určení.

Je tedy třeba dospět nejen k nahlédnutí toho, že je tu spíše něco, nežli nic, ale také k tomu druhu vědění, že tomuto něčemu je vlastní vyvstat v tom, jak ono samo jest. A že není lhostejno, jakým způsobem toto něco bude přivedeno k tomu, aby se samo ukázalo. Podstatným způsobem se v bytnosti díla pro-jeví dovednost toho, kdo jej v rovině umění nechává vidět.

Toto vidění je však možné uchopit také s ohledem na umění jako na ten výklad techné, jenž je tématizována v kontextu pěti forem vědění tak, jak těchto pět forem vědění pojímá Aristoteles, ovšem vzhledem k výkladu, který vůči Aristotelovi provádí Heidegger. Mezi těchto pět forem, jimž lze volněji řečeno rozumět jako určitým „nástrojům“, s pomocí kterých lze „přistupovat ke skutečnostem“, resp. skrze které „lze vzít jsoucno nezahalené do opatrování“, náleží: „(1) *postup, v němž se něco zřizuje a zhotovuje, (2) nahlížející určování, které věc prohovořuje a vykazuje, (3) pečující praktické rozhlížení se okolo sebe (praktický ohled), (4) autenticky nahlížející rozumění, (5) čisté postřehování.*“<sup>193</sup> První z nich je právě ono umění něco zhotovovat, tj. techné. Ovšem bez toho, aby bylo přítomno nahlížející určování, tj. epistémé, tedy vědění o tom, co je zhotovováno, nebylo by možné vědět o postupu, jímž se toto zhotovované zhotovuje. Vědění jako epistémé by v případě absence tohoto vědění bylo nahrazeno míněním, tj. domníváním se, že něco by nějak takto možná mohlo být. Třetí z forem vědění, tj. fronesis, představuje praktické rozumění tomu, *jak* něco činit, zatímco čtvrté, autenticky nahlížející rozumění, sófia, náleží poznání, které je výsledek vlastního rozumění vycházejícího z osobní zkušenosti, nikoli však ze zkušenosti pouze nutně empiricky rozuměné. Čisté postřehování, tj. nús, tedy pátý ze způsobů, jímž se lze „přiblížit“ k jsoucnu v tom, čím toto jest, je vlastní rozumění, které je však podle Aristotela dosažitelné pouze v rámci filosofického myšlení. „Nús

---

<sup>193</sup> HEIDEGGER, Martin. *Rozvrh fenomenologické interpretace Aristotela*. Přeložil Ivan CHVATÍK. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 38.



*je postřehování vůbec, to znamená to, co spoluumožňuje, co přispívá k tomu, aby vůbec bylo dáno něco, nač se může zaměřit jakékoli zacházení.*<sup>194</sup>

V rámci mínění, které by neodpovídalo ani jednomu z výše uvedených přístupů, by tedy toto mínění bylo vedeno domněnkou, která by namísto uchopování jsoucího v jeho ne-skrytosti uchopovala něco, co by se tato domněnka pouze domnívala za toto jsoucno považovat. Vycházela by přitom ze srovnání očekávaného domnívaného, kdy by výsledkem tohoto přístupu bylo to, co by z tohoto očekávaného vycházelo. Oproti tomu to vědění, jež variuje okolo všech uvedených pěti forem vědění, chápe se přímo onoho jsoucího, neboť vědění znamená, že v jedné z těchto forem vědění „*duše přivádí a bere jsoucno jako nezahalené do opatrování – a to provedením explikace, která jsoucnu něco přisuzuje a něco upírá*“.<sup>195</sup> „Přistupuje“ tedy přímo „k věci“, aniž by čerpala z představy, předcházející přístupu, kdy by tato představa přímý přístup odkládala.

Takto ten umělec či příjemce díla, který uchopuje dílo v tom, jak ono samo jest, aniž by k tomu potřeboval jiný motiv, než jen motiv vlastního hledání díla, resp. způsobu, jak dílem vyjádřit nejen dílo samotné, nýbrž i to, co dílo skrze sebe a v sobě samém otevírá, účastní se na jeho autentickém vznikání či čtení, resp. účastní se jeho autentického dění. Umělec, stejně jako příjemce díla, tak musí vědět, ovšem jeho vědění musí vycházet z něj samotného, jeho umění či jinak řečeno techné, jež je svázáno s autenticky nahlížejším rozuměním, je tím, co mu umožňuje tvořit, ale také tím, co umožňuje v autentické tvorbě jemu samému být jako on sám, tj. jako tvůrce či příjemce autenticky uměleckého díla.

Setkávání se s díly, které jsou schopny svému příjemci zpřístupnit jsoucno v jeho neskrytosti, může přispět k „nastavení“ vnímání na právě na tato díla. Učit se vidět tato díla znamená učit se postřehnout jejich otevřenost v tom, jak jsou nejen jako nepobytová jsoucna, ale právě také jako to, co je i jejich dění přivádí do neskrytosti. Prohovořování jejich významů, jejich artikulace, může být jak

---

<sup>194</sup> HEIDEGGER, Martin. *Rozvrh fenomenologické interpretace Aristotela*. Přeložil Ivan CHVATÍK. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 43.

<sup>195</sup> *Tamt.*, s. 38.

správná, tak nesprávná, ovšem rozumění tomu, že je zde umělecké dílo vždy bude vycházet z autentické zkušenosti jeho příjemce.

Bez vědění by Cézanne nebyl schopen rozpoznávat, že obraz stále není hotov, že stále není tím, čím by měl být. Jeho vědění je však právě hledáním, je vědění negativním, tj. je vědění, neboť malíř nezná výslednou podobu díla, avšak je schopen – z díla samotného – absenci finální podoby nahlédnout.

Umělec tedy nahlédá, že je tu *něco*, co lze nechat vystoupit v procesu tvorby a co je tedy *možné* nechat dílem a v díle vyjevit. Tím, prostřednictvím čehož umělec, podobně jako divák, tohoto vidění, jež je svého duhu vědění, dosahuje, je pohled. Pohled, který nechává vidět, bude ovšem odlišný od pohledu, který naopak viděné zakrývá. Cézanne v jednom z dopisů Zolovi, napsaném v dubnu roku 1878, vypráví o své cestě do Marseille ve společnosti jistého pana Giberta. O tomto svém spolucestujícím se Cézanne vyjádří větou, že „*tihle lidé vidí správně, ale mají kantorský zrak.*“ Následně vylíčí Zolovi rozhovor, který s Gibertem vedl, aby toto své přesvědčení doložil: „*Když se vlakem projíždí kolem Alexisovy vily, objeví se na východě úžasný motiv: Saint-Victoire a skály tyčící se nad Beaurecueilem. Řekl jsem: ‚Jak krásný motiv!‘ Odpověděl: ‚Linie jsou málo vyrovnané.*“<sup>196</sup>

Cézannův spolucestující tedy sice vidí správně, jak ostatně napíše i sám Cézanne, ovšem jeho zrak je kantorský. Zrak pana Giberta nevidí motiv, nevidí horu a skály, nýbrž poměřuje a srovnává podle určitého předem známého matematického vzoru linie, spolu s objekty rýsujícími tyto linie. Monsieur Gibert svým přísným pohledem vykonává měření a jeho pohled zakrývá to, co pohled Cézanna naopak odhaluje. Podobně jako dobře seřízený brousící stroj přesně opracovává kus železa, tak také kantorský zrak Giberta „funguje“ a pracuje podle nastavení, které vychází z předem daného plánu o tom, jak to má vypadat, když jsou linie dobře a správně vyrovnané; pokud takové nejsou, vyhodnocuje je jako nesprávně jsoucí – a pak přichází soud v podobě hodnocení. Kantorský zrak tak sice nechává vidět, ovšem jeho vidění je zaměřováno nejprve na vidění pouze povoleného „správného“, tj. toho, co je ve shodě s předem již přesně předepsaným.

---

<sup>196</sup> CÉZANNE, Paul a Émile ZOLA. *Listy*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 92.

Vše ostatní, co již soudce a porota výboru pro správnost správného vidění za správné neuznaly, zůstává přede-vším správným neviděno – nebo nahlédnuto pouze jen jako to, co je teprve nápravy hodné. Jistota předem připraveného a podle určitého pořádku jsoucího vytváří bezpečný svět jistoty, v němž není třeba otázek. Údiv je v tomto světě nahrazován zvědavostí, která se pohybuje pouze po předem stanovených drahách hledání: „správné – nesprávné“, „k nápravě“, „k vyřešení“, apod.

Pro to, aby Gibert viděl a nikoli pouze viděním poměřoval, bylo by tedy nejprve třeba toho, aby jeho kantorský zrak opustil ochranné prostředí předepsaného vidění; bylo by třeba, aby se jeho kantorský zrak osvobodil od vidění, které je viděním „od“ (tj. od jisté předlohy) k vidění, jež je viděním „k“ (tedy k něčemu zcela novému). Volnou parafrází myšlenky nesené jednou z úvodních vět Filosofie svobody Nikolaje Berdajeva,<sup>197</sup> bylo by třeba, aby namísto vidění opírajícího se „o něco, co je již předem dáno“, docházelo k vidění „čehosi, co vyvstává tak, aby teprve mohlo býti viděným“. Tedy neopírat se „o něco“, nýbrž vidět „cosí“ – a nově.

Kantorský pohled tak v tomto smyslu není objevováním, nýbrž opakováním. Neobjevuje to, co by mohlo být a neotevívá tak svět v jeho možnostech, nýbrž vztahuje se v procesu srovnávání a tedy souzení v porovnávání k tomu, co již bylo. Namísto autentického pohledu, tj. takového, který vychází ze sebe sama a který směřuje na to, co zatím není, aby se tak mohlo nejprve samo ukázat, je zde pohled opakující předepsanou cestu, mířící v tomto opakování na již nikoli ze sebe sama jsoucí, nýbrž již minulým, které toto, na co pohled v opakování míří, dle sebe sama vystavuje.

Vidění, které by se už nějak předem opíralo o fakt toho, že ví, tedy ještě před viděním samým by „vidělo“ co je možné vidět. Nevycházelo by z proto

---

<sup>197</sup> Viz „V současné době se z obecného vědomí vytrácí určitá tvůrčí opovážlivost. Mnozí dnes přemýšlejí nad čímsi. Píší o čemsi. Existovaly však doby, kdy lidé přímo přemýšleli a psali cosi. [...] A dnes na to lidé vzpomínají a píšou o tom své studie. Možná, že díky tomu je naše doba tak ‚vědecká‘, protože mluví o čemsi, ale neříká co. [...] Dnes se velmi cení psát o Eckhartovi a o Böhmem, ale je neslušné psát to, co psal Eckhart nebo Böhme. [...] Bojíme se vědy, která požaduje, aby všichni mluvili jen o čemsi. Když se však setkáváme s minulostí, často žasneme nad tvůrčí opovážlivostí našich předků. Ti si troufali existovat.“ In BERDJAJEV, Nikolaj Aleksandrovič. *Filosofie svobody*. Olomouc: Votobia, 2000, s. 9,10.

z intence vidět, nýbrž zaměřovalo by se na vyměrování vztahů poměřitelného. Pramenilo by z očekávání toho, jak správně zde to, co tu má být, jest. Založenost takového viděného by vycházela z ohledávání předem daného, nikoli z původní založenosti viděného samotného.

To, že se něco nějak ukazuje, je možností tohoto ukazujícího se. Pro toto ukazující se, co je takto zřejmým a ukazujícím se tak v tomto smyslu původně sama od sebe, má řečtina výraz φαivόμενον.<sup>198</sup> Fenomény „jsou pak celkový souhrn toho, co je nabíledni nebo co může být přivedeno na světlo, což Řekové občas identifikovali jednoduše s τὰ ὄντα (se jsoucnem).“<sup>199</sup> Z-ohlednit, v pohledu nechat vystoupit, znamená nechat toto něco v pohledu vystupující vystoupit samo a od sebe. Pokud by pohled příjemce díla před-pokládal v pohledu se mu dávající něco jako něco jiného, pak by byl jeho pohled určující. Takový pohled ukazuje a formuje a v tomto pohybu utváření viděného vlastní viděné zakrývá.

Umělec v autentickém procesu hledání však nijak předem neví. Stejně jako předem neví divák, který je otázkou otevřen pro to, *teprve* vidět. Ovšem toto nevědění fakticky vyjadřuje vědění o tomto nevědění, neboť je výsledkem uskutečnění možnosti odložit, substituovat jistou představu o světě a o tom, jak se to má, a může se tak tedy posléze stát vyjevením čehosi zcela původního a tedy před-stavou dosud nezatíženého. Vedle pohledu, který nechává vidět, tak dalším z nástrojů, jímž je třeba, aby autor i divák autenticky uměleckého díla disponoval, bude jistá forma vědění.

Sokrates vyjadřuje toto vědění nevěděním. Ví, že jestliže má vědět, je nezbytné opustit předsudek o tom, že ví. Je si vědom nutnosti sestoupit před vědění, k samotnému počátku tázání. Cézanne, po příchodu do Paříže, rovněž zjišťuje, že „[...] *chce-li se stát opravdovým umělcem, musí se všemu učit od začátku*“, neboť „*nezná nic, naprosto nic.*“<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> Srov. § 7, A In HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2002.

<sup>199</sup> HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2002, s. 45.

<sup>200</sup> ERRUCHOT, Henri. *Cézannův život*. Přeložil Petr KOPTA, přeložil František ZVĚŘINA. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 70.

Zatímco by tedy to, co by bylo lze myslet spíše jako neautentické umělecké dílo, neboť jako dílo nabízející odpovědi bez hledání, čímž by jen utvrzovalo svého diváka v tom, zůstat v bezpečné „jistotě“ vědění „jeskyně obrazů“, autenticky umělecké dílo by probouzelo odvahu nevědět, odvahu vydat se hledat (a vydat se tak nebezpečí hledání), pro to, aby bylo možné teprve uvidět a tedy poznat. To, co by bylo uchopitelné jako autenticky umělecké dílo by tímto pohybem hledání možného učilo vidět i sebe sama, neboť by umožňovalo objevovat to, čím ono samo jest a co se tedy dává nikoli na způsob pozitivní danosti, nýbrž pouze negativně, formou úkolu, který teprve čeká na své uskutečnění.

Oproti tomu autor neautenticky uměleckého díla – a tedy i to, co by pak bylo možné za neautenticky umělecké dílo považovat – by předem pracoval s očekáváním toho, že divák snadno uvidí pouze to, co v díle a skrze něj jest. Namísto pohybu rozvrhování v krajině možného by tak takové dílo vystupovalo v horizontu jasně daného, nekomplikovaného, dobře zřejmého, tj. divák takového díla už by vstupoval do prostoru, v němž linie jsou vždy správně vyrovnány a kde nejasnost může být pouze nejasnou programově, v rámci předem daného plánu. Vědění diváka takto neautenticky uměleckého díla proto nemusí být autentickým, neboť autor divákovi svým dílem předem jasně sděluje, co má divák vidět, tj. vyloží mu jasně a zřejmě to, čím jeho dílo jest. Takové dílo je pak vždy jen tím, čím je, bez ohledu na to, kdo jej nahlíží. Jeho podstata tkví v tom, být sdělením zřejmě daným, nevzbuzujícím pochybnosti o tom, co zpodobňuje. Divák takového díla v jeho možné vlastní existenci dokonce ani pro toto dílo není podstatným, neboť příjemce neautenticky uměleckého díla zůstává vždy tímtež: (na)zírajícím spotřebitelem věcí využívajících uměleckých prostředků vyjadřujících jistotu té události, kterou zobrazují. Tato díla jsou tu proto, aby se ukazovala, nikoli aby hovořila a něco odhalovala.

Takto pak dílo, které je však vedeno snahou ukazovat se, resp. ukázat něco z toho, co autor, který dílem promlouvá, hodlá zdůraznit, vyvolává otázku, zdali způsob jeho bytí není založen stejně, jako je tomu u rapsóda lóna ve stejnojmenném Platonově dialogu: nemizí ono samo tím více, čím více napodobuje a před-vádí? Rapsód „lón [je] cele svou podstatou [...] veden tím, aby

se ukazoval; lón je skutečně dobrý rapsód, který se svou věcí splývá“,<sup>201</sup> napíše Jan Patočka v komentáři k tomuto dialogu. Kde je však lón sám, resp. jaké je jeho „já“? Čím více toho, kým on sám není, napodobuje, čím více se jím stává, „tedy právě tam, kde podává svůj nejdůležitější úkon a výkon, lón úplně mizí [...]“.<sup>202</sup>

Podobně jako se může lón v předvádění ztratit tím, že se může stát ve výkonu své dovednosti kýmkoli – a tady v posledku nikým – , může i dílo, které není než nápodobou, napodobovat a zastupovat cokoli, co jeho tvůrce uzná za nápodoby žádoucí nebo potřebné. Co potom ale zůstává z vlastní podstaty uměleckého díla? A čemu takové dílo učí diváka, jestliže spíše než pobídkou k hledání není než nabídkou pasivního přijetí již předem připraveného v demonstraci nápodoby? Snad takové dílo může vést k obdivu k řemeslně dokonalému umění nápodoby, ovšem jen stěží může být pobídkou k tázání vedoucím mimo hranice vytyčené konkrétním v zobrazení. Není však přece potřeba učit se vidět to, co se dává již hotové a co je takto svou konkrétní vymezeností určeno ve své finalitě ke spotřebě (ať již vizuální, anebo hmotné).

Umělec případného autenticky uměleckého díla jistě také „něco“ konkrétně artikuluje, ovšem toto „něco“ samo v tom, jak je vnímáno, už konkrétním není. Tím, co je konkrétním, je pouze způsob, jakým se toto artikulované jeví ve své věcnosti, nebo jakým se jevit může předmětnost této artikulace, totiž jeho výraz. Ovšem touto formou „konkretizace“ se nevyjevuje konec tvorby, nýbrž naopak se jí tvorba otevírá. Malíř nic doslova nereflektuje, nýbrž hledá a snaží se nechat vystoupit pojmem či reflexí nezasažené. „Malíř by neměl vysvětlovat své názory (jako umělec vůbec): jeho pokroky, pro něj samotného hádankovité, protože k nim nedospěl oklikou reflexe, by mu měly vstupovat do práce tak rychle, aby je v okamžiku přechodu nebyl schopen rozeznat.“<sup>203</sup> Jakmile by umělec oděl dění díla do slov či pojmů, jakmile by vytvořil ze své tvorby nauku, zachytil by tak své dílo do jistoty výpovědi a jeho práce by se tak stala dobře popsatelnou a snadno

---

<sup>201</sup> PATOČKA, JAN. *Platón: přednášky z antické filosofie*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. 379 s. Na pomoc učitelům., str. 85.

<sup>202</sup> *Tamt.*, s. 86.

<sup>203</sup> RILKE, Rainer Maria. *Dopisy o Cézannovi*. Přeložil Alena BLÁHOVÁ. Praha: Arbor vitae, 1998, s. 51.

vysvětlitelnou. Ovšem ten, kdo přistupuje k dílu jako k otevřenosti hledání, ten nemá potřebu vysvětlit, co dílo jest. Naopak nabízí účastnit se tohoto hledání, vstoupit do otevřenosti a zakusit tak bytostné setkání se s dílem samým, nikoli s jeho explikací. Vysvětlení díla jej zastavuje v jeho dění, má tendenci klást jej na roveň vy-světlenému objektu. Avšak umělcovým cílem (pokud lze ovšem hovořit o cíli) je setkání se s tím, co už nakonec vyslovit nelze – ani tahem štetce, ani zachvěním struny, ani přísným tvarem kamene nebo kreslířsky přesnou skicou. Jak napíše Merleau-Ponty: „Vždycky chceme o něčem vypovídat, co má význam, vždycky je něco, co by mělo být řečeno a čemu se více méně přibližujeme. Jenomže jestli van Gogh v okamžiku, kdy maluje Krkavce, jde ještě dál, nehledá nějakou skutečnost, k níž bychom měli kráčet, nýbrž ukazuje, co zbývá učinit, abychom obnovili setkání pohledu s věcmi, jež ho vzrušují, toho pohledu, který má spočinout u věcí kolem.“<sup>204</sup>

„Vidíme věci samy, svět je to, co vidíme“.<sup>205</sup> Lze tak potom jistě napsat, že vidíme pouze *jen* to, co vidíme. Jestliže následně zohledníme intencionalitu v tom, čím tato jest, pak by bylo lze říci, že vidíme spíše to, co chceme vidět. Jenže to, co můžeme chtít vidět, se ohlašuje v hypotéze, v před-pokladu o tom, co nás jako viditelné může potkat, a teprve poté se viděné viděním stane možným. Pramen každého před-pokladu, resp. odvaha se jej vzdát, však vychází ze způsobu, jakým je lidská existence ochotna se vzdát před-pokladu o ní samé. Jedině v autentickém nahlédnutí sebe sama, tj. v poznání, že je tu něco více, než co se dává v rámci běžné každodennosti, neboť jeho existence je neurčitě vymezenou určitostí, tak divák může proniknout za slepotu tradicí myšlení ustaveného pohledu, aby se mohl pokusit zahlédnout to, co je vlastní jen jemu – a čeho on sám může být tvůrcem.

Vnímat umělecké dílo jako umělecké dílo autentické tak může být postojem, který se lze naučit pouze pobýváním v blízkosti takových uměleckých děl, která mohou nechat vystoupit zkušenosti pravdy o onom jiném bytí. Nikoli tedy uměleckých děl coby nápodob či nástrojů angažujících se techniků. Možnosti

---

<sup>204</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Okno a duch a jiné eseje*. 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971, s. 69.

<sup>205</sup> Viz pozn. č. 172.

zkušenosti, které bylo možné uchopit s ohledem na možnost vidět a setkat se s tím, co by v souladu s pokusem přenést problematiku autenticity na umělecké dílo bylo lze myslet jako autenticky umělecké dílo, tak poukazují k potřebě osvojovat si učením takový způsob pohledu, který je schopen umělecké dílo nechat promluvit. Je to však zároveň také ono samo, které zve k tomu, být uchopeno pohledem diváka, tj. bude - v jistém smyslu - záležet rovněž na uměleckém díle: uměleckém díle, které nebude pouze prostředkem, které nebude *pouze* náčiním, které nebude *pouze* nápodobou.

V nápodobě však nemůže být založen ani způsob, jakým je veden pohled na umělecké dílo, pokud má tento pohled odkrývat autenticky umělecké dílo, resp. dílo v jeho autenticitě – a pokud tedy on sám nemůže nebýt autentickým. Proto např. „*Louvre je kniha, ze které se učíme číst*“, jak napíše Cézanne v jednom z dopisů Bernardovi, avšak, jak následně zdůrazní: „*Nesmíme se však spokojit tím, že si podržíme v paměti krásné formule našich slavných předchůdců. Odpoutejme se od nich a studujme krásnou přírodu, pokusme se vystihnout jejího ducha, snažme se vyjadřovat podle svého osobního temperamentu.*“<sup>206</sup> Podstatným tedy pro vidění, jež by bylo lze nazvat viděním autentickým, je původnost pohledu, který se setkává s výzvou vidět pouze na svůj vlastní způsob, což jej však, skrze autenticitu založení této snahy, umožňuje sdílet v tom, jak dosahuje ne-skrytosti, kterou dílo v sobě a skrze sebe nechává jako ne-skrytost vyjevit.

Vyvstává zde tedy jako úkol naléhavost učit se vidět; dotazovat se sebe sama nejen na to „co je nabízeno mému pohledu“, ale také na to, „co mi můj pohled nabízí?“ Ostatně nutnost tohoto úkolu učit „vidět“ zdůrazňuje Patočka, když s poukazem k Hegelovi v závěru svého textu „Umění a čas“ napíše, že „*vychovatelé, kteří dokáží pevně zakotvit a prohloubit pochopení uměleckého díla, budou tedy uskutečniteli jedinečné úlohy: opírajíce se o opravdové umění jako o pevnou skálu, budou připravovat to, co by bylo možno označit s Hegelem jako nový výpad ducha.*“<sup>207</sup> Pochopení uměleckého díla totiž předpokládá, jak už bylo

---

<sup>206</sup> CÉZANNE, Paul, KOLÍBAL, Stanislav, ed. *Číst přírodu*. Přeložila Jitka HAMZOVÁ. Praha: Arbor vitae, 2000, s. 136.

<sup>207</sup> PATOČKA, Jan, VOJTĚCH, Daniel a IVAN, Chvatík, ed. *Umění a čas: soubor statí, přednášek a poznámek k problémům umění*. Praha: Oikymen, 2004, s. 318.



výše uvedeno, schopnost být otevřen vidění. Neboť podobně jako Erós, probouzený krásou, nabývá „*různé podoby podle té schopnosti transcendovat, pro kterou je která bytost otevřena*“, tak i schopnost být otevřen vidění uměleckého díla odpovídá tomu kterému nastavení pohledu. Nejde tedy pouze o vidění ve smyslu percepce. Neboť samotné vidění nestačí, stejně jako nestačí samotná možnost vidět.

Ostatně i v běžné řeči se lze setkat s námitkou: „*Nevidím v tom umění, protože nerozumím [např.] kubismu*“. Rozumět a vidět spolu tedy neodlučitelně souvisejí.

To, co by bylo možné nazvat autenticky uměleckým dílem, nenechává – a proto tedy ani neučí – vidět svět v rovině faktického, tj. nahodilého, nýbrž podstatným způsobem nabízí možnost světu nechat se vyjevit v jeho (jak by řekl Heidegger) světování. Kdo by viděl umělecké dílo jen jako nástroj něco zobrazující nebo způsob, jak něco v zobrazené před-vést, vnímal by jej pouze věcně, stejně tak ten, kdo by jej vytvářel pouze s ohledem na jeho funkci něco zobrazovat nebo představovat, vytvářel by, spíše než umělecké dílo, nástroj prezentace či reprezentace.

Jak umělecké dílo jako umělecké dílo spoluutváří svět toho, kdo je mu vystaven, je dobře názorně patrné v případě architektury, u níž je více, než jak je tomu v případě obrazu, zjevným, že smyslem uměleckého díla není pouze něco ukazovat, nebo, jak se domníval Hegel, dokonce znázorňovat absolutno. Architektura nejen že v onom prvně se nabízejícím smyslu *také „vybavuje naše okolí nejcharakterističtějšími předměty, které je ovládají, tvoří jeho dominanty a orientační body. Mnohem blíže hlubokému významu architektury je okolnost, že vytváří styl našeho života, tvarově prostorové předznamenání, v němž se náš konkrétní život vždy pohybuje.“*<sup>208</sup> Tento pohyb ovšem bude pak pohybem oboustranným, neboť zde vždy bude ten, kdo architektonická díla vytváří a kdo tak architekturu dává její podobu. Umění tedy nejen učí umět umělecká díla vnímat,

---

<sup>208</sup> PATOČKA, Jan, VOJTĚCH, Daniel a Ivan CHVATÍK, ed. *Umění a čas: soubor statí, přednášek a poznámek k problémům umění*. Praha: Oikoymenth, 2004, s. 301

ale rovněž je také vytvářet – a tak zpětně umění uchovávat právě jako umění, nikoli jako doménu produkce a spotřeby tzv. uměleckých statků.

To, co by tedy bylo uchopitelné pojmem autenticky umělecké dílo, bude vždy otřásat světem faktů, světem dobře narýsovaných linií a všeho předpokládaného, aby přivedlo diváka k vnímání světa v tom, jak tento svět podstatně jest, ale rovněž k poznávání způsobů, jakým se lze bytostně tázat po své vlastní existenci.

## Závěr

---

Uchopením díla perspektivou pojmů autenticita, resp. neautenticita a rozvinutím možnosti myslet vztah mezi takto tematizovaným autenticky uměleckým dílem a jeho tvůrcem, jenž je zároveň v textu představeném smyslu jeho divákem, byl učiněn pokus poukázat na rozdíl mezi bytostným pojmáním uměleckého díla a mezi tím, co je ve jménu tzv. umělecké svobody jako umělecké dílo chápáno.

Promýšlení možnosti myslet autenticky umělecké dílo svým pohybem mezi pojmy umění, umělecké tvoření, vidění, autor či divák ukázalo na význam vztahu, jehož formální póly tvoří umělecké dílo a jeho příjemce.

Umělecké dílo tím, že je mocno vyjevit neskrytost jsoucího i svět v jeho světování, přivádí svého příjemce k potřebě starosti o sebe sama, anebo naopak k utvrzení toho kterého jako skutečnosti se dávajícího výkladu světa. Dialog, jenž se děje mezi dílem a jeho příjemcem, stává se prostorem, v němž je bráno do opatrování to, co se v tomto dialogu otevírá – tj. existence příjemce.

Práce se snažila ukázat, jakým způsobem lze vidět proces umělecké tvorby jako takový proces, který je procesem hledání, nikoli procesem před-vádění či reprezentace. Zároveň byl text veden snahou narýsovat souvislost tvůrce a příjemce uměleckého díla s ohledem na možnost tázat se po jeho bytnosti. Tento způsob tázání nabídl možnost myslet v případě uměleckého díla ty pojmy, které obvykle bývají tematizovány v kontextu Heideggerova myšlení pobytu, tj. pojmy jako např. časování, rozvrh, otevřenost či naladěnost.

To, co by bylo lze uchopit pojmem autenticky umělecké dílo, z významňuje okamžik světa rozuměný jako existenciál v jeho událostním charakteru, v tom, že se pobyt děje v existenci a že se tedy přihází v náhle se vynořujícím kontextu vědomí své finality. Tímto významněním zamýšlené autenticky umělecké dílo otevírá možnost artikulace toho, jak „může“ pobyt být a zároveň tak nabízí možnost učit se vnímat tyto různé - teprve jen jako možné – „jak-jest“, avšak s ohledem na vědomí finality pobytu, resp. s ohledem na vědomí jisté nejistoty konce své existence.

## Seznam použitých informačních zdrojů

---

- ARISTOTELES. *Poetika: řecko-česky*. Praha: OIKOYMENH, 2008, 289 s. Knihovna antické tradice. ISBN 9788072981311.
- BARBARAS, Renaud. *Vnímání: esej o smyslově vnímatelném*. Praha: Filosofia, 2002, 65 s. Parva philosophica. ISBN 8070071532.
- BERDJAJEV, Nikolaj Aleksandrovič. *Filosofie svobody*. Olomouc: Votobia, 2000, 142 s. ISBN 8071984868.
- BOUZEK, Jan a Zdeněk KRATOCHVÍL. *Řeč umění a archaické filosofie*. Praha: Herrmann, 1995.
- CÉZANNE, Paul, KOLÍBAL, Stanislav, ed. *Čist přírodu*. Přeložila Jitka HAMZOVÁ. Praha: Arbor vitae, 2000. De arte. ISBN 8086300080.
- CÉZANNE, Paul a Émile ZOLA. *Listy*. Praha: Československý spisovatel, 1958, 116, [4] s., [4] obr. příl. Otázky a názory.
- DASTUR, Françoise. *Čas a druhý u Husserla a Heideggera*. Praha: Filosofický ústav ČSAV, 1992. Parva philosophica.
- DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *Co je filosofie?*. Praha: Oikoymenh, 2001, 191 s. Oikúmené. ISBN 8072980300.
- DERRIDA, Jacques a Musée du Louvre. *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1990.
- FINK, Eugen. *Bytí, pravda, svět: předběžné otázky k pojmu "fenomén"*. Praha: Oikoymenh, 1996, 141 s. Oikúmené.
- FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann, 1996, 303 s.
- HEIDEGGER, Martin. *Rozvrh fenomenologické interpretace Aristotela*. Přeložil Ivan CHVATÍK. Praha: OIKOYMENH, 2008, 93 s. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 9788072983056.
- HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2002. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 8072980483.
- HEIDEGGER, Martin. *Věk obrazu světa*. Praha: OIKOYMENH, 2013, 63 s. Oikúmené. Malá řada. ISBN 9788072984909.
- HEIDEGGER, Martin. *Aristotelova Metafyzika IX, 1-3: o bytí a skutečnosti síly: přednáškový cyklus z letního semestru 1931 na univerzitě ve Freiburgu*. Praha: Oikoymenh, 2001, 194 s. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 8072980424.
- HEIDEGGER, Martin a Irena MICHŇÁKOVÁ. Zrození uměleckého díla. *Orientace*. 1967, 53-62, 75-83, 84-94.
- HUME, David. *Zkoumání o lidském rozumu*. Přeložil Josef MOURAL. Praha: Svoboda, 1996, 235 s. ISBN 8020505210.
- HUME, David. *Zkoumání lidského rozumu*. Praha: Svoboda, 1972, 223 s.

- HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii*. Praha: Oikoymenh, 2006, 2 sv. (339, 380 s.). Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 8072980858.
- HUSSERL, Edmund. *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie: úvod do fenomenologické filozofie*. Vyd. 2., (repr. 1. vyd.). Praha: Academia, 1996. Filozofická knihovna. ISBN 8020005617.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Úděl umělce: duchampovské meditace*. Ilustroval Marcel DUCHAMP. Praha: Torst, 1998. ISBN 8072150502.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. *Paměti ze záhrobí*. Praha: Academia, 2011, 666 s., [8] s. obr. příl. Europa. ISBN 9788020019929.
- KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, 271 s. Estetická knihovna.
- LYOTARD, Jean-François. *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann, 2002, 231 s.
- LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Herrmann, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. Praha: Oikoymenh, 1998, 268 s. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 8086005828.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Okno a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971. Teorie - Texty.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2013. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 9788072984855.
- MERLEAU-PONTY, Maurice a Stéphanie MÉNASÉ. *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2008. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 9788072982875.
- NOVOTNÝ, Karel. *Co je fenomén?: Husserl a fenomenologie ve Francii*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, 427 s. ISBN 9788087378243.
- PATOČKA, Jan. *Negativní platonismus*. 3., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2007. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 9788072982738.
- PATOČKA, Jan, KOUBA, Pavel a Ondřej ŠVEC, ed. *Fenomenologické spisy*. Praha: OIKOYMENH, 2009. ISBN 9788072984206.
- PATOČKA, Jan, VOJTĚCH, Daniel a Ivan CHVATÍK, ed. *Umění a čas*. Praha: Oikoymenh, 2004. ISBN 8070071990.
- PATOČKA, Jan, VOJTĚCH, Daniel a Ivan CHVATÍK, ed. *Umění a čas: soubor statí, přednášek a poznámek k problémům umění*. Praha: Oikoymenh, 2004. ISBN 8072981137.
- PERRUCHOT, Henri. *Cézannův život*. Přeložil Petr KOPTA, přeložil František ZVĚŘINA. Praha: Mladá fronta, 1965, 342 s., [8] s. barev. il. Máj.
- PETŘÍČEK, Miroslav, ed. *Myšlení o divadle*. Praha: Herrmann, 1993, 2 sv. (172, 133 s.).
- PLATÓN. *Ústava*. 5., opr. vyd. Přeložil František NOVOTNÝ. Praha: OIKOYMENH, 2014, 427 s. Platónovy dialogy. ISBN 9788072985043.

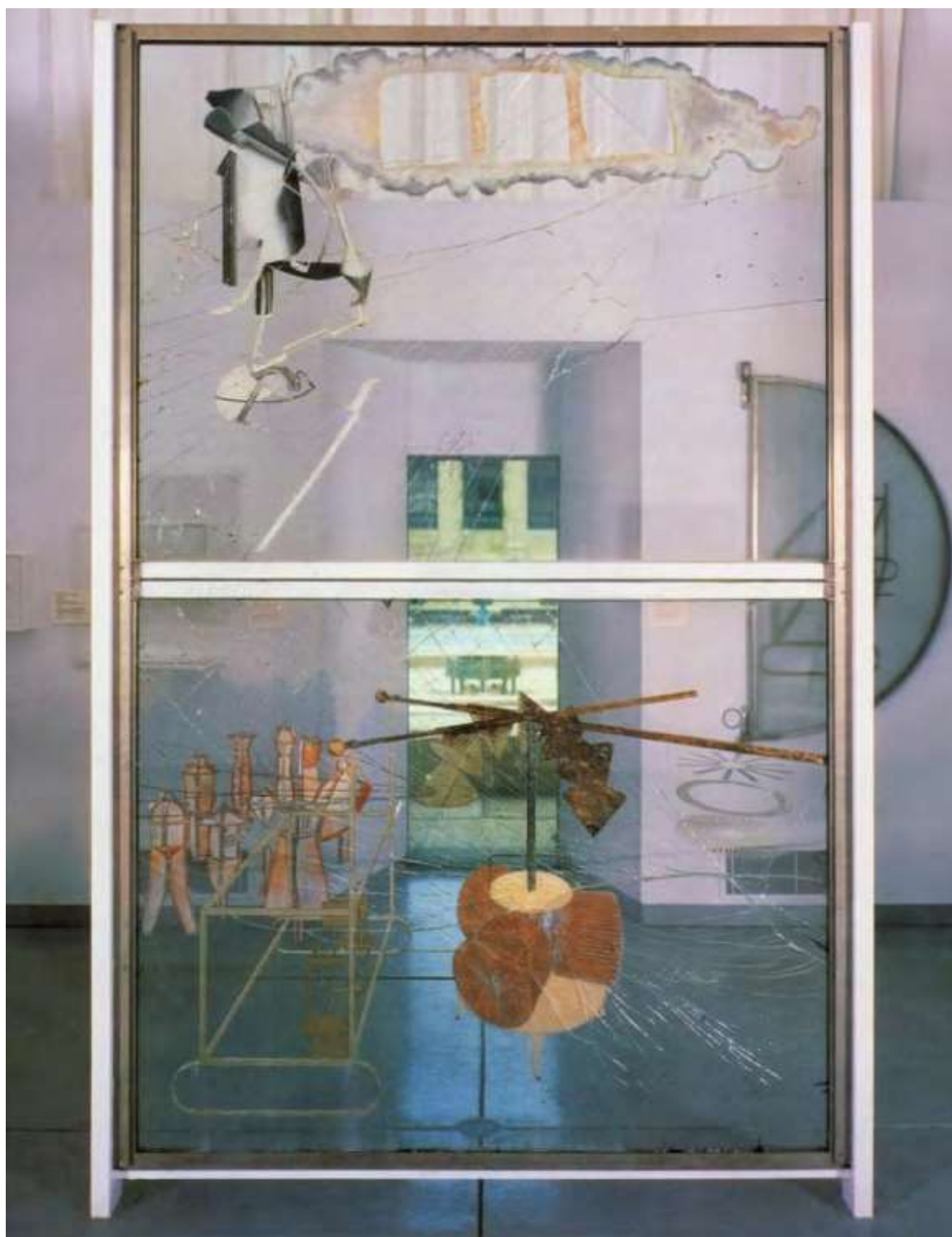
PLATÓN. *Ústava*. Praha: Svoboda-Libertas, 1993, 523 s. Antická knihovna. ISBN 8020503471.

RILKE, Rainer Maria. *Dopisy o Cézannovi*. Přeložila Alena BLÁHOVÁ. Praha: Arbor vitae, 1998. De arte. ISBN 8090196470.

ROLAND, Barthes. Smrt autora. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. 2006, **10**(3).

## Obrazová příloha

---



Obr. č. 1:

Marcel DUCHAMP, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

Místo instalace: Museum of Art, Philadelphia, USA, online zdroj:

<http://arplastik-simoneveil.blogspot.cz/2015/05/le-controle-mis-nu-par-son-professeur.html>



Obr. č. 2: Marcel Duchamp, *Etant donné*

Online zdroj: <http://artsplastiqueslcf.blogspot.cz/2015/11/marcel-duchamp-et-le-dispositif-de.html>



Obr. č. 3: *Etant donné* (vrata a pohled skulinou)

Online zdroj: <https://karen-loz.com/2015/08/exercise-using-reference/>





Obr. č. 4: David Černý, *Kůň*

Online zdroj: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prague\\_-\\_David\\_%C4%8Cern%C3%BD.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prague_-_David_%C4%8Cern%C3%BD.jpg)