

## UMĚNÍ, ODPOVĚDNOST A POLIS

JAN JOSL

Mým cílem je vztáhnout Patočkovu pojetí moderního umění k pojmům odpovědnosti a *polis*, které se objevují v souvislosti s Patočkovým pozdním pojetím pohybu pravdy v *Kacířských esejích o filosofii dějin*.<sup>1</sup> Na základě takového propojení bych rád ukázal, že moderní umění není v Patočkově filosofii jen přechodem od období imitace k období stylu, přechodem od uměleckého období k období estetickému, ale že v přechodu k modernímu umění lze rovněž vysledovat přechod od soukromého k veřejnému, tj. vystoupení ze soukromé sféry domu do veřejné sféry *polis*, a že Patočkovu pojetí moderního umění stojí v opozici k přesvědčení, které vidí v umění úpadkový jev, kazící lidskou duši, jehož symbolickým představitelem se stal Platón.

Domnívám se tedy, že pokus o uvedení Patočkových úvah o umění do vztahu k tematice *polis* není nezajímavý nejen s ohledem na fakt, že se jedná o tradiční téma a Patočka platónskou problematiku neustále studoval, ale rovněž proto, že v Patočkových textech z druhé poloviny 60. let můžeme pozorovat zmínky o některých tématech, která Patočka plně rozvine v *Kacířských esejích* (např. otázka božského a světského, kritika technologického přístupu ke světu a člověku,<sup>2</sup> které Patočka v eseji „Umění a čas“ zmiňuje, jsou rovněž hlavním tématem kacířského eseje „Je technická civilizace úpadková, a proč?“).

V první části se proto pokusím načrtnout specifické pojetí pohybu pravdy v *Kacířských esejích* a ukázat jeho vztah k pojmům *polis* a odpovědnosti. Ve druhé části se budu snažit ukázat, v jakém smyslu lze dát, v rámci Patočkova myšlení, moderní umění do souvislosti s pojmem *polis* a odpovědnosti v kontrastu k úloze, kterou umění mělo v tzv. uměleckém období.

### I.

Lidský život má podle Patočky tři momenty<sup>3</sup> – pohyb akceptace, práce a pravdy. K pohybu akceptace náleží plazení a smrt jako momenty udržující životní koloběh. Člověk nemůže vpadnout do veškerenstva bez přijetí ostatními, kteří na sebe berou práci na uchování jeho života. Kdo vstupuje do světa jako jednotlivec, je závislý na těch, kteří přišli před

<sup>1</sup> J. Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, OIKOYMENH, Praha 2007.

<sup>2</sup> J. Patočka, Umění a čas, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 309–312.

<sup>3</sup> V *Kacířských esejích* Patočka posouvá význam a obsah jednotlivých pohybů vzhledem k dějinně společenskému tématu oproti jejich pojetí v jiných textech. Tento posun má za následek akcentaci jen některých charakteristik daných pohybů, přičemž jiné zůstávají zakryty nebo nejsou v *Kacířských*

ním a svou práci zajistili nejen svůj život, ale i život těch, kteří teprve na svět přichází. Živí jsou odkázáni na mrtvé, kteří je přijali mezi sebe tím, že na sebe vzali práci na zachování jejich života, a mrtví jsou zase odkázáni na živé, alespoň jako „obrazy“, skrze vztahování se živých k mrtvým. Tak se vytváří cyklus vzájemné odkázanosti a nesmrtnosti, která je nesmrtností rodu.

Život ale není jen plození a smrt, ony dva krajní momenty, ale i své vlastní udržování prací. Patočka zde ovšem nemá na mysli práci ve smyslu zhotovování, jehož výrobky přetrvávají v čase, ale práci ve smyslu neustálé námahy udržování života samotného. Člověk musí pracovat stejně tak, jako musí dýchat, aby žil. Práce není něčím specificky lidským, ale je naopak tím, co lidský život spojuje se životem zvířat, vždyť i ta se starají o svůj každodenní chléb pro zachování svého života a života svého rodu.

Ve starověku je místem, kde se pečuje o předky, kde se udržuje plamen rodu a stará o své živobyty, dům. Chráněn ve zdech domu, nebo lépe za zdmi domu, chráněn od vnějšího, od vystavení se smrti, které veřejný prostor a divoký svět za zdmi domu skýtá, odehrává se život. Život ve smyslu nadosobní generativní síly rodu. Prvními dvěma pohyby je tak ve světě vytyčena sféra domova. Domovem je zde míněna oblast, se kterou je člověk obeznámen, která je mu po ruce a není mu cizí, které bezprostředně rozumí. Domov je místem, kde je náš život zabezpečen a prost ohrožení, je pevným bodem, ze kterého teprve život vyráží ven do světa, do oblasti cizího. Domov je tedy nutno chápat v tomto existenciálně přeneseném smyslu, domov ve smyslu pevného místa nebo stavby je pak pouze důsledkem této tendence života být doma, kterou vyjadřují první dva pohyby.

Teprve třetí pohyb lidského života, pohyb pravdy, dává lidskému životu nový rozměr, který jej odlišuje jak od výskytu pouhých tupých jsoucn, tak od života zvířat. Pohyb pravdy vyjadřuje vztah lidského života ke zjevování. Lidský život nemá vztah pouze ke sféře zjevu jsoucna, k věcem, které tu jsou vždy, když otevřeme oči – stoly, židle, rostliny, zvířata, ale i ke sféře, která zapřičiňuje, že a jak se tyto zjevy vůbec někomu ukazují – ke zjevování. Tím se chce říci, že člověk není pouze ve vleku svých potřeb a zcela zaměstnán zacházením s věcmi ve světě, že jeho bytí a možnosti nejsou vyčerpány pouze v oné sféře domova, jak tomu bylo v prvních lidských společenstvích (Patočka je nazývá předdějinnými a má na mysli především staroorientální říše) a jak je tomu v *Eposu o Gilgamešovi*: „Kam běžíš, Gilgameši? Život, který hledáš, nenajdeš! Když bohové stvořili lidi, dali lidem jako jejich podíl smrt, život si vzali do svých rukou. Ty, Gilgameši, žaludek si naplň, ve dne v noci buď stále vesel! Denně pořádej slavnosti, tancuj a hraj si ve dne i v noci! Necht' čisté jsou tvé šaty, tvá hlava vymyta, ve vodě se koupej! Na dítko zří, jež držíš na své ruce. Ať manželka se raduje na tvém klíně – takové je lidské počínání.“<sup>4</sup>

V člověku je ale možnost tento prostý smysl lidského života překročit, vyvázat se z prvotní danosti života, ukázat vůči takto pojatému smyslu svobodu, pochopit, že život sám o sobě není tím nejcennějším a smrt tím nejstrašlivějším, že je možné nepřijmout

---

*esejích* zmíněny vůbec, např. ve druhém pohybu Patočka silně akcentuje jeho obranný a pracovní význam pro lidský život na rozdíl od takového pojetí druhého pohybu, ve kterém Patočka klade důraz především na konfrontační a sebeprosazující charakter tohoto pohybu. Vzhledem ke komplexnosti problematiky pohybů lidské existence a zvolenému tématu se v tomto článku přidržuji Patočkových charakteristik z *Kacířských esejí*. Srov. J. Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, viz výše, s. 30–33.

<sup>4</sup> *Epos o Gilgamešovi*, Mladá fronta, Praha 1997, s. 78.

takový život, která je člověku diktován bohy a mýtem, ale sám se svého života chopit a dát mu smysl dle vlastního rozhodnutí:

Do očí bilo, jak hnusně pověra dusná  
dusila lidský život a tiskla ho k zemi;  
její hlava se šklebila z oblastí nebes,  
hrozivým pohledem stíhající smrtelné tvory –  
až přišel Řek, jenž první smrtelné zraky  
na ni se osmělil upřít a první jí čelit.  
Věhlas bohů ho neodstrašil, ni blesky,  
ni hromem hrozící nebe, jež urputnou vůli  
mu naopak ponouklo v duši tím víc, aby toužil  
přírodní brány a závory prolomit první.  
Dosáhla svého ta bujará duševní síla;  
daleko překročil ohnivé ohrady světa  
a proputoval svým rozumem nesmírný vesmír.<sup>5</sup>

Třetí pohyb ve své čisté podobě vyjadřuje lidskou možnost odpovědět na možnosti, které představují předchozí dvě citace. Totiž „možnost buď *kapitulovat a zvrhnout se do pouhého jsoucna*, nebo se teprve realizovat jako *bytost pravdy, bytost fenoménu*“.<sup>6</sup> Reflexe na zjevování, která má formu odpovědnosti, je pak pro Patočku počátkem dějin.

Co všechno má Patočka na mysli, když mluví o odpovědnosti? Patočka své stanovisko tradičně vykresluje na pozadí Husserlových a Heideggerových úvah. Podle Patočky si obě filosofie jsou vědomy zásadní úlohy odpovědnosti v historii. Rozdíl je ovšem v tom, co odpovědnost v obou případech naplňuje. Husserlova filosofie v Patočkově interpretaci vychází od primátu poznání. Odpovědnost pak spočívá v podřízení pouhého mínění pod názor.

Na druhé straně Heideggerova filosofie má podle Patočky své těžiště v pojmu svobody a chápe odpovědnost jako realizaci této svobody, která je založena v obnovení otázky po bytí. Vzhledem k tomu, že Patočka za východisko svých úvah o dějinách přijímá Heideggerovu filosofii, není divu, že i v pojetí odpovědnosti je Patočkovi bližší Heideggerovo pojetí. Patočka se tedy přiklání k takovému pojetí odpovědnosti, které vychází od „tu“ situovaného v dějinách. A v samotné historii Evropy nachází Patočka dva význačné momenty, v kterých se odpovědnost nejjasněji ukazuje. Prvním historickým příkladem odpovědnosti, který Patočka užívá, je Platónova filosofie: „Odpovědný člověk jako takový je *já*, je individuum, které se nekryje s žádnou rolí, do níž může vstoupit – to se u Platóna vyjadřuje mýtem o volbě životního losu; je odpovědným *já*, protože v konfrontaci se smrtí, s vyrovnání, s nicotou vzal na sebe to, co může každý jen sám v sobě provést, v čem je nezastupitelný“.<sup>7</sup>

Druhým historickým příkladem odpovědnosti je pro Patočku křesťanství. Ovšem mezi platonismem a křesťanstvím dochází k zásadní proměně konkrétní náplně odpovědnosti. Zatímco řecké pojetí odpovědnosti Platónovy doby má svou náplň v jasnosti nahlédnutí, která je učiněna programem lidského života, křesťanské pojetí odpovědnosti

<sup>5</sup> Carus T. Lucretius, *De rerum natura*, Svoboda, Praha 1971, s. 12–13.

<sup>6</sup> J. Patočka, Platón a Evropa, in: J. Patočka, *Péče o duši II*, OIKOYMENH, Praha 1999, s. 180.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 94.

klade podle Patočky důraz na jednání, na naplnění vlastního osudu: „Hlavní rozdíl zdá se spočívat v tom, že teprve nyní je objeven vlastní obsah duše, který spočívá v tom, že pravda, o kterou duše bojuje, není pravda nazírání, nýbrž pravda vlastního osudu, pravda spojená s věčnou odpovědností, z níž není odvolání na věky věků.“<sup>8</sup>

Z Patočkových popisů odpovědnosti je možné vyčíst několik věcí. Za prvé je důležité si povšimnout, že odpovědnost není jedna správná, ale může nabývat různých forem. Za druhé se v Patočkově pojmu odpovědnosti ozývá řada tradičních heideggerovských témat; kromě vztahu ke smrti je možné zde shledávat napětí mezi autentickým a neautentickým životem a téma starosti a svobody. Za třetí je nutné si povšimnout nietzschovské inspirace v Patočkově pojetí odpovědnosti. Platonismus a křesťanství nemají k sobě totiž tak daleko, jak se na první pohled zdálo, vždyť jak se Patočka odvolává – „křesťanství je platonismus pro lid“.<sup>9</sup> Oba zjevy odpovědnosti jsou pozicí síly, která v sobě skrývá slabost. Jen tak je možné, že se může to, co mělo být v platonismu hrází proti nezodpovědnému démoničnu, totiž rozum, proměnit v toto démonično samo. Patočka tuto proměnu ilustruje na Durkheimových popisech francouzské revoluce, kdy v době vlády osvícenství, které programově chtělo bojovat proti všem předsudkům náboženství, je sám rozum zbožštěn a dává vzniknout náboženství rozumu.<sup>10</sup> Jacques Derrida rozvádí tuto myšlenku ve svých úvahách nad Patočkovou filosofií a v Patočkou naznačeném smyslu přivádí na světlo moment, který z této nietzschovské inspirace pramení – kacířství: „Proto bude každý výkon zodpovědnosti (rozhodnutí, jednání, *praxis*) vždy muset předbíhat a překračovat každé teoretické anebo tematické určení. Bude muset rozhodovat bez tohoto určení, nezávisle na vědění – to je podmínka praktické svobody.“<sup>11</sup>

Každé svobodné rozhodnutí v sobě nese skok do prázdna, moment, ve kterém se nelze opřít o to, co bylo dosud, ale je třeba mít odvahu k novému. K zodpovědnému ujetí se svých vlastních možností je vždy třeba otřes dosavadního smyslu, odpovědnost tak předpokládá opozici, herezi vůči dosavadnímu smyslu.<sup>12</sup>

Posledním momentem, který je možno z Patočkova chápání odpovědnosti vyvodit, je vztah odpovědnosti k veřejné sféře. Když říkáme, že jsme odpovědní, pak jsme odpovědní někomu. Struktura odpovědnosti v sobě předpokládá někoho, komu musíme odpovídat. Předpokládá druhého, jiného. Před odpovědností se tedy nejde zavřít do zdí domu. Jinými slovy, odpovědnost v sobě nese otevřenost pro dotazování. V odpovědnosti je předpokládána otevřená veřejná sféra: „Jde o to spojit s tajemstvím odpovědnost, která podle nejpřesvědčenejší a nejpřesvědčivější *doxa* záleží v **odpovídání**, tedy v odpovídání jinému, před jiným a před zákonem, a pokud možno při veřejném zodpovídání za sebe sama, za své úmysly, své cíle a ve jménu jednajících, jehož odpovědnost se předpokládá.“<sup>13</sup>

Takovou sférou je pro Patočku *polis*. Historická *polis* byla sféra, která byla jasně odlišena od sféry domu a domácnosti (*oikia*). Ve zdech svého domu antický člověk pečoval

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 94–95.

<sup>9</sup> Srov. F. Nietzsche, *Mimo dobro a zlo*, Aurora, Praha 2003, s. 8.

<sup>10</sup> Srov. J. Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, viz výše, s. 98–99.

<sup>11</sup> J. Derrida, Tajemství, kacířství a odpovědnost: Patočkova Evropa, *Filosofický časopis*, roč. 40, 1992, č. 4, s. 567.

<sup>12</sup> Srov. „Středověký kacíř je Patočkovi prototypem moderního nezávislého intelektuála, intelektuála v opozici, který opět je pro něho ztělesněním vlastního potenciálu lidského intelektu, jímž je problematizace daného.“ E. Karfík, Proč je Patočkova filosofie dějin kacířská? *Reflexe*, roč. 4, 1994, č. 12, s. 3–4.

<sup>13</sup> J. Derrida, Tajemství, kacířství a odpovědnost: Patočkova Evropa, viz výše, s. 568.

o svůj život a jeho potřeby. Dům vytvářel soukromou sféru, ve které byl otec pánem. Neexistovala zde žádná rovnost, ale naopak přísná hierarchie moci a povinností. Pokud si vezmeme k ruce analýzy *polis* od Hannah Arendtové, se kterými Patočka pracoval, nacházíme zde rozdíl mezi sférou soukromou, tj. sférou domácnosti, která obstarává každodenní potřeby, a sférou *polis*: „Opustit ochrannou oblast dvora domu ... vyžadovalo odvalu, protože pouze v soukromé sféře bylo možné obírat se starostmi o život a přežití. Kdokoli se odvážil vstoupit do politického prostoru, musel být nejprve také ochoten dát všanc svůj život a příliš velká láska k životu mohla stát v cestě svobodě a byla považována za příznak otrocké duše.“<sup>14</sup>

Pokud se pokusíme rozvinout tento historický popis charakteru *polis*, můžeme konstatovat, že politický prostor, jakožto prostor veřejný, byl prostorem zjevnosti. Člověk, jak popisuje Arendtová, musel opustit úkryt domu a z této skrytosti vstoupit do veřejného prostoru zjevnosti. Odvahy je zde třeba proto, že se člověk dává v takové sféře neskrýtky všanc.

Patočka tyto charakteristiky *polis* přijímá, ale vyzvedá je z historického příkladu na obecnou rovinu a uvádí je do vztahu k lidské situaci. Když člověk, díky svému význačnému vztahu ke zjevování, vystoupí z oblasti předdějinné do oblasti dějinné, vstupuje do sféry, kde už není nerovnost. Člověk se vstupem do dějin přejímá odpovědnost za svůj život do svých rukou. Lidský život tak není podroben vládě bohů. Je zde tedy rovnost, ne ve smyslu egality jako stejného zacházení se všemi, tj. rovnosti ve smyslu spravedlnosti (taková rovnost byla přítomna i v předdějinných společnostech), ale rovnost, tak jak byla chápána v antické *polis*, tj. rovnost jakožto svoboda. Svobodou jsou si všichni rovni (spojuje) a zároveň je svoboda tím, co umožňuje polemos (svár, zápolení) různých postojů, protože tam, kde už není diktován jeden neosobní božský smysl, teď může vzniknout mnohost těchto smyslů. A tak stejně jako v antické *polis* je to svoboda, pochopená jako rovnost, která nás spojuje a zároveň rozděluje v dějinách, a proto i Patočka klade vznik dějin do spojitosti se vznikem *polis* a politiky. S odpovědností nutně vyvstává i *polis* – specifická sféra rovnosti, sváru a vystavení se druhým: „Právě z toho důvodu, že dějiny znamenají na prvním místě toto vnitřní dění, vznik člověka, který zvládá prvotní verzi lidských opozitních možností tím, že se objevuje opravdové, jedinečné *já*, jsou dějinami *duše* na jednom z předních míst. Proto jsou dějiny skoro od počátku sledovány reflexí na dějiny, proto Sokrates obec, vlastní místo dějin, označuje též za místo péče o duši.“<sup>15</sup>

## II.

Může být umění součástí takovéto *polis*? Má umění ještě nějakou funkci, nebo je minulostí, něčím, co člověka po vstupu do dějin, v Patočkově smyslu, už jen brzdí a vrací zpět do mytické tradice, která už ale byla dávno překonána? Stejně otázky kladou Platónovy výtky vůči umění.<sup>16</sup> Umění nás prý odvádí od pravdy a dovoluje nám ukrýt se v oblasti stínů, odrazů, v oblasti mytické tradice, kde zapomínáme na svůj životní úkol, kde mají

<sup>14</sup> H. Arendtová, *Vita Activa neboli O činném životě*, OIKOYMENH, Praha 2007, s. 49.

<sup>15</sup> J. Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, viz výše, s. 90.

<sup>16</sup> Platón, *Ústava*, OIKOYMENH, Praha 2005, s. 383.

lidský osud v rukou bohové. V těchto uzavřených světech, které umění vytváří, se člověk chce vzdát, chce zapomenout na svou svobodu (jako by se snad šlo vrátit zpět do rajske zahrady nevědomosti) a chce se podvolit jakékoli síle, která by vedla jeho život namísto něj. Člověk se vydává bohům a v náboženských rituálech se podvoluje vášním, tomu démonickému v člověku, věčně nenasytné *hybris*. Umění tedy nevyhledává svobodná duše, ale duše slabá a otrocká, podřízená vášním, která si vždy hledá nějakého pána. Umění tudíž nemůže být pro Platóna součástí *polis* – oblasti, která je sférou svobody a jasnosti.

Patočka s Platónovým pojetím, jak uvidíme, částečně souhlasí. V eseji „Umění a čas“ dělí dějiny duchovního vývoje lidstva na dvě části. Na období, kdy dominuje umění, a na období dominance abstraktního a formálního pojmu. První období odpovídá svým charakterem předdějinným společnostem. V tomto období je „dílo průsvitné a průchodné, takže jeho funkce je odhalovat něco jiného než umění.“<sup>17</sup> Tím jiným je oblast božské a sváteční stránky světa. V uměleckém projevu, už v jeho raných formách, tak můžeme zahlédnout schopnost lidské transcendence. Skrze umění, a především literaturu, získává pro Patočku lidský život své zpevnění a ukotvení. Příběhy, eposy, tragédie, to vše vytváří paměť celé společnosti a každý jedinec v nich může nazřít celek svého světa, své epochy. Díky umění je člověk vytažen ze své partikulární perspektivy jedince, transcenduje ji. V antice a středověku je tím, co umění člověku staví před oči, do čeho člověk transcenduje, mýtus. Umění má v těchto dobách podle Patočky vskutku onen charakter, který mu vytýká i Platón. Umění je bohoslužbou, posvátným rituálem, který není důležitý sám o sobě, ale jako průchod k božskému a démonickému prvku světa. V umění na počátku dějin tak nacházíme u Patočky dvojí pojetí. Za prvé je umění jedním z projevů schopnosti člověka překročit sebe sama. Umění v sobě tedy nese něco ze třetího pohybu, vždyť přivádí člověka do vztahu se zdrojem veškerého zjevování, s bohy: „Jde tu o souvislost přírody a nadpřirozeného, lidské svobody a božské moci, jde tu o člověka a Boha či bohy, o muže a ženu, o spolubytí v práci a boji, o vinu, utrpení a smrt. A jelikož jde o tuto souvislost, může celek zazářit právě tak dobře v lyrické básni jako v eposu, v románu nebo dramatu. Jedinec tím získává také odpověď na osobní otázky: je ovlivněn v celém svém bytí, konfrontován s celkem světa, takže i to, co je nahodilé a proměnlivé na jeho vlastním bytí, je tím přesaženo a odkázáno k vyšší souvislosti. Tak tomu bylo již v případě slovesného díla, jakým byl ústně tradovaný mýtus.“<sup>18</sup>

Na druhé straně se ale tato možnost v umění plně nerealizuje. Umění v těchto dobách slouží pouze udržování starého světa, a pomáhá tak vytvářet onu sféru bezpečí a domova, která náleží prvním dvěma pohybům.

Mýtus je vždy mýtem o původu. Nejstarší mýty popisují vznik samotného kosmu, ostatní vysvětlují, odkud se vzala smrt a nemoci nebo např. oheň. Vyprávěním o původu mýtus vysvětluje všechny věci, se kterými se člověk může setkat, a zároveň popisuje i místo člověka mezi nimi. Takové vyprávění tedy vysvětluje, proč věci jsou tak, jak jsou, odkazem na minulost, na to, že tomu tak vždy už bylo. A tak stejně jako měl být odkaz na heroické předky u aristokratických rodů od starověku až do středověku charakteristikou rodu, která dávala druhému na srozuměnou, s kým má tu čest, tak i mýtus popisem původu dává člověku zdání, že zná podstatu věci. Vykázáním původu tak mýtus ukazuje

<sup>17</sup> J. Patočka, Umění a čas, viz výše, s. 306.

<sup>18</sup> J. Patočka, Společenská funkce literatury, in: J. Patočka, *Češi I*, OIKOYMENH, Praha 2006, s. 180.



člověku, jak s danou věcí jednat, jak se vůči ní zachovat, a dělá z ní běžné jsoucnou mezi ostatními. Zdánlivá znalost, kterou mýtus člověku nabízí, dává člověku pocit bezpečí a vytváří onu tolik potřebnou sféru domova a dne, ve které je člověku vše jasné, kde není ohrožován ničím novým. Neznámé, nové, transcendentní pramen všeho zjevného, stojící nad oblastí jsoucna, to jsou síly, které jsou ohrožující, síly noci, před kterými je nutno se chránit udržováním mýtu.

Mýtus například vypráví o smrti a posmrtném životě, o duších zemřelých, jako by byli stále přítomni (vzpomeňme antické kultury mrtvých), a tím zastírá naprostou jinakost, transcenci, kterou smrt vůči nám je. Mýty tedy svým odkazem na původ a minulost podporují sílu tradice, která je sama živá, a petrifikují tak životní formu lidského společenství, nechávají problematiku noci vždy už za sebou.

Otázka je, jak tyto dvě skutečnosti v Patočkově pojetí smířit. Jak může být umění něčím, co je jednou z oblastí, kde se uskutečňuje lidská transcendece, a zároveň něčím, co této transcenci brání tím, že udržuje starý způsob života, ve kterém člověk nevidí zjevování ani svůj vztah k němu, přestože jej má přímo na očích? Zde nám může, jak se domnívám, pomoci Patočkovu pojetí tzv. ontologické metafory z *Kacířských esejí*. Patočka zde poukazuje na to, že „ve světě jsoucna se manifestuje přítomnost bytí, kterému se rozumí jako vyššímu, nesouměřitelnému, nadřazenému, ale ještě není jasné *jako takové*, nýbrž sdílí se jsoucnou tutéž oblast jediného světa, v němž se všechno zároveň ukazuje i skrývá – nerozlišeným způsobem“.<sup>19</sup>

V Patočkově pojetí jde o nepochopení, které stojí v pozadí umění starověku. V umění dochází k transcenci člověka, pohyb pravdy zde vskutku dochází své aktualizace, ale je stržen zpět do oblasti světského jsoucna lidskou tendencí uchovávat pevnou životní formu, je podřazen tradici a prvním dvěma pohybům. Tak je božské pochopeno nikoli ve své transcenci, ale jako běžné jsoucnou mezi jinými, s kterým je nutno počítat, případně nějak zacházet. Příkladem takového pochopení božské stránky světa nám může být Platónův dialog *Euthyfrón*: „Avšak jednoduše ti pravím toto, že dovede-li někdo mluvit a dělat věci bohům libé, když se modlí a přináší oběti, tyto úkony jsou zbožné a takové úkony udržují jak soukromé domy, tak společenství obce; avšak věci opačné proti libým jsou hříšné a ty všechno vyvracejí a ničí.“<sup>20</sup>

Euthyfrón je v dialogu zástupcem starého pojetí zbožnosti, která, jak vidíme, počítá s bohy spíše jako s obchodními partnery. Euthyfrón dobře ilustruje Patočkovu zaslepenost ontologickou metaforou. Bohové, ona mimosvětská, transcendentní síla, je chápána jen skrze své působení ve světě stejně jako všechna jiná jsoucna. A právě díky této zaslepenosti se starověké umění neustále pohybuje jen na úrovni mýtu a slouží za průchod k objektivnímu smyslu, který mu není vlastní, který nevychází z jeho podstaty jakožto umění.

Středověké umění má dle Patočky stejný charakter: „Středověk mýtus nahradil theologií a mytologií odbožštěnou a pokleslou v pouhý moralizující nebo alegorizující námět.“<sup>21</sup>

<sup>19</sup> J. Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, viz výše, s. 32–33.

<sup>20</sup> Platón, *Euthyfrón, Obrana Sókratova, Kritón*, OIKOYMENH, Praha 2005, s. 30.

<sup>21</sup> J. Patočka, *Spisovatel a jeho věc*, viz výše, s. 287.

Zde se nachází určitá neshoda v Patočkových tvrzeních. Na jedné straně, jak jsme viděli v první části, je křesťanství společně se vznikem antické *polis* pro Patočku jedním z míst, kde se člověk právě chápe své odpovědnosti, kde pohyb pravdy dochází své plně aktualizace. Na druhé straně má být středověké umění stále místem, kde přetrvává zaslepenost mýtu. Mezi oběma pozicemi se nachází jistý časový odstup. Uvedený Patočkův citát je z roku 1969, zatímco jeho pojetí křesťanství jako jednoho ze způsobů lidského převzetí odpovědnosti pochází z *Kacířských esejí* (1975). Patočka tedy mohl změnit své pojetí, nebo neměl dojem, že taková tvrzení stojí v opozici. Sám bych se přikláněl k druhé interpretaci. Nezdá se mi totiž nutné, aby se lidské převzetí odpovědnosti za svůj život odehrálo najednou ve všech oblastech lidského snažení. Ostatně již antická *polis* existovala v poklidu současně s existencí mýtů a jiných kultů. Není tedy důvod, proč by ve středověku nemohlo existovat umění, které je svým důrazem na alegoričnost a podobenství stále ještě oním průchodem do jiného světa, společně s představou o jedinečnosti lidského života a dějin, které jsou lidským úkolem. Vždyť i přes lidskou schopnost transcendence člověk musí žít, obstarávat práci své potřeby – prostě existovat v každodennosti svého bytí. Pohyb pravdy se tudíž nemůže zmocnit najednou všech oblastí lidského života, ale spíše se vždy projevoval jen v několika málo momentech, ne-li jen v několika málo lidech.

Rovněž se musíme varovat takovéto vidění paušalizovat. Patočkova charakteristika epochy dějin, ve které vládne umění, neznamená, že v této epoše nemohla vzniknout díla, kterým se podařilo vymanit třeba částečně z nadvlády excentrického smyslu, ať už náboženství, mýtu nebo jiné vládnoucí ideje, jakou se ukázala být rozumnost v dobách osvícenství nebo národ v 19. století. Příkladem budiž třeba Caravaggiův obraz *sv. Matouš a anděl*, který zobrazoval evangelistu jako člověka prostého, který neví, jak správně držet pero, a jehož ruku musí doslova vést anděl. Takové pojetí nevyhovovalo představě a popisu evangelisty z Bible a Caravaggio byl následně nucen obraz přemalovat. Jiným příkladem za všechny budiž zase v našem prostředí dílo Máchovo.

Přejdeme nyní k moderní době a modernímu umění. Moderní doba je podle Patočky ve znamení vlády matematické přírodovědy a její technologické aplikace na svět. Význačné místo, které hraje vědotechnika, vede k takovému pohledu na skutečnost, kterému dominuje objektivace a předpověditelnost. Příroda se z tohoto pohledu mění v soubor energií a sil. Ve vědotechnice se člověk osvobodil od břemene práce a svalil jej na přírodu. Na první pohled se tak jedná o velké vítězství. Ale toto osvobození, jak Patočka podotýká, se netýká člověka jako jednotlivce, ale spíše lidské výroby.<sup>22</sup> Člověk jako jedinec je rovněž podroben takovému náhledu a proměněn tak v soubor propočitatelných sil a energií: „Jediná bytost, o níž víme, že dokáže vědomě proměňovat věci a procesy v prostředky k účelům, a dávat tak věcem smysl, stává se sama součástí procesu v třetí osobě, procesu moci, která hromadí stále více a kde se propadá posléze každý lidský smysl a mění se v nesmysl.“<sup>23</sup>

Takové bylo v Patočkově interpretaci ovzduší konce 19. a začátku 20. století, v němž se připravovala první světová válka, a tuto pečeť nese i Patočkovo pojetí moderního umění. V textech z doby kolem roku 1970 tak můžeme vysledovat, jaké mělo dle Patočky takové

<sup>22</sup> J. Patočka, *Umění a čas*, viz výše, s. 312.

<sup>23</sup> *Tamtéž*, s. 313.



pojetí důsledky pro moderní umění ve všech momentech, tj. v momentu samotného díla, umělce a diváka.

Umělecká díla předchozích období byla podle Patočky, jak jsme viděli, jakýmsi oknem do světa společného smyslu, který je určován ne člověkem nebo dílem samým, ale má svůj původ v božské stránce světa. Dílo bylo oblastí božského a svátečního v kontrastu ke každodennosti. Rozdíl mezi uměním a životem se tak odehrával na ose *sacrum* a *profanum*. V moderním světě ale není přítomen jednotný objektivní smysl. Dominance abstraktního matematického myšlení má své důsledky i v charakteru uměleckých děl. Patočka nenazývá období moderního umění obdobím „dominujícího abstraktního a formálního pojmu“<sup>24</sup> náhodou. Opíraje se o rozlišení tří vrstev ve výtvarném díle u Arnolda Gehlena, ukazuje Patočka, jak v dílech moderních malířů Cézanna, Modriana a Kandinského dochází k ústupu až vymizení nejprve vrstvy ideálních představ a následně i vrstvy primárních objektů na úkor vrstvy formálních prvků. Tak se redukce na matematickou propočitatelnost a proměna veškerého lidského smyslu v nesmysl projevuje i v moderním uměleckém díle nepřítomností ideálních představ a metafyzické kvality a přechodem k abstraktnosti formálních prvků. Patočkovy analýzy se nemíjejí svou přesností. 20. století začíná oslavou oné dominance energie a síly ve futurismu (1909), zážitek proměny lidského smyslu v nesmysl první válkou nachází své vyjádření v dadaismu (1918) a ohlas frontové zkušenosti, která dala člověku nahlédnout do temné propasti lidské duše a postavila jej tváří v tvář nicotné noci smrti,<sup>25</sup> je možné nalézt vyjádření v surrealistickém manifestu (1924), v jeho oslavě sil noci, snu a svobody a jeho rozčarování ze sil dne a života.<sup>26</sup> Nejen tedy ve válečném otřesu frontové zkušenosti, ale i v umění dochází k objevu lidské svobody jako transcendence vůči zájmům každodennosti. Stejný proces osvobození od vnějšího smyslu je pak možné sledovat v Patočkových úvahách i na straně umělce: „Pro moderní vývoj, jež zde rýsovat nelze, je však charakteristické, že čím dál tím více vytváří *individuální* zachycení *životního* smyslu, tj. zachycení, za které ručí sám autor, přirozené ve společenském kontextu, ale ne ve vztahu k anonymnímu a v anonymitě závaznému *my*, které funguje automaticky.“<sup>27</sup>

Umělec již není pouze služebníkem vyššího smyslu. Nadále je zachycovatelem a odhalovatelem životního smyslu, ale tentokrát přibývá důležitá charakteristika odpovědnosti, kterou autor nese. Umělec už nepatří do rodiny věštců, skrze které promlouvají bohové, tak jak to bylo obvyklé v antice, bůh už nevede ruku středověkému spisovateli a umění už není projevem génia, nezkratné tvůrčí přírodní síly osvícenství nebo absolutního ducha

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 307.

<sup>25</sup> „Veliká, hluboká zkušenost fronty s její linií ohně spočívá však v tom, že vyvolává *noc* s její naléhavostí a nezanedbatelností. Mír a den musí vládnout tak, že posílají lidi na smrt, aby *druhým* zajistili budoucí den ... od těchto obětovaných se naopak vyžaduje *výdrž* tváří v tvář smrti. To znamená, že se temně ví, že život není vším, že se může sebe vzdát. ... Zde pojednou, jak ukazuje Teilhard, na účastníky učiní svůj výpad *naprostá svoboda*, svoboda od *všech* zájmů míru, života, dne.“ J. Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, viz výše, s. 113.

<sup>26</sup> „Tak dlouho se lpí na víře v život, na tom, co život má nejnejistějšího – rozumí se život reálný – že nakonec se tato víra ztratí. Člověk, tento nezměnitelný snivec, den ze dne nespokojenější se svým osudem, je stěží s to přehlédnout všechny ty věci, kterých si navykl užívat a které mu dala k dispozici jeho bezstarostnost nebo jeho úsilí – skoro vždycky jeho úsilí, neboť se uvolil pracovat, přinejmenším se mu nepříčilo vsadit na své štěstí (na to, čemu říká své štěstí!).“ A. Breton, Manifest surrealismu, *Analogon*, roč. 8, 1996, č. 16, s. I.

<sup>27</sup> J. Patočka, Spisovatel a jeho věc, viz výše, s. 287.

romantismu. Za dílo samotné nese plně odpovědnost sám umělec, už se nemusí dělit s nadpřirozenými neosobními silami, dílo je plně jeho výtvořem.

Nakonec i na straně diváka dochází k obratu od předem daného smyslu ke svobodě. To se děje ve dvou momentech. Prvním momentem je součinnost diváka a umělce. V obdobích s dominancí ideální a předmětové vrstvy, doplněno ještě o pevně určený metafyzický smysl lidského života, byl skryt zásadní moment umění, že dílo je ryzí tvorbou. Oba, jak umělec, tak divák, byli ve svém přístupu k dílu takovým metafyzickým smyslem ovlivněni a tvůrčí projev lidské svobody tím byl umenšen a zakryt. Naproti tomu moderní umění svým důrazem jen na složku formální, tj. na samotné značení oproti značenému, láme zaslepenost ontologické metafory a lidská pozornost je v něm obrácena od zjevu ke zjevování a staví nám před oči, že „člověk není pouhý transformátor a akumulátor energie, který si vytvořila hra kosmických sil, nýbrž opravdový tvůrčí pramen, svoboda“.<sup>28</sup>

Tak nás jeden moment, moment svobody, přivádí k druhému, kterým je sebereflexe, kterou umění divákovi a své době nabízí. Moderní umění tak v Patočkově interpretaci ukazuje divákovi nejen jeho epochu v jejím celku, ale i jeho svobodu a svoboda se stává důležitým faktorem ve všech momentech moderního umění: dílo, divák, umělec. A tak stejně jako kdysi v Athénách Řek zlomil moc dusivé pověry, a tím vystoupil z domu do svobodné sféry athénské polis a dějin, i moderní umění, po projití válečných zkušeností začátku 20. století, vystoupilo z nadvlády božského a mytického do *polis*, onoho specifického prostoru svobody, rovnosti, boje a odpovědnosti. Jinými slovy, přechod, který umění mezi 19. stoletím a moderním uměním vykonalo, je přechodem z uzavřené sféry domu, kde vládne v nerušeném klidu jeden smysl, do veřejné sféry *polis*, která je místem střetu mnohosti smyslů, ve které se uskutečňuje pohyb pravdy jako lidské přebírání odpovědnosti za své bytí.

Domnívám se proto, že lze o Patočkově pojetí moderního umění říci, že odhaluje proměnu osy *sacrum* – *profanum*, po které se pohybovalo umění předešlých dob a na kterou útočí i Platónovy výtky, za osu odpovědnosti – neodpovědnosti, díky níž se moderní umění stalo sférou, kde se odehrálo uskutečnění pohybu pravdy a moderní umění tak vstoupilo do veřejné sféry *polis*, významného místa péče o duši. Tedy v opozici vůči Platónovým výtkám se oblast moderního umění stala sférou svobody a otevřenosti.

Neznamená to ovšem, že v každém uměleckém díle se lidská svoboda a transcendence realizuje. Musíme si uvědomit, že Patočkův výklad se týká východiska moderního umění. Na počátku 20. století je oblast umění jak na straně umělců, tak i diváků osvobozena od diktovaného smyslu, je polem svobody, ve kterém se může každý postavit za svou věc. Svobodu, která se plně projevila na straně díla, umělce i diváka, je možno vždy znovu ztratit. Jde o to, zda se člověk ke svobodě jako tvůrčímu prameni chce hlásit a udržet si ji, nebo se jí vzdá a podlehne tlaku nabídky a poptávky, opustí, co sám chtěl vyjádřit, a nechá se najmout pro cíle a myšlenky, které jsou mu cizí, nebo jen podlehne sladkému svodu slávy, který nabízí masová média. Moderní umění je tedy sférou, kde se projevuje lidská svoboda a tvůrčí síla, ale je zároveň sférou boje, kde o svou svobodu můžeme přijít, protože umění tím, že se vystavilo do veřejné sféry, se otevřelo oběma lidským

<sup>28</sup> J. Patočka, *Umění a čas*, viz výše, s. 316.

možnostem: „buď *kapitulovat a zvrhnout se do pouhého jsoucna*, nebo se teprve realizovat jako *bytost pravdy, bytost fenoménu*.“<sup>29</sup> Ale právě lidské zvládnání těchto dvou opozitních možností je to, co se v Patočkově pojetí charakterizuje *polis*.

## Poděkování

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

## LITERATURA

- Arendtová, H., *Vita Activa neboli O činném životě*, OIKOYMENH, Praha 2007.
- Breton, A., Manifest surrealismu, *Analogon*, roč. 8, 1996, č. 16, s. I.
- Derrida, J., Tajemství, kacířství a odpovědnost: Patočkova Evropa, *Filosofický časopis*, roč. 40, 1992, č. 4, s. 551–573, č. 5, s. 857–867.
- Epos o Gilgamešovi*, Mladá fronta, Praha 1997.
- Karfík, F., Proč je Patočkova filosofie dějin kacířská?, *Reflexe*, 1994, č. 12, s. 1–12.
- Lucretius, Carus T., *De rerum natura*, Svoboda, Praha 1971.
- Nietzsche, F., *Mimo dobro a zlo*, Aurora, Praha 2003.
- Patočka, J., *Češi I*, OIKOYMENH, Praha 2006.
- , *Fenomenologické spisy II*, OIKOYMENH, Praha 2009.
- , *Kacířské eseje o filosofii dějin*, OIKOYMENH, Praha 2007.
- , *Péče o duši II*, OIKOYMENH, Praha 1999.
- , *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- Platón, *Euthyfrón, Obrana Sókratova, Kritón*, OIKOYMENH, Praha 2005.
- , *Ústava*, OIKOYMENH, Praha 2005.

## ART, RESPONSIBILITY, AND THE POLIS

### Summary

Is modern art part of the *polis*? Patočka sees in modern art a domain of human creativity, freedom, and plurality in opposition to the scientific-technological approach towards human existence, which reduces human beings to the single idea of utility. Where, according to Patočka, do all these characteristics of modern art originate? How is it different from classical art? By analysing his *Heretical Essays in the Philosophy of History* (1975) and his essays on art from the 1960s, this article seeks to demonstrate that Patočka's conception of modern art is connected with notions of responsibility and the *polis*, which appear in Patočka's late philosophy. The article thus aims to demonstrate that the transition to modern art is based on a deeper change – namely, a transition from the private to the public in the sense of the *polis*. It also aims to show that Patočka's conception of modern art is, in contrast to Plato's, not the corruption of the soul but the area where one can care for the soul, and also to show that art has a rightful place in the *polis*.

<sup>29</sup> J. Patočka, Platón a Evropa, viz výše, s. 180.