

ESTETICKÝ POSTOJ A VĚČNÝ NÁVRAT MINULÉHO RÁZU UMĚNÍ: DANTO A PATOČKA

ONDŘEJ DADEJÍK

Na první pohled se může zdát, že vzdálenost mezi dílem filozofů uvedených v názvu je nepřekročitelná. Při pohledu bližším se však začínají objevovat některé styčné plochy. Oba se do hloubky věnovali filozofii dějin a pro oba znamenalo umění důležité téma jak z hlediska filozofické, tak z hlediska kritické či interpretační reflexe. V následujícím textu se však zaměříme na konkrétní, myšlení obou propojující motiv, a tím je inspirace filozofií G. W. F. Hegela, resp. jeho tezí o minulém charakteru umění. Danto i Patočka si jsou, resp. byli, vědomi síly Hegelova výroku a oba se jej pokusili, každý svým způsobem, využít pro reflexi umění dvacátého století. Oba dospěli v jistém ohledu k podobným dílčím závěrům, oba využili po svém Hegelovu myšlenku „umění jakožto pravdy“. V určitém bodě se však jejich úvahy ubírají opačným směrem. Tímto rozhodujícím momentem, bodem obratu obou interpretací, je pojetí estetického postoje, obecněji řečeno, názor na životnost filozofické estetiky ve vztahu k pochopení smyslu tvorby a recepce uměleckých děl. Domnívám se, že právě interpretace pojetí estetického postoje v Hegelově estetice a vztah k tomuto pojmu vůbec ponechává Danta na rovině modifikované teze o „konci umění“, zatímco Patočkovi umožňuje svým způsobem vykročit „za“ Hegelem proslavenou a opakovaně interpretovanou tezi.¹ „Věčný návrat“ v názvu této studie může odkazovat, jak se pokusím doložit, nejen k opakovanému zájmu filozofů o novou interpretaci Hegelovy známé teze, nýbrž také (v Patočkově případě) ke schopnosti umění prostředkovat takový postoj k času, kdy se *odhaluje* minulost jako vlastní povaha samotné časovosti. Nejprve tedy představím motivaci a hlavní body Dantova přístupu a některé jeho důsledky a poté se obrátím k Patočkovu výkladu Hegelovy koncepce, prohloubenému výkladem jeho pojetí časovosti a estetického postoje.

I.

V jednom ze svých nejznámějších esejů Arthur Coleman Danto uvažuje nad mocí, či spíše bezmocí poezie a umění obecně ovlivnit zásadním způsobem naše životy. Ptá

¹ Hegelovo učení o minulém rázu umění se stalo zvláštním předmětem pojednání i dalších významných filozofů, např. Martina Heideggera, Hanse-Georga Gadamera či Jeana-Luka Nancyho. Srovnání Patočkovy interpretace s přístupem M. Heideggera a J.-L. Nancyho se podrobně věnuje Miloš Ševčík. Srov. M. Ševčík, *Change in Essence? Hegel's Thesis on Past Character of Art as Considered by Heidegger, Patočka and Nancy*, in: O. Dadejík; J. Stejskal (eds.), *The Aesthetic Dimension of Visual Culture*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, s. 155–166.

se, nakolik bylo umění součástí reálných politických změn, jak se mnohdy domníváme, a nakolik bylo pouze zbytnou nadstavbou, emblémem, koloritem skutečného dění. Je v silách umělce a v moci uměleckého díla skutečně a vlastními prostředky měnit myšlení své doby, má umění potenciál pohnout kormidlem dějinného vývoje? „Ať už je to jakkoli,“ odpovídá Danto, „víme, že dokonce i díla zamýšlená k povzbuzení politického uvědomění většinou povzbuzovala přinejlepším obdiv k sobě samým a k mravnímu sebeobdivu těch, kteří je sami obdivují.“² Sebevýznamnější dílo, Picassovu *Guerniku* nevyjímaje, „nevykonává nic závažného, prostě jen uchovává paměť, vytváří pomník, spiritualizuje, tvoří jistý druh kenotafu pro muzeum mizejících vzpomínek, asi na úrovni náboženské ceremonie, jejíž funkcí je přiznání omezenosti naší moci cokoli změnit“.³

Pokud by však platilo výše uvedené, vystává druhá otázka. Proč je tolik rozšířený názor, že umění je z politického či společenského hlediska nebezpečné? Danto dodává, že „dějiny umění jsou dějinami potlačování umění, což se samo o sobě jeví jako zbytečné, pokud to, co se pokoušíme spoutat, nemá jakoukoli účinnost. Propůjčujeme umění iluzi moci tím, že jej pojmáme jako nebezpečné, přičemž by se nic nestalo, pokud by bylo ponecháno svobodné“.⁴ Odkud se tedy vzala tato iluze nebezpečnosti, moci, kterou umění vládne? Danto se snaží prokázat, že toto přesvědčení není podloženo historickými fakty, ale je dílem filozofie, resp. výsledkem vlivu filozofické manipulace uměním. Představa nebezpečnosti umění pramení údajně z uměleckých teorií, které jsou psány filozofy: „Ať už je to cokoli, co u nich mohlo vyvolat pocit nebezpečí, dějiny filozofie by mohly být pojímány jako masivní, společné úsilí neutralizovat činnost [umění].“⁵ Filozofické znevažování či marginalizace moci umění pak není vzhledem ke strachu z jeho údajného nebezpečí zase tak odlišné: „Je to způsob reakce na pocíťovanou nebezpečnost umění, která umění metafyzicky pojímá tak, jako by nebylo čeho se bát.“⁶ Danto podniká ve svém eseji určitý druh archeologie těchto teorií, jež zbavují umění jeho práv. Obtíže takového podniku jsou podle Danta veliké, a jak se ukáže, oddělení umění od filozofie, pokud je substance umění konstituována na základě filozofické víry v to, „co je umění“, může být posledním momentem umění samotného.

„Zdá se, jako by platónská metafyzika vznikla kvůli tomu, aby pro umění definovala místo, které univerzálně zajistí, že jím nelze nic vykonat,“ píše Danto.⁷ Od samého počátku tak existuje mezi uměním a filozofií válečný stav. Pro Platóna je umění dvojnásobně vzdálené od toho, co je skutečné: zatímco řemeslník musí mít alespoň praktickou znalost účelu, aby vyrobil, co se po něm žádá, umělec napodobuje pouze to, jak se daný předmět jeví, aniž by k tomu potřeboval nějaké poznání napodobovaného předmětu. Tato dru-

² A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986, s. 3.

³ Tamtéž, s. 4. V části zabývající se Dantovým využitím Hegelových úvah bude pozornost věnována základním obrysům jeho teorie, tak jak je obsažena v příslušných kapitolách knih *The Philosophical Disenfranchisement of Art* a *The Transfiguration of Commonplace. A Philosophy of Art*. Navazujícím Dantovým úvahám ani mnohostranné kritice jeho teorie se zde není pro nedostatek prostoru možné věnovat. Srov. A. C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton 1997; srov. *History and Theory. Danto and his Critics: Art History, Historiography and After the End of Art*, roč. 37, 1998, č. 4.

⁴ A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, viz výše, s. 3.

⁵ Tamtéž.

⁶ Tamtéž.

⁷ Tamtéž, s. 6.

hořadost umělecké činnosti jí pak bezpečně zajišťuje epifenomenální pozici v hierarchii přístupů k realitě a především vzhledem k možnosti do ní zasahovat.

Z jakého důvodu dochází k tomuto vykázání mimo oblast reálného dopadu, možnosti cokoli zásadním způsobem ovlivnit? Proč diagnostikuje Danto Platónovo pojetí umění jako politické, tzn. jako „tah v určitém boji o lidskou mysl, v němž je umění pokládáno za nepřítele“?⁸ Důvodem je odvěký svár smyslů a rozumu o ovládnutí lidské mysli, zápas, jehož hlavními aktéry se stává umění na jedné a filozofie na druhé straně. Převaha v tomto zápase se velmi brzy přiklání na stranu filozofie a výše zmíněná směs strachu z umění a dojmu z jeho neschopnosti zní podle Danta rozporuplně jen do té chvíle, než pochopíme, že obvinění z neschopnosti je filozofickou reakcí na obavu z nebezpečnosti umění, která ontologicky přesouvá umění do oblasti sekundárních, odvozených jsooucen – „stínů, iluzí, klamu, snu, pouhých zdání a čirého odrazu“.⁹ V podstatě jde o velmi účinnou cestu, jak dostat umění mimo dosah jakéhokoli reálného vlivu. „Pokud je Platónova teorie umění jeho filozofie a pokud spočívá filozofie napříč věky v dodatcích k Platónovu odkazu, filozofie sama by mohla být zbavováním umění jeho práv – problém oddělení umění od filozofie by tedy spadal v jedno s otázkou, co by byla filozofie bez umění,“ píše Danto.¹⁰

Měly by existovat dvě formy platónského útoku. Za prvé je to výše nastíněná marginalizační strategie, *efemeralizace umění*, tzn. předložení takového výkladu ontologie, v němž je vykreslen metafyzický obrázek, jenž v důsledku zbavuje realitu jakéhokoli vlivu umění. Druhá forma spočívá v maximální *racionalizaci umění*, a to způsobem, „že rozum kousek po kousku kolonizuje říši pocitů, kdy sókratovský dialog je formou dramatické reprezentace, v níž hraje podstatnou roli rozum, ochočující si realitu tím, že ji absorbuje v pojmy“.¹¹

Byl to Friedrich Nietzsche, tvrdí Danto, kdo poukázal na neblahý vliv tohoto „estetického sókratismu“, jenž měl způsobit smrt původní řecké tragédie a komedie a který našel krásu výhradně v klidné racionalitě pojmů, a nadlouho tak vytěsnil „strašlivou krásu“ iracionálního. „Od tohoto agresivního výpadu, tohoto nejhlubšího vítězství, jaké filozofie poznala a vůbec kdy pozná, jsou dějiny filozofie střídáním analytického úsilí efemeralizovat, a tedy utlumit moc umění, nebo mu přiznat určitou validitu tím, že je pojímáno jako vykonávající totéž co filozofie, avšak pouze hrubě a nedokonale.“¹² Jedná se především o Hegelovu strategii, která svým vlivem podle Danta vrhá zvláštní světlo na současnou situaci filozofie samé, neboť ta se ocitá s nádechem komické spravedlnosti v té samé situaci, do které se jí údajně podařilo dostat umění. Stalo se věci všeobecné shody, upozorňuje Danto, že pokud filozofie nemůže vykázat žádné specifické pole faktů, jak je tomu v případě speciálních věd, její problémy se stále více jeví být bezpředmětné, iluzorní, v každém případě méně důležité. Dodejme, že obranné, protože na první pohled méněcenné postavení filozofických oborů, stále silnější potřeba a nesnáze při obhajobě důvodu své existence zčásti potvrzují platnost Dantovy úvahy: „Do té míry, do jaké měla

⁸ Proti Platónovu „tažení“ klade Danto Aristofana a jeho hru *Oblaka*, satiru na Sókrata a jeho školu: „*Oblaka* jsou útokem na intelekt ve jménu pocitu.“ Na druhé straně bojové linie pak podle Danta nacházíme Sókratovo školení Ióna, ochotně uznávajícího, že postrádá jakékoliv vědění, coby důmyslné využití umělecké literární formy *proti umění*. Platón zde podle Danta stvrzuje svou pozici z *Ústav*, v níž „jako metafyzický politik vykazuje umělce ze státu i z reality.“ Srov. tamtéž, s. 6–7.

⁹ Tamtéž, s. 7.

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ Tamtéž.

¹² Tamtéž, s. 8.

vůbec nějakou platnost, snažila se filozofie dělat to, co dělá lépe věda, v podstatě ve stejném smyslu, v jakém Platón o umění prohlásil, že vykonává nedokonale to, co filozofie zvládá dokonale: filozofie je prostě netrpělivou vědou,“ uzavírá provokativně Danto.¹³ Zdá se tedy, že potácejíc se mezi protovědou a pseudovědou, dopadlo na filozofii stejné dilema, jaké na úsvitu evropských dějin zálučně vložila na umění.

Je možné filozofii tohoto údělu zbavit? Úvahy nad uměním a jeho údělem nejsou v Dantově případě motivovány pouze zájmem o utiskovaného, nýbrž i zájmem o toho, kdo je oním utiskovatelem. Z tohoto hlediska je možná nejlepší začít emancipací umění, tvrdí Danto. Skrze osvobození utlačovaného může totiž paradoxně dojít k osvobození toho, kdo na sebe – ať už z jakýchkoli příčin – údel utlačování vložil. V tuto chvíli nás však zajímají především samotné analýzy údajné filozofické represe umění a její možné důsledky.

II.

První formou filozofické represe umění by měla být jeho efemeralizace a ústřední postavou této tendence by měl být podle Danta Immanuel Kant a jím *de facto* inaugurovaná tradice pojmání estetična.¹⁴ „Náš postoj k uměleckým dílům je charakterizován z hlediska toho, co Kant nazývá ‚nezájmem‘,“ píše Danto, „což je postoj, který je v přímém protikladu k zaujetí zájmu, tedy nějakého osobního či sociálního důvodu pro starost o to, zda něco existuje či neexistuje, pokud neexistence téhož či jeho částečná změna přináší nějaký individuální či sociální rozdíl.“¹⁵ Podobnou nezainteresovanost lze podle Danta nalézt již u Platóna, u něhož jsou to právě filozofové, kdo je zaměřen na „čisté formy“, čímž pozbývají zatemňujících zájmů ve světě jevů. Dosahují tak nezainteresovaného, a proto čistého, nezkaleného, *objektivního* vztahu k realitě, v níž jsou ostatní obsaženi převážně skrze své partikulární zájmy. Z hlediska této represivní strategie je umění, coby konkurent filozofie v zápasu o privilegovaný přístup k realitě, stejně jako filozofie postaveno mimo onen každodenní svět lidských strastí a starostí, ovšem v opačném směru. Zatímco filozofie odstraňuje závoj jevů tvořících tuto životní realitu a proniká k pravé skutečnosti, umění by ji mělo zahalovat ještě jedním závojem jevení navíc.

Danto zde umně využívá jeden z často traktovaných aspektů estetického objektu a percepce, a to zaměření pozornosti na jevení předmětu samo, čili vyvázání vnímaného předmětu z jeho kontextuálních souvislostí. Odhlédneme-li na chvíli od Dantovy analýzy,

¹³ Tamtéž.

¹⁴ Základní rysy vymezující povahu „estetična“ či „estetické zkušenosti“ lze sledovat roztroušeně, jako součásti zcela odlišných filozofických formací, mnohem dále, hluboko za vznik estetiky coby zvláštního odvětví filozofie. Kantův význam je dán – ať už s Dantem souhlasíme či nikoli – především systematickým propojením přejatých motivů, jejich začleněním mezi základní „mohutnosti“ či „schopnosti“ myslí a jasným formulováním dvou základních rysů estetického souzení *nezainteresovanosti* (bezzájmového zalíbení) a *bezprostřednosti* (nepojmivosti estetického, resp. vkusového souzení), odlišujících tento typ souzení (či zkušenosti) od ostatních modalit možné zkušenosti. Přehledné shrnutí větvící se vývojové linie pojmu „estetična“ a „estetické zkušenosti“ podává Władysław Tatarkiewicz. Srov. W. Tatarkiewicz, *Aesthetic Experience: The Early History of the Concept, Dialectics and Humanism*, roč. 1, 1973, č. 1, s. 19–30; srov. M. Seel, *The Career of Aesthetics in German Thinking*, in: A. O’Hear (ed.), *German Philosophy since Kant. Royal Institute of Philosophy Supplement*, č. 44, Cambridge University Press, Cambridge 1991, s. 399–412.

¹⁵ A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, viz výše, s. 9.

mohli bychom ve shodě s kritizovanou tradicí estetických teorií říci, že v důsledku tohoto druhu zaměření pozornosti přestáváme být zaujati daným předmětem jako předmětem určitého druhu či typu, přestáváme být zaujati rozpoznáním tohoto předmětu na základě přítomnosti *určitých* rysů. Díky uvolnění obvyklých „zainteresovaností“ v žité realitě se vynořuje sama možnost zaměření pozornosti na samotné *jevení* daného fenoménu, jinými slovy *zaujetí estetického postoje*. Dočasně přestáváme být ponořeni mezi jsoucími věcmi (*inter-esse*, jak připomíná etymologii termínu Martin Jay)¹⁶ a přestáváme být dočasně determinováni sítí jednotlivých zájmů, resp. účelů těchto věcí. Podle Martina Seela jsou v tomto smyslu předmětem (tradice) filozofické estetiky „formy a možnosti procesuálně orientované percepcce. Estetika se zabývá mody percepcce, která je vykonávána pro ni samu (*for its own sake*)“.¹⁷ Ať už budeme ve vztahu k tomuto rysu estetického postoje, estetického objektu a estetické percepcce mluvit o netransparenci, seberefereční povaze estetického znaku, spjaté s vytržením jevu z jeho běžných, životních souvislostí, nebo o metazájmu na percepci, kdy se prvotní, kontextem daný předmětný zájem přesouvá na percepci aktivitu samu, jedná se o jeden z opakujících se základních motivů moderní estetiky. Tento důležitý strukturální prvek, jenž připouští formulaci specifického prožitku svobody – jak se pokusíme ukázat v druhé části věnované Patočkově přístupu – však v Dantově interpretaci nabývá následujících obrysů.

Kant filozofické vykázaní umění mimo dosah jakéhokoli reálného vlivu posiluje podle Danta tím, že pojednává umění právě jako „bezzájmové zalíbení“ či „účelnost bez jakéhokoli účelu“. Tím jej systematicky neutralizuje, neboť od této chvíle je jeho účel podle Danta definován tím, že s ním nelze spojovat žádný praktický či jinak do žité reality zasahující účel. Každý takový krok je totiž z hlediska estetické definice umění chápán jako chybné užití, či dokonce zneužití umění k něčemu jinému, než k čemu by mělo podle tohoto „filozofického diktátu“ sloužit. A k čemu má tedy sloužit? Jeho cena spočívá v jeho bezcennosti, odpovídá Danto.¹⁸ Tento náhled na umění se pak měl rozšířit natolik, že se stal takřka samozřejmostí. Ptáme-li se tedy s Dantem – záměrně naivně –, k čemu je tedy umění dobré, k jakému užitku je umění, odpověď kantovské estetiky, jejíž kontinuitu sleduje Danto v jisté karikaturní zkratce až do současnosti, zní: „Jeho hodnota spočívá v tom, že není vhodné k ničemu, a jeho užitek tkví v tom, že žádný nemá, otázka tedy není na místě.“¹⁹

Estetika jako vynález osmnáctého století, prohlašuje Danto, je tedy stejně politicky motivovaná, jako bylo Platónovo tažení proti umění. Odsunuje umění do bezpečné vzdálenosti od reality tím, že prostřednictvím „mytických“ pojmů jako estetický postoj, estetický objekt či estetická zkušenost vytváří natolik spletité bludiště, že je v něm možné domnělé a zároveň obávané monstrum (umění) bezpečně držet.²⁰ Estetická distance je pak

¹⁶ M. Jay, *Drifting into Dangerous Waters: The Separation of Aesthetic Experience from the Work of Art*, *Filozofski vestnik*, roč. 20, 1999, č. 2, s. 69.

¹⁷ M. Seel, *Aesthetics of Nature and Ethics*, in: M. Kelly (ed.), *The Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 1998, s. 399.

¹⁸ Srov. A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, viz výše, s. 9–10.

¹⁹ Tamtéž, s. 11.

²⁰ Danto v této souvislosti „aplauduje“ Georgi Dickiemu a jeho polemice s „mytičností“ pojmu „psychické distance“ Edwarda Bullougha. U Danta tu ale vzniká určitý rozpor. Na jedné straně totiž souhlasí s Dickieho kritikou, založenou na odmítnutí existence jakéhokoli předmětu kritizovaného pojmu. Podle Dickieho se při percepci uměleckého díla jedná o znalost určitých konvencí (např. při sledo-

pro toto stadium filozofické represe rafinovanou metaforou. Jedná se podle Dantových slov o úspěšnou strategii sugerující umělcům, že jejich úkolem je „tvořit krásu“. Umění je tím vyzvednuto na úctyhodný „metafyzický piedestal“, zároveň je tím však záludně zbaveno možnosti do čehokoli podstatného zasahovat a na dlouhou dobu své odebrání práv ochotně přijímá.

Ve světle Dantova výkladu bylo umění pro filozofii po stovky až tisíce let skrytým nebezpečím a estetika je – skrze své centrální pojmy estetického postoje a estetické zkušenosti – pouze jedním z účinných filozofických nástrojů, jimiž se lze s tímto nebezpečím efektivně vypořádat. V tuto chvíli se však vynořuje zásadnější otázka: Co se stane s uměním, pokud bychom jej v duchu Dantova návrhu těchto pout zbavili? „Estetické represe“ se umění nezbaví, bude-li ve svém vzdoru produkovat namísto krásy ošklivost (jak ostatně mnohdy činí), neboť jev zůstane v obou případech jevem. V rámci diskutované represivní strategie jde o přisouzení ontologického statutu, typu objektivity či předmětnosti, nehladě na jeho další určení. Objevuje se tedy potřeba jakési hlubší transformace, vzhledem k níž bude jakýkoli jev, ať už krásný či děsivý, irrelevantní či pouhým neutrálním faktem. Jakou budoucnost má tedy umění, zbaví-li se pout estetiky?

III.

Dříve samozřejmý předpoklad, udržovaný a potvrzovaný filozofií estetična, poprvé zpochybnila – jako umělecké dílo – *Fontána* Marcela Duchampa: „Byla totiž pisoárem dřívě, než se stala uměleckým dílem, a vlastnosti uměleckého díla získala navíc k těm, které měla již jako obyčejná věc,“ píše Danto.²¹ Duchampova volba vyvolává otázku, proč by zrovna toto – *Fontána* – mělo být uměleckým dílem, když naprosto stejné, bezejmenné miliony obyčejných pisoárů tento status nemají. Duchamp podle Danta jednoduše změnil otázku „Co je umění?“ na otázku „Proč je něco uměleckým dílem, když cosi naprosto stejného jím není?“²² Jaký pohyb, jaká vnitřní evoluce mohla dovést dějiny umění až k tomuto bodu? Co umožnilo Duchampův čin, nebo spíše co jej učinilo *nutným*? ptá se Danto. Duchampův čin musel přijít, a to ve chvíli, „když už nikomu nemohlo být jasné, co je umění, a všem muselo být dokonale jasné, že žádná ze starých odpovědí nevyhovuje“.²³

Tváří v tvář objektu (či skupině objektů), jakým jsou např. Duchampova *Fontána* nebo později Warholovy krabice na drátěnky a čisticí pastu Brillo, nás přirozeně napadá otáz-

vání divadelního představení), co nás vede k tomu chovat se určitým, specifickým způsobem, nikoli o důsledek zaujetí nějakého „mysteriózního postoje“ (jak tvrdí Bullough a mnoho dalších). Na straně druhé ale Danto upozorňuje na nebezpečí, které zaujetí „psychické distance“ přináší, a to tehdy, pokud esteticky distancujeme, a tedy specifickým způsobem *oceňujeme* objekty či události, jež by si zasloužily spíše naše morální odsouzení či přímou akci. Pokud vzniká takové nebezpečí, nemůže být pojem estetického postoje či psychické distance tak prázdný a „mytický“, jak by si přál Dickie. Srov. A. C. Danto, *The Transfiguration of Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1981, s. 22–23; srov. E. Bullough, „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 32, 1995, č. 1, s. 10–30; srov. G. Dickie, *The Myth of the Aesthetic Attitude*, *American Philosophical Quarterly*, roč. 1, 1964, č. 1, s. 55–65.

²¹ A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, viz výše, s. 13–14.

²² Tamtéž, s. 14.

²³ Tamtéž, s. 15.

ka, co odlišuje obyčejný objekt a obyčejný objekt *jako* umělecké dílo, jsou-li na první pohled nerozeznatelné. Pro Danta tato otázka není vedlejším efektem této instalace, není něčím nepatřičným, co je třeba tajit, abychom snobsky neprozradili, že tomuto uměleckému činu vlastně nerozumíme. Tato otázka, resp. *položení* této otázky, je jejím „sémantickým obsahem“. Nerozlišitelnost objektů co do manifestních vlastností vylučuje tradiční rozumění dílu v podobě oceňování výjimečnosti jeho jevové formy nebo předvedené virtuozity a vše, co dílo nabízí, tak spočívá v exemplifikaci této otázky. V roce 1964 byla podle Danta tato otázka předložena Andym Warholem natolik jasně, že její po desetiletí trvající, tentativní a stále ještě artefaktuální či „jevové“ kladení uměleckými avantgardami dospělo ke svému konci. Tím skončila i fáze hledání cesty ze složité situace, kdy najednou nebylo již delší dobu proč pokračovat v tisíciletém projektu napodobování vnitřní či vnější skutečnosti, projektu, jenž byl v rámci jedné z represivních strategií umění rafinovaně podsunut filozofií.

„Logika“ dějin umění je podle Dantovy verze příběhu ovládána snahou o dosažení určitého druhu poznání a v tomto smyslu má každá naše zkušenost s uměním vždy skrytou či otevřeně kladenou kognitivní povahu. Tímto druhem poznání je motivována ona otázka po podstatě umění, otázka, co činí umění uměním. Dějiny čehokoli podle Danta končí, tak jako životní příběh každého jednotlivce, dosažením sebevědomí, sebepoznání, kdy už nelze do daného příběhu nic nového zařadit. Nahlédnutím své vlastní podstaty tak končí i dějiny umění a jejich konec ohlašuje po Hegelově vzoru nástup umění jako filozofie, neboť je to právě filozofická (či teoretická) interpretace, co je jeho esencí, co jej (odjakživa) činí uměním. „Umění se konečně vypařilo v záblesku čisté myšlenky o sobě samém a zbylo pouze jakožto objekt svého vlastního teoretického vědomí,“ říká doslova Danto.²⁴ Konec dějin (umění) přichází ve chvíli, kdy umění dosahuje svého sebevědomí, své identity, obdobně jako v Hegelově metafyzickém narativu Duch v posledku dosahuje vědomí, své identity coby Ducha a „není již odcizen sám sobě nevědomostí o své pravé povaze“, nepotřebuje již jevové, smyslové formy k svému rozpoznání.²⁵

Historické stadium umění tedy končí (přijmeme-li Dantovu tezi), neboť již víme, „co je umění a jaký má smysl“.²⁶ Umělecká tvorba se samozřejmě může nerušeně rozvíjet dále, bude však postrádat onen dějinný smysl posunování hranic směrem k předpokládanému, tušenému či hledanému cíli. Dějiny umění končí, říká Danto, „nikoli však jeho postavy, které žijí od té doby šťastně dál, provozující ve své narativní bezvýznamnosti, cokoli se jim zlíbí. Cokoli dělají a cokoli se jim přihodí, už není součástí příběhu, který prožily, jako by tyto postavy byly prostředkem a příběh skutečným subjektem“.²⁷ Hegelova filozofická vize vykresluje grandiózní dějinný oblouk zakončený obdobným momentem a jedno ze stadií tohoto procesu sebezjevování absolutního bytí je v něm vyhrazeno právě umění. Hegelův metafyzický příběh nachází podle Danta v Duchampově díle jisté potvrzení. Duchamp totiž klade otázku po povaze umění nikoli zvnějšku, nýbrž zevnitř,

²⁴ A. C. Danto, Konec umění, *Estetika*, roč. 35, 1998, č. 1, s. 16. Dantův esej je též součástí antologie *The Death of Art* editované Berelem Langem, kde tvoří úvodní stať, a stal se rovněž jednou z kapitol citované Dantovy knihy *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Srov. B. Lang (ed.), *The Death of Art*, Haven Publishing Corporation, New York 1984, s. 5–35; srov. A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, viz výše, 1986, s. 81–115.

²⁵ A. C. Danto, Konec umění, viz výše, s. 15.

²⁶ Tamtéž.

²⁷ Tamtéž.

skrže umělecké dílo či jeho prostřednictvím. Filozofická povaha, onen úděl, je tímto učiněn očividným: „Čeho umění nakonec dosáhlo jako svého naplnění a uskutečnění, je filozofie umění.“²⁸

Pro Danta je Hegelova racionalizace umění jedním z nejdůkladnějších příkladů druhého stadia či strategie platónského programu. Umění je pojímáno z hlediska filozofie jako filozofie v jedné ze svých odcizených, nedokonalých instancí. „Jestliže umění internalizuje své dějiny, stává-li se vědomým svých vlastních dějin až do současnosti tak, že se vědomí dějin stává součástí povahy umění, je možná nevyhnutelné, že se nakonec samo stane filozofií. A pokud tak učiní, potom, ve významném smyslu, umění končí,“ uzavírá Danto.²⁹

Analýzou podob toho, co označuje jako filozofické odebrání práv či filozofickou repre-si umění, dochází Danto k hypotéze o logice pohybu dějin umění, o emancipaci umění od filozofie (a emancipaci filozofie od sebe samé). Zdá se, že nevyhnutelným důsledkem je jistá obdoba Hegelova melancholického závěru o „konci umění“ či „minulém rázu umění“. Umění může sice nadále opakovat, rozvíjet či proměňovat své formy, ztratilo však svůj vnitřní impuls, který nutil či *nutkal* jeho tvůrce hledat, vyjadřovat a skrže se-bevyjádření se dozvídat pravdu (o) umění. Tedy to, co je podstatou, substancí – důvodem existence – zvláštních, uměleckých předmětů. Nutným důsledkem dosažení tohoto bodu, kdy umění již dokonale a beze zbytku ví, čím jest, je právě posthistorická volnost, vyznačující se vedle bezmezné plurality možných navázání nostalgickou reflexí „konce umění“ ve smyslu absence jeho dřívější hnací síly. Parafrázuje Karla Marxe, uzavírá Danto (stojící obdobně jako Hegel) na konci tohoto velkého „příběhu umění“: „Člověk může být abstrakcionista ráno, fotorealista odpoledne a minimálním minimalistou večer. Nebo může vystříhovat panenky z papíru nebo dělat cokoli jiného, co ho těší. Žijeme ve věku pluralismu. Pluralismus znamená, že již nadále nehraje roli, co člověk konkrétně dělá. Jakmile je stejně dobré jít jedním i druhým směrem, pojem směru ztrácí použití. Okrašlování, sebevyláčení, zábava jsou samozřejmě trvalé lidské potřeby. Umění bude mít vždy příležitost vykonat nějakou službu, pokud se umělci spokojí s tímto úkolem. Svoboda končí svým vlastním naplněním. Služebné umění existovalo vždy. Instrukce umění, jako jsou galerie, sběratelé, výstavy, žurnalismus, jejichž existence předpokládá dějiny a jejichž smyslem je zaznamenávat novinky, postupně zmizí. Těžko lze předvídat, jak šťastnými nás štěstí učiní, ale stačí si jen vzpomenout, jakou změnu způsobila móda gurmánské kuchyně v každodenním americkém životě. V jistém smyslu bylo ohromným privilegiem žít v dějinách.“³⁰ Umění samo tedy nekončí, končí *dějiny umění*. Nicméně tam, kde je možné cokoli, není nic důležitější, významnější, hodnotnější než cokoli jiného a pád onoho obdivuhodného lidského vynálezu (umění) do bezvýznamnosti se zdá být obtížně přijatelnou nutností. Nutno však připomenout, že sám Danto je stále jen jednou z postav jím vyprávěného příběhu, a nikoli „všemocným vypravěčem“. Tímto zůstává celá teze o konci umění „skrže jeho transformaci ve filozofii“ v hypotetické rovině. Navzdory konci „velkých vyprávění“ stále platí, že konec odhaluje svůj „smysl konce“ teprve tehdy, stává-li se příběh, jehož je koncem, datem či událostí v rámci jiných příběhů. Vzhledem

²⁸ Tamtéž.

²⁹ Tamtéž.

³⁰ Tamtéž, s. 15–16.

k tomuto aspektu každé narativní (tedy i historické) deskripce jsme stále situováni uvnitř „příběhu umění“, jenž – řečeno parafrází názvu jedné ze studií Paula Ricœura – stále svého vypravěče (a tedy i svůj konec) hledá.³¹

V následujících částech se zaměříme prostřednictvím analýz Jana Patočky na sílu či přitažlivost této známé a opakovaně „oživované“ Hegelovy teze. V Patočkově interpretaci všechny až dosud zmíněné základní komponenty zůstávají – teze o konci či „minulém rázu“ umění, estetický postoj, racionalizace či kognitivizace umění. Výsledky Patočkových úvah však ukazují, především díky pozornosti věnované Hegelovu pojetí časovosti a odlišnému vztahu k pojmu estetického postoje, nejen „přes hlavu“ Hegelovy metafyzické soustavy a jí integrálního učení o minulém rázu umění, ale, jak se domníváme, i „přes hlavu“ Dantova znovuoživení Hegelovy myšlenky.

IV.

Na Hegelovu nauku o minulém rázu umění lze podle Patočky nahlížet ze dvou úhlů. Z prvního hlediska se otevírá základní dimenze spojená s metafyzickým rozměrem Hegelova vlastního systému. Hledisko druhé pak směřuje do nitra celé koncepce a odhaluje v ní, jak dokládá Patočka, jistou podobu fenomenologie estetického postoje, „které za určitých kautel je možné dáti samostatný význam a která jako by přes hlavu soustavy pohlížela do naší přítomnosti“.³² V této části půjde nejprve o Patočkovu nastínění prvního významu minulosti umění, které zčásti vychází vstříc základním momentům Dantovy inspirace Hegelem, a do značné míry tak stvrzuje hypotézu o druhém, výše zmíněném způsobu disciplinace umění z hlediska filozofie, o druhém způsobu odebrání práv umění filozofií. V dalších částech však bude hlavní pozornost zaměřena na Patočkou odhalený druhý význam „minulosti umění“, jenž skrze Hegelovu analýzu časovosti jako základní ontologické dimenze odkrývá „zvláštní, systémem nevyjádřený podtext Hegelova přemýšlení o umění, podtext, který bude možná s jeho vlastní filosofií dějin umění těžko slučitelný a přes její hlavu bude ukazovat jinak“.³³ Pro nás je důležité, že tento význam minulého rázu umění uniká z pasti, do které se pod tlakem metafyzických závazků dostává umění v prvním případě. Vystává otázka, zdali se tak nenabízí i možnost vykročení mimo Dantovu hegelovskou hypotézu o konci umění. Nutno dodat, že pokud ano, dělo by se tak paradoxně, jak se pokusíme ukázat, prostřednictvím první Dantem identifikované metody filozofické marginalizace vlivu umění, tzn. prostřednictvím estetiky a jejího ústředního pojmu – *estetického postoje*.

První přístup tedy odhaluje rozsah a hloubku Hegelova filozofického projektu, nicméně potvrzuje Dantovu hypotézu o ujařmení umělecké tvorby filozofickou teorií, vysvětlující umění, co činí a má činit, a odkazující jej do patřičných míst v bezpečné vzdá-

³¹ Srov. P. Ricœur, *Life: Story in a Search of a Narrator*, in: M. J. Valdés (ed.), *A Ricœur Reader. Reflection and Imagination*, Toronto University Press, Toronto 1991, s. 425–437.

³² J. Patočka, *Učení o minulém rázu umění*, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 319.

³³ Tamtéž, s. 329. Odvážnost a přesah této Patočkovy netradiční interpretace, stejně jako její náklonnost především k Heideggerovu myšlení, rozebírá ve studii „Sebeuvědomění a čas. K Patočkově interpretaci Hegelovy estetiky“ Ladislav Major. Srov. L. Major, *Sebeuvědomění a čas. K Patočkově interpretaci Hegelovy estetiky*, *Filosofický časopis*, roč. 15, 1967, č. 5, s. 625–635.

lenosti od živoucího dění. Patočka ve svých textech o Hegelovi sleduje jednotlivá stadia jeho myšlení, vedoucí postupně, avšak nikoli bez významných obrátů či posunů, k jeho pojetí „absolutního myšlení jakožto myšlení absolutna“, tzn. k myšlení o Duchu, jenž se zjevuje v procesu velkolepého oblouku dějin sebeuchopujícím uchopením. Centrální otázka týkající se estetická, resp. umění, pak spočívá v lokalizaci fáze či stadia, které mu z hlediska logiky „zjevování absolutního bytí“ přináležejí. Pokud jde o metafyzickou úlohu umění, nabízely se podle Patočky z hlediska Hegelova postupně se završujícího systému dvě možnosti. První možnost klade umění na roveň metafyzické spekulaci, čímž by se stávalo rovnocenným prostředkem, výrazem absolutní pravdy. Možnost druhá znamená ve svém důsledku metafyzickou druhořadost umění. Zatímco pro F. W. J. Schellinga, píše Patočka, umění zůstávalo na rovině první možnosti, „Hegel napřed váhal a pak kráčel stále rozhodněji opačnou cestou: umění je sice realizovaná krása, krása je sice pravda, a dokonce absolutní pravda, ale neúplná, a její nedostatky jsou tak veliké, že v přítomné době nemůže již k oživení přispět, alespoň nikoli v podobě původně, originárně tvůrčího umění“.³⁴

Toto podřazené postavení krásy a estetická vůbec, jež je sice spojením s pravdou, nicméně spojením stále ještě zastírajícím či zahalujícím, nabývá z hlediska Hegelova celkového rozvrhu zásadní význam. Hegel stále více potvrzuje stanovisko svého zralého systému a z hlediska identitní logiky se stává zřejmé, že v krásě ani v umění Duch jednoduše není totožný sám se sebou, nachází sám sebe *prostřednictvím* konečné smyslové formy, nikoli prostřednictvím sebe sama. Smyslová forma jako empirická, konečná danost se tak jeví být překážkou, o jejíž překročení absolutní vědomí samo skrze umění usiluje. Co dává vzniknout umění, není samo identické s uměleckou formou: „Umění nesděljuje sebe, nýbrž něco, co není uměním, co je „vyšší“, tj. co teprve je celá pravda.“³⁵ Tímto přesahováním, hledáním původního zdroje je pak dáno i to, čeho se chápe ve své koncepci Danto, tj. směr vývoje, pohyb umění odněkud někam, kdy se umění sice stále dokonaleji stává samo sebou, tento pohyb či vývoj však nutně spěje k momentu, kdy umění přestává být *živým* samopohybem. Pro Hegela tak umění přestává být výrazem absolutní pravdy, neboť ta jej již přesahuje a ono samo se objektivuje, stává se předmětem reflexe jemu vnějšího, filozofického, pojmového uchopení umění. Do popředí zde vystupují obě strany Dantovy hegelovské inspirace, tj. filozofický základ smyslu umělecké tvorby i nevyhnutelné spění k rozpoznání tohoto základu a tímto k završení či konci jedné z fází dějinného procesu.

Krásy a její orgán umění, jak uvádí Patočka, je tedy pro Hegelův rozvinutý systém sice nezbytným krokem v rámci celého procesu, nicméně, viděno z pozice tohoto rozpoznání, krokem předběžným, jehož smyslem bylo vyjádření ducha ve smyslovosti. Z hlediska logiky adekvace se v umění stále nachází rozpor, a to mezi nekonečným obsahem, jehož je umění výrazem, a konečnou formou, jejichž spojením je krásný zjev. Krása je tedy nesporně druhem pravdy, na druhé straně však krása není pravdou, „není realizací ideje pravdy, naopak je to pouze pravda oslabená, zlomená konečným milieu; není ničím jiným než velkou demonstrací, že konečnost si nelze myslit samu o sobě a pro sebe, že duch je i v ní pravou podstatou – teze, která však na základě spekulativním je jasná, ve spekulaci

³⁴ J. Patočka, Učení o minulém rázu umění, viz výše, s. 322.

³⁵ Tamtéž, s. 326.

zahrnutá; její konkrétní provedení sice vytváří celý nesmírný svět umělecké tvorby, ale z hlediska spekulace neznamena nic dalšího, nového“.³⁶ Velkým výdobytkem Hegelovy filozofie je podle Patočky uchopení krásy a umění jako prostředku odhalování pravdy: „Její síla je v tom, že právě jako pravda umožňuje přístup k nekonečnu, odpoutání od obvyklé, empirické reality. Jakožto nauka pravdy poskytuje nám potřebnou míru, abychom mohli posoudit, co je a co není uměním, co je velké umění a co malé, jak je uzpůsobeno universum umění.“³⁷ Tento „líc nauky“, jak uvádí Patočka, je však těžce vykoupěn naukou o minulosti umění: „Na jedné straně hrozí tedy buď úpadek do konečnosti, anebo neomezená libovůle posuzovacích stanovisek, programů a subjektivismů. Na straně druhé však hrozí, že na základě zaujatého, konstruovaného pojetí pravdy umění přeslechneme hlas autenticity uměleckého projevu.“³⁸

Líc Hegelovy estetické koncepce znamená tedy udělení pravdivosti – Dantovými slovy *práv* – umění, a tedy jeho záchranu před úpadkem do konečnosti a libovůle posuzovacích stanovisek. Zároveň však má tato záchrana odvrácenou stranu, svůj rub, neboť jestliže to není umění, co chápe samo sebe, je-li to spekulace, k níž umění přivádí, k níž připravuje cestu, jestliže spekulace chápe umění, avšak umění spekulaci pochopit nemůže, je zřejmé, že umění je pouhým předstupněm filozofické reflexe, činí nedokonale to, jak nakonec uvádí i Danto, v čem tkví podstata teorie, nikoli však umění. „Ve spekulaci,“ píše Patočka, „jsou s to žít dále podstatným životem i takové postavy umění, které samy pro sebe již nejsou *umělecky* oživující. Umění přežívá do dneška v pochopení umění, ve *vědě* o umění: estetika se stává přítomnou formou existence umění.“³⁹ Přidělená práva jsou tedy umění v posledku opět odebrána.

Přitažlivost Hegelova filozofického zdůvodnění umění pro Arthura C. Danta lze nahlédnout i z hlediska Patočkovy interpretace. Nauka přisuzuje kráse a umění místo v hierarchii zjevování absolutní pravdy, zároveň jej však zbavuje jeho dřívějších práv a verdikt o „konci umění“ je v obou případech logickým vyústěním *filozofické* interpretace umění, nikoli historickými fakty podloženou skutečností.

V.

Až potud se linie filozofického zhodnocení Hegelovy myšlenky u obou diskutovaných autorů přibližují. Momentem odklonu je však v případě Patočky přípravná analýza Hegelova pojetí času a potom, již zcela v protikladu k Dantovu antiestetickému přístupu, analýza estetického postoje z Hegelových *Přednášek o estetice (Vorlesungen über die Ästhetik)*.

Patočka ve své interpretaci předpokládá, že u Hegela lze nalézt rozpracované nelineární pojetí času, nebo se alespoň domnívá, že takové pojetí času Hegelova koncepce předjímá či připravuje.⁴⁰ Patočka se obrací k Hegelovým analýzám z doby *Jenské reální filozofie (Jenaer Realphilosophie)* a ukazuje, jakým způsobem Hegel antcipoval Husserlovo pojetí

³⁶ Tamtéž, s. 319.

³⁷ J. Patočka, K vývoji Hegelových názorů, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 223.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ J. Patočka, Hegelův filozofický a estetický vývoj, viz výše, s. 284.

⁴⁰ Srov. J. Patočka, Učení o minulém rázu umění, viz výše, s. 330.

časového vědomí, resp. intencionální zahrnutí minulosti i budoucnosti v jednodimenzionálním kontinuu zakoušené přítomnosti.

V Hegelově pojetí času Patočka rozeznává jistou konjunkci imanence a transcendence, která přesahuje běžnou představu časové linie, tvořené z jednotlivých, vůči sobě vnějších „nyní“. Zásadní otázka zní, jakým způsobem se časová jednotka, pojímaná jako „ted“, rozrůžňující se v „jsoucí nebytí a nejsoucí bytí, toto *ted'* ano, které *ještě* ne a *již* ne“, vztahuje k dalším časovým dimenzím. Vnějškovost po sobě následujících, diskrétních „nyní“ je podle Patočky u Hegela pouze jedním aspektem. Tím druhým, pro další výklad závažnějším rysem je jejich vzájemná proniknutost či prostoupenost. Patočka ukazuje, že u Hegela je budoucnost nejen obsažena v přítomnosti vždy jako přítomná budoucnost, nýbrž že je zároveň „momentem negativnosti v přítomnosti“. Je nejen momentem jednodimenzionální inkluze dimenzí přítomnosti a budoucnosti, ale i momentem jejich protikladnosti, jenž jedním a tím samým pohybem toto kontinuum spojuje i ruší: „Bytí je stejnou měrou bytím, jež mizí, jako nebytí bezprostředně přešlo ve svůj vlastní protiklad, v bytí. Tato bezprostřednost působí, že bytí jejich rozdílu leží mimo ně.“⁴¹

Co znamená, že „bytí rozdílu“ mezi nastávajícím a mizejícím bytím leží *mimo ně*? Tato paradoxní formulace odkazuje k zásadní odlišnosti mezi ve všech svých částech netečným „lhostejným, rovnocenným, izotropním prostorem“ a tím, co tento prostor „rozrůžňuje“, co oživuje jeho „mrtvou lhostejnost daností“. Touto základní oživující kvalitou prostoru je povaha času, vždy spojeného s pohybem, jež nelze pomocí statických, zprostorňujících určení *předtím, nyní, potom* vyjádřit jinak než uvedeným rozparem. Jak uvádí Patočka, přítomnost a budoucnost nemohou být uchopeny nezávisle na sobě. Vztahem, který je vzájemně určuje a spojuje, je však *zápornost, vzájemné překonávání*. Toto napětí či „neklid“ pak u Hegela vede daleko od představy času jako lineární kumulace po sobě následujících „nyní“, a to směrem k dynamickému pojetí „bořivého tvoření času“.⁴²

Jestliže přítomnost v sobě zahrnuje to, co ji ruší či překračuje, potom je podle Patočky přítomnost „jsoucím sebezpřekonáváním“, stejně jako budoucnost je v takovém případě „nejsoucím překonáváním“, neboť vzhledem k přítomnému okamžiku je tím, co jej ruší, protože sama ještě není. Budoucnost tedy spočívá v *nebytí*, „které vždy již jest, které tedy určuje přítomnost svým stálým *již*. ... Negující „ted“ přítomnosti je budoucnost; zrušená budoucnost, ta tedy, která se *již* stala přítomností, je minulost. Přítomnost je minulá budoucnost, přítomnost sama je minulá, tj. uskutečněná budoucnost.“⁴³ Vynořuje se zde tedy, jak uvidíme, hlubší *přítomnost* třetí dimenze – minulosti: přítomnost ruší budoucnost, neboť ji činí *minulou* budoucností, neguje však vedle budoucnosti i sebe samu, neboť uvolňuje místo přítomné „minulé budoucnosti“, a sama je tak vždy již minulá. A protože, uzavírá Patočka, „ted“ je nedílné, bod, je to jedno a totéž *ted'* – všechny tři dimenze jsou nikoli mimo sebe navzájem, nýbrž tvoří nedílnou strukturu“.⁴⁴

Poslední dimenzí, kterou v Hegelově analýze Patočka odkrývá, je tedy minulost, která se ukazuje být „posledním výsledkem časového pohybu“, tím, „v čem čas naposledy

⁴¹ Srov. G. W. F. Hegel, *Jenaer Realphilosophie. Vorlesungen zur Philosophie der Natur und des Geistes von 1805–1806*, J. Hoffmeister (ed.), Berlin, Akademie Verlag 1969, s. 11. Citováno podle J. Patočka, Učení o minulém rázu umění, viz výše, s. 331.

⁴² Tamtéž, s. 332.

⁴³ Tamtéž, s. 333.

⁴⁴ Tamtéž; srov. G. W. F. Hegel, *Jenaer Realphilosophie*, viz výše, s. 11–12.

ústí“.⁴⁵ „Je jednou z dimenzí času, je s přítomností a budoucností spjatým *již*“, vyplývající z onoho dvojitého záporu.⁴⁶ Na druhé straně je však, tvrdí Patočka, „posledním výsledkem a celkovým charakterem času. Co je časové, je vydáno minulosti, je nějak minulé“.⁴⁷ Jediné, co se nestává v popsané trojdimenzionální struktuře časového „teď“ minulým, co nepomíjí, je samotná dimenze minulosti. Proto není minulost pouze jedním z rysů, nýbrž „základním charakterem časovosti“.⁴⁸ Vzájemné rušení přítomnosti a budoucnosti, minulost jako sám charakter rušení či „sebezrušenost“ je to, co v celé struktuře vymezuje samu povahu času.

Jak upozorňuje Patočka, Hegel nepojímá tuto vnitřní negativitu jako nedostatečnost, neúplnost, cosi záporného, nýbrž jako „absolutní pojem“, cosi, co není omezeno vnější rozrůzněností jsooucn, co je naopak otevírajícím se „prostorem živého bytí o sobě v podobě předmětného kladu“.⁴⁹ Čas je tak „nejvyšší mocí všeho jsooucího [...] a pravý způsob uvažování všeho jsooucn je uvažování jsooucn v jeho čase, tj. jako mizejícího momentu“.⁵⁰ Hegel tímto podle Patočky pronikl k základům názoru času a „objevil časovost jako to, co zjevování jsooucn v jeho bytí, pojem, zakládá a umožňuje“.⁵¹ Sebe-vědomé já má podle Patočky u Hegela časový charakter, je samo časovostí, umožňující rozptýlení, rozrůznění jednotlivých časových určení věcí, zprostornění času. Nyní je však třeba vrátit se na počátek. Patočka totiž v tomto bodě upozorňuje na předeslanou možnost dvojího přístupu k výsledkům těchto Hegelových úvah. První jde ve směru Hegelovy metafyzické spekulace, druhý, spíše nevyužitý, uvedené pojetí časovosti z tohoto celku zčásti vyvažuje a ukazuje prostřednictvím analýzy pojetí estetického postoje jeho neaktualizovaný potenciál.

Na jedné straně tedy Hegel odhaluje skrze své analýzy časovosti ontologicky hlubší založení času a pojmu. Jak zdůrazňuje Patočka, „čas a pojem nejsou uchopitelné jako věci ve světě řečí identity a stále možného návratu k němuž. Čas a pojem jsou tedy ontologicky na jiné úrovni, jsou původnější“.⁵² Na straně druhé Hegel zůstal podle Patočky ve vleku teologické problematiky, vyplývající z „evropské metafyzické linie“.⁵³ Subjektem dialektického dění se tak stává Bůh jakožto věčný a tvořivý prazáklad myšlenkového procesu sebe-zjevování. Pravda absolutna se však nemůže dít v čase, neboť časovost, jak bylo naznačeno, předpokládá pohyb, rozpor a sebe-překonávání. „Toto vědění absolutna o absolutnu musí být vyčerpávající, totální. To znamená, že čas jako překonávání sebe nemůže posléze pro ně mít význam, musí v něm sám být překonán. Bůh nemá historii, nejvyšší ji obsahuje v sobě jako zrušenou.“⁵⁴

Objev časovosti jako základu, samotné možnosti zjevování jsooucn v jeho bytí, znamenal podle Patočky pro Hegela pokušení identifikovat v linii staré metafyziky tento

⁴⁵ Srov. J. Patočka, *Učení o minulém rázu umění*, s. 333.

⁴⁶ Srov. tamtéž.

⁴⁷ Tamtéž, s. 334.

⁴⁸ Srov. tamtéž.

⁴⁹ Srov. tamtéž, s. 335.

⁵⁰ Tamtéž.

⁵¹ Tamtéž, s. 337.

⁵² Tamtéž.

⁵³ Srov. tamtéž, s. 336–337.

⁵⁴ Srov. tamtéž, s. 336.

základ jako přístup „k nejvyššímu jsoucnu, jehož myšlení tvoří bytí i jsoucno zároveň“.⁵⁵ Kontradikce či rozpor spočívá v dogmatickém předpokladu „logiky“ jako Božího myšlení před stvořením a zároveň absolutního, završeného sebe-vědomí, jež je výsledkem celého dialektického procesu fenomenologie. Pokud by Hegel, uvádí Patočka, nezotožnil onu rovinu bytí, která otevírá možnost fenomenalizace každého jsoucna, s „dosažením úrovně božské myšlenky“, mohla být fenomenologie „ontologií člověka, logika ontologií vůbec; rovněž vztah mezi pravdou filosofie a pravdou umění musil by být formulován nově, umění by získalo mnohem větší autonomii a jeho ‚minulost‘ by ztratila onen ráz předběžnosti jeho pravdy, který zároveň znamená osud a úkol překonat umění, likvidovat jej jako bytostnou etapu manifestace pravdy“.⁵⁶

VI.

Názny pro tuto „podtextovou“ interpretaci Patočka nachází v Hegelových úvahách o povaze estetického postoje. Chápe jej, na rozdíl od rozporuplnosti Dantova vztahu k předmětu tohoto pojmu, jednoznačně jako postoj, který je „zvláštním způsobem našeho celkového chování ke světu“.⁵⁷ Patočka zdůrazňuje jeho specifčnost, jdoucí v tomto ohledu zřetelně ve stopách kantovského vymezení, a uvádí jej do „kontrastní souvislosti s jinými základními, celkovými životními postoji: stanoviskem konečné inteligence (stanoviskem teoretického rozvažování) a stanoviskem konečného chtění (naší individuální praxe)“.⁵⁸ Na rozdíl od postoje estetického jsou podle Patočkova výkladu „teoretické i praktické stanovisko formy toho, co bychom mohli nazvat konečným postojem“.⁵⁹

Pokud jde o teoretický postoj, pak svou svázanost se světem, svou závislost na tomto světě stvrzuje subjekt či „konečná inteligence“ tím, že pracuje s „vnějšími i vnitřními předměty, které rozebírá a opět syntetizuje v soudech, úsudcích, teoriích, kterých používá vesměs jako hypotéz, dotazů k vnějšímu světu“.⁶⁰ V takovém postoji jsme podle Hegela „po vůli“ těmto věcem, předpokládáme totiž jejich samostatnou jsoucnost, a stáváme se tak „zajatci víry ve věci“.⁶¹ Ve stavu závislosti je subjekt i v praktickém postoji, kdy je omezen „nejen stále znovu se obrozující, nepřemoženou samostatností věcí, s nimiž zápasíme, nýbrž i bojem a vnitřními rozpory účelů, vůle, pudů a vášní“.⁶² Vázání konečností své vůle nejsme v takovém postoji, píše Patočka, „ochotni předběhnout svůj nejzákladnější předpoklad – víru v předměty, víru v svět“.⁶³

Tento poslední moment – instinktivní víra v svět – je podle Patočky společným jmenovatelem teoretického i praktického postoje. Je stanoviskem konečnosti, neboť tato víra „zkonečňuje“ svět. Subjekt je tímto determinován nahodilými procesy, jsouc sám jednou z konečných věcí v tomto světě. V takovém nastavení je rovněž jeho čas vázán konečností

⁵⁵ Tamtéž, s. 337.

⁵⁶ Tamtéž, s. 338.

⁵⁷ J. Patočka, Hegelův filosofický a estetický vývoj, viz výše, s. 287.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ Tamtéž.

⁶⁰ Tamtéž, s. 288.

⁶¹ Tamtéž.

⁶² Tamtéž.

⁶³ Tamtéž.

procesů uvnitř tohoto světa, reaguje na ně, „dobíhá“ je, nemůže zaujmout žádný bytostný vztah ke světu jako celku, a je tudíž prost jakéhokoli podstatného přesahu či transcenden- ce: „Žijeme v konečném postoji ustavičným *vykonáváním* příkazů konečnosti: toho, co po nás chtějí věci, situace, která naléhá. Praktický smysl věcí, pramenící z našich rozvrhů, je proto sice účinný, ale není viděn, zatímco samostatnost věcí, ač není prakticky životně účinná, nám jediné bije do očí,“ píše Patočka.⁶⁴

V rámci praktického postoje máme co dělat s uskutečňujícím se já a v rámci tohoto uskutečňování nacházíme teprve věci samy, neboť „v uskutečňování teprve věci fungují jako to, čím jsou: překážkami, prostředky – možnostmi či nemožnostmi jistého předsevzetí“.⁶⁵ Zde se opět vynořuje časový charakter „ryzího sebevědomí“, resp. výše popi- sované bořivé tvoření času. Identita či jedinstvo, shrnutost procesu uskutečňování je pro Hegela, připomíná Patočka, výsledkem abstrakce, samotné já je tak „jsoucím abstraho- váním“ a čas se tak opět, z jiné strany ukazuje jako „živá podstata našeho já ... všero- dící a všechny své zroence pohlcující Chronos. Čas abstrahuje, tj. klade a popírá, dává a odnímá; ne tak, aby vznikalo pouhé nic, ale neskutečnost, minulost. Konkrétní čas je uskutečňující, rodící *ničení*, uskutečňování předsevzatého, odsutečňování daného. Já je časové dění, je odsutečňující uskutečňování; které samo s uskutečňováním odplývá, je odsutečňováno, konzumováno. Čas, uskutečňující odsutečňování, dává všechno, aby všechno stravoval, i vlastní uskutečňující já“.⁶⁶ V praktickém postoji je nám tedy vždy již něco dáno, a rozsah možné změny je omezen rámcem této danosti. Sebevědomé já tak sice odsutečňuje to, co je dáno, uskutečňuje, realizuje tak sebe sama, ovšem pouze v roz- vrhu tohoto rámce danosti.⁶⁷

Perspektiva konečnosti spočívá podle Patočky ve svém omezení na to, co je dané. Praktické chování je odsouzeno fungovat v rámci daného, v rámci předpokladu toho, k čemu se praktické já obrací, přičemž samo nasměrování či předsebrání je rovněž vždy již dáno. Taková je situace, v níž subjekt „přetváří, ničí věci a přitom vynakládá, konzumuje sám sebe“.⁶⁸ Sám působí, je na něj působeno a nepřesahuje rozsah daný těmito silovými vztahy: „Síly jsou však nezměrné moře, v němž se sami ztrácíme jako vlna v oce- ánu. Věci i my jsme síly, ponořené do obrovské souvislosti vždy dalších sil. Absorbování zápasem sil, nevidíme významovou souvislost, která nás do tohoto zápasu vysílá, která je anonymně za ním. ‚Přirozeným‘ názorem konečnosti se stává svět jako soubor věcí – sil. Z vlny významu, která nás nese, spatřujeme pouze zpěněný hřeben bezprostřední akce, a ten spatřujeme ještě ve formě, která je nám ‚přirozená‘, protože akce upřená na vnějšek vidí jen před sebe, a nikoli za sebe: ve formě samostatných, nezávislých věcí – sil.“⁶⁹ Konečný postoj ve všech jeho instancích zastírá, dokládá Patočka, to, co přesahuje dané, tzn. svět sám, tím, že jej redukuje na soubor věcí, resp. sil, „v nezměrnou nádržku účinnů nejrozmanitější působivosti a směru“.⁷⁰

⁶⁴ Tamtéž. Problematice vztahu konečnosti a estetického postoje se věnuje Ladislav Major. Srov. L. Major, Sebevědomění a čas. K Patočkově interpretaci Hegelovy estetiky, viz výše, s. 631–634.

⁶⁵ J. Patočka, Hegelův filosofický a estetický vývoj, viz výše, s. 289.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ Srov. J. Patočka, Učení o minulém rázu umění, viz výše, s. 339.

⁶⁸ J. Patočka, Hegelův filosofický a estetický vývoj, viz výše, s. 289.

⁶⁹ Tamtéž, s. 290.

⁷⁰ Tamtéž.

Pokud přivoláme zpět Dantův úvodní požadavek a výtku vůči umění, předpoklad jeho moci, nebezpečnosti a zároveň zdůvodnění jeho neschopnosti tomuto požadavku dostát, můžeme nahlédnout, že horizont možností naší bezprostřední akce, horizont možností aktivní změny je z hlediska konečnosti, z hlediska té reality, za kterou se Danto přimlouvá, značně omezen. V tomto postoji se ocitáme jako „věc – síla“ mezi ostatními „věcmi – silami“ a žijeme omezení „ustavičným vykonáváním příkazů konečnosti: toho, co na nás chtějí věci, situace, která naléhá“.⁷¹ Samotnou možnost rozšíření prostoru, relativního získání autonomie v rámci tohoto dění, postoj konečnosti spíše uzavírá. Nevidíme-li v tomto smyslu ponoření do žité reality než bezprostředně „před sebe“, potom se redukuje i potenciál uvažované akce a možnosti změny. „Stejná konečnost a nesvoboda postihuje objekt v obou vztazích. V teoretickém vztahu jeho samostatnost, ač je předpokládána, je pouze zdánlivou svobodou. Neboť objektivita jako taková pouze *jest*, aniž je její pojem *pro ni* jako subjektivní jednota a všeobecnost v jejím oboru. Pojem *jest* mimo ni. Každý objekt existuje v této vnějškovosti pojmu jako pouhá zvláštnost, obrácená svou rozmanitostí k vnějšku a jevíci se nekonečným počtem stránek vydanou napospas vzniku, změně, přemoci a zániku, působeným druhými věcmi. V praktickém vztahu klade se tato závislost výslovně jako taková a odpor věcí vůči vůli zůstává relativním, aniž obsahuje moc poslední samostatnosti.“⁷²

Proti stanovisku konečnosti klade Hegel estetický postoj, který by měl „vulgární porozumění světu a jsoucnům“ přesahovat. Estetično je zde definováno vykročením mimo procesy dané předsevzetím a uskutečňováním těchto předsevzetí: „V estetičnu nemáme před sebou žádný předmět, který by měl mimo sebe nezměrnou silových souvislostí, na nichž by závisela jeho skutečnost. Máme naopak dojem ucelené souvislosti, v níž nic nechybí, která nějakým způsobem obsahuje všechno. Nemá zde tedy smysl něco odsuťčováním uskutečňovat, je-li tu nějak všechno – ne sice nutně skutečné, ale přece přítomné“.⁷³ Jsme-li osloveni „krásou“ předmětu, tento přestává být reálným předmětem ve smyslu jedné z konečných „věcí – sil“, resp. osvobozuje se z dynamické sítě determinací. Dočasným opuštěním rozměru, v němž manipulujeme „věcmi – silami“ a jsme jimi zároveň manipulováni, se nám otevírá podle Patočkova výkladu Hegelovy *Estetiky* svět. Nikoli svět jako „soubor věcí – sil“, nýbrž svět jako rozměr, v němž ke každému zpředměťování teprve dochází, s nímž „nemůžeme být hotovi, použít ho ke svým poznatkům či praktickým předsevzetím. Ale zároveň s tím jsme také sami v sobě objevili svobodu – touž svobodu od hry sil, poněvadž také my jsme se stali celkem, či aspoň podstatným vztahováním k celku“.⁷⁴

Estetické prolomení konečnosti předpokládá určitý typ reflexe, jenž je stanovisku konečnosti praktického i teoretického postoje nedostupný. Jak vyplynulo z Patočkovy analýzy Hegelových úvah o čase, je to minulost, co je výsledek inherentní negativity časovosti a souhrn časového pohybu. Minulost není pouze jedna z dimenzí komplexní struktury přítomného okamžiku, nýbrž povaha, charakteristika času vůbec. V praktickém a teoretickém postoji jsme zařazeni do proudu „tryskajícího“ z přítomného okamžiku, do proudu odsuťčováním uskutečňováním, jenž používá jako svoji moc *smrt*. Ta je totiž jiným

⁷¹ Tamtéž, s. 288.

⁷² G. W. F. Hegel, *Estetika I*, Praha, Odeon 1966, s. 126.

⁷³ Tamtéž, s. 290.

⁷⁴ Tamtéž.

označením *minulosti* jako základní charakteristiky času, je „neustále otevřenou propastí“, „otevřeností horizontu neskutečna“, bez něhož by nemohlo existovat žádné dění, žádné uskutečňování. V této souvislosti pak získává význam i Patočkou zmíněné Hegelovo připodobnění umění, jež by mělo být „indickým Bakchem ... který halí do citu a obrazu, pod nímž se skrývá strašlivé“.⁷⁵

Umění tedy na jedné straně „halí do obrazu a citu“, zároveň však umožňuje vztahovat se ke „strašlivému“, k smrti jako samé povaze času. Jakým způsobem je něčeho takového schopno? Hegelovou odpovědí je možnost navození estetického postoje, v němž nás věci ve světě neoslovují z hlediska své zařazenosti do vzájemných souvislostí, naopak, věci se při navození tohoto postoje stávají svobodnými, vypojeny z procesu odskutečňování uskutečňováním, oslovují nás „jako svět pro sebe“.⁷⁶ Takový předmět přestává být „papírem“, „plátnem“ apod., přestáváme se k němu vztahovat jako k objektu poznávacích a praktických potřeb. V základní podobě tedy Hegel podržuje minimální vymezení estetická, vycházející z Kantovy *Kritiky soudnosti* (*Kritik der Urteilskraft*), založené v kontrastním vztahu vůči poznání a jednání. V Hegelově pojetí však dochází, jak ukazuje Patočka, k mnohem závažnějšímu kroku za toto vymezení.

Základním předpokladem navození estetického postoje je totiž „odskutečnění samotného odskutečňování uskutečňováním“, otevření možnosti „předběhnutí“ či předstížení naší generální teze, čili víry v předběžný, daný stav věcí. Dochází tedy k dvousměrnému, zdánlivě antinomickému pohybu – k zahalujícímu odhalení. Tím, že nás estetické stanovisko prostřednictvím umění vyřazuje ze souvislostí daných „zápasem sil“, do nichž jsme ponořeni v obou podobách konečného postoje, dochází k typickému uvolnění, vzdálení se intenzitě, s jakou na nás realita obvykle doléhá. Toto zahalení však umožňuje díky vzniklému odstupu nastolení vztahu k tomu, co je předpokladem možnosti onoho dění, umožňuje pohlédnout do tváře „strašlivému“: „Umění se k [strašlivému] chová tak, že je nenechává pracovat, fungovat, uskutečňovat odskutečňováním, nýbrž ‚zahaluje‘ jeho ostří.“⁷⁷ V tomto smyslu Hegelova koncepce skutečně zbavuje umění možnosti zasahovat do té reality, v níž praktické já přetváří a uskutečňuje sebe sama. Na druhé straně ale, uvádí Patočka, „ostří nefunguje právě tenkrát, když jej jako ostří *vidíme a pozorujeme*, když tedy místo praktického postoje *v čase*, kde odskutečňujeme dané, zaujmeme postoj k času, kde se nám objeví jeho propastná povaha sama“.⁷⁸

V estetickém postoji se tedy u Hegela nejen zahaluje realita zápasu, do něhož jsme jako konečné bytosti zapojeni, ale pozastavením tohoto procesu se „vynořuje ze své anonymity svět, nikoli již ve smyslu souboru věcí, nýbrž jako souhra smyslu, který vytanul z propastné hlubiny za pomoci účasti konečné, smrtelné bytosti, která je vynakládána na toto v pravém významu toho slova úžasné dění, které jako rodiště všeho smyslu vyvolává a valí před sebou vždy též otázku dalšího, hlubšího, posledního smyslu jako svůj neztratitelný úběžník“.⁷⁹ Proto je naproti pocitu vzdálení se, odcizení reálnému dění zkušenost uměleckého díla provázena též dojmem „úžasu, odhalení“. Ona distanciace,

⁷⁵ Srov. G. W. F. Hegel, *Jenaer Realphilosophie*, viz výše, s. 265. Citováno podle J. Patočka, Hegelův filosofický a estetický vývoj, viz výše, s. 291; J. Patočka, Učení o minulém rázu umění, viz výše, s. 344–345.

⁷⁶ Srov. tamtéž, s. 340.

⁷⁷ J. Patočka, Hegelův filosofický a estetický vývoj, viz výše, s. 291–292.

⁷⁸ Tamtéž, s. 292.

⁷⁹ Tamtéž.

kteřou Patočka nachází v Hegelově pojetí estetického postoje, pak není „ve skutečnosti odchodem z [reality] do nějaké vysněné, jiné říše, nýbrž odhalením jejího nejvládnějšího smyslu, které jí teprve nechává být tím, čím jest“.⁸⁰ Prostřednictvím odklonu našeho zájmu od dějící se skutečnosti, prostřednictvím jejího zahalení do „obrazu a citu“ tak umění neneutralizuje sebe sama, nýbrž vytváří samu možnost svého působení, neboť nás přivádí do „samého srdce reality“. Souběžně pak lze říci, že zde Patočka nepřímou předkládá zásadní důvody pro domněnku, že estetika jako nástroj filozofie – přinejmenším v případě tohoto do jisté míry „protihegelovského“ čtení Hegela – není nástrojem, jak umění odebrat jeho práva, ale nástrojem, jak je obhájit, jak uchovat autonomii a neredukovatelnost umění.

Jacques Taminiaux předkládá v souvislosti s výše diskutovanými otázkami následující hypotézu.⁸¹ Podle ní si lze představit produkci současného výtvarného umění (v širším smyslu umění 20. století) uvnitř určitého „magnetického pole“, jehož napětí vytvářejí dva protikladné, avšak nezbytné póly – estetické úvahy Immanuela Kanta na jedné straně a estetické úvahy G. W. F. Hegela na straně druhé. Zatímco první z nich odhaluje původní možnost zaujetí estetického postoje, jenž je definován skrze vyloučení poznání, smyslové žádosti a instrumentálního vztahu k předmětu, druhý přichází v jednom ze zásadních ohledů s naprosto protichůdnou myšlenkou, s úvahou o „smrti umění“. Hegel chápe umění, jak bylo výše popsáno, právě jako případ poznání, jako jeden z výsostných způsobů odhalování (absolutní) pravdy – ovšem s důsledky, jež vedou k tezi, podle níž je umělecká tvorba odsouzena k smrti jako aktuálně činný prostředek takového poznání. Ve shodě s pojetím estetického postoje v Kantově smyslu je podle Taminiauxe možné propojit jednotlivé události vzniku nových uměleckých forem jako stále „nové variace konstitutivních charakteristik estetického postoje“ – Duchampovy *ready-mades* nevyjímaje. Autonomie umělecké tvorby založená v pojmu estetického postoje v tomto smyslu neustále vyžaduje vykračovat ze svých zastarávajících kontextů a vřazovat je do nových vztahů a souvislostí. Nakonec i nejradičálnější Duchampova díla vyjevují a posilují, navzdory autorovu radikálnímu (a Dantem zdůrazňovanému) odmítnutí jejich „estetičnosti“, „konstitutivní charakter estetické oblasti, a to její nefunkčnost“, tvrdí Taminiaux.⁸² Z opačného hlediska můžeme sledovat opakované a více či méně nevědomé umělecké návraty k Hegelově tezi o minulém rázu umění, vyvolané a nesené stejnými „završujícími“, s celými dosavadními dějinami umění účtujícími díly. Jsme stále častěji svědky odmítnutí, „anti-umělecky“, tzn. vůči samotné možnosti produktivního navázání na dosavadní tradici motivovaných uměleckých děl, činů, popř. uměleckých manifestů. Znovu a znovu, pokaždé na jiných základech, se vynořuje názor, že umění již není tím, co bývalo. Zdá se tedy, že „zatímco Kantova estetika, opět kvůli centrálnímu postavení estetického postoje, předpokládá, že umění má svůj celý život před sebou, Hegelova tvrdí, že má svůj život již za sebou, v řeckém starověku“.⁸³ Právě toto zvláštní napětí mezi „estetickým postojem“ a „smrtí umění“, uvažuje Taminiaux, ono křížení těchto dvou témat v jádru současného

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ J. Taminiaux, *Between the Aesthetic Attitude and the Death of Art*, in: *Poetics, Speculation and Judgment. The Shadow of the Work of Art from Kant to Phenomenology*, State University of New York Press, Albany 1993, s. 55.

⁸² Tamtéž, s. 63.

⁸³ Tamtéž, s. 67.

umění ukazuje „napětí mezi tajemstvím odhalování a znovuobnovovanou jistotou subjektivity v moderním smyslu“.⁸⁴ Je-li tato hypotéza přijatelná, mohli bychom uzavřít, že oba v tomto textu diskutovaní autoři, Danto i Patočka, rozpoznávají význam a důležitost obou komponent Taminiauxova vymezení „magnetického pole“ – pojetí estetického postoje a učení o minulém charakteru umění – jako základních interpretačních klíčů pro reflexi stavu současného umění. Pokusil jsem se ukázat, že právě Dantovo odmítnutí jednoho z napětí vytvářejících pólů je důvodem, proč dochází v jeho koncepci k úvaze o rozplynutí umělecké tvorby v její stále větší bezvýznamnosti. Naopak Patočka nejprve poukazuje na předchůdnou obdobu tohoto nebezpečí u Hegela, avšak následně se jej pokouší pomocí „podtextové interpretace“, zahrnující návrat k původně kantovskému motivu estetického postoje, překonat. Na rozdíl od Danta Patočka obnovuje prostřednictvím – v jistém ohledu protihegelovské – interpretace onu zvláštní, oběma velkým filozofům 18. a 19. století vzdálenou dialektiku, skrze níž se Taminiaux pokouší uchořit současnou situaci výtvarného umění. Díky tomuto napětí podržuje Patočka význam umění ve smyslu „odhalování pravdy“, aniž by jej tím trpně podrážoval nadřazeným, pouze z jiné roviny nahlédnutelným objektivním procesům: „Umění ve svém současném oproštění, toť svět, toť bytí ve výtrysku, je to konkrétní smysl, který vyvstává na základě prvků pro sebe němých, to je ryzí tvorba, které se účastníme na díle: zároveň však přitom praktický důkaz, že člověk není pouhý transformátor a akumulátor energie, který si vytvořila hra kosmických sil, nýbrž opravdový tvůrčí pramen, svoboda.“⁸⁵

Poděkování

Rád bych poděkoval Miloši Ševčíkovi za cenné komentáře a připomínky k prvním verzím tohoto textu a Vandě Vicherkové za pomoc při jeho stylistické úpravě. Tento text vznikl za podpory grantového projektu „Problematika umění v myšlení Jana Patočky“ (GAČR P409/11/0324).

LITERATURA

- Bullough, E., „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, roč. 32, 1995, č. 1, s. 10–30.
- Danto, A. C., *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton 1997.
- , Konec umění, *Estetika*, roč. 35, 1998, č. 1, s. 1–18.
- , *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986.
- , *The Transfiguration of Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1981.
- Dickie, G., The Myth of the Aesthetic Attitude, *American Philosophical Quarterly*, roč. 1, 1964, č. 1, s. 55–65.
- Hegel, G. W. F., *Estetika I*, Praha, Odeon 1966.
- , *Jenaer Realphilosophie. Vorlesungen zur Philosophie der Natur und des Geistes von 1805–1806*, Akademie Verlag, Berlin 1969.

⁸⁴ Tamtéž, s. 71.

⁸⁵ J. Patočka, Umění a čas, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 316.

- History and Theory. Danto and his Critics: Art History, Historiography and After the End of Art*, roč. 37, 1998, č. 4.
- Jay, M., Drifting into Dangerous Waters: The Separation of Aesthetic Experience from the Work of Art, *Filozofski vestnik*, roč. 20, 1999, č. 2, s. 63–85.
- Kant, I., *Kritika soudnosti*, Praha, Odeon 1975.
- Lang, B. (ed.), *The Death of Art*, Haven Publishing Corporation, New York 1984.
- Majur, L., Sebeuvědomění a čas. K Patočkově interpretaci Hegelovy estetiky, *Filosofický časopis*, roč. 15, 1967, č. 5, s. 625–635.
- Patočka, J., *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- Ricoeur, P., Life: Story in a Search of a Narrator, in: Valdés, M. J. (ed.), *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination*, Toronto University Press, Toronto 1991, s. 425–437.
- Seel, M., Aesthetics of Nature and Ethics, in: Kelly, M. (ed.), *The Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 1998, s. 341–343.
- , The Career of Aesthetics in German Thinking, in: O’Hear, A. (ed.), *German Philosophy Since Kant. Royal Institute of Philosophy Supplement*, 44, Cambridge University Press, Cambridge 1991, s. 399–412.
- Ševčík, M., Change in Essence? Hegel’s Thesis on Past Character of Art as Considered by Heidegger, Patočka and Nancy, in: Dadejick, O; Stejskal, J. (eds.), *The Aesthetic Dimension of Visual Culture*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2010, s. 155–166.
- Taminiaux, J., *Poetics, Speculation and Judgement. The Shadow of the Work of Art from Kant to Phenomenology*, State University of New York Press, Albany 1993, s. 55–72.
- Tatarkiewicz, W., Aesthetic Experience: The Early History of the Concept, *Dialectics and Humanism*, roč. 1, 1973, č. 1, s. 19–30.

THE AESTHETIC ATTITUDE AND THE ETERNAL RETURN OF THE VERGANGENHEITSCHARAKTER DER KUNST: DANTO AND PATOČKA

Summary

The article aims primarily to provide a comparison of two approaches to an important theme of Hegel’s aesthetic theory – namely, his idea that art belongs to the past (*Vergangenheitscharakter der Kunst*). The first part of the article presents Arthur C. Danto’s hypothesis on ‘the end of art’ and its relation to Hegel’s concept, and then points to problems that stem from it. The second part is an analysis of Hegel’s ideas in the thought of Jan Patočka. The comparison brings to the fore the theme of the aesthetic attitude as the chief distinguishing feature of the two interpretations. The author of the article argues that Danto’s negative approach to this concept leaves him at the level of the Hegel-inspired statement about ‘the end of art’, whereas Patočka is able to use the concept ‘to go beyond’ the limits of Hegel’s well-known thesis about art belonging to the past.