

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Interpretace Hegelovy teze o minulostním
charakteru umění**

Bc. Petr Brož

Plzeň 2019

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

**Interpretace Hegelovy teze o minulostním
charakteru umění**

Bc. Petr Brož

Vedoucí práce:

PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2019

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

Plzeň, duben 2019

.....

Poděkování:

Chtěl bych poděkovat PhDr. Miloši Ševčíkovi, Ph.D., za odborné vedení, trpělivost a ochotu, kterou mi v průběhu zpracování diplomové práce věnoval.

Obsah

1. Úvod	1
2. Hegelova filosofie umění.....	2
2.1. G. W. F. Hegel – život a dílo.....	2
2.2. Hegelův filosofický systém	10
2.3. Umění jako duchovní forma.....	19
2.4. Hegelova teze o minulostním charakteru umění.....	30
3. Patočkova interpretace Hegelovy teze o minulostním charakteru umění	36
3.1. Jan Patočka – život a dílo, filosofie.....	36
3.2. Patočkova filosofie umění a interpretace Hegelovy teze o minulostním charakteru umění	43
4. Závěr.....	55
5. Seznam použité literatury	57
6. Summary	59

1. Úvod

Georg Wilhelm Friedrich Hegel byl významný německý filosof, vrcholný představitel idealismu, žijící na přelomu 18. a 19. století. Hegel svými myšlenkami značně ovlivnil následný intelektuální vývoj v Evropě. Zanechal za sebou rozsáhlé dílo, ve kterém předkládá koncepci vlastního filosofického systému a pojetí světa. Dotýká se v něm mnoha vědních disciplín, včetně estetiky, kterou do svého filosofického systému integrálně zařazuje a stává se tak jeho nedílnou součástí. Jedná se jednoho z prvních světových filosofů, u kterého se estetika těší takovému postavení a zájmu, což značně přispělo k jejímu dalšímu rozvoji.

Jádro Hegelovy estetiky spočívá v jeho slavné tezi o minulostním charakteru umění. Ta se později stala středem zájmu mnoha dalších významných teoretiků umění a filosofů, kteří se její interpretací zabývali, což i ostatně dokazuje její významnost. Patří mezi ně například Theodor W. Adorno, Arthur Danto, či M. Heidegger, ale také i Jan Patočka, jeden z největších českých filosofů 20. století. Přestože jeho hlavní oblastí zájmu je jistě jeho fenomenologický koncept, i k estetice se soustavně po celý život vyjadřoval, a jeho estetické pojetí vychází právě z úvah Hegelových.

Mým cílem v diplomové práci tak bude na základě analýzy Patočkových textů ukázat, jak se s touto Hegelovou tezí o minulostním charakteru umění Patočka vypořádává a interpretuje ji, což budu sledovat zejména na vztahu jeho uchopení rozdílu mezi uměním minulosti a uměním přítomnosti.

V diplomové práci se nejprve, v její první části, budu zabývat přiblížením osobnosti a myšlenek G. W. F. Hegela – seznámím čtenáře s jeho životem a dílem, poté stručně s jeho filosofií a estetikou. V návaznosti na jeho filosofický systém se pokusím rekonstruovat a představit čtenáři význam jeho teze o minulostním charakteru umění. V druhé části diplomové práce se zaměřím na Jana Patočku, seznámím čtenáře s jeho životem a filosofií, na jejímž základě pak představím Patočkovu interpretaci Hegelovy teze o minulostním charakteru umění, zvláště pak na základě výše zmíněného rozdílu. V této souvislosti se také krátce pokusím srovnat závěry Patočkových úvah na tuto problematiku s názory M. Heideggera a H.-G. Gadamera, neboť se k ní také vyjadřují.

2. Hegelova filosofie umění

Immanuel Kant byl prvním z velkých filosofů, kteří měli vliv na vývoj evropského myšlení, kdo zařadil estetiku do svého filosofického systému. Kant čerpá od svých předchůdců, teoretiků umění, a koncem 18. století vytváří koncepci krásných umění, která vysvětluje povahu umění a to, jak přirozeně u člověka vnímání umění funguje (na principu kategorie krásy, tj. souhry obrazotvornosti a rozvažování). Hegel byl po Kantovi dalším velkým filosofem, který se zabýval povahou umění a předložil tak vlastní specifickou estetickou teorii, která je rovněž integrálně spojena s celým jeho filosofickým systémem, je jeho nedílnou součástí a vychází z něj. Přestože tedy tato kapitola bude převážně sledovat Hegelovu filosofii umění, je potřeba také představit a přiblížit hlavní koncepty Hegelovy filosofie.

V první podkapitole se nejprve budu zabývat osobností G. W. F. Hegela, jeho životem a dílem, které po sobě zanechal. Jak bude popsáno, Hegel patří mezi největší filosofy západní tradice a značně ovlivnil řadu vědních oborů. Poté bude v druhé podkapitole sledován jeho filosofický systém a základní termíny, které v něm Hegel užívá. V návaznosti na výše zmíněné bude ve třetí podkapitole vyloženo a popsáno Hegelovo pojetí estetiky, které je integrálně spojeno s celým jeho filosofickým systémem. Nakonec se ve čtvrté podkapitole budu zabývat výkladem Hegelovy teze o minulostním charakteru, jakožto tím nejzásadnějším jádrem jeho estetické teorie, také bude poukázáno na její významnost

2.1. G. W. F. Hegel – život a dílo

Georg Wilhelm Friedrich Hegel se narodil 27. srpna 1770 na jihozápadě Německa ve württemberském Stuttgartu, jako první dítě dvorského úředníka Georga Ludwiga Hegela a jeho ženy Marie Magdaleny Louisy Hegel. Na vzdělání byl v jejich domácnosti kladen velký důraz: ve třech letech Hegel nastoupil do německé školy, v pěti letech přestoupil na latinskou školu, matka ho doučovala a otec mu platil soukromé lekce.¹ V roce 1776 začal navštěvovat místní luteránské gymnázium, kde se

¹ PINKARD, Terry. *Hegel: A Biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Str. 4.

zajímal hlavně o historii, četl řecké a římské klasiky, kromě toho také moderní autory, jako například F. G. Klopstocka a seznámil se také s osvícenskými a humanitními myšlenkami, především četbou G. E. Lessinga. Studium završil zkouškou *Abiturrede* na téma „Nešťastný stav umění a učenosti v Turecku“². Protože si na gymnáziu vedl velice dobře, získal stipendium protestantského semináře v nedalekém Tübingen, kam se v osmnácti letech stěhuje, avšak z prostředí zde není příliš nadšený, neboť zde panuje poměrně tvrdá atmosféra. Žáci se tu během studií ve skutečnosti stávají protestantskými mnichy, jsou oděni do plášťů podobných sutaně, nedodržování pravidel je trestáno a praktikováno je i například studentské vězení – tzv. *Karzer*.³ Zanedlouho se zde Hegel spřátelil s Friedrichem Hölderlinem (1770 - 1843), který se posléze stal jedním z největších německých básníků, a také s o pět let mladším Friedrichem Wilhelmem Josephem Schellingem (1775 - 1854), který se stal velmi významným přírodním filosofem, ještě před Hegelem. Dokonce spolu sdíleli jeden pokoj, společně debatovali nad filosofií a sledovali politické dění v Evropě, zvláště pak vývoj francouzské revoluce. Hegel zde hodně studuje filosofií, čte a čerpá myšlenky autorů, kterými jsou například Immanuel Kant (1724 - 1804), Jean-Jacques Rousseau (1712 - 1778), Johann Gottfried Herder (1744 - 1803), či Charles Louis Montesquieu (1689 - 1755).

Po dokončení studií přijal roku 1793 Hegel práci *Hofmeistera*, domácího učitele a vychovatele, ve švýcarském Bernu, kde setrvává po tři roky. V tomto období je stoupencem osvícenství, politicky se hlásí k radikálnímu republikánství a jako ctitel antiky věří, že zásady antické demokracie bude možné uskutečnit i v podmínkách současného Německa.⁴ Zůstává v kontaktu s přáteli Hölderlinem a Schellingem, se kterými i anonymně píše text „Nejstarší systémový program německého idealismu“, který vyzývá k romantickému hnutí a myšlenkám. Samostatně pak Hegel publikuje dva texty, „Lidové náboženství a křesťanství“ a „Pozitivnost křesťanského náboženství“, ve kterých kriticky nahlíží na společenské problémy a křesťanství. Následně v roce 1797 přijímá a nastupuje na stejnou pracovní pozici k rodině ve Frankfurtu, což mu zařídil Hölderlin. Zde se i nadále zabývá nejen náboženskými úvahami (např. v textu „Náčrtky o náboženství a lásce“), ale také o politiku. Po proběhnutí Velké francouzské revoluce opouští republikánské názory a stává se zastáncem monarchie.

² PINKARD, Terry. *Hegel: A Biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Str. 16.

³ Tamtéž, str. 21.

⁴ MAJOR, Ladislav a SOBOTKA, Milan. *G. W. F. Hegel: život a dílo*. Praha, Mladá fronta, 1979. Str. 8.

V roce 1799 Hegelovi umírá otec. Získává tak dědictví, což mu umožňuje zanechat soukromého vyučování a v roce 1801 se přesouvá na univerzitu v Jeně, kde se habilitoval astronomickou prací „O nebeských planetách“. Následně zde působí jako *Privatdozent* (tehdejší docenti, často ani profesori, nepobírali státní plat – skromný příjem jim plynul pouze z poplatků, které jim platili studenti za účast na přednáškách⁵) a začíná zde publikovat filosofické texty. Místní univerzita byla centrem pokantovské filosofie a již zde působili Johann Gottlieb Fichte (1762 - 1814) a Schelling, který už v této době byl velmi známý a dokonce ve třiatváceti letech získal titul mimořádného profesora. Ještě v tom samém roce, kdy se Hegel přestěhoval do Jeny, publikuje spis s názvem „Rozdíl Fichtova a Schellingova filosofického systému“. Tato monografie na několik nadcházejících let zcela jasně vymezila Hegela v očích filosofické veřejnosti: jevil se jí jako následovník Schellinga, který dle jeho názoru překonal Fichteho filosofii, které se nepodařilo navázat na Kantův projekt.⁶ V následujících letech 1802-1803 Hegel spolupracuje se Schellingem, společně v Jeně zakládají a vedou vědecký časopis „Kritický filosofický žurnál“, jehož zároveň byli jedinými autory. V něm Hegel v roce 1802 vydává rozsáhlejší pojednání „Víra a vědění“, které se také nese v duchu Schellingovy filosofie. Jenské období se pro Hegela ukázalo neobyčejně šťastným: když totiž přicházel do Jeny, byl neznámým preceptorem Schellinga, ze kterého se dostal na nejpřednější místo „filosofické revoluce“ (jak nazval německé filozofické hnutí od Kanta k Hegelovi Heinrich Heine).⁷ Jejich spolupráce na „Kritickém filosofickém žurnálu“ skončila v roce 1803, když Schelling opouští Jenu a přesouvá se do Würzburgu. V roce 1805 na jenské univerzitě začíná působit filosof Jakob Friedrich Fries (1773 - 1843), který však přichází ze zcela jiného společenského okruhu a je i jiného smýšlení než Hegel, a protože oba přednášejí stejná témata, záhy se stávají velkými konkurenty a protivníky. Kromě toho se Fries uchází o tatáž místa na prestižních univerzitách jako Hegel a publikoval již několik knih. Hegelovi začínají docházet finance z dědictví a ocitá se tak ve velmi nejisté situaci. Když má být Fries povýšen na titul mimořádného profesora, Hegel je z toho tak rozrušený, že píše na protest dopis Goethemu, ve kterém se hájí a píše, že pokud si zaslouží povýšení Fries, pak zcela jistě také on – což mu opravdu vychází a jsou povýšení společně.⁸ Nakonec ale Fries získává prestižnější a placenou pozici profesora v Heidelbergu a Hegel se

⁵ MAJOR, Ladislav a SOBOTKA, Milan. *G. W. F. Hegel: život a dílo*. Praha, Mladá fronta, 1979. Str. 17.

⁶ PINKARD, Terry. *Hegel: A Biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Str. 154.

⁷ MAJOR, Ladislav a SOBOTKA, Milan. *G. W. F. Hegel: život a dílo*. Praha, Mladá fronta, 1979. Str. 18.

⁸ PINKARD, Terry. *Hegel: A Biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Str. 223.

nadále snaží získat lepší pozici, ale nedaří se mu to a to ani za pomoci svých přátel. Tato nevráživost vystupňovává až v nepřátelství mezi Hegelem a Friesem přetrvalo po celý život.

14. října 1806 dochází k bitvě u Jeny, kde Napoleon porazil pruskou armádu a následně obsazuje město, které bylo značně poničené a na univerzitě zůstalo jen minimum studentů. Hegel měl u nakladatele smlouvu na vydání díla, která mu zajišťovala zálohu v hotovosti, ale obsahovala drakonická ustanovení pro případ, že by nebyl s to dodat rukopis ve stanoveném termínu, tj. 13. října 1806, kdy zrovna okupovali Jenu Francouzi. A tak musel svůj jediný rukopis poslat doprostřed zmatků vyvolaných příchodem bojujících armád kolem Jeny.⁹ Za těchto a dříve zmíněných okolností dopisuje Hegel své první velké dílo „Fenomenologie ducha“ a v následujícím roce, 4. dubna 1807, je vydáno. V tomto obsáhlém spise se snaží o zdůvodnění vlastního filosofického systému a snaží se pro to podat logické důkazy. Popisuje zde, jak chápe vývoj lidského vědomí, jak se lidská mysl z pouhého vědomí dostává k absolutnímu vědění, skrze duchovní formy. Filosofické veřejnosti se tímto dílem profiluje jako originální myslitel a nejen jako následovník Schellinga. Prvotní reakce na dílo byly zdvořilé, i když sotva nadšené. Schelling si polemický útok v předmluvě interpretoval jako určený proti vlastním názorům, a přestože se mu Hegel v dopise snažil vysvětlit, že tomu tak není, Schelling se tím odmítl uchlácholit a jejich přátelství skončilo.¹⁰

Hegelovu životní situaci v Jeně komplikuje kromě francouzské okupace ještě začátkem roku 1807 narození jeho nemanželského syna Ludwiga Fischera.¹¹ Zanedlouho poté, v březnu roku 1807, se Hegel přesouvá do bavorského Bamberku, aby vedl redakci místních novin „Bamberger Zeitung“. Tuto pracovní pozici mu přenechal jeho dlouholetý přítel již z Tübingen a profesor Friedrich Immanuel Niethammer (1766 - 1848), který byl jmenován vyšším úředníkem Bavorského království v Mnichově. Nebyla to sice jím hledaná akademická pozice na některé z univerzit, ale minimálně mu zajišťovala příjem, aby tak mohl pokračovat v práci na filosofickém systému a kromě toho, ve své nové profesi mohl uplatnit svůj dlouhodobý zájem o politické dění. Noviny jsou vydávány v pro-francouzském duchu (Bavorsko bylo spojencem Francie), Hegel

⁹ SINGER, Peter. *Hegel*. Praha: Odeon, 1995. Osobnosti (Odeon). Str. 15.

¹⁰ Tamtéž, str. 15.

¹¹ PINKARD, Terry. *Hegel: A Biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Str. 237.

Napoleona obdivoval a spatřoval v něm světodějnou osobnost. Velké změny, které probíhaly v evropské politice (reorganizace celých států), tak Hegel interpretoval prostřednictvím významného denního tisku německé veřejnosti. Jen co se Hegelovi zlepšila v Bamberku nálada, pěstuje svou vášeň pro dobré jídlo a pití; ve svých dopisech píše o tom, jak je dobré bavorské pivo a že se obává, aby nově zavedené bavorské regulace neublížily jeho excelentní kvalitě.¹² Hegelova averze vůči Bavorsku, které správně obsazovalo nově nabyté území, vyústila v roce 1808 v konflikt s vládní cenzurou - vyšetřováním týkajícím se narušení bezpečnosti. Hegel přestává být se svou dosavadním uplatněním spokojený a Niethammer mu znovu pomáhá získat nové. A tak déle roku 1808 nakonec přijímá nabídku na místo ředitele gymnázia v Norimberku a v listopadu je jím oficiálně jmenován.

Proto se dále se stěhuje do Norimberku, kde začíná vést usudlejší způsob života a úspěšně zde jako ředitel a středoškolský učitel filosofie působí po osm let, až do roku 1816. U studentů i kolegů se těšil neobyčejnému respektu jak pro své neobyčejné intelektuální schopnosti (ochotně a na úrovni zaskakoval i v jiných předmětech), tak i pro skromné a přátelské chování.¹³ V roce 1811 se Hegel oženil s Marií von Tucher (1791 - 1855), která byla o dvaadvacet let mladší a pocházela ze starého šlechtického katolického rodu, její otec byl navíc senátor a jejich rodina patřila v Norimberku k nejvlivnějším. V roce 1813 se jim narodil první syn Karl Friedrich Wilhelm Hegel (1813 - 1901), který se později stal historikem, a o rok později druhý syn Immanuel Thomas Christian Hegel (1814 - 1891), který byl právníkem a teologem. Jejich manželství bylo, jak je známo, šťastné. Jeho žena byla natolik tolerantní, že přijala do své domácnosti i jeho nemanželského syna Ludwiga, když jeho matka zemřela.¹⁴ Hegel se v Norimberku stává váženým a zajištěným občanem, dále publikuje a postupně se již v této době stává věhlasným autorem. Své druhé velké a rozsáhlé dílo „Věda o logice“, na kterém zde pracoval, celkem vydává ve třech svazcích v letech 1812, 1813 a 1816. Popisuje v něm celkovou strukturu své vlastní filosofie a zabývá se hlavně dialektickou metodou.

Jeho reputace byla nyní natolik vysoká, že se o něj uchází několik univerzit a Hegel se rozhodl přijmout místo profesora filosofie v Heidelbergu, kam se stěhuje

¹² PINKARD, Terry. *Hegel: A Biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Str. 248.

¹³ MAJOR, Ladislav a SOBOTKA, Milan. *G. W. F. Hegel: život a dílo*. Praha, Mladá fronta, 1979. Str. 40.

¹⁴ SINGER, Peter. *Hegel*. Praha: Odeon, 1995. Osobnosti (Odeon). Str. 16.

a kde koncem roku 1816 začíná přednášet. Heidelberská univerzita na samém začátku devatenáctého století prošla kompletní reorganizací a Hegel se sem přesouvá právě v době, kdy je významným intelektuálním centrem a její sláva je na vzestupu, stejně jako návštěvnost jeho přednášek. Po definitivní porážce Napoleona a Vídeňském kongresu dochází v Evropě k politickým i ideovým reakcím a změnám společenské situace. Hegel už není stoupencem Napoleona a ani nesmiřitelným protivníkem Pruska – naopak, vzhlíží k němu s jistými nadějemi a věří v jeho další pozitivní politický i duchovní vývoj.¹⁵ V roce 1817 vydává knihu „Encyklopedie filozofických věd“, která je koncipována jako studijní text pro jeho posluchače přednášek, ve kterém je stručně a přehledově předložen celý jeho filozofický systém. Kromě působení na univerzitě (kde mimo jiné přednáší poprvé i estetiku) se stal Hegel editorem vědeckého časopisu „Heidelberger Jahrbücher“. V něm uveřejnil dvě vlastní práce: recenzi díla Friedricha Heinricha Jacobiho (představitele tzv. *filosofie citu*, s níž Hegel často a prudce polemizoval) a významný politický spis obsahující rozbor sporu württemberských zemských stavů s panovníkem o novou ústavu.¹⁶ Také se zde v Heidelbergu spřátelil s německým spisovatelem Jeanem Paulem a francouzským filosofem Victorem Cousinem.

V roce 1818 Hegel přijímá nabídku od pruského ministerstva kultury na prestižní pozici profesora na Humboldtově univerzitě v Berlíně, kterou přebírá po Fichtově smrti. S rodinou se tak stěhuje do hlavního města Pruska a brzy se začíná přátelit s místními elitami, jako například s protestantským teologem a filosofem Friedrichem E. D. Schleiermacherem (1768 - 1834), než se dostali do sporu a zneprátelili se. Roku 1821 vydává Hegel své hlavní politicko-filozofické dílo „Základy filosofie práva“, které vychází hlavně z jeho heidelberských přednášek a Encyklopedie. Po dopsání této knihy se v následujících deseti letech (až do své smrti) výhradně zaměřil na akademické působení a přednášení, zejména práva, estetiky, filosofie dějin, filosofie náboženství a dějin filosofie. Také publikuje dvě revidované verze Encyklopedie a několik vědeckých článků a recenzí (např. na Karla W. F. Solgera a Johanna G. Hamanna). Jeho berlínské přednášky se stávají stále více a více populárnějšími, a on známou osobností po celém Německu. Shromažďuje se kolem něj skupina následovníků a tvoří se tzv. *Hegelova škola*, mezi kterou patřili například

¹⁵ MAJOR, Ladislav a SOBOTKA, Milan. *G. W. F. Hegel: život a dílo*. Praha, Mladá fronta, 1979. Str. 41.

¹⁶ Tamtéž, str. 42.

filosofové jako Karl Rosenkranz, Karl Ludwig Michelet, David Friedrich Strauss, či Leopold Dorotheus von Henning. Ale má zde i své odpůrce a oponenty: kromě dříve zmíněného Friese a Schleiermachersa mezi ty nejvýraznější patří mladý filosof Arthur Schopenhauer (1788 - 1860), který se na berlínské univerzitě roku 1820 habilitoval. Schopenhauer po fakultě požadoval, aby jeho přednášky byly naplánovány na přesně stejný čas, kdy přednášel Hegel, čímž se ho snažil připravit o studenty.¹⁷ To mu sice bylo umožněno, avšak o jeho přednášky byl tak malý zájem, že Berlín záhy opouští.

Pro Hegela toto období zcela jistě představuje vrchol jeho kariéry. Poprvé o dovolených vycestoval za hranice Německa - do Nizozemí, Bruselu, Vídně (přes Prahu, kde si udělal krátkou zastávku) a Paříže. Seznámil se s mnoha významnými osobnostmi své doby, mezi které patřili Johann Wolfgang von Goethe, August Wilhelm Schlegel, či Alexander a Wilhelm von Humboldt. Hegel je dokonce jmenován na funkci rektora berlínské univerzity a v roce 1830 nastupuje do funkce. V roce 1831 od pruského státu za zásluhy získává Řád červené orlice III. třídy. Když později v roce 1831 epidemie cholery zasáhla Berlín, Hegel se z důvodu svého slabého zdraví stěhuje i se svou rodinou do okrajové části Kreuzberg. Avšak zanedlouho poté, co se v říjnu téhož roku navrácí na zahájení zimního semestru na univerzitu, 14. listopadu 1831 náhle umírá na cholery. Pohřben je na berlínském hřbitově Dorotheenstadt, vedle Fichteho a Solgera. Po Hegelově smrti jeho žáci a editoři (H. G. Hotho, E. Gans, P. K. Marheineke , aj.) zpracovávali poznámky vycházející převážně z jeho berlínských přednášek, takže posmrtně bylo mezi lety 1835 - 1842 vydáno ještě několik dalších Hegelových děl. Jsou to „Přednášky o dějinách filosofie“, „Přednášky o filosofii náboženství“, „Přednášky o estetice“ a „Přednášky o filosofii dějin“.

G. W. F. Hegel žil ve velmi kulturně a politicky bouřlivé době. Za jeho života došlo k mnoha velkým politickým změnám, kterých byl svědkem: zažil revoluční nepokoje v německém prostředí, válku Svaté říše římské a Pruska s Napoleonem, jeho vládu nad Evropou i porážku, reformace celých států. I přesto se dokázal z nadaného studenta propracovat až na post profesora a rektora přední německé univerzity. V jeho době se začíná naplno rozvíjet jako kulturní směr romantismus, který Hegel také zastával jako životní postoj a byl současníkem jeho vůdčích osobností, např. Goetheho, F. Schillera, či Novalise. Také byl mladším současníkem Kanta, na kterého filosofii

¹⁷ PINKARD, Terry. *Hegel: A Biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Str. 464-465.

navazuje a překonává ji, čímž se dostal do významné pozice uznávaného filosofa své doby a získává tak nezpochybnitelné místo mezi vůbec největšími mysliteli kontinentální filosofie. Společně s Fichtem a Schellingem jsou považováni za vrcholné představitele německého idealismu.

Po Hegelově smrti se jeho následovníci rozdělili na dvě intelektuální skupiny. Jako první zmiňují tzv. „starohegelovce“, také označované jako praví. Tato konzervativní hegelovská škola nevydala žádné velké myslitele a po několika letech působení v Berlíně (v roli polooficiální filosofie) byla brzy postižena úpadkem.¹⁸ Druhá intelektuální skupina se označovala jako „mladohegelovci“ či leví. Ti se s Hegelovým filosofickým odkazem vypořádávají spíše kriticky, avšak měli mnohem větší zásluhu na jeho rozvoji a šíření. Mezi hlavní představitele patří D. Strauss a L. Feuerbach. V českém prostředí se v polovině 19. století také utvořila skupina hegelovců, mezi které patřili F. T. Bratránek a A. Smetana. Na Hegela dále navazují filosofové jako například Karl Marx, Friedrich Nietzsche, György Lukács, Alexandre Kojève, Jean-Paul Sartre, či v dnešní době Slavoj Žižek. Jeho myšlenky tak měly obrovský vliv na intelektuální evropský vývoj 19. a 20. století.

¹⁸ SINGER, Peter. *Hegel*. Praha: Odeon, 1995. Osobnosti (Odeon). Str. 108.

2.2. Hegelův filosofický systém

Předtím, než bude vyložena Hegelova filosofie umění, se zaměřím na stručné představení a popis jeho rozsáhlého a složitého filosofického systému a také základních stěžejních termínů, které Hegel užívá. Je to klíčové pro pochopení jeho specifického pojetí filosofie umění (estetiky), která je integrálně zakořeněna v jeho filosofii a navazuje na ni. Hegel myšlenkově navazuje na Kanta, který vydáním své Kritiky čistého rozumu (1781) nastoluje zcela nový pohled ve filosofii, překonávající tradiční metafyziku, racionalismus i empirismus. Kant se obrací k subjektu (poznávající a myslící osobě, která stojí jako protějšek k poznávaným objektům) a jeho rozumu: ten je podle něj schopen vědeckého, objektivního poznání. To získává poznáváním předmětů smysly a rozvažováním, avšak k tomu rozum potřebuje vždy určité předpoklady, kterými je v této činnosti (poznání) veden. Zajímá ho možnost tzv. „transcendentální poznání“, tj. takového poznání, které přesahuje samotné předměty v jejich vlastních smyslech, a tedy zkoumá samotné možnosti lidského rozumu, kterými se lze dobrat poznání. Zkoumá transcendentální přirozenost lidských mentálních aktivit: předpoklady, podmínky a zákonitosti pro vůbec možnost získání jakéhokoli poznání. Podle Kanta je poznání možné jen díky tomu, že lidská mysl přijímá a zpracovává zkušenost (veškeré smyslové vjemy) aktivně. A to tím, že je schopná je systematizovat v rámci apriorních (před-zkušenostních) forem názoru, kterými jsou podle něj prostor a čas (nejsou to empirické pojmy, odvozené z vnější zkušenosti). Až teprve uvnitř lidské mysli dochází k vytvoření počitků a jevů, právě díky její činnosti. Naše smysly fungují tedy jen jako receptory, které přijímají to, jak na ně působí konkrétní objekty, v podobě jejich působení na ně - tzn. pouze jako jevy, fenomény. Jaký je však svět (konkrétní předměty) skutečný ve své nezávislé realitě, tedy jaké jsou opravdu „věci o sobě“, nebudeme podle Kanta schopni nikdy poznat, neboť vždy budeme vnímat pouze jejich působení na nás.

S Kantem začíná filosofie německého idealismu, která se obecně vyznačuje obratem zájmu k epistemologii, ke zkoumání lidského poznání a samotného poznávajícího subjektu. V tomto duchu a v návaznosti na Kanta tak vznikají hlavně v německém prostředí velké filosofické systémy (Fichte, Schelling, ad.), které zastávají o filosofii přesvědčení jako o pravé vědě, která je schopna zdůvodnit a obsáhnout

autentické poznání. Jak bylo popsáno v první kapitole této diplomové práce, Hegel na své filosofii už od samého začátku pracoval s jasným rozvržením jejích východisek a bez zásadních zlomů v myšlení na ní po celý svůj život usilovně pracoval. Hegelovým cílem bylo popsání a odůvodnění své vlastní filosofie jako pravé vědy a skutečného poznání, které přesahuje lidské subjektivní a relativní vědění. Pravdivé poznání dle Hegela vyjadřuje svůj předmět pouze tehdy, pokud dovede rekonstruovat jeho vznikání, a tak uznává jako jediný způsob odůvodnění pravdivosti svého systému - ukázat jej jako výsledek předchozího vývoje myšlení.¹⁹ Jeho filosofický systém, kterým se nyní budu zabývat, je pojat jako systém absolutního vědění, v němž duch prochází určitými stádii svého uskutečnění, než dosáhne absolutní identifikace se sebou samým a dojde k úplnému sebeuvědomění si absolutna. Hegel v něm spojuje dohromady dva zdánlivé protiklady, dualismy: ducha a přírodu, universální a jednotlivé, ideální a skutečné. Představuje takový pohled na svět, kde na něj nahlíží jako na jednotný celek v syntéze (sloučení ducha a hmoty), a ještě v jeho celkovém náhledu. Jedná se tak o filosofický idealismus i realismus zároveň. Jak Hegel metaforicky v předmluvě k *Fenomenologii* popisuje: „Poupě mizí rozvitím květu a mohli bychom říci, že poupě je květem vyvráceno; právě tak prohlašuje plod o květu, že je nepravým jsoucnem rostliny, a plod nastupuje na jeho místo jako pravda květu. Tyto formy se od sebe nejen liší, nýbrž jedna druhou zatlačuje jako navzájem neslučitelné. Ale jejich plynulý ráz činí je zároveň momenty organické jednoty, v níž si nejen neodporují, nýbrž v níž jedno je právě tak nezbytné jako druhé; a v této stejné nutnosti je teprve veškerý život celku.“²⁰

V Hegelově pojetí lidský rozum zastává důležitý význam: stává se z něj pravidlo, zásada pro metodologii vědeckého bádání, při poznání skutečnosti. Rozum je vlastní každému individu, lidské sebevědomé myslí, a je schopen rozpoznávat prostřednictvím kultury (společnosti individu) vlastní principy. Předmětem Hegelova studia nemá být ani vědomí jednotlivce, ani zase všechna vědomí, nýbrž ta vědomí, v nichž se uskutečňovalo „vzdělávání“, tj. vyvíjení se k současnému stavu.²¹ Jak se dále v této části kapitoly pokusím popsat, poznání se dle Hegela odehrává poté tím způsobem, že vědomí zakouší zkušenost s předměty ve světě, a na tomto základě utváří

¹⁹ MAJOR, Ladislav a SOBOTKA, Milan. *G. W. F. Hegel: život a dílo*. Praha, Mladá fronta, 1979. Str. 28.

²⁰ HEGEL, G. W. F. *Fenomenologie ducha*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1960. Str. 54.

²¹ MAJOR, Ladislav a SOBOTKA, Milan. *G. W. F. Hegel: život a dílo*. Praha, Mladá fronta, 1979. Str. 29.

pojmy, jako představy o nich. Díky tomu se v průběhu poznání ukazují další vlastnosti předmětu, či se předmět jeví úplně jinak. Vědomí je schopno vnímat předměty na základě stupně jeho uvědomění si pojmů. To znamená, že poznání o pojmech (tedy věda a filosofie) v minulosti nebylo z principu chybné či horší: jen nemohlo nahlížet fenomény předmětů v jejich kompletnějším náhledu, uvědomění. Svobodné, sebevědomé lidské vědomí je schopno racionálního uvažování, avšak v Hegelově specifickém pojetí „rationality“.

Racionalita pro něj neznamena jen strohé, rozumem odůvodněné, logicko-matematické uvažování, které by bylo zcela prosto emocí a pocitů. Hegel tím míní spíše proporce, rozměry dané vzájemným poměrem jednotlivých pojmů, konceptů, jak se nyní pokusím popsat. Podstata identity pojmu (to, že jsme schopni jednoznačně určit jeho jedinečnost), je podle Hegela ze zásady racionální - což znamená, že se vždy nachází v nějakém vzájemném poměru, relaci s ostatními pojmy. Pro lepší pochopení to lze ukázat na příkladu zdánlivě velmi jednoduchého pojmu, kterým je pojem „černá“. Pokud se budeme ptát na podstatu černé, pravděpodobně dostaneme takovou odpověď, že je to jejími fyzikálními vlastnostmi. Ale Hegel pokračuje v uvažování dále: souhlasí s tím, že černá barva má jisté kvality, které na nás působí, pokud s ní přijdeme do kontaktu, ale ještě k tomu dodává, že podstata černé barvy kromě toho, jak ji vnímáme, spočívá také v tom, že není svým opozitem. Černá tedy není černou jen díky svým fyzikálním kvalitám, ale také proto, že není např. bílou. Podle Hegela vše, co má pojmovou identitu, jí má založenou právě na takovéto „dynamické opozici“, kterou zaujímá vůči veškerým ostatním pojmům. Černá a bílá se nacházejí v dynamické opozici, svým bytím čelí všemu tomu, čím nejsou – a právě to tvoří podstatu jejich identity.

Pokud o nějakém pojmu vyslovíme, že je, vyslovujeme tím jeho tezi. Tezi jako odůvodněný výrok a základní člen dvojice protikladů, vůči kterému vždy stojí antiteze, protiklad, který tezi odporuje. Teze a antiteze se tak nacházejí v dynamické opozici, která je racionální a právě toto je způsob, kterým veškeré pojmy vznikají. Dynamičnost zde spočívá právě v tom, že všechny identity a pojmy se prosazují navzdory svým negacím, čímž se vlastně odehrávají, proměňují, prosazují se do budoucnosti a doslova se uskutečňují ve světě. „V myšlení pojímajícím patří záporo k obsahu samotnému a jest i jakožto imanentní pohyb a určování obsahu i jako jeho celek kladem. Pojato jako

výsledek, je určitým záporem, vzešlým z tohoto pohybu, a následkem toho jest neméně i kladným obsahem.“²² Tento vztah, ve kterém si dvě identity odporují, tedy vztah teze a antiteze, postupně vývojem dospívá k tomu, že mezi nimi vzniká uvedení do souladu, který je lidský rozum schopný pochopit a popsat. „Nejlehčí ze všeho je něco obsažného a důkladného posoudit; těžší je to pochopit, nejtěžší to, v čem se spojují obě předchozí činnosti: podat o tom tvůrčí výklad.“²³ Dochází tak ke spojení, sloučení dvou objektů, čímž ve výsledku jejich kombinací vzniká syntéza. Syntézou se však utváří nově vzniklé samostatné bytí ve světě, které zase musí čelit ostatním pojmům. V našem příkladu s barvami by byla utvořena šedá barva, jakožto syntéza teze (černá) a antiteze (bílá). Tato nově vzniklá teze, entita a identita, čelí svým opozicím, což je celé spektrum barev. Samozřejmě se zde nejedná o nějaký konkrétní historický okamžik, ve kterém by na světě vznikla barva šedá, ta zde vždy existovala. Ale jedná se o racionální, proporcionální uspořádání věcí ve světě, v jejich dynamických opozicích.

Dialektika původně znamená diskusi založenou na logické argumentaci. U Hegela je to vlastnost a metoda logiky, kterou se dobírá k poznání pravdy. Dialektika představuje racionální opozici mezi pojmy, tedy proces teze, antiteze, syntézy, nové teze, antiteze, atd., který nutně vede ke vzniku dalších, nových pojmů, které jsou schopné přesněji (a pravdivěji) popisovat skutečnost. Proto vše na světě je dle Hegela v dialektickém stádiu vývoje, veškeré pojmy se nachází ve stádiu svého racionálního rozvíjení, a to nejen fyzického, ale i konceptuálního. Z Hegelova absolutního idealismu plyne, že nejhlubší realitu je třeba hledat v tom, co je mentální nebo intelektuální, nikoliv v tom, co je materiální, tzn. v racionálním myšlení.²⁴ Proto logika nevyovídá nic o světě přírody, nýbrž studuje nejhlubší principy, podle kterých je svět přírody tvořen. Pojmy svým vývojem směřují vpřed ke stavu, který Hegel nazývá „absolutní ideou“, což představuje naprosté uskutečnění všech věcí v jejich úplnosti. Předpokládá tak, že dojde k ukončení vývoje poznání (absolutním poznáním věcí), protože jsou výtvořem absolutní idey. Absolutno je absolutnem, jakožto tento pohyb: nepředchází ho ani jej nenásleduje, ale je právě tímto pohybem v jeho jednotě.²⁵ Tuto jednotu postupně poznává lidský rozum (svým zdokonalováním), což se projeví jako podrobnější, lepší nahlížení jednotlivých idejí a vede k opravdovému (pravdivému) pochopení nitra

²² HEGEL, G. W. F. *Fenomenologie ducha*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1960. Str.. 84.

²³ Tamtéž, str. 54.

²⁴ SINGER, Peter. *Hegel*. Praha: Odeon, 1995. Osobnosti (Odeon). ISBN 80-85794-46-2. Str. 100.

²⁵ JAECHKE, Walter a Andreas ARNDT. *Německá klasická filosofie II*. Praha: Oikoyemenh, 2016. Str. 259-260.

předmětů. Historii tak Hegel nechápe jen jako záznam událostí, které se odehrály někdy v minulosti, ale jako racionální, vnitřní sílu všech entit, které procházejí dialektickým vývojem, čímž se doslova uvědomují a uskutečňují ve světě. Realizují se a vyvíjejí směrem dopředu, do nekonečna, směrem k úplné absolutní ideji: historie je tedy způsob racionálního sebe-uskutečňování konceptů dospívajících ke stádiu absolutní idey. Každý koncept má svou vlastní evoluci, ve které stále pokračuje ve svém vyvíjení (v rámci dialektiky a historie) a má možnosti a potenciál pro to, aby se dokázal prosadit a uskutečnit ve světě (racionálně). Absolutní idea je tak souborem zcela veškerých možností vlastního sebe-uskutečnění identity, a její poznání znamená završení, maximální možný stav poznání věci samotné. Absolutno pojímá v duchu tradic idealistické metafyziky: zahrnuje též filosofickou nauku o nejvyšším jsoucnu, které jest základem, poslední příčinou, a tudíž konečným smyslem všeho, co jest.²⁶ Samozřejmě i samotná absolutní idea se dialekticky vyvíjí. Absolutní idea se musí odcizit sobě samé, zvnějšnit se v přírodu a toto své neadekvátní bytí opět překonat, aby realizovala svůj vnitřní účel – teprve z této perspektivy je příroda vlastně plně pochopitelná, tvoří jen nutnou etapu v procesu sebeuvědomění ducha.²⁷ Absolutno prochází samovývojem, postupnou realizací předem daného cíle, nicméně Hegel připouští, že absolutní stav poznání věcí je velice vzdálený, dokonce ho přirovnává k myšlenkám (absolutně) vševědoucího Boha.

Jak jsem se doposud pokusil popsat, existuje tedy proces historie, který vším postupně racionálně prostupuje (vyvíjí se směrem k ideji), čímž dochází k sebe-uskutečňování věcí samých. A uvnitř historie se nachází lidé, s jejich racionálním myšlením. Pro Hegela totiž být člověkem neznámá pouze být zástupcem biologického rodu člověka, ale kromě toho také bytostí schopnou racionálního podílení se v evoluci historie. Znamená to být si vědom toho, jaká je povaha věcí ve světě. Povahu a podstatu věcí není možné pochopit jen ze samotné zkušenosti, je vždy nutná přítomnost vědomé mysli, která je schopna uvažovat nad vztahy a poměry, které se mezi nimi racionálně nacházejí. Tím teprve umožňuje poskytnout člověku poznání významu, poznání toho, k čemu všemu se koncept celkově vztahuje, jak v realitě systematicky funguje v logických souvislostech. „Navzdory tomu, že je vědomí prostorem, v němž se dialekticky ustavuje vztah vědění a předmětu, bytí pro sebe a bytí

²⁶ MAJOR, Ladislav a SOBOTKA, Milan. *G. W. F. Hegel: život a dílo*. Praha, Mladá fronta, 1979. Str. 46.

²⁷ MAJOR, Ladislav a SOBOTKA, Milan. *G. W. F. Hegel: život a dílo*. Praha, Mladá fronta, 1979. Str. 69.

o sobě, zůstává hlavní moment jeho zkušenosti skryt, zatímco se filosofovi stává zjevným.“²⁸ Chápání jakékoli věci tak dle Hegela musí být nutně spojeno s intelektuálním výkonem - pochopením jejich historie, dějinnosti, stádia v jejich procesu přibližování se úplné ideji.

Pro člověka je tak zcela přirozené, že se nachází v procesu neustálého zápasu, kdykoli přemýšlí a uchopuje v mysli konkrétní pojem. Toto usilování, probíjení se k úplnému pochopení toho, co jakákoli věc na světě doopravdy je, směřuje do bodu, který Hegel nazývá termínem „sebevědomí“. Aby se sebevědomí mohlo vyvinout, nevyžaduje prostě jakýkoli předmět, ale jiné sebevědomí: proto se může vyvinout jen v kontextu sociální interakce.²⁹ Sebevědomí tak stejně nutně platí jak pro jednotlivce, tak i celou kulturu (skupinu jednotlivců). Podstata člověka i kultury znamená být si vědom a chápat sebe sama, vlastní já, jako racionální bytost nacházející se uvnitř historického procesu, neustále a vždy usilující o dokonalejší vědomí o konkrétních věcech. Vědomí se pokouší porozumět svým vlastním výtvorům: má za předmět sebe samo, což znamená, že může reflektovat o sobě samém. Je schopno utvářet univerzální zákony platné pro realitu, čímž vznikají například Newtonovy fyzikální zákony, které užívají pojmy jako „váha“ a „síla“, což nejsou věci viditelné ve skutečnosti, ale konstrukty vytvořené rozvažováním, pro lepší uchopení reality.³⁰ Takovýmto způsobem je uskutečňováno naše sebeuvědomění si věcí ve světě a konkrétní věci jsou nahlíženy a chápány důkladněji ve všech jejich možnostech. „Věc je já; vskutku je v tomto nekonečném soudu věc překonána; není ničím o sobě; má pouze význam ve vztahu, pouze prostřednictvím já a jeho vztahu k věci. Tento moment vyplynul pro vědomí v čistém pochopení a v osvícenství.“³¹

Proto existuje více způsobů, kterými lze dosáhnout poznání, na základě jejich vývojové úrovně ve vztahu k absolutní ideji. Tato úroveň je určena také historickou dobou, ve které se konkrétní poznání odehrává. Pokud nad koncepty přemýšlel člověk v dřívějším historickém období, pak způsob, ve kterém nad nimi uvažoval, nebyl natolik vyvinutý, aby mohl pochopit všechny existující možnosti a vztahy, které koncept v poměru s ostatními koncepty doopravdy má, stejně jako člověk žijící v pozdější

²⁸ JAESCHKE, Walter a Andreas ARNDT. *Německá klasická filosofie II*. Praha: Oikoymenth, 2016. Str. 286.

²⁹ SINGER, Peter. *Hegel*. Praha: Odeon, 1995. Osobnosti (Odeon). ISBN 80-85794-46-2. Str. 77-78.

³⁰ SINGER, Peter. *Hegel*. Praha: Odeon, 1995. Osobnosti (Odeon). ISBN 80-85794-46-2. Str. 75.

³¹ HEGEL, G. W. F. *Fenomenologie ducha*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1960. Str. 477.

historické epoše, jehož chápání konceptu v jeho celkovém vztahu s celým vesmírem je mnohem lepší, komplexnější. Samotná identita pojmu se takto proměňuje, podle toho, v jakém sebeuvědomění (mysli) se nachází, což určuje její význam. Ten je ale postupně stále rozšiřován o další a další spojitosti, a tím se stává jeho chápání podrobnějším, hlubším a kvalitnějším. Velice dobře to lze přiblížit a ilustrovat na tomto příkladu: představme si, jakým způsobem nahlíží a pojímá stejnou věc dítě a dospělý. Dítě má většinou velmi širokou představu o tom, jaký má pojem význam, spojenou s různými nápady a fantaziemi, ale nechápe ještě pojmy ve spojení s kulturou, neví, co budou znamenat v historii jeho života, nezná jejich podstatu. Příkladem takového pojmu mohou být „narozeniny“. Přestože s nimi děti mívají obvykle velice silné pouto, v dětském věku ještě nejsou schopny vidět všechny složité možnosti, ve kterých je lze chápat. Jako dospělí už jsou lidé schopni je nahlížet i s jejich širšími spojitostmi (politickými, sociologickými, atd.), dokonce si i uvědomovat projevy jejich dynamické síly, například tím, že s těmito idejemi mohou mít spojen pocit štěstí, či neštěstí. Toto lepší, vyšší porozumění je možné proto, že vědomí (dospělého člověka) prošlo vývojem, dialekticky se vypracovalo k tomu, že je schopno důkladněji přemýšlet nad ideou pojmu a nahlížet na ni v širších souvislostech.

Pokud je úroveň a schopnost sebeuvědomování si věcí dostatečně rozvinutá a vyspělá, začíná se odhalovat jejich skutečná podstata, pravda – což Hegel označuje jako „duch“, protože se jedná o duchovní, intelektuální dimenzi pojmání konceptu. Duch se vyznačuje takovým bytím, které převyšuje bytí přirozené (příroda): duch se poznává, a zároveň je poznáván.³² Je to vlastně přesahování konkrétního, jeho bezprostředních a okamžitých limitů, právě racionální znalostí jeho přesahů. „Duch, který tak ví o sobě jako o duchu ve vlastním vývoji, je věda. Věda je jeho skutečnost, říše, kterou si buduje ve svém vlastním živlu.“³³ Hlubším poznáním jakéhokoli konceptu se nám duch odhaluje a ukazuje tím aktuální dimenzi věcí, s veškerými jejími přesahy k samotné realitě. Je to stav nejhlubších podstat věcí, kterými ve skutečnosti jsou. „Jestliže studujeme, jak se naše mysl jeví nám, můžeme pouze studovat, jak se jeví našim myslím. Tak je fenomenologie ducha ve skutečnosti studiem způsobu, jak se duch jeví sobě samému.“³⁴ Takto jsme jako lidské bytosti schopni sebeuvědomování si sebe samých jako ducha (díky kultuře), a dále postupně částečně nahlížet ducha

³² JAECHKE, Walter a Andreas ARNDT. *Německá klasická filosofie II*. Praha: Oikoyemnh, 2016. Str. 333.

³³ HEGEL, G. W. F. *Fenomenologie ducha*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1960. Str. 65.

³⁴ SINGER, Peter. *Hegel*. Praha: Odeon, 1995. Osobnosti (Odeon). ISBN 80-85794-46-2. Str. 65.

absolutního. Ten stojí úplně na konci tohoto vývoje sebeuvědomování, jakožto finální stav poznání, tedy absolutní idey.

Hegel se také zabývá podstatou ducha, kterou nachází ve „svobodě“. Ta dle něj nespočívá jen v subjektivní svobodě jednotlivce (jednoduše možnosti svévolně dělat, co si zachce), ale zaměřuje se na objektivní svobodu - ta ji právě vystihuje v plném rozsahu, protože umožňuje dobrání se úplného významu pojmů. Konkrétní člověk se stává svobodným díky kultuře, která se procesuálně vyvíjí a zlepšuje. Kultura je vlastně to, co nám umožňuje být svobodnými, nacházet se v pozici vidění všech spojitostí mezi věcmi a myslet a vyjadřovat se o jakékoli ideji. Vědomí jednotlivého člověka je na této cestě ušetřeno o to, že neprochází v plném smyslu etapami, které má světový duch (dějiny) již za sebou.³⁵ Na čím vyšším stupni se kultura v procesu dějinného sebeuvědomování nachází, o to více jsou její členové svobodnější. To znamená, že racionální schopnost vědomí jednotlivce (i kultury) je schopna si uvědomovat mnohem více spojitostí konceptu s celkovou realitou, takže je i schopna mnohem více se účastnit a podílet na ideji. Duchovní svět povstává ze svobody a zároveň je „jsoucností svobody“ – světem práva, morality a mravních institucí, tedy forem lidského spolubytí v rodině, občanské společnosti a ve státu.³⁶ Svoboda je pro Hegela objektivní vlastnost, která je spojena se schopností předpokládání, představování si teoretických možností, ve kterých se koncept může nacházet.

Úplně na začátku této podkapitoly diplomové práce jsem se zabýval nejprve stručnou obecnou charakteristikou Hegelovy filosofie: pojetím racionality, dějinnosti, přiblížením dialektiky, popisem stupňovité povahy bytí jakékoliv identity, způsobem, kterým se každá identita vyvíjí postupem historie. Poté Hegelovým pojetím kultury jako takové, kterou vnímá jako racionální proces, skrze který skupina jedinců usiluje o sebevědomí: uvědomuje si postavení sebe sama v rámci dialektického principu historie. Kultura je nakonec schopna realizovat svobodu, jakožto uvědomění si

³⁵ MAJOR, Ladislav a SOBOTKA, Milan. *G. W. F. Hegel: život a dílo*. Praha, Mladá fronta, 1979. Str. 30.

³⁶ JAECHKE, Walter a Andreas ARNDT. *Německá klasická filosofie II*. Praha: Oikoyemnh, 2016. Str. 334.

možností, jak pojmát konkrétní věci a uvažovat o nich, čímž začíná chápat jejich smysl v rámci světa jako takový.

2.3. Umění jako duchovní forma

V této podkapitole se budu zabývat Hegelovou představou o umění, jeho komplexní koncepcí estetiky. Tématem filosofie umění se Hegel zabýval opakovaně v řadě spisů po celý svůj život, např. ve *Fenomenologii ducha*, *Encyklopedii*, či *Estetice*, která představuje jeho nejobsáhlejší pojednání o estetice – charakterizuje v ní umění obecně, zabývá se jeho druhy a sleduje jeho vývoj. Jak již bylo zmíněno v první kapitole této diplomové práce, *Estetika* byla vydána až po Hegelově smrti, v roce 1935 jedním z jeho žáků, Heinrichem Gustavem Hothem (většina sekundární literatury o Hegelově estetice vychází právě z Hothovy edice³⁷). Hegel navazuje na estetickou tradici, která se rodí v německém prostředí od 18. století a bohatě se zde rozvíjí, počínaje filosofy Alexanderem Gottliebem Baumgartenem a Johannem Joachimem Winckelmannem, přes Gottholda Ephraima Lessinga, Immanuela Kanta, Friedricha Schillera, Friedricha Schellinga a další. Je si vědom všech významných dobových estetických koncepcí, které zahrnují např. představy pojetí: estetického soudu, krásy, svobody, hry představivosti, génia umělce a kreativity. Umění je zde hodnoceno jako mimořádně důležité pro filosofii, neboť má spojovat dualismus přírody a rozumu vjedno.

Hegelova filosofie umění představuje široký pohled na krásu a její formy v umění; popis historického vývoje umění obecně; klasifikaci, popis a hierarchizaci jednotlivých uměleckých forem. Vychází z jeho filosofického systému, který byl stručně uveden v předchozí podkapitole, neboť Hegel lidské vědomí a svobodu chápe jako racionální proces, vyvíjející se postupně k duchu, dále k úplnému sebevědomí, až k poznání absolutní idey. Hegel rozlišuje absolutního a objektivního ducha – zatímco objektivní formy duchovního poznání představuje svět práva a společenských institucí (a slouží k uspořádání lidského života), naopak formy absolutního ducha slouží výlučně k sebepoznání, vytváří konkrétní obraz sebe samého, k němuž se vztahují formou názoru, představy a pojmového myšlení (absolutní duch poznává to, čím sám je a díky tomuto poznání je u sebe svoboden).³⁸ K poznání absolutního ducha (a tedy i absolutní idey) dochází skrze kulturu, která musí projít dějinným vývojem, skrze jednotlivé etapy

³⁷ HOULGATE, S. Hegel's Aesthetics. [online].

³⁸ JAECHKE, Walter a Andreas ARNDT. *Německá klasická filosofie II*. Praha: Oikoyemnh, 2016. Str. 335.

ducha v procesu absolutního poznání sebe sama, a na základě tohoto vývoje Hegel vyvozuje a rozlišuje tři základní, tzv. „duchovní formy“, díky kterým jsou lidé (jako kultura) schopni přemýšlet a uvažovat sami nad sebou, sebeuvědomovat si svoji podstatu. Tyto formy sebe-pochopení člověka jsou projevem, vyjádřením konkrétního ducha doby a podléhají historickému vývoji – proto jsou ve vzájemném postavení (podřazené či nadřazené), dle svého postavení v dějinách. Duchovní bytí představuje dějiny ve vlastním smyslu. Dějiny jsou tak vlastně formami ducha, které můžeme vykládat jen skrze naši svobodu. První a nejnižší z těchto forem absolutního vědění a poznání ducha (mají stejný obsah a předmět) je právě umění, po kterém následuje náboženství a nakonec filosofie.

Filosofie u Hegela představuje třetí, finální podobu lidského poznávání absolutního ducha, tedy jeho nejvyšší, nejrozvinutější uskutečnění, chápání a sebepoznání. Poskytuje lidstvu formu jasného *pojmového* uchopení vlastní podstaty, tedy uvědomění si vlastního já jako svobodného, sebevědomého bytí. Dějiny filosofie tak Hegel pojímá jako dějiny sebe samo zpředměťujícího vědění, které se ve svém zpředmětnění poznává a které v tomto zpředmětnění spočívá jako svobodné vědění u sebe sama.³⁹ Jen filosofie (jako jediná z Hegelových tří „duchovních forem“) dovede pochopit, že příroda a duch, tj. člověk a jeho lidský svět, netvoří abstraktní protiklady, že za jejich rozdílem se skrývá bytostná jednota, spočívající v tom, že jsou jen různými vývojovými etapami jediné ideje spějící ke svému cíli.⁴⁰ Náboženství a umění se k pochopení toho jediného cíle ideje pouze přibližují, ale nedosahují ho, protože nejsou schopny pojmově uchopit racionální podstatu ideje (tedy přesně vysvětlit, proč rozum nejprve prochází různými formami, aby se vyvinul v sebevědomého ducha).

Náboženství představuje druhou, méně adekvátní formu absolutního vědění, nežli filosofie. Specifičnost náboženství Hegel charakterizuje tak, že idea je poznávána prostřednictvím *představy*. Představa stojí uprostřed mezi podobou pojmového myšlení (filosofií) a smyslovým obrazem (uměním), pozvedá smyslovost na úroveň obecnosti, do podoby myšlenky.⁴¹ Náboženství tak zprostředkovává ducha pomocí myšlenek, obrazů, představ, metafor, ale ještě se zde nejedná o čisté, filosofické myšlení. Náboženství je sice sebevědomím ducha, avšak takovým, které neví, že jeho předmět

³⁹ JAESCHKE, Walter a Andreas ARNDT. *Německá klasická filosofie II*. Praha: Oikoymenth, 2016. Str. 337.

⁴⁰ MAJOR, Ladislav a SOBOTKA, Milan. *G. W. F. Hegel: život a dílo*. Praha, Mladá fronta, 1979. Str. 115.

⁴¹ MAJOR, Ladislav a SOBOTKA, Milan. *G. W. F. Hegel: život a dílo*. Praha, Mladá fronta, 1979. Str. 109.

(Bůh) je „duchem z jeho ducha“ – proto vztah Boha a člověka je pochopen jako vztah dvou o sobě jsoucích subjektů, a toto oddělení považuje Hegel za základní neporozumění náboženství.⁴² Hegel se také zabýval popisem postupného dějinného vývoje náboženství, které postupuje (společně s vývojem kultury) až ke křesťanství, které vnímá jako vrcholnou, absolutní, ideální formu náboženství.

Za první z momentů a nejnižší formu poznání absolutního ducha a sebe-poznání pak Hegel považuje umění. V umění dochází poprvé k tomu, že se člověk jako konečný duch pozvedá ze své časnosti a závislosti na vnějším jsoucnu k všeobecnému, a tím i k pravému vztahu k absolutnu – tím je v estetickém zaujetí překonán obvyklý konečný postoj člověka k věcem (v němž se k nim vztahuje jako k předmětům žádosti, chtění, či pracovního úsilí), čímž mohou vyjevit svůj vlastní, autentický význam.⁴³ K sebezpoznání idey skrze umění tak dochází pomocí *smyslové* názornosti uměleckého díla, která je předložena lidské mysli. Umění tak principiálně spojuje duchovní obsah a smyslovou názornost, ducha a formu, ve vlastní podstatě překonává tuto polaritu. Smyslová názornost je charakterizující aspekt umění, odlišující ho od náboženství a filosofie. „Smyslová stránka je v uměleckém díle pozvednuta ve srovnání s bezprostředním jsoucím přírodních věcí k pouhému zdání a umělecké dílo stojí ve středu mezi bezprostřední smyslovostí a ideovou myšlenkou. Ještě není čistou myšlenkou, ale přes svou smyslovost též již ne pouhé materiální jsoucnem jako kameny, rostliny a organický život, nýbrž smyslovost v uměleckém díle je sama něčím ideovým, co však jakožto ideovost odlišná od myšlenkové zůstává zároveň ještě čímsi vnějškově přítomným jako věc.“⁴⁴ Estetické působení přírody Hegel zcela marginalizuje, neboť z jeho hlediska je naše zkušenost s přírodní krásou jen odvozena od zkušenosti s uměním. Jeho estetika je tak redukována výhradně na filosofii krásného umění. Příroda je samozřejmě smyslovým vyjádřením ideje, ale její předmětné jsoucnem se samo neodhaluje jako jev, naopak je třeba nemalé námahy, aby byla odkryta její duchovní podstata.⁴⁵

Pokud umění chápeme pouze v obvyklých představách, například jako způsob sebevyjádření umělce, nebo jako smyslový způsob estetického prožití libosti, či jako

⁴² JAESCHKE, Walter a Andreas ARNDT. *Německá klasická filosofie II*. Praha: Oikoymenth, 2016. Str. 336.

⁴³ MAJOR, Ladislav a SOBOTKA, Milan. *G. W. F. Hegel: život a dílo*. Praha, Mladá fronta, 1979. Str. 104-105.

⁴⁴ HEGEL, G. W. F., *Estetika: svazek první*. Praha: Odeon, 1966. Str. 81.

⁴⁵ MAJOR, Ladislav a SOBOTKA, Milan. *G. W. F. Hegel: život a dílo*. Praha, Mladá fronta, 1979. Str. 105.

soubor tradic a zvyků určité kultury, pak dle Hegela ani v jednom z těchto případů nechápe skutečnou, opravdovou podstatu umění, ale jen částečný, nekompletní pohled na něj. Samozřejmě uznává, že plní mnohé nejrůznější funkce: vyvolává v nás potěšení, může vzdělávat, provokovat, zdobit člověka, atd. Umění ale primárně, podle Hegela, představuje velice unikátní způsob, který umožňuje kultuře projevení pravdy, kterou je vlastní svoboda. Za hlavní hodnotu umění Hegel pokládá schopnost odhalování pravdy – jeho estetická teorie se tak méně zaměřuje na efekt, který umělecké dílo působí subjektu (emoce či pocity rozkoše), a spíše se soustředí na způsob, kterým samotné umění vykládá, sděluje, předává pravdu.⁴⁶ Pravda a podstata, kterou umění sděluje, je tedy taková, že lidé jsou od přírody svobodné bytosti. Umění pracuje s představivostí, díky čemuž je schopno ukazovat myslí skrze materiální externalitu takové věci, které nemusejí být reálné. Tím vlastně umění umožňuje člověku a lidstvu zobrazování úplně nových možností, utváření si zcela nových interpretací představovaného. Proces vyvolávání estetického zážitku uměleckým dílem umožňuje jedinci i celé kultuře uvažovat nad těmito nově vzniklými myšlenkami. Když se například díváme na obraz slunečné krajiny, který v nás vyvolává pozitivní pocity, nebo když čteme báseň ohledně nespravedlivosti, která v nás vyvolá naopak negativní, či posloucháme hudbu, která v našem duchu a myslí dokonce vyvolá úplně nové, nezažité pocity, či naopak dávno v minulosti prožité – pak všechny tyto estetické prožitky umožňují člověku představovat si v myslí a uvažovat o věcech ve zcela nových způsobech bytí. A právě díky tomu jsme si schopni uvědomovat a poznávat svobodu, jako jedinci i jako kultura – tedy možnost svobodného, otevřeného představování si v myslí veškerých potencií a eventualit. Záměr a smysl, o které umění usiluje, tak není být "realistické" – napodobovat nebo zrcadlit eventuality každodenního života, ale ukazovat nám, jak vypadá božská a lidská svoboda.⁴⁷

Pokud dojdeme do takového stavu, že jsme schopni skrze umění pojímat vlastní svobodu, zažíváme podle Hegela pocit „ideálna“ či „pravé krásy“. Stěžejní funkce umění v kultuře je pak schopnost objektivizace krásy, snaha ukázat její obecně platnou pravdu. Krása znamená zvážení a pochopení veškerých možností svobody a ducha.

⁴⁶ KELLY, Michael. *Encyclopedia of aesthetics: Volume 2*. New York: Oxford University Press, 1998. Str. 363.

⁴⁷ HOULGATE, S. Hegel's Aesthetics. [online].

A právě to je důvod, proč se představa krásného může měnit, tzn., proč něco mohlo být považováno za krásné v určité historické době a dané kultuře, zatímco v jiné ne. Je to způsobeno tím, že lidé v pozdější kultuře dokázali nahlížet na věci v jejich širším významu: osvojili si propracovanější, složitější pohled na to, jaké možnosti věci ve světě jsou, a tedy i toho, co je zobrazováno, představováno uměleckým dílem. Umění představuje neustálý, racionální záměr kultury o uvědomění si vlastní svobody, skrze vyjadřování krásy, které se stále proměňuje, neboť i krása (stejně jako vše na světě) prochází procesem vývoje k ideji, k uvědomění si veškerých možností. Umělecká tvorba a její reflexe, vyjadřování a uvažování o uměleckém díle - to jsou z lidské přirozenosti způsoby, které nám umožňují dosažení svobody. A protože vše je ve stavu racionálního vývoje, kultura směřuje stále dále, k bohatšímu, většímu, hlubšímu pochopení realit, které jsme schopni si představovat. A to, dle Hegela, nejprve skrze umění, poté náboženství a nakonec filosofii. Avšak to, co z umění dělá zcela jedinečné a mimořádné vůči ostatním dvěma přístupům je to, že umění je z nich v jistém smyslu nejvíce bezprostřední k pochopení svobody: neboť díky umění jsme si podle Hegela nejvíce zároveň vědomi jak vlastního, konkrétního fyzického světa, ve kterém se v daném okamžiku právě nacházíme, tak i, skrze aktivitu naší představivosti, jeho možností, modalit ve kterých by se mohl nacházet. Umění se vlastně snaží překlenout, pokrýt, spoutat veškeré možnosti a potence, které lidstvo má a dokáže si představit. A pokud je umění krásné (ve svém čase a místě), je schopno nejúplněji a nejbohatěji vyjadřovat ideu.

Nyní se dostáváme k tomu, jaké umění Hegel považuje za geniální – tedy kvalitní, považované ve svém čase a místě za opravdu dobré, podstatné a důležité. To jest právě takové umění, které je jak schopné doslova souznívat s úplnou svobodou člověka, ale tak i zároveň schopné zcela zůstat sebou samým. Opravdu dobré umění velmi může často nabývat náboženských či filosofických rozměrů – právě protože je schopné reflektovat ideu samotnou, přemýšlet a uvažovat o ní. Umělecký výtvar je tedy veliký, pokud umožňuje lidským jedincům, tak jak se právě nacházejí v konkrétním místě a čase, ve vlastní kultuře, být si zároveň vědomi úplnosti možností, které dílo představuje. Hegel věří, že existuje samostatný určitý obsah, který se dá považovat za geniální a umění je schopno ho vyjadřovat, avšak tento umělecký talent či genialita nespočívá ve formální schopnosti uměleckého znázorňování (vyhovující požadavkům,

zvyklostem), ale v důkladném porozumění, pochopení lidské svobody.⁴⁸ Pokud je umění schopno takovýto geniální obsah sdělovat, pak se teprve doopravdy cítíme inspirováni uměleckým dílem, uvažujeme nad ním, zvažujeme zcela nové možnosti, které nám umožňují poznávat. To je podle Hegela právě ten nejbohatší aspekt umění. A umělec, který je tohoto aspektu vzbuzování hry představivosti schopen, je svou geniální tvorbou schopen inspirovat k reflexi ostatní členy kultury. Ale ideální krásy umění (umělecké dílo) může, ale i nemusí dosahovat. Právě podle tohoto hlediska (schopnosti dosažení vyjádření ideálního uměleckého obsahu, tj. krásy) Hegel charakterizuje tři základní umělecké formy, které reprezentují jednotlivá stádia umění. Jedná se o tři obecné formy umění (formy krásného), které představují určitý poměr mezi ideálním významem a jeho smyslovým znázorněním. Hegel je nazývá *symbolickou* formou, *klasickou* formou a *romantickou* formou umění. To, co utváří tyto tři formy, je pak změna, proměna poměru mezi obsahem umění (ideou jako duchem) a způsoby jeho znázornění.⁴⁹ Tyto změny jsou pak podmíněny způsobem, kterým je (umělecký) obsah vytvářen, sdělován – tedy možnostmi znázornění jednotlivých uměleckých stylů, jejich prostředky zobrazování. Vývoj v umění, od nejnižší symbolické formy po nejvyšší romantickou, zároveň představuje dějiny a historii umění, jako racionální proces uskutečňování uměleckého ideálu krásy.

Nejnižší forma umění, *symbolická*, ještě není schopna zobrazovat krásu ideálně (smyslová forma umění nezvládá zpracovat duchovní obsah v určitosti). „Prvotní forma umění je proto více prostým hledáním zobrazení než mohutností skutečného znázornění; idea ještě nenašla formu v sobě samé a zůstává následkem toho pouze zápolením a snažením o formu.“⁵⁰ To znamená, že umělecká forma zde ještě nevyjadřuje svůj duchovní obsah s určitostí, ale vyjadřuje ho spíše abstraktně a neurčitě, protože se také člověk a kultura teprve nachází na začátku dějinného duchovního vývoje. Duch se zde teprve vymaňuje z přírody a začíná si uvědomovat svoji vlastní svobodu. Jedná se podle Hegela tedy teprve o jakýsi předstupeň k pravému umění, o prvotní způsoby umělecké tvorby člověka vůbec, které jsou charakteristické zvláště pro umění orientálních civilizací, východních zemí a kultur jako např. perské, čínské, indické či egyptské. Orientální poddaný nemá vlastní vůli v moderním slova smyslu, právo i morálka jsou předmětem vnější regulace, proto tam neexistuje vědomí, že by

⁴⁸ KELLY, Michael. *Encyclopedia of aesthetics: Volume 2*. New York: Oxford University Press, 1998. Str. 363.

⁴⁹ HOULGATE, S. Hegel's Aesthetics. [online].

⁵⁰ HEGEL, G. W. F. *Estetika: svazek první*. Praha: Odeon, 1966. Str. 102.

jednotlivci mohli tvořit své vlastní morální soudy, takže pro obyvatele Orientu – kromě vladaře – názory na morální předměty přicházejí zvnějšku; jsou to pravdy o světě, které nemohou být problematizovány o nic víc než existence hor a moří.⁵¹ Zde se tedy teprve poprvé začíná projevovat ve společnosti vědomí svobody, jehož další narůstání znamená dějinný vývoj.

Druhá a následující, *klasická* forma umění, je dle Hegela jako jediná schopna znázorňovat ideální obsah a krásu v plném rozsahu (duchovní obsah zde nejdokonaleji vstupuje do smyslové formy, splývá s ní v harmonii). Má být charakteristická zejména pro starověkou řeckou kulturu a svých vrcholných momentů má dosahovat v řeckém sochařství (4. - 5. stol. n. l.) a tragickém dramatu (5. stol. n. l.).⁵² Hegel si všímá velmi blízkého vztahu, který spatřuje v řecké kultuře mezi náboženstvím a uměním, dokonce se o náboženství Řeků vyjadřuje jako o „uměleckém náboženství“. Dochází k tomu, že řecké náboženství vyžaduje umění k tomu, aby mohla vůbec být určena identita bohů: dochází k tomu nejprve skrze umělecké dílo Homéra a Hésioda, a později je nejvíce rozvinuto a vyjádřeno právě skrze sochařská a dramatická díla.⁵³ Dle Hegela tak Řekové právě díky a skrze umění byli schopni ze všech kultur nejvíce a nejúplněji poznat a pochopit svoje bohy a i sebe samé. Podle Hegela je tento dokonalý souzvuk ideálního obsahu a jedinečné smyslové podoby umožněn mimo jiné tím, že byla nalezena podoba odpovídající ideálnímu významu, totiž podoba lidská – takže v umělecké formě antiky lidské tělo nemá již význam smyslového jsoučna, ale jen smyslového výrazu ideje.⁵⁴ Klasické umění znázorňuje člověku dokonalou krásu, čímž projevuje ve svých dílech svobodu ducha, která je uměleckým dílem přímo zviditelňována, zobrazována jen pouhým pohledem na něj. Takže umělecké dílo se již nevyznačuje tím, že by odkazovalo na existenci vyšších principů skrze nepřírozené uspořádání materiální formy (jako v symbolické formě), ale ještě ani netranscenduje mimo sebe (jako v romantické formě). Funkce umění u Řeků tak nespočívá v tom, že by umělecký výtvar odkazoval k něčemu mimo něj, ale odkazuje k sobě samému. Přestože se zde jedná o vyšší stupeň svobody v kultuře než u symbolické formy umění, pro Hegela tato svoboda je stále ještě nedokonalá, neboť nevychází z použití rozumu, ale spíše z dané výchovy a tradic.

⁵¹ SINGER, Peter. *Hegel*. Praha: Odeon, 1995. Osobnosti (Odeon). ISBN 80-85794-46-2. Str. 21-22.

⁵² KELLY, Michael. *Encyclopedia of aesthetics: Volume 2*. New York: Oxford University Press, 1998. Str. 364.

⁵³ HOULGATE, S. Hegel's Aesthetics. [online].

⁵⁴ MAJOR, Ladislav a SOBOTKA, Milan. *G. W. F. Hegel: život a dílo*. Praha, Mladá fronta, 1979. Str. 106.

Poslední z Hegelových forem umění, *romantická*. Ideální krásu (kterou bylo řecké klasické umění schopno vyjadřovat), již přesahuje. Je charakteristická zvláště pro umění, které vzniká v tradici západní křesťanské Evropy v období novověku a vyznačuje se právě schopností nejhlubšího, nejniternějšího vyjadřování svobody ducha. „Romantická umělecká forma ruší opět dokonalé sjednocení ideje a její reality a ustupuje sama opět, třebaže vyšším způsobem, do rozdílu a protikladu obou stránek, které v symbolickém umění zůstávaly nepřekonány.“⁵⁵ Dochází tedy k tomu, že duchovní obsah umění začíná převládat nad svou smyslovou formu a opouštět jí. „Nový obsah, kterého je tím vydobyto, není proto vázán k smyslovému znázornění jakožto adekvátnímu, nýbrž je osvobozen od tohoto bezprostředního jsoucna, které musí být kladeno jako něco záporného, překonáno a reflektováno v duchovní jednotu.“⁵⁶ V křesťanském pojetí se totiž duchovno odehrává výhradně v oblasti vnitřní víry a zbožnosti, na kterou je kladen největší důraz, takže na rozdíl od řeckého pojetí (kde se odehrávalo v dokonalém estetickém vyjádření) se romantické umění zaměřuje hlavně na vyjádření krásy jakožto těch nejhlubších vnitřních pocitů, jako je např. niternost samotná, náboženství, či láska. „Niternost slaví svůj triumf nad vnějškem a v samém vnějšku a při jeho příležitosti nechává se projevovat toto vítězství, které působí, že to, co se jeví smyslově, klesá v bezcennost.“⁵⁷ Protože skrze vlastní formu vyjadřuje duchovní obsah, který přesahuje samotné umění, je schopno romantické umění vyjadřovat svobodu v největší míře, oproti dvěma předchozím uměleckým formám.

Všechny tyto tři formy umění vyjadřují podstatu umění: principiálně spojují duchovní obsah a smyslovou názornost. Duchovní obsah v symbolickém umění byl pouze naznačován, v klasickém umění ideálně vstupuje do smyslové názornosti uměleckých předmětů, v romantické formě dochází k překonání smyslové názornosti a pozvednutí k duchovní subjektivitě.

Do nynějška byl sledován vnitřní vývoj umění a uměleckého krásu, v jeho třech základních formách, kterými postupně prochází. Hegel se však kromě tohoto dějinného vývoje umění ještě zabývá tím, jak se od sebe jednotlivá umění (konkrétní umělecké

⁵⁵ HEGEL, G. W. F. *Estetika: svazek první*. Praha: Odeon, 1966. Str. 104.

⁵⁶ Tamtéž, str. 104-105.

⁵⁷ Tamtéž, str. 105.

druhy) rozlišují, proto se nyní se budu věnovat popisu tohoto systému jednotlivých umění. Každé umění má podle Hegela vlastní specifický charakter určité umělecké formy, proto jednotlivé druhy umění v sobě zároveň obsahují tytéž podstatné rozdíly, jako všeobecné formy umění. Krása duchovního ideálu je rozvíjena jako objektivní skutečnost, v obecných formách i v určitých formách umění, skrze tři hlavní momenty umění – od snahy po jejím dosažení, přes její aktuální dosažení, po její překročení. Hegel se tedy vůbec nesnaží o detailní encyklopedický popis veškerých druhů umění (některým druhům, jako např. tanci, se nevěnuje vůbec), ale zkoumá a popisuje pět druhů umění, které považuje za zcela nezbytné a nejpodstatnější pro pojetí umění jako takového. A to právě z toho důvodu, že těchto pět druhů umění, na základě dobové umělecké formy, dosáhlo vrcholu svých možností ve vyjadřování krásy – konkrétně jsou to *architektura, sochařství, malířství, hudba a poezie*. Samozřejmě to neznamená, že by jeden druh umění nemohl existovat v jiné historické době, než druhý (dříve, později, či souběžně): ale jen některé druhy umění sehrály v určité fázi dějin nejvýznamnější roli. Umění existuje i mimo prostor a čas, ve kterém dosáhlo vrcholu svých možností, avšak v obecném vývoji dějin umění jsou ve vrcholné pozici jednotlivé umělecké druhy nahrazovány za jiné, a jen po určitou dobu dosahují svého maxima. Vývoj, který postupuje skrze tato jednotlivá umění, se dá také zachytit podle toho hlediska, že u nich postupně klesá smyslová názornost, zatímco se zvyšuje důraz na určitost duchovního názoru – umění tak vlastně transformuje tvrdou, nezpracovanou materiální látku (přírodní) ve vyjádření svobodného ducha. Kromě toho jsou tyto zvláštní druhy umění nutně závislé na materiální formě, zvláštnosti vnějšího materiálu (skrze který vyjadřují svůj duchovní obsah), která je tvoří a odlišuje.

První z těchto pěti druhů umění představuje *architektura*, která se v tomto ohledu (dosažení a uplatnění vrcholu vlastní povahy) nejvíce prosadila v symbolické formě umění (tedy vrcholí ve starověkých orientálních kulturách a nejvíce v Egyptě). „Její materiálem je materiálno samo ve své bezprostřední vnějškovosti jakožto mechanická těžká masa, jejíž formy pak zůstávají formami neorganické přírody, uspořádanými podle těch abstraktních poměrů rozvažovací schopnosti, které shrnuje slovo symetrie.“⁵⁸ Architektuře jsou tak vlastní matematické formy (přísná pravidelnost, harmonie) a těžkopádnost materiálu, se kterými pracuje. Skrze architekturu kultura předělává nahodilou, nesvobodnou a neduchovní přírodu do takové podoby, aby skrze

⁵⁸ HEGEL, G. W. F. *Estetika: svazek první*. Praha: Odeon, 1966. Str. 106.

vnější podobu vyjádřila své zaměření na absolutního ducha. Dochází tak v tomto dějinném období k budování chrámových staveb, které představují symbolické odkazování na Boha. Za jeden z vrcholných příkladů takového architektonického umění považuje Hegel egyptské nekropole a pyramidy, které svojí symbolickou funkcí a podstatu vystihují zcela zřetelně. Avšak období symbolické formy umění představuje umění jen v jeho prvotní a primitivní fázi.

Následující druh umění, který přebírá postavení nejvyššího umění, je *sochařství*, které vrcholí ve starověkém Řecku. Je typické pro klasickou formu umění a nahrazuje architekturu, s její symbolickou formou, ze které se však přímo vyvíjí. Výtvořiny sochařství přesahují možnosti architektury, jsou totiž schopny vyjadřovat krásu a svobodu ducha mnohem dokonaleji, a ve svém vrcholném období dokonce neadekvátněji ze všech uměleckých druhů vůbec. Hegel tvrdí, že ideálně spojuje lidstvo s přírodou, vyjadřuje podstatu lidství v tom nejvyšším možném stupni fyzičnosti, protože účel umění (tj. nejlépe znárodnovat, ztělesňovat to, co je duchovní) je v sochařství zcela plně uplatněn a vyvážen.⁵⁹ Sochy jsou tvořeny pomocí nápodoby skutečných, reálných tvarů a duchovní obsah je smyslově názornou formou doslova ztělesňován, vstupuje do každého jejich detailu. „Tím je postava v každém bodě úplně oživena; i ta největší jednotlivost je účelná, všecko má své rozdíly, své zvláštnosti a to, čím se vyznamenává, a přesto zůstává v průběžné plynulosti, má svou platnost a svůj život pouze vcelku, takže i ve fragmentech lze tento celek poznat a i taková oddělená část poskytuje obraz a prožitek nerušené totality.“⁶⁰ Funkce takového díla tedy nespočívá v odkazu mimo výtvar, ale v něm samotném, a Feidiový či Praxitelovy sochy řeckých bohů představují vrchol sochařství.

Avšak i ideální a dokonalý, klasický umělecký poměr je překonán, protože sochařství není schopno podrobněji obsáhnout a podávat duchovní, ideový obsah, jak je nově vyžadováno. „Když architektura postavila chrám a ruka sochaře do něho umístila sochu boha, pak za třetí stojí proti tomuto smyslově přítomnému bohu v rozlehlých síních jeho domu boží obec. Obec je duchovní reflexe onoho smyslového jsoucna do sebe, oduševňující subjektivita a niternost, s jejímž příchodem proto jak pro umělecký obsah, tak pro vnějškově vyjadřující materiál stává se určujícím principem ozvláštnění,

⁵⁹ BEISER, Frederick C., ed. *The Cambridge Companion to Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Str. 357.

⁶⁰ HEGEL, G. W. F. *Estetika: svazek druhý*. Praha: Odeon, 1966. Str. 78.

individualizace a jejich subjektivita.“⁶¹ Z těchto důvodů v křesťanské Evropě dochází k zaměření se na ideový obsah, který nejprve spočívá v kulturním nazírání jednoty Boha (skrze umění), a vrcholí v manifestaci samotného, svobodného duchovního obsahu. Proto nastupuje romantická forma umění, kde nejvyššího stupně umění postupně dosahují druhy malířství, hudba a nakonec poezie.

Malířství tvoří barvami a je jimi schopno znázorňovat svobodného ducha samotného, v jeho veškerých možnostech. Tak na svém vrcholu malířství umožňuje člověku vnitřní spojení s křesťanským světem, který znázorňuje. Malířství je tedy vhodnější pro zobrazování racionálních vztahů mezi člověkem, přírodou a kulturou: nejlepší obrazy mistrů této doby (např. Raffaela, či Tiziana) jsou tak dokonce schopny vyjadřovat, znázorňovat přímo např. lidské strádání, působení Boha, lásku Panny Marie, či zmrtvýchvstání Ježíše Krista. Střed romantického uměleckého období pak tvoří *hudba*. Ta sice ještě se smyslovým materiálem (zvukový záznam), ale takovým způsobem, že naprosto eliminuje důležitost prostoru a zobrazuje skrze časovou sekvenci zvuku hlavně pocity. Protože hudba je pouze časová a neprostorová, hmotná stránka jejího média se rozpouští v pozadí, zatímco se její předmět - dynamický tok lidských pocitů – sám vrhá, projektuje do bezprostředního popředí v estetické zkušenosti.⁶² „Tato první pročitlost a oduševnělost hmoty stává se nyní materiálem vroucnosti a duší ducha, které jsou zde samy ještě neurčité, a ve svých zvucích nechává znít a odeznívá srdce s celou stupnicí jeho citů a vášní.“⁶³ Hudba pracuje jen se smyslovým elementem zvuku, který jí umožňuje vyjádřit duchovní subjektivitu, zvláště pak city a emoce. Za nejvyšší umělecké výtvoř hudebního druhu považuje Hegel např. díla Mozarta, Bacha, či Haydna. Poslední, třetí druh romantického umění představuje *poezie*. Smyslovým materiálem poezie je zvuk, avšak chápán pouze jako zprostředkovatel, nástroj duchovního obsahu. Výtvoř poezie se odehrávají zcela v oblasti představivosti, a jejich smyslová podoba je naprosto marginalizována. Na svém nejvyšším stupni poezie smyslovou stránku duchovního obsahu opouští úplně. Verbální forma poezie slouží jen jako průhledná pokožka, skrze kterou si uvědomujeme její zřetelně promyšlenou povahu – tím jsou možnosti uměleckého vyjádření vyčerpány.⁶⁴ Poezie je tak nejbohatší

⁶¹ HEGEL, G. W. F. *Estetika: svazek první*. Praha: Odeon, 1966. Str. 107.

⁶² BEISER, Frederick C., ed. *The Cambridge Companion to Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Str. 358.

⁶³ HEGEL, G. W. F. *Estetika: svazek první*. Praha: Odeon, 1966. Str. 109.

⁶⁴ BEISER, Frederick C., ed. *The Cambridge Companion to Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Str. 359.

ze všech umění, neboť je schopna vyjadřovat, představovat myslí prakticky cokoliv a nejpřesněji. Jedná se o strukturované sdělování duchovního obsahu formou mluveného jazyka.

Zatímco architektura a sochařství pracovaly s trojrozměrným materiálem (objektivní umění), malířství pracuje už jen s dvojrozměrným a v hudbě a poezii se potřeba materiálu takřka vytrácí (subjektivní umění). Takto je podle Hegela formováno pět základních krásných umění, které zprostředkovávají stále větší, hlubší a širší duchovní obsah, jehož vývojem posléze dojde k vytvoření ještě složitějších forem duchovního obsahu (kterými jsou náboženství a posléze filosofie).

2.4. Hegelova teze o minulostním charakteru umění

V návaznosti na obsah předchozí části kapitoly, v níž byly zachyceny kontury Hegelovy filosofie umění, se dostáváme k jeho tvrzení, že umění dosáhlo svého konce, jehož významem se nyní budu zabývat. „Je to už jednou fakt, že umění neposkytuje již ono uspokojení duchovních potřeb, které dřívější doby a národy v něm hledaly a jen v něm nalézaly; uspokojení, které aspoň ze strany náboženství bylo s uměním spjato nejužším způsobem. Krásné dny řeckého umění a zlatá doba pozdějšího středověku jsou tytam. (...) Umění pro nás po stránce svého nejvyššího určení je a zůstává čímsi minulým. Umění nás vyzývá k myšlenkové úvaze, a to ne za tím účelem, aby opět vyvolala umění, nýbrž aby se vědecky poznalo, co umění je.“⁶⁵

Tato teze, že umění již dosáhlo svého hlavního účelu, vlastně pochází až z pozdního období Hegelova života a nejedná se o zcela novou myšlenku, protože například již Kant dříve vyslovil, že umění postoupilo natolik daleko, co mu jeho limity umožnily, avšak jeho pohled oproti Hegelovu postrádal podporu teologické metafyziky, a proto se zdál býti spíše názorem, nežli filosofickým stanoviskem.⁶⁶ Vzhledem

⁶⁵ HEGEL, G. W. F. *Estetika: svazek první*. Praha: Odeon, 1966. Str. 64-65.

⁶⁶ KELLY, Michael. *Encyclopedia of aesthetics: Volume 2*. New York: Oxford University Press, 1998. Str. 368.

k Hegelově estetice tak umění představuje cosi minulého, neboť duchovní vývoj (už v Hegelově době) dospěl do takové fáze, že umění není rozhodující duchovní formací. Touto formací se stalo náboženství a nakonec Hegelova filosofie, která má být vrcholem duchovního vývoje. To tedy znamená, že umění už nemá stejnou roli, kterou plnilo pro lidi v minulosti – zatímco dříve znamenalo způsob kontaktu s pravdou, pro moderního člověka tento kontakt představuje Hegelova filosofie (věda).

Za bod zlomu, kdy dochází ke „konci umění“, Hegel považuje přechod z umělecké formy klasické na formu romantickou. Toto časové umístění období, kdy umění dospívá ke svému konci, vychází z jeho pojetí estetiky. Hegel nebyl první, kdo sledoval tyto fundamentální rozdíly mezi řeckou a křesťanskou epochou, a například Schiller používá stejné historické dělení pro odlišení dvou rozdílných postojů ke světu⁶⁷. Jak bylo dříve popsáno, umění klasického období podle Hegela umožňovalo nejadekvátnější vyjádření ducha, právě v řeckém světě se tato podstata a zároveň účel umění projeví nejvíce. Umění klasické proměňuje smysly vnímatelný svět ve zdání vyvolané uměleckou obrazotvorností, a tím ho mění v projev ducha, jehož pravé bytí a pravdu zjevuje.⁶⁸ Život v tomto kulturním období byl zcela prodchnutý estetickým cítěním, duch se zde skrze smysly vnímatelnou formu divákovi přímo zjevuje, a s tím souvisí i řecké pojetí krásy jako takové, které bylo mnohem širší, než jak ho známe dnes a nevztahovalo se pouze k výtvorům umění, ale úzce souviselo také např. s náboženstvím či politikou. Klasické umělecké dílo představovalo celek v sobě dovršený, ztvárňovalo dokonalý souzvuk mezi oběma stránkami ideálního obsahu (smyslovou i ideovou), v jedinečné smyslové podobě.

Toto výsostné postavení však klasické umění ztrácí v křesťanském světě, kde se nejvíce rozvíjí a uplatňuje romantická forma umění, která ho překonává. Tato podřízenost řecké kultury vůči křesťanské kultuře spočívá v komparativním nedostatku reflektujícího sebeuvědomění; zvláště pak v tom, že Řekové postrádali vysoce vyvinutý, subjektivní smysl pro sebeorientaci, který se objevuje v křesťanské éře, a jeho počátky

⁶⁷ BEISER, Frederick C., ed. *The Cambridge Companion to Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Str. 369.

⁶⁸ CHALUMEAU, Jean-Luc. *Přehled teorií umění: Přehled filozofie a historie umění a kritiky*. Praha: Portál, 2003. Str. 51.

začínají podle Hegela u římského stoicismu.⁶⁹ Nadřazenost romantické formy se projevuje hlavně v ohledu k duchovnímu vývoji, neboť ve smyslu vyjadřování ideální jednoty mezi smyslovou a duchovní formou uměleckého díla je klasické řecké umění naopak nadřazené romantickému (protože toto vyjadřovat romantické umění nezvládá, je příliš zaměřeno na samotný duchovní obsah, který u něj převládá). Umělecké výtvořiny romantické formy tak slouží stále mnohem více jako hlubší reprezentace duchovního obsahu a tím také konceptuálního uchopení vědomí člověka si vlastní identity. „Na stupni romantického umění duch ví, že jeho pravda nespočívá v tom, ponořovat se do tělesnosti; naopak, stává se jistým svou pravdou toliko tím, že se z vnějšku převede zpátky do své intimity se sebou a že klade vnější realitu jako jsoucno, které mu již není adekvátní.“⁷⁰ Romantické umění se tak vyvíjí do podoby veskrze subjektivní, ve kterém se potřeba názornosti materiálu uměleckého díla takřka vytrácí, oproti umění klasickému (a symbolickému). Co tvoří v poezii vlastní vnějškost a objektivitu není tón jako u hudby, jak bylo už dříve popsáno, ale je to „samo vnitřní představování a nazírání. Jsou to duchovní formy, které nyní nastupují na místo smyslovosti a dodávají ztvárňovaný materiál jako dříve mramor, kov, barva a hudební tóny.“⁷¹

Dle Hegelova systému v romantickém období sebevědomí ducha totiž postoupilo v kultuře na tak vysokou úroveň, že se začíná projevovat kromě umění také skrze pokročilejší formy absolutního vědění (přes náboženství a filosofii). Proto začíná být umělecká forma postupně opouštěna a nahrazována těmito způsobnějšími. Post-klasické umění je osvobozeno od svého cíle; což znamená, že romantické umění je jinak svobodné, svobodné v jiném smyslu, než bylo umění klasické – již nenesou břímě toho, že je hlavním způsobem vlastního lidského sebevědomí, protože nemusí fungovat jako způsob, kterým je sebevědomí uspořádáváno.⁷² Romantické umění se přesto pokouší dosáhnout vyjádření takového stupně reflexe ducha, jakého jsou schopny náboženství a filosofie, avšak neúspěšně, neboť to principiálně není možné. To ani přesto, že je duchovní obsah, který romantické umění reflektuje, zprostředkováván stále lepším a detailnějším způsobem – který se projevuje a charakterizuje jeho jednotlivé druhy

⁶⁹ KELLY, Michael. *Encyclopedia of aesthetics: Volume 2*. New York: Oxford University Press, 1998. Str. 369.

⁷⁰ HEGEL, G. W. F. *Estetika: svazek první*. Praha: Odeon, 1966. Str. 376.

⁷¹ HEGEL, G. W. F. *Estetika: svazek první*. Praha: Odeon, 1966. Str. 213.

⁷² KELLY, Michael. *Encyclopedia of aesthetics: Volume 2*. New York: Oxford University Press, 1998. Str. 369.

(malířství, hudbu a poezii). A tak vrcholná díla romantické formy umění (zvláště pak poezie) narážejí na samotné hranice umění, hranice toho, co skrze něj ještě je možné vyjadřovat, a co už ne. Takto dokáže poezie jako jediná zprostředkovávat (představivostí) myslí jakoukoliv věc a jakékoli vlastnosti, což je její přirozená podstata. Ostatní umění jsou, více či méně, svázána se svým materiálem a jeho zvláštnostmi, proto jsou představy, které tak mohou vyvolávat, podle toho nutně omezené. Na úplných hranicích umění se potřeba materiálu zcela vytrácí, tedy právě v poezii.

Estetické teorie, které vznikají v době Hegelova života a po něm, mohou začít vznikat kvůli tomu, že duchovní vývoj v umění je už docela završen, a tím ukončen. Ukončeno je vlastně to, že filosofie odhaluje význam umění, protože jeho cíl byl zcela naplněn, v průběhu svého historického vývoje se umění stalo úplně a pouze uměním (takovým, jaké ho známe dnes), a tím ztratilo své největší poslání a nejhlubší význam.⁷³ Až v tomto stádiu, kdy je možné nahlédnout celý jeho racionální vývoj (až do jeho samotného konce, kdy je zároveň jeho historie naplněna), je možné pochopit a popsat jeho cíl, proto teprve nyní mohou vznikat estetické koncepce o umění. Přestože tento cíl umění je stejný jako cíl náboženství či filosofie (tj. najít a znázornit absolutní duchovní význam), umění se o dosažení tohoto úkolu nesnaží hlubším přemýšlením nad věcmi v jejich aktuální konečné podobě (v realitě), ale hledá ho právě uvnitř tohoto světa, vytvářením smyslových výtvorů a výtvorů představivosti, jejich bezprostředním náhledem. Úkolem filosofického zkoumání umění, oboru estetiky, je tak podle Hegela předvést a popsat jeho vnitřní strukturu s tím, jak se proměňovala v historii. Z tohoto hlediska filosofie se na umění pohlíží jako na (první) formu absolutního ducha, která sloužila k sebeuvědomění absolutna skrze lidské vědomí a aktivitu. V Hegelově historickém pojetí pravdy to znamená především, že geniální umělecká díla tvoří pro konkrétní kulturu či historickou epochu manifestaci toho, co je absolutno – což označuje vše co je pro ně bezpodmínečně a všeobecně platné a významné, je to centrum jejich nejvyšších zájmů.⁷⁴ Umění tak vyjadřuje člověka obecně, na konkrétním dějinném místě a v jeho stupni uvědomění si ducha. Pokud tedy chceme filosoficky zkoumat umění, musíme sledovat jeho úzký, kognitivní vztah s kulturou a sociálně-politickým prostředím, ve kterém vzniká. Každá civilizace podle Hegela nutně prochází vývojovým modelem „umění-náboženství-filosofie“, který sleduje právě jeho kulturní

⁷³ MARKUS, Gyorgy. Hegel and the End of Art. *The Sydney Society of Literature and Aesthetics*. 1996. Str. 9.

⁷⁴ MARKUS, Gyorgy. Hegel and the End of Art. *The Sydney Society of Literature and Aesthetics*. 1996. Str. 12.

vývoj: umění tak zprvu vyjadřuje skutečné, podstatné a kultuře vlastní hodnoty, od čehož se později opouští, ve prospěch náboženských a filosofických způsobů jejich vyjadřování.⁷⁵ S vývojem každé kultury tak zároveň dochází k tomu, že se umění eventuálně vyvíjí do takového stavu (kdy přesahuje sebe samo), že již nevyjadřuje obecný nejhlubší duchovní obsah své doby - a tento stav, v naší kultuře, už nevyhnutelně nastal. Je pravda, že můžeme filosoficky zrekonstruovat, jakým způsobem klasická kultura zakoušela umění, ale není možné znova dosáhnout toho, jak bylo samotné umění esteticky vnímáno a zakoušeno v kultuře své doby – neboť náš kritický přístup je svázán s takovým souborem postojů k umění, který není schopen žádným způsobem esteticky vyjádřit svět umění jiného kulturního období.⁷⁶ Přestože vývoj podstaty umění už je završen a dále nepokračuje a tedy nemá další historické poslání, romantické umění se i v budoucnosti stále bude snažit o zdokonalování ve své formě, ale možnosti jeho vyjadřování budou vždy nižší a podřadnější ve srovnání s náboženským a filosofickým myšlením.

Zatímco se v antice lidé klaněli před sochami Bohů a ve středověku před obrazy Krista, protože pro ně tyto umělecké výtvořiny představovali zpřítomnění božství, moderní člověk k nim zaujímá mnohem reflektovanější, odtažitější přístup. „Sochy jsou nyní mrtvoly, z nichž unikla oživující duše, a hymnus je řada slov, z nichž unikla víra; stoly bohů jsou bez duchovního pokrmu a nápoje a hry a slavnosti nevracejí vědomí jeho radostnou jednotu s bytností. Jsou nyní tím, čím jsou pro nás – jsou to krásné plody utržené ze stromu, příznivý osud nám je podal jako dívka natrhané plody; nedává nám skutečný život jejich jsoucna, nedává strom, který je nesl, ani zemi a živly, které tvořily jejich substanci, ani klima, které jim dávalo určenost, nebo střídání ročních období, která ovládala proces jejich vznikání.“⁷⁷ Z Hegelova hlediska je tedy umění pro moderního člověka již něčím minulým, protože není rozhodujícím přístupem k pravdě, jako tak tomu bylo v minulosti. Již neukazuje ducha: v jeho nekonečnu, tak jak se sám propracovává skrze všechny konečné, aktuální stavy věcí; jeho činy a zájmy směřující k bezpodmínečnému a univerzálně platnému - proto umělecké tvoření, jako veřejný

⁷⁵ BEISER, Frederick C., ed. *The Cambridge Companion to Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Str. 370.

⁷⁶ KELLY, Michael. *Encyclopedia of aesthetics: Volume 2*. New York: Oxford University Press, 1998. Str. 369.

⁷⁷ HEGEL, G. W. F. *Fenomenologie ducha*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1960. Str. 455.

zájem společnosti, končí.⁷⁸ To samozřejmě neznamená, že by umění přestalo definitivně existovat, ale že v moderní době již neumožňuje to, co člověku umožňovalo v dobách minulých. „Na rozdíl od antické společnosti, která se vyznačovala bezprostřední jednotou společenského celku a individua, ve společnosti moderní existuje pouze nepřímá vazba mezi podstatnými silami společenského celku a životem jedinců, protože jedinec současné epochy je množstvím zájmů, povinností a činností, které mají svůj zdroj v nahodilosti jeho individuální existence a ve zprostředkujících funkcích moderního státu; přestává být celistvou osobností, kterou byl v antické obci, a proto podle Hegela již není schopen skutečného patosu.“⁷⁹ Umění dnes přináší člověku primárně potěšení a zážitky, ale pravdu již zprostředkovávat schopno není. „Tak nám osud spolu s díly onoho umění nedává jejich svět, jaro a léto mravního života, kdy tato díla kvetla a zrála, nýbrž jedině zahalenou vzpomínku na tuto skutečnost. Když z nich máme požitek, není tedy naše konání bohoslužebným, takže by jím naše vědomí nabylo své dokonalé pravdy, která je vyplňuje, nýbrž je to vnějškové konání, které staví na místo vnitřních živlů obklopující, plodivé a oduchovňující skutečnosti mravního světa obšírné lešení mrtvých živlů jejich vnější existence, řeči, historie atd., nikoli za tím účelem, abychom se do nich vžili, nýbrž jen abychom si je samotné představovali.“⁸⁰ I nadále budou tvořeny stále další, nové umělecké výtvořky, ale již nebudou brány takovým způsobem a natolik vážně, jako byly brány v minulosti; umění bude existovat nadále, ale jeho funkce se v moderní době zásadně proměnila.

Tato Hegelova teze o minulostním charakteru umění se po jeho smrti stala předmětem pozornosti a zájmu mnoha pozdějších filosofů, kteří se k jejím interpretacím stále vracejí, v návaznosti na jejich soudobé umění. Zvláště ve dvacátém století se jí v evropském prostředí zabývali velmi významní myslitelé, jako například Theodor W. Adorno (1903 - 1969), György Lukács (1885 - 1971), Arthur Danto (1924 - 2013), či Martin Heidegger (1889 - 1976) a jeho žáci – Jan Patočka (1907 - 1977) a Hans-Georg Gadamer (1900 - 2002).

⁷⁸ MARKUS, Gyorgy. Hegel and the End of Art. *The Sydney Society of Literature and Aesthetics*. 1996, Str. 18.

⁷⁹ MAJOR, Ladislav a SOBOTKA, Milan. *G. W. F. Hegel: život a dílo*. Praha, Mladá fronta, 1979. Str. 109.

⁸⁰ HEGEL, G. W. F. *Fenomenologie ducha*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1960. Str. 455.

3. Patočkova interpretace Hegelovy teze o minulostním charakteru umění

V této kapitole se budu zabývat Janem Patočkou, jedním z nejvýznamnějších českých filosofů 20. století. Nejprve bude v první podkapitole sledován jeho život a veřejné působení, které mělo značný vliv na české intelektuální prostředí. Následně pak bude stručně představen jeho filosofický odkaz, ve kterém se nejvíce zabývá svou vlastní fenomenologickou koncepcí, ale jeho oblast zájmu byla mnohem širší, jak bude také zmíněno. V druhé podkapitole se budeme zabývat Patočkovou interpretací Hegelovy teze o minulostním charakteru umění, se zaměřením na Patočkovu rozlišení dvou epoch v dějinách umění. Sledována tedy bude jeho interpretace této Hegelovy teze zvláště z tohoto úhlu pohledu. Vzhledem k tomu, že se k této problematice vyjadřovali i další významní myslitelé, budou ve stručnosti v této souvislosti také zmíněny úvahy M. Heideggera a H.-G. Gadamera, z pohledu jejich názorů na platnost Hegelovy teze o minulostním charakteru umění, a také na současné umění.

3.1. Jan Patočka – život a dílo, filosofie

Český filosof Jan Patočka žil v letech 1907 až 1977. Narodil se 1. června v Turnově do intelektuální rodiny středoškolského profesora Josefa Patočky, jako třetí ze čtyř synů, jeho matka Františka byla dříve operní pěvkyní. Na gymnázium nastoupil v Praze, kam se jeho rodina přestěhovala, a po jeho dokončení zde pokračoval ve studiích od roku 1925 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, v oborech filosofie (žák profesora J. B. Kozáka⁸¹), romanistika a slavistika. V roce 1928 absolvoval roční studijní pobyt na pařížské Sorbonně, kde se poprvé účastní fenomenologických přednášek profesora Edmunda Husserla (1859, Prostějov - 1938), což mělo na vývoj jeho filosofického myšlení značný vliv. Výsledkem tohoto pobytu byla Patočkova disertační práce s názvem „Pojem evidence a jeho význam pro noetiku“, kterou

⁸¹ GABRIEL, Jiří, ed. *Slovník českých filozofů*. Brno: Masarykova univerzita, 1998. Str. 435.

obhajuje roku 1931. Poté studoval v Berlíně a později ve Freiburgu, jako pozdní a přímý žák Husserla (s jehož asistentem Eugenem Finkem zde navazuje celoživotní přátelství) a také u Martina Heideggera (1889 - 1976), největšího Husserlova žáka, o kterém budeme ještě zvlášť hovořit.

Od roku 1933 Patočka pracoval po jedenáct let jako středoškolský profesor a aktivně se v této době zapojoval do českého filosofického prostředí: působil jako tajemník v *Cercle philosophique de Prague*, byl redaktorem časopisu *Česká mysl*, či inicioval návštěvy Husserla v Praze a také se snažil o záchranu jeho filozofického díla, neboť se očekávalo, že bude pronásledován nacisty. Roku 1936 dokončuje svou habilitační práci s názvem „Přirozený svět jako filosofický problém“, ve které navazuje na pozdní Husserlovy myšlenky a předkládá vlastní filosofické pojetí přirozeného světa. Získává titul docenta a do roku 1937 přednáší, než byly uzavřeny české vysoké školy. Během druhé světové války publikuje několik textů, před jejím ukončením byl nuceně pracovníčně nasazen jako tunelář a po jejím ukončení Patočka začíná od roku 1945 znova přednášet jako docent na Univerzitě Karlově. Zároveň přednášel v Brně na Pedagogické fakultě Masarykovy univerzity, avšak svého působení je nucen roku 1950 zanechat, vlivem politických událostí (nástupu komunistů k moci). Poté, co neprošel prověrkami a odmítl vstoupit do strany, byl suspendován.

Následně Patočka pracoval jako akademik; nejdříve v Ústavu T. G. Masaryka, poté ve Výzkumném ústavu pedagogickém (kde se zabýval studiem díla J. A. Komenského, zvláště jeho filosofii) a nakonec byl přijat do Filosofického ústavu ČSAV, kde byl později jmenován do funkce vedoucího edičního oddělení⁸². V šedesátých letech Patočka znova obnovuje svoji pedagogickou činnost, také se účastní a sám přednáší na zahraničních univerzitách, vědeckých kongresech a konferencích – v Německu, Belgii a ve Francii. Roku 1968 je jmenován řádným profesorem a úplně odchází z Filosofického ústavu na Filosofickou fakultu, avšak zanedlouho, roku 1972, je opět z politických důvodů nuceně penzionován. „Desetiletí, které Jan Patočka strávil na Filosofickém ústavu ČSAV, zůstalo nejpłodnějším a nejpříznivějším obdobím jeho života.“⁸³

⁸² ZUMR, J. Filosofický ústav Janu Patočkovi. *Filosofický časopis*, 1997. Str. 920.

⁸³ Tamtéž, str. 925.

I přesto nadále pokračuje v přednášení formou soukromých bytových přednášek a seminářů a také na své celoživotní filosofické práci. „Patočka se sice uchýlil do soukromí a stal se předmětem trvalého zájmu Státní bezpečnosti, aniž by však myslel na možná nebezpečí, musel dále filosofovat: jinak by snad musel přestat žít.“⁸⁴ Ke sklonku Patočkova života nabraly události rychlý spád poté, co vystoupil z ústraní a ujal se občanské iniciativy. V lednu roku 1977 totiž stojí Patočka u zrodu Charty 77 a stává se jedním z jejích prvních mluvčích (společně s Václavem Havlem a Jiřím Hájkem), což bylo jeho první a jediná politická angažovanost v životě vůbec. Tím se Patočka stává nepřítelem státu a následně terčem policejních perzekucí, důsledkem kterých 13. března 1977 umírá, po policejním výslechu. Jak bývalo v těch dobách obvyklé, režim pronásledoval své odpůrce i po smrti – pohřební obřad se stal policejní akcí, počínaje odklonem dopravy, aby přišlo co nejméně lidí, a konče hordou tajných, konajících svou služební povinnost dokonce i mezi hroby a na nich - zatýkalo se před hřbitovem i za jeho branou, někteří byli za účast na pohřbu později postiženi ztrátou zaměstnání.⁸⁵

Kromě fenomenologie a filosofie dějin se Patočka také zabýval antickou filosofií, kterou přenášel. Z filosofů si pak zvláště cenil např. E. Rádla, T. G. Masaryka (pro jejich praktickou filosofii), či J. A. Komenského, kterého svou komeniologickou prací zařadil do kontextu světové filosofie. Významná je také Patočkova překladatelská činnost – přeložil do češtiny kromě mnoha dalších spisů jiných autorů (např. J. Herdera a F. Schellinga) právě Hegelovu Fenomenologii ducha a Estetiku (ke které píše obsáhlý úvod). Dále se zabýval beletrií, kulturou a uměním, psal i divadelnické, literární a historické studie. Mezi jeho další nezminěná velká filosofická díla patří např.: „Péče o duši“, „Negativní platonismus“, „Aristoteles, jeho předchůdci a dědicové“, „Tři studie o Masarykovi“, či „Evropa a doba poevropská“. Po Patočkově smrti začali jeho žáci postupně vydávat do roku 1989 pomocí samizdatu Archivní soubor Patočkových prací, ve kterém vyšlo 27 svazků. V roce 1990 byl založen Archiv Jana Patočky, který je dnes součástí Centra pro teoretická studia Univerzity Karlovy a Akademie věd a který nadále pečuje o vydávání jeho spisů. Ty od roku 1996 vychází v nakladatelství Oikoymenh v edici *Sebraných spisů Jana Patočky* a do roku 2018 jich vyšlo celkem 18 svazků.

⁸⁴ BLECHA, Ivan. *Jan Patočka*. Olomouc: Votobia, 1997. Str. 159.

⁸⁵ Tamtéž, str. 193.

Patočka se dokázal prosadit jako jeden z nejdůležitějších českých filosofů 20. století, jehož myšlenky získaly ohlas i za českými hranicemi. Měl velký vliv na značný okruh českých intelektuálů, zvláště v době, kdy po nucené emeritaci pořádal pololegální bytové semináře, se kolem něho seskupil okruh posluchačů, zejména z disidentů, myšlenkově ovšem různorodý.⁸⁶ Svými životem a smýšlením ovlivnil soudobé české nezávislé myšlení minulého režimu, z jeho odkazu vychází i Václav Havel a mezi jeho žáky patří mj. Erazim Kohák, Ladislav Hejdánek, Václav Bělohradský, Miroslav Petříček, Jan Sokol či Ivan Chvatík.

Filosofie Jana Patočky

Navzdory nepříznivým momentům a mnohým překážkám, které komplikovaly takřka celý jeho život (nemožnost systematické vědecké práce, zákazy přednášení a cestování, pronásledování politickým režimem), po sobě Patočka zanechal rozsáhlé filosofické dílo, jehož hlavní část se zabývá fenomenologií. Patočkova filosofie vyšla z Husserlovy fenomenologie, ale kvůli jejím specifickým odlišnostem ji lze výstižněji označit za fenomenologii existenciálního pohybu a sám Patočka ji často charakterizoval jako „negativní platonismus“ či „asubjektivní fenomenologii“.⁸⁷ Nyní budou stručně představeny její základní pilíře.

Ve své filosofii Patočka myšlenkově navazuje na Husserlův objev „přirozeného světa“ naší bezprostřední zkušenosti, je však inspirován i dalšími inspiracemi, zejména Heideggerovu ontologií. Patočka se zaměřuje na analýzu přirozeného světa, popis jeho metafyzických základů, na vzájemnou blízkou souvislost mezi přirozeným světem a lidskou existencí. Vychází přitom z takového předpokladu, že člověk moderní doby žije zároveň ve dvou světech: v přirozeném světě našich aktivit a ve světě racionální vědy. Ta však odsouvá přirozený svět do postranní (jako nedůležitý až překážející) a uzavírá se tím do sféry vlastního, uzavřeného výkladu světa. Proto mezi těmito světy dochází k rozepři, neboť věda není schopna pochopit svá východiska. Filosofie tak má dle Patočky sloužit jako způsob k potřebnému sjednocení těchto dvou světů. A klíčem

⁸⁶ GABRIEL, Jiří, ed. *Slovník českých filozofů*. Brno: Masarykova univerzita, 1998. Str. 437.

⁸⁷ BLECHA, Ivan. *Jan Patočka*. Olomouc: Votobia, 1997. Str. 9.

k dosažení této jednoty má být zachycení samotné subjektivity a její zvláštní, „preexistentní“ zkušenosti – které není možné dosáhnout prostřednictvím běžných psychologických analýz, ale specifickou metodou, transcendentální redukcí.⁸⁸ Tato metoda fenomenologie umožňuje transcendentální pohled, díky kterému redukuje jsoucna na fenomény: tzn. to, co jsme dříve považovali za hotové danosti, se nyní jeví jen jako jevy jsoucího (fenomény). Tím že jsou fenomény odděleny od vnějšího empirického světa, jsou očištěny od zkušenosti a tím je možné se dobrat k jejich podstatě. Také se tím ukazuje základní vlastnost vědomí – totiž jeho intencionalita, zaměřenost na svět, jakožto vůbec podmínka toho, že se samo myšlení na to, co ho přesahuje, neváže libovolně, ale nutně zákonitě.⁸⁹

Husserl předpokládá bezpodmínečně, absolutně danou reflexivní půdu, a tomuto předpokladu podřizuje i celou myšlenku redukce, což Patočka odmítá.⁹⁰ Na rozdíl od něj je totiž přesvědčen o tom, že přirozený svět jako celek není jen pasivní daností, které se lidská existence odevzdává bez jakékoli odpovědnosti (protože dle Husserla rezignovala na pochopení světa jako celku důsledkem vědy a jejího pohledu na svět, který ho tříští do mnoha jednotlivých dílčích oborů), ale že naopak umožňuje, ba dokonce vyžaduje, aktivní rozhodování a jednání člověka, jeho volbu možností a stanovisek v procesu života. Patočka ve své koncepci klade důraz a rozvíjí motiv pohybu a času, neboť si všímá toho, že jsoucna ještě nejsou hotová, když dochází prostřednictvím redukce k jejich převodu na fenomény, proto je nikdy nemůže úplně uchopit. Patočkův negativní platonismus tak znamená to, že ideje jsou vlastně transcendentní, neuchopitelné – nemají v sobě žádný vlastní kladný obsah, neboť ho vždy přesahují, jsou jakoby neúplné. Patočka svou verzi fenomenologie nazývá asubjektivní nikoliv proto, že by se z ní měla vytratit úloha individua a jeho existenciálních prožitků, ale ve smyslu destrukce tradičně pojaté subjektivity, která ve spekulativním bezčase konstruuje ideální svět, který jí vyhovuje.⁹¹

Přirozený svět je třeba pochopit jako svého druhu základ všech možností naší existence a právě proto neoznačuje nějakou statickou strukturu anebo nějakou věc, nýbrž jde o to, co nám dává naše možnosti, z čeho vycházejí a vzcházejí – lidská podstata nikdy není předem daná, ale je to cosi, co každý z nás při své existenci musíme

⁸⁸ BLECHA, Ivan. *Jan Patočka*. Olomouc: Votobia, 1997. Str. 59.

⁸⁹ Tamtéž, str. 61.

⁹⁰ Tamtéž, str. 122.

⁹¹ Tamtéž, str. 145.

tvořit.⁹² Podle Patočky se člověk postupně (svým životem) vztahuje k celku světa, proto je zde nutná jeho aktivita, díky které prochází tzv. „existenciálním pohybem“. Lidská existence je v podstatě tím, čím se uskutečňuje do své budoucnosti, tak jak se otevírá svým možnostem. V duchu fenomenologické tradice tak dospívá k vlastní filosofii, která lidskou existenci (tento pohyb) chápe a interpretuje jako cestu skrze tři základní existenciální momenty, které mají jak individuální, tak ale i sociální a historický aspekt.

Prvním z těchto pohybů je tzv. *pohyb sebezakotvení*, ve kterém člověk přijímá situaci, do které je vržen, vztahuje se tak k tomu, co zde již je a co nemůže změnit. Svou aktivitou se zařazuje do okolního světa a společnosti lidí, kterými je přijat. Jde o instinktivně-afektivní formu pohybu spjatou s přírodním prostředím, jejíž cíl je dosažení slasti, která je přijímána jako norma štěstí (udržení se při životě, obživa, uspokojení potřeb).⁹³ Druhým pohybem je *pohyb sebezbavení prodloužením* (neboli *pohyb fungování v zařazenosti*). Ten představuje především naši aktivitu ve společenství s ostatními lidmi. Je to práce, obstarávání si věcí nutných k přežití, orientace na zachování a prodloužení vlastní existence, tedy zaměřená na její reprodukci. Jde o oblast sebereprojekce člověka do věcí, oblast inteligence, ve které ruší bezprostřednost věcí, zajištěním si lepších prostředků k prodloužení života.⁹⁴ V tomto pohybu člověk nahlíží okolní věci (včetně druhých lidí) primárně jako předměty užitku a manipulace. Třetí označuje Patočka jako *pohyb sebenalezení* (či *průlomu a pravdy*). Je podle něj nejdůležitější, ovšem také nejhůře dosažitelný, protože nám není dán samozřejmě, ale teprve v reakci na určitou situaci, která nejprve musí nastat, a vyžaduje vědomé odhodlání člověka, které však nemusí být všem lidem nebo lidstvu ve všech epochách vlastní.⁹⁵ Třetí pohyb otřásá předchozími dvěma, protože odhaluje pravdu o naší, lidské konečnosti, že život není cyklická reprodukce, ale spění, na jehož konci je konkrétní smrt – v tomto smyslu padá útěšlivá opora rodiny a rodu, a v nastolené nejistotě je třeba budovat nové společenství, ve kterém se člověk druhému člověku musí odevzdat a vložit se do něj, čímž překonají svou konečnost a získají vědomí sebe jako podstatně nekonečného.⁹⁶ Člověk v tomto pohybu přesahuje svět okamžité danosti a vztahuje se

⁹² PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: 11 improvizovaných přednášek*. Praha: Herrmann & synové, 1997. Str. 119.

⁹³ BLECHA, Ivan. *Jan Patočka*. Olomouc: Votobia, 1997. Str. 142.

⁹⁴ Tamtéž, str. 142.

⁹⁵ Tamtéž, str. 143.

⁹⁶ Tamtéž, str. 144.

k němu jako k celku, tím že si uvědomuje svou zodpovědnost za něj, zajímá ho a aktivně o něj usiluje svým jednáním a rozhodováním.

Další velkou oblastí Patočkova zájmu byla filosofie dějin, kterou zkoumá ve svém významném pozdním díle „Kacířské eseje o filosofii dějin“ (1975), které se staly neznámějším a nejvíce překládaným titulem. I zde se zabývá Patočka pojmem existencionálního pohybu, avšak sleduje ho hlavně z hlediska časovosti jednotlivých jeho momentů, třech *pohybů*. Pojetí existence jako (troj)pohybu pak Patočkovi dovoluje filosofický výklad dějin, přesněji přechodu mezi před-dějinným obdobím lidstva (mýtu) a obdobím vlastních dějin (filosofie), které podle něj začínají vlastně teprve tam, kde člověk objevil možnost života ze svobody, tedy teprve tam, kde se výslovně postavil proti celku (což není v mýtu, kde žije v předem daném smyslu, o němž se nepochybuje).⁹⁷ Protože první z těchto pohybů je orientován na minulost a druhý na přítomnost, jejich výkladem je podle Patočky mýtus: jeho posláním je hájit reprodukovanou tradici a chránit ji před zpochybněním. Oproti tomu je třetí pohyb spjat s otřesením dosavadního smyslu, skrze nějž byla skutečnost přístupna, takže se jedná o pohyb průlomu, o pohyb sebezískávání sebevydáváním, resp. pohyb pravdy – jsoucna v něm ztrácí svou samozřejmost a otevírá se horizont nezajištěnosti a hledání, které vyžaduje odvahu vystát jeho problematičností a schopnost tázat se po celku světa.⁹⁸ Až právě zde, ve třetím *pohybu sebenalezení*, vzniká Patočkou pojatá filosofie a postupně se prosazuje ve společnosti, se vstupem lidstva do epochy dějinné.

⁹⁷ PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: 11 improvizovaných přednášek*. Praha: Herrmann & synové, 1997. Str. 123.

⁹⁸ GABRIEL, Jiří, ed. *Slovník českých filozofů*. Brno: Masarykova univerzita, 1998. Str. 436.

3.2. Patočkova filosofie umění a interpretace Hegelovy teze o minulostním charakteru umění

Hlavní oblasti Patočkova filosofického zájmu již byly popsány v předchozí podkapitole, avšak pro téma této diplomové práce je důležité představit právě jeho myšlenky týkající se umění a estetiky, neboť se těmto tématům ve své filosofické práci také věnoval. Patočka měl blízký a aktivní vztah ke kultuře a umění po celý život. To již od útlého mládí, právě díky rodinnému prostředí, ve kterém vyrůstal. Jeho otec byl velkým znalcem literatury a výtvarného umění (měl přehled o nejrůznějších estetických teoriích a byl nadšeným propagátorem estetické výchovy) a zvláště díky matce Patočka získal smysl pro osvěžující působivost hudby, v rodině se také díky ní hodně muzicírovalo a aktivní vztah k hudbě Patočku nikdy neopouštěl (rád o ní teoretizoval, ale také s chutí, často a velmi zdatně hrával na klavír).⁹⁹ Přestože po sobě Patočka nezanechal žádný ucelený či systematický výklad vlastního pojetí estetiky, zabýval se uměním v mnoha textech a studiích, z nichž je možné jeho názory na filosofii umění sledovat a interpretovat. Patočkovy veřejně publikované texty v odborných periodikách týkající se umění pocházejí převážně z období let 1957 – 1969, nejvíce pak z poloviny šedesátých let (zásluhou dočasně uvolněnější politické atmosféry). Další plodnější období z hlediska publikování estetických textů představuje nacistická okupace Československa, během které Patočka působil a prezentoval několik textů v ambiciózním umělecko-kulturním časopise *Kritický měsíčník*, který začal vycházet počátkem roku 1938. V *Sebraných spisech Jana Patočky* vyšly dva svazky, obsahující ucelené vydání veškerých Patočkových textů vztahujících se k estetice, publikovaných i nepublikovaných za jeho života. Jsou to „Umění a čas I“ (2004, sv. 4) a „Umění a čas II“ (2004, sv. 5).

V Patočkových textech o umění lze sledovat příznačné motivy, které se v nich opakovaně vyskytují, přestože se Patočka věnoval celé řadě nejrůznějších témat z estetiky. Touto spojitostí jsou motivy *pohybu* a *času*, obdobně jako v jeho fenomenologii. Jeho estetické úvahy jsou prochnuty hlavními koncepty jeho filosofie, na umění nahlíží stejným pohledem. Ohledně *pohybu*, vycházejíc z Patočkova učení o třech momentech pohybu lidské existence, pro nás hraje nejdůležitější roli ve vztahu

⁹⁹ BLECHA, Ivan. *Jan Patočka*. Olomouc: Votobia, 1997. Str. 13.

k umění (stejně jako k filosofii) třetí pohyb sebenalezení. A to právě z toho důvodu, že samotné umělecké dílo může být schopno vyvolávat u člověka (a i dále zprostředkovávat lidstvu) tento nejdůležitější Patočkův existenciální pohyb, který podle něj znamená zlom v myšlení a také uvědomění si pravdy. Co se týče motivu *času*: Patočka si uvědomuje a klade důraz na to, že smysl dějin se v průběhu dějin proměňuje, proto ho vnímá jako záležitost časovou, jak bude následně popsáno. V této kapitole budu primárně sledovat Patočkovu interpretaci Hegelovy teze o minulostním charakteru umění – zvláště ve vztahu k Patočkovu rozlišení dějin umění na dvě rozdílné epochy, představující umění minulosti a současné umění. Vycházet při tom budu hlavně z jeho dvou studií – „Umění a čas“ (1966) a „Učení o minulém rázu umění“ (1965).

Patočka se ve svých úvahách táže po smyslu a podstatě umění, přičemž zřetelně vychází z Hegelových úvah o filosofii umění a hlavně Estetiky, kterou označuje za „nejpropracovanější systém klasické německé filosofie umění, spojující, ba identifikující historický způsob výklad s nadhistoricky platným uměleckým ideálem, tedy dějiny a metafyziku umění“¹⁰⁰. Hegelovo estetické pojetí Patočka nepovažuje za konečnou estetickou pozici, spíše mu slouží jako hlavní východisko a základ, který se snaží dále rozvíjet. Nepochybně ale cení genialitu Hegelových myšlenek a její jádro – nauku o minulém rázu umění, stejně jako Heidegger, z jehož myšlenek ve vztahu k umění také Patočka výrazně čerpá, proto je třeba je alespoň ve stručnosti uvést, neboť o nich bude posléze hovořeno.

Heideggerova práce „Bytí a čas“ (1927) představuje zásadní mezník v dějinách západního myšlení. Kriticky se v ní vymezuje vůči dosavadní metafyzické tradici a vytýká jí, že zanedbala otázku po bytí (ontologii). Dle Heideggera platí, že pokud jsme vůbec schopni formulovat otázku po bytí, tak to znamená, že bytí již nějak předem rozumíme, máme nutně vždy nějaké jeho „před-porozumění“. „Bude tedy třeba studovat právě to jsoucno, jímž jsem vždy já sám (každý z nás), ale to nelze předváděním na nějaké „co“, na všeobecné pojmy, neboť pak bychom dostali zase cosi obecného, nýbrž studovat je třeba, jak toto jsoucno jest, jeho *způsob bytí*.“¹⁰¹ Toto tážající jsoucno terminologicky označuje jako „pobyť“ a míní jím naše konkrétní

¹⁰⁰ PATOČKA, Jan. *Umění a čas I*. Praha: Oikoymenth, 2004. Str. 319.

¹⁰¹ PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: 11 improvizovaných přednášek*. Praha: Herrmann & synové, 1997. Str. 70.

a jedinečné, výhradně lidské, existenciální bytí ve světě, které si své existence nějak již předem porozumívá. Konkrétní pobyt si utváří vlastní strukturu světa s vlastními preferencemi, tento jeho svět už vždy existuje s jeho existencí společně. „Druzí lidé, předměty, které nás obklopují, umělecká díla nejsou ve vnějším světě, ale – myšleno z hlediska bytí – zjevují se ve světě pobytu.“¹⁰² Tento způsob, filosofická reflexe, má být jednou z možných cest k dosažení skutečné, opravdové pravdy, kterou podle Heideggera současná věda není schopna odhalovat, avšak jeho specifický druh (složitě a propracované) fenomenologie ano. Kromě tohoto způsobu dobrání se skutečné pravdy bytí uznává ještě druhý způsob, kterým je právě umění a podrobně jej popisuje v knize „Původ uměleckého díla“ (1935), v jeho nejstěžejnějším estetickém pojednání, ve kterém se snaží dobrat povahy uměleckého díla. Umělecké dílo svým bytím ustanovuje svět a vtahuje do sebe zemi, čímž záměrně vyvolává a udržuje svár, v jehož niterné vroucnosti má svou bytnost klid v sobě spočívajícího díla, ze kterého teprve můžeme vidět, jak je v díle uváděna pravda.¹⁰³ „Hovoří-li Heidegger o pravdě (alétheia), chápe tento pojem v jeho původním řeckém významu, tj. jako událost odkrývání či přesněji: pohyb vyvedení něčeho ze skrytosti na světlo. K samotné povaze bytí patří, že se ukazuje, vychází ze skrytosti. Myslet jsoucna v jejich bytí znamená odkrýt je z perspektivy pobytu, jeho strukturního rysu „bytí ve světě“.“¹⁰⁴ Bytí všech věcí tak nutně souvisí s časem: každá konkrétní věc, kterou na světě vnímáme, se nám automaticky nějak váže a pojí s minulostí, ale i přítomností a budoucností. Skrze toto individuální odkazování k celé množině časových bodů je však možné odkrýt skrytý, jedinečný a pravdivý smysl. A umělecké dílo nám je schopno toto umožnit. „Umělecké dílo otevírá svým způsobem bytí jsoucna. V uměleckém díle se děje toto otevírání, tj. odkrývání, to znamená pravda jsoucího. V uměleckém díle se uvedla do díla pravda jsoucího.“¹⁰⁵ Dění pravdy, zjevující se v uměleckém díle, se nám ukazuje jako krása. „Když se pravda uvádí do díla, znamená to, že se zjevuje. Toto zjevování – jakožto bytí pravdy v díle a jakožto dílo – je krása. Krása tak patří do dění pravdy.“¹⁰⁶ Z tohoto hlediska (odhalování skutečného bytí věcí ve světě) je pak podle Heideggera ze všech uměleckých druhů nejdůležitější poezie, jakožto vrchol „básnivého myšlení“, protože se odehrává skrze a pomocí řeči. „Tím, že řeč jako první pojmenovává jsoucno, přivádí je

¹⁰² TLUSTÝ, Jan. O umění a bytí. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, 2008. Str. 24.

¹⁰³ HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*. Praha: OIKOYMENH, 2016. Str. 56.

¹⁰⁴ TLUSTÝ, Jan. O umění a bytí. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, 2008. Str. 25.

¹⁰⁵ HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*. Praha: OIKOYMENH, 2016. Str. 40.

¹⁰⁶ Tamtéž, str. 104.

ke slovu a ke zjevování. Pojmenování vyvolává jsooucnost k jeho bytí z toho jeho bytí.“¹⁰⁷ Oproti vědě a jejímu „vědoucímu myšlení“ (Heideggerově fenomenologii) je básnické umění (umění celkově) schopno na jsooucnostech respektovat jejich otevřenost (kterou nelze zachytit teoretickým popisem) a proto představuje zcela privilegovaný přístup k pravdě. Poezie a básnictví zaujímá v Heideggerově pojetí podobné místo a důležitost, jako je tomu u Hegela.

Heidegger přijímá Hegelovu periodizaci umění, avšak nesouhlasí s jeho závěrem, že nejvyšší cíl umění byl již naplněn a náleží tak minulosti. Dle Heideggera totiž umění stále aktivně sehrává podstatnou a přední úlohu v kultuře (jako sehrávalo i v minulosti a i nadále bude sehrávat v celém průběhu dějin), a to zvláště jako prostředek dosažení a vykazování pravdy. Hegelovská teze o zániku umění nemůže být pravdivá, protože by znamenala rovněž konec národů – umění je vždy uměním nějakého národa (nejen obdobím dějin) a dějiny tohoto národa (tj. jeho identita) závisí na založení daném vznikem umění, které je mu vlastní.¹⁰⁸ Se vznikem moderního umění a nových uměleckých směrů se Heidegger vypořádává tím způsobem, že ho charakterizuje jako novou fázi uměleckého vývoje, která se již netýká jen určité společnosti, ale stává se universální a světovou. „Moderní umění už není výrazem určitého lidu či národa. Je nadnárodní a odpovídá věku vědy a techniky. Vzhledem k rysům současné civilizace má tedy zřejmě historické oprávnění, protože je v souladu s prvořadou úlohou vědy a techniky.“¹⁰⁹

Patočka stejně jako Heidegger navazuje ve svých úvahách na Hegela a snaží se kriticky vymezit vůči jeho tezi o minulostním charakteru umění. Patočka souhlasí s Hegelovým konceptem duchovních forem (umění-náboženství-filosofie) jako třech způsobů poznání, vztahování se k sobě, ale nesouhlasí s tím, že by se nutně vzájemně vylučovali a nahrazovali ve vrcholné pozici poznávání pravdy. Podle něj totiž, jak se nyní pokusím ukázat, „tyto formy vztahování lze dokonce označit za různé formy pravdy - můžeme hovořit o pravdě vědy, filozofie, umění. Umění tak není něčím

¹⁰⁷ HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*. Praha: OIKOYMENH, 2016. Str. 92.

¹⁰⁸ CHALUMEAU, Jean-Luc. *Přehled teorií umění: Přehled filozofie a historie umění a kritiky*. Praha: Portál, 2003. Str. 57.

¹⁰⁹ Tamtéž, str. 58.

méněcenným, ale jedinečným, svébytným modem vztahování člověka k bytí, je nenahraditelné a nepřevoditelné na jiné způsoby výpovědi o světě a bytí.“¹¹⁰

Podle Patočky totiž umění ve 20. století prošlo zásadní změnou, revolucí, která podstatně proměnila jeho charakter a tím i to, co vyjadřuje (jeho smysl). Tato změna (přechod na moderní umění) je důsledkem vývoje v estetice, ke kterému došlo v průběhu evropských dějin a Patočka ji charakterizuje jako návrat ke „stylu“ nazpět od „imitace“, což jsou podle něj dva převládající antagonické principy ve způsobu vyjadřování smyslu v umění, střídající se v dějinách. „Imitace je uměleckým principem postaveným na využívání formálních prvků za účelem zachycení určité reálné předlohy. Naproti tomu styl je soustava formálních prvků vytvořená za „účelem výrazu“, bez „vztahu k reálnému ekvivalentu“, nebo opatrněji řečeno bez předpokladu primární důležitosti vztahu k předloze či námětu předmětného charakteru.“¹¹¹ Dle Patočky *styl* v umění převládal až do raně gotického historického období. Do 16. století bylo umění především způsobem náboženského prožívání světa – „zde je skrze umění spatřován svět, umění je součástí našeho „přirozeného světa“, je samotným vzduchem, jenž dýcháme.“¹¹² Následně byl styl v renesanci nahrazen *imitací*, a do převládající pozice se znova dostává až v moderním umění 20. století. „Zatímco však styl starého umění je v určitém smyslu objektivní, protože toto umění vyjadřuje co je nepochybné, závazné, je moderní umění uměním „subjektivního stylu“, protože toto umění má subjektivní, soukromý, nezávazný charakter.“¹¹³ Dochází tak k tomu, že umění objektivního a subjektivního stylu ve svém smyslu vyjadřují něco zcela jiného, přestože jsou principiálně stejná (ve způsobu autentického vyjadřování).

Patočka oceňuje hlavně Hegelovu myšlenku o smyslu umění, který spočívá ve skutečnosti, že lidstvo je schopno prostřednictvím umění uchopit své duchovní obsahy - porozumět sobě samému, avšak nepřijímá jeho názor o umění, jež ustoupí filosofii, neboť podle něj historie Hegelův pesimismus nepotvrdila a po době klasicistní přišla

¹¹⁰ TLUSTÝ, Jan. Patočkova filozofie umění. *Česká literatura: časopis pro literární vědu*. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004. Str. 681.

¹¹¹ ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako vyjádření smyslu: filozofie umění Jana Patočky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. Str. 146.

¹¹² TLUSTÝ, Jan. Patočkova filozofie umění. *Česká literatura: časopis pro literární vědu*. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004. Str. 681.

¹¹³ ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako vyjádření smyslu: filozofie umění Jana Patočky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. Str. 146.

„epocha subjektivních stylů“ a umění se diferencovalo do mnoha dílčích proudů.¹¹⁴ Hegelova chyba podle Patočky spočívá v tom, že na uměleckém období od renesance po novověk nerozpoznal to, že přechází na užívání imitace a tím vzniká nový, subjektivní a nezávazný ráz umělecké tvorby, a nikoliv k jeho zániku ve smyslu ztráty schopnosti sdělování pravdy, jak si Hegel myslel.

„Hegel si uvědomuje hluboký rozdíl mezi uměním, které tvoří bohy a odhaluje svět, mezi imperativním a závazným uměním starých údobí, a mezi uměním, které již nikoho nezavazuje, které se točí kolem sebe a vrcholí v sobě, jak je tvoří jeho současníci.“¹¹⁵ S nástupem novověku tak dochází k radikální změně, která se týká i umění, kterou Patočka chápe jako důsledek přechodu na nově dostupné způsoby ve vztahu k bytí, tedy na náboženství a filosofii. Umění již není určujícím, bezprostředním, zcela přirozeným prostředkem kultury ve vlastním poznávání, jako tomu bylo až doposud. „Nástup „racionální“ epochy (kultury) znamená odklon od umění jakožto prožívání světa, umění se stává záležitostí určitého typu racionality. Již není spjata s naším „přirozeným světem“, ale vyžaduje zvláštní obeznanost, přístup – estetický postoj. (...) Zatímco v umění tradičním byl smysl konstituován vně díla (jeho garantem byla např. náboženská dogmata), v umění moderním je dílo samo zdrojem smyslu.“¹¹⁶

Na základě výše zmíněného Patočka dospívá k tomu, že je možné „rozdělit duchovní dějiny lidstva v dvě velké epochy s přechodem uprostřed – v éru dominujícího umění a v éru dominujícího abstraktního a formálního pojmu“¹¹⁷, které rovněž znamenají dvě velké epochy v dějinách umění. První a dřívější z nich je „období umělecké“, které „sděluje divákovi „metafyzické kvality“, shodující se s onou podstatnou transcendencí uměleckého díla, které směřuje k něčemu jinému“¹¹⁸ – ukazuje tak divákovi svět jako skutečnost, která je pevně určena nezávisle na něm, je pevně svázána se svým metafyzickým a náboženským smyslem. Druhé „období estetické“, které představuje moderní umění, podle Patočky „dává vypučet světům smyslu, které jsou velmi rozmanité, od sebe navzájem velmi vzdálené, a protože harmonie je pouze jedna v pásmu do neurčita jdoucí mnohosti, je tato mnohost smyslu

¹¹⁴ TLUSTÝ, Jan. Patočkova filozofie umění. *Česká literatura: časopis pro literární vědu*. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004. Str. 680.

¹¹⁵ PATOČKA, Jan. *Umění a čas I*. Praha: Oikoymenh, 2004. Str. 306.

¹¹⁶ TLUSTÝ, Jan. Patočkova filozofie umění. *Česká literatura: časopis pro literární vědu*. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004. Str. 682.

¹¹⁷ PATOČKA, Jan. *Umění a čas I*. Praha: Oikoymenh, 2004. Str. 307.

¹¹⁸ Tamtéž, str. 309.

v moderním umění nezbytně disharmonií, neklidem, ba bolestí“¹¹⁹. V estetickém období teprve dochází k tomu, že z díla samotného je možné porozumět jeho smyslu, který již není dán dopředu, ale jeho existence teprve vyvstává ze samotného, konkrétního uměleckého díla – je tedy tvořena autorem a poté rekonstruována divákem. Proto také v moderním umění podle Patočky nutně dochází k disharmonii, protože již nevyjadřuje kolektivně a jednotně přijímaný svět v jeho harmonický smysl (jako v období uměleckém), ale vyjadřuje mnohost světů a tím i mnohost smyslů. Podstata rozdílu mezi epochou uměleckou a estetickou spočívá tedy v tom, že jejich díla svůj smysl podávají rozdílným způsobem: buďto je smysl kolektivně uznávaný, objektivní a metafyzický; nebo je vykládán subjektivně, osobně. Estetická epocha a její kultura začíná vznikat již začátkem 19. století, ale až s úplným nástupem moderního umění, od začátku 20. století, se plně projevuje.

V moderní době je dílo analyzováno z hlediska nově vznikajících vědeckých disciplín, zejména estetiky a dějin umění, protože tyto disciplíny jsou považovány za jediné oprávněné k odhalení skutečné povahy uměleckých výtvorů.¹²⁰ „Estetickou kulturu ilustruje objev umění jako zvláštní činnosti, odlišné od činnosti čistě technické, a sběratelství uměleckých děl za čistě teoretickým účelem; muzeum, historie umění a literatur, estetika jako samostatný obor filosofie usilující o zvědeckění, jsou charakteristické výtvořiny tohoto údobí.“¹²¹

Moderní doba je tedy podle Patočky značně zaměřena na vědeckost, vzdělanost a intelektualitu, a s tím zároveň také na technologický a výrobní vývoj, který spočívá v kapitalistickém uspořádání společnosti, v neustálém koloběhu hromadění bohatství. Jak už bylo dříve popsáno, Patočkova filosofie vychází z fenomenologického přesvědčení o moderním člověku jako žijícím zároveň ve dvou světech, v přirozeném a ve vědeckém. „Problém podle Patočky spočívá v tom, že vědecký obraz světa není původní, ale teprve odvozený, tzn. závislý na světě přirozeném, předvědeckém.“¹²² Věda tak není jediným či nadřazeným způsobem poznávání pravdy, ale teprve způsobem vycházejícím ze světa přirozeného, avšak moderní doba je dle Patočky velice prodchnuta vědeckou pojmovostí a racionalitou, která jí určuje a charakterizuje, avšak

¹¹⁹ PATOČKA, Jan. *Umění a čas I*. Praha: Oikoymenh, 2004. Str. 310.

¹²⁰ ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako vyjádření smyslu: filozofie umění Jana Patočky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. Str. 152.

¹²¹ PATOČKA, Jan. *Umění a čas I*. Praha: Oikoymenh, 2004. Str. 307.

¹²² TLUSTÝ, Jan. Patočkova filozofie umění. *Česká literatura: časopis pro literární vědu*. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004. Str. 683.

kteřá „ať jsou její výkony sebeskvělejší, ať jsou její vynálezy sebeneslýchanější, nemůže být argumentem ve sporu o svobodu, o autonomii lidské bytosti.“¹²³ Tímto důkazem však může být podle Patočky moderní umění, které je s naším přirozeným světem vždy velice propojeno. Neboť zatímco všechny ostatní aktivity moderního člověka slouží a vedou k velmi neosobnímu cíli (shromažďování bohatství), moderní umělecké dílo umožňuje člověku svobodně a nezávisle si vykládat jeho význam, který nespočívá nikde mimo umělecké dílo, ale právě v něm samotném, čímž umožňuje subjektivní, osobní vztahování se k němu. Proto podle Patočky umění v této moderní, vědecké době představuje důkaz lidské duchovní svobody, která znamená možnost subjektivně si vykládat smysl uměleckého díla. Tento důkaz lidské svobody racionální věda není principiálně schopna podat. „Umění je tvorbou děl, jejichž nazírání obsahuje svůj smysl v sobě jako v určitém prožívání, které nepoukazuje k něčemu jinému a dalšímu mimo sebe.“¹²⁴ Svoboda člověka je dokázána moderním uměleckým dílem, protože se v něm projevuje lidská „schopnost nechat bytí se zjevovat“ – a moderní umělecká revoluce vede umělce k bezprostřednímu vztahu k bytí.¹²⁵

Hegel podle Patočky stojí přímo na rozhraní těchto dvou velkých epoch umění. Hegelova estetika je totiž posledním projevem umělecké kultury, epochy kdy umění ve své podstatě není viděno jako umění, ale něco jiného, a zároveň epochy kdy se již naplno rozproudila estetická reflexe.¹²⁶ V jeho pojetí tak umění nesděljuje sebe a neumožňuje poznání své vlastní pravdy, ale „pravda umění spočívá ve správnosti vyjadřování absolutna a podstata vývoje umění je ve zdokonalování této správnosti ve vztahu k rozvíjejícímu se ontologickému principu“¹²⁷ (umění je pravdivé jen do té doby, kdy slouží jako forma absolutního ducha, tzn. později je nahrazeno náboženstvím a filosofií). Hegelově estetice tak vládne stejný princip, jaký vládl v umělecké epoše (absolutní duch jako nejvyšší ontologický princip), avšak Hegel zároveň uměleckou kulturu reflektuje a tudíž stojí mimo ní. Podle Patočky Hegel podává podrobný popis celého umění umělecké epochy, ale nenajdeme v něm skoro žádné umění moderní epochy: „Až na výjimky literatura, o níž Hegel mluví, je ta, kterou v podstatě nečteme, malířství je to, které nás nezajímá, muzeální malířství, skulptura je ta flastrovaná

¹²³ PATOČKA, Jan. *Umění a čas I*. Praha: Oikoymenh, 2004. Str. 313.

¹²⁴ Tamtéž, str. 314.

¹²⁵ ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako vyjádření smyslu: filozofie umění Jana Patočky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. Str. 160.

¹²⁶ PATOČKA, Jan. *Umění a čas I*. Praha: Oikoymenh, 2004. Str. 327.

¹²⁷ ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako vyjádření smyslu: filozofie umění Jana Patočky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. Str. 164.

a rekonstruovaná helénistická skulptura Schinkelových muzeí, hudba pro nás většinou začíná tam, kde pro něho končí.¹²⁸ „Vzhledem ke specifickému metafyzickému charakteru tohoto pojetí pravdy umění cítí Hegel „nenávist“ k soudobému umění, k umění romantismu, protože z jeho pohledu je toto umění projevem „subjektivismu jako životního postoje“, a především „estetického způsobu existence“.¹²⁹

Patočka dochází k tomu, že pokud oprostíme Hegelovu estetiku od zasazení do jeho metafyzického systému, získáme tím nový náhled na „zvláštní, systémem nevyjádřený podtext Hegelova přemýšlení o umění, podtext, který bude možná s jeho vlastní filosofií dějin umění těžko slučitelný.“¹³⁰ Pokud by totiž filosofie (a věda) nepřevzala vůdčí postavení a jedinečný, privilegovaný nárok, co se sdělování pravdy týče, pak budeme podle Patočky chápat umění a jeho pravdu jako samostatnou realitu bez vnějších kontextů, v jejím vlastním smyslu a kontextu. „To znamená, že je zapotřebí realitu uměleckého díla „nechat být tím, čím jest“ a vztáhnout toto vlastní bytí uměleckého díla k tomu, co „nechává být v podstatném smyslu“, to znamená k „podstatě času“.¹³¹ Skrze umění tak můžeme zaujímat postoj a přímo se vztahovat k samotné povaze času. Jsme toho schopni díky otevřenosti uměleckého díla, která je mu vlastní a není svázána ničím externím, při zaujímání estetické postoje jsme svobodní, stejně jako umělecké dílo. V umění estetické epochy je umění „absolutní hra zjevování se věcí. Věci v estetickém postoji necháváme se zjevovat v jejich zjevování. Stávají se tu médii a příležitostmi, aby se zjevovalo samo zjevování.“¹³² V moderním umění se jeho smysl zjevuje prostřednictvím uměleckého díla, je odhalován ve své konkrétní podobě, založen na našem vztahu k bytí. Umění nám umožňuje prožívat svobodu, neboť jeho smysl není svázán metafyzickým přesahem mimo něj, ale vztahuje se nám samým.

Jak jsem se nyní pokusil pospat a přiblížit, Patočka filosofickou reflexí přezkoumává estetiku, zvláště pak sleduje to, co umožňuje vztahování se k uměleckému dílu a vůbec uvažování nad ním. Dochází k vlastnímu vymezení dvou zásadně

¹²⁸ PATOČKA, Jan. *Umění a čas I*. Praha: Oikoymenh, 2004. Str. 328.

¹²⁹ ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako vyjádření smyslu: filozofie umění Jana Patočky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. Str. 166.

¹³⁰ PATOČKA, Jan. *Umění a čas I*. Praha: Oikoymenh, 2004. Str. 329.

¹³¹ ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako vyjádření smyslu: filozofie umění Jana Patočky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. Str. 166.

¹³² PATOČKA, Jan. *Umění a čas I*. Praha: Oikoymenh, 2004. Str. 343.

rozdílných období dějin umění – uměleckého a estetického období, které se výrazně liší zejména v rozdílnosti způsobu, jakým umělecké díla podávají svůj smysl. Čerpá při tom z myšlenek Hegela a interpretuje jeho tezi o minulostním charakteru umění jako neplatnou, neboť umění podle něj nepřestává sdělovat člověku pravdu, ale je toho i nadále schopno. Patočka Hegela historicky umisťuje právě na rozhraní těchto dvou velkých epoch a spadá do obou, neboť přestože podle něj dokázal odhalit smysl umění (jakožto forma pravdivého vztahování se k bytí) a tím by se mohl řadit k estetickému období, jeho myšlení je stále svázáno stejným metafyzicky nadřazeným způsobem, jako tomu bylo u všech umění epochy umělecké. Moderní umění (estetické epochy) i nadále představuje jedinečný způsob poznávání pravdy, vztahování se člověka k bytí samotnému. A to svobodným prožíváním estetického postoje, kterým si utváří konkrétní smysl umění, který není pevně dán nikde mimo člověka, ale je subjektivně utvářen člověkem samotným. Umožňuje mu to tak zakusit takový vztah k bytí, který věda se svou racionalitou není schopna odhalit, zároveň se o to ani příliš nesnaží. V tomto můžeme sledovat silný vliv myšlenek Heideggera, jehož základní myšlenky o umění byly ve stručnosti představeny předtím, neboť podstatu a smysl umění oba nahlízejí podobným způsobem. Ani Heidegger nepřistupuje na to, že by věda byla schopna pojmout a uchopit svět, avšak umění – které ve své podstatě chápe jako řeč, básnění – nám to, jako velice specifický způsob, umožňuje. Také velikou podobnost můžeme sledovat na vymezení dvou uměleckých epoch u obou autorů, oba považují novou epochu moderního umění dvacátého století za zásadní zvrát a proměnu v dějinách umění, Patočka se pak podrobněji zabývá jejím zkoumáním.

Na závěr ve spojitosti s touto interpretací Hegelovy teze se ještě krátce zmíním o myšlenkách dalšího významného fenomenologa dvacátého století - Hanse-Georga Gadamera (1900 – 2002), německého žáka Husserla i Heideggera, neboť se touto tematikou také zabýval. Jak se pokusím nyní ukázat, Gadamer podává vlastní koncepci smyslu dnešního umění, při čemž navazuje na Hegela a Heideggera a ve kterém umění rozhodně nepovažuje za mrtvé či otázku minulosti, ale za stále aktuální, schopné sdělování pravdy, stejně tak jako Patočka. Jeho myšlenky týkající se vztahu moderního umění ke staršímu a také k pravdě se pokusím rekonstruovat z textu „Aktualita krásného“ (1995). V umění Gadamer sleduje dějinný vývoj, který avšak podle něj vychází z jednotné, neměnné podstaty, která je stejná v moderním i předcházejícím umění. „Paměť a vzpomínka, které zahrnují minulé umění a tradici našeho umění,

a odvaha nového experimentování s neslýchanými formě se protivíciemi formami jsou stejným uplatněním téhož ducha.“¹³³

Utváří tak jednotící, obecný koncept pro umění, ve kterém ho charakterizuje skrze tři principy - „hru, symbol a slavnost“. Prvním principem je *hra*, „jakožto samopohyb, který svým pohybem neusiluje o účely ani cíle, nýbrž jde o pohyb jako pohyb, který je takřikajíc fenoménem přebytku, představováním se živosti.“¹³⁴ Ta si vždy vyžaduje komunikativní činnost a její účastník je proto podle Gadamera vždycky nutně vtáhnut do děje, má na hře svou účast. Umělecké dílo si tak vždy od diváka udržuje určitý odstup a tím si umělecké dílo utváří vlastní jednotnou podobu, kterou označuje jako „hermeneutická identita“. Umělecké dílo (jakékoliv doby) skrze krásu pak vyzývá člověka k duchovnímu výkonu reflexe. „Každé dílo zároveň ponechává pro každého svého příjemce volný prostor, který musí vyplnit on.“¹³⁵ Krása vyjadřovaná uměním vždy odkazuje k něčemu neurčitému, vyžaduje si jeho reflexivní hru, toto doplnění volného prostoru. Umělecké dílo pak funguje také jako *symbol* a toto symbolické zakoušíme v tom významu, že se nám „jednotlivé, zvláštní představuje jako zlomek jsoucna, který tomu, čemu odpovídá, slibuje spásné doplnění na celek.“¹³⁶ Proto podstata tohoto symbolického charakteru umění spočívá v tom, že umění není vztaženo k cíli, ale zahrnuje svůj význam samo v sobě, a k jeho utvoření vyžaduje lidskou aktivitu. Nakonec posledním charakteristickým rysem umění je *slavnost*, jakožto „odepírání jakékoli izolace mezi jedním a druhým“ – účast na uměleckém díle se jeví jako zvláštní přítomnost, ve které je vše sjednoceno v celek, vycházející z celé kultury a tradice. S tím je spojeno opakování, návrat, „procházení“ slavnosti. Tím se ukazuje její vlastní časová struktura, tzv. „samočas“ slavnosti, její bezprostřední trvání, který má každé umělecké dílo, průběh času, ve kterém si jej osvojujeme. „Ve zkušenosti s uměním jde o to, že se na uměleckém díle učíme jistému druhu prodlení, které se zjevně vyznačuje tím, že se nestane nudným.“¹³⁷

Proto se dle Gadamera umění týká každodenního života všech lidí, je propojeno s veřejností a je důležitá bezprostřední účast na něm, má „možnost výpovědi a založení

¹³³ GADAMER, Hans-Georg. *Aktualita krásného: umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha: Triáda, 2003. Str. 12.

¹³⁴ Tamtéž, str. 27.

¹³⁵ Tamtéž, str. 31.

¹³⁶ Tamtéž, str. 38.

¹³⁷ Tamtéž, str. 52.

komunikace přehrávající jakékoli třídní předpoklady nebo předpoklady vzdělání.“¹³⁸ Na takovémto principu umění fungovalo jak kdykoliv dříve v minulosti, tak na něm funguje i dnes, proto není žádný důvod se domnívat, že by moderní umění nebylo schopno vyjadřování stejných obsahů, jako např. umění antické či středověké. „Umění starších dob k nám dospívá jen přes filtr času a živě zachovávajícího i proměňujícího předávání. Nepředmětné umění moderny může – jistě jen ve svých nejlepších, námi dnes od pouhých imitací sotva odlišitelných produktech – mít stejnou hustotu složení a stejné možnost bezprostředního promlouvání.“¹³⁹ Jistě v umění existuje jeho dějinný vývoj, ale ve vztahu k jeho podstatě se jím nic nemění, umění má stále stejnou funkci a schopnost pro člověka, jakou mělo kdykoli dříve v dějinách, stále sehrává velice významnou roli v životě člověka jakékoli historické epochy.

¹³⁸ GADAMER, Hans-Georg. *Aktualita krásného: umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha: Triáda, 2003. Str. 58.

¹³⁹ Tamtéž, str. 60.

4. Závěr

Ve své diplomové práci jsem se zabýval G. W. F. Hegelem, jeho tezí o minulostním charakteru umění. Následně na to pak Janem Patočkou, který ji interpretuje ve svém vlastním estetickém pojetí. K tomu bylo třeba sledovat také jejich filosofická východiska, ze kterých jejich estetické názory pramení. Jak již bylo naznačeno v úvodu této práce, rozdělena je do dvou hlavních částí, ve kterých se samostatněji těmto dvěma významným filosofům věnuji. Nyní bych zrekapituloval závěry, ke kterým jsem v jednotlivých kapitolách došel.

V první části diplomové práce jsem se věnoval Hegelovi, se zaměřením na výklad jeho teze o minulostním charakteru umění. Její první podkapitola sleduje Hegelův život, na zřetel je brána i velmi kulturně a politicky pestrá doba, ve které žil. Popsána byla jeho úspěšná akademická kariéra, které takřka zasvětil svůj život, i jeho obrovské filosofické dílo, které po sobě zanechal. Snažím se v ní ukázat jeho nezpochybnitelný význam v dějinách filosofie. V druhé podkapitole se zabývám stručným přiblížením Hegelova filosofického systému a zvláště vysvětlením několika jeho zásadních pojmů. Těmi jsou konkrétně Hegelovo pojetí racionality, přiblížení dialektické metody, popis absolutní idey a významu historie, dále je pak popsána dějinnost, postavení člověka v kultuře, specifické pojetí „ducha“, „sebe-vědomí“ a svoboda. V návaznosti na to se ve třetí podkapitole věnuji popisu jeho specifické estetické koncepce, ukazují funkci a postavení umění v Hegelově komplexním, filosofickém systému. Z toho vyplývá jeho teze o minulostním charakteru umění a jejím výkladem jsem se samostatně zabýval ve čtvrté podkapitole.

Druhá část se pak zabývá Janem Patočkou. V její první podkapitole je popsán Patočkův život a filosofie. Jak je ukázáno, jedná se o jednoho z nejnámějších českých filosofů 20. století, který měl značný vliv na vývoj českého intelektuálního myšlení. V poslední podkapitole diplomové práce se pak na základě analýzy Patočkových textů snažím ukázat čtenáři jeho vlastní estetickou koncepci, ve které se kriticky vypořádává s Hegelovou tezí o minulostním charakteru umění. Jeho interpretace je zvláště sledována z pohledu jeho pojetí dvou rozdílných epoch v dějinách umění, totiž „umělecké“ a „estetické“, ve kterých je smysl umění značně odlišný. Patočka dochází k tomu, že je Hegelova teze o minulostním charakteru umění neplatná a že i umění přítomnosti, moderní umění, představuje jedinečný způsob

poznávání pravdy a vztahování se člověka k bytí samotnému. V pasážích, kde se zmiňuji o estetických úvahách Heideggera a Gadamera, se snažím ukázat, že i tito dva autoři se stejně jako Patočka zabývají problematičností Hegelovy teze a považují za zásadní změnu v dějinách umění právě vznik moderního umění ve 20. století, ve kterém si všímají určujícího vlivu vědy ve společnosti. Ani Heidegger či Gadamer však nepřistupují na to, že by věda byla schopna pojmout a uchopit svět, a staví vůči ní ve svých specifických a složitých estetických koncepcích umění, jako velice specifický, avšak platný způsob poznání. Domnívám se tak, že u všech těchto autorů můžeme vidět jistý optimismus, co se týče moderního umění.

Cílem mé práce bylo dostatečně seznámit čtenáře s Hegelovou tezí o minulostním charakteru umění a poskytnout mu potřebné informace k orientaci v ní, neboť je zásadně propojena s jeho estetickou teorií. Dále jsem se pokusil předložit interpretaci této teze u Jana Patočky, kde jsem zvláště sledoval jeho vztah mezi rozdílným uchopením dvou uměleckých epoch, mezi uměním přítomnosti a uměním minulosti. V této souvislosti s touto tematikou bylo také krátce poukázáno k úvahám Heideggerovým a Gadamerovým.

5. Seznam použité literatury

BEISER, Frederick C., ed. *The Cambridge Companion to Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. ISBN 978-0521387118.

BLECHA, Ivan. *Jan Patočka*. Olomouc: Votobia, 1997.

GABRIEL, Jiří, ed. *Slovník českých filozofů*. Brno: Masarykova univerzita, 1998. ISBN 80-210-1840-2.

GADAMER, Hans-Georg. *Aktualita krásného: umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha: Triáda, 2003. Delfin (Triáda). ISBN 80-861-3848-8.

HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*. Praha: OIKOYMENH, 2016. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 978-80-7298-207-3.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika: svazek první*. Přeložil J. Patočka. Praha: Odeon, 1966.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika: svazek druhý*. Přeložil J. Patočka. Praha: Odeon, 1966.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologie ducha*. Praha: Československá akademie věd, 1960. Filosofická knihovna (Nakladatelství Československé akademie věd).

HOULGATE, Stephen. Hegel's Aesthetics. In: ZALTA, Edward N. (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. [online]. [Cit. 2019-02-14]. Dostupné z: <http://plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/dialectical-school/>

CHALUMEAU, Jean-Luc. *Přehled teorií umění: Přehled filozofie a historie umění a kritiky*. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-663-2.

- JAESCHKE, Walter a Andreas ARNDT. *Německá klasická filosofie II*. Praha: Oikoymenh, 2016. ISBN 978-80-7298-199-1.
- KELLY, Michael. *Encyclopedia of aesthetics: Volume 2*. New York: Oxford University Press, 1998. ISBN 978-0195113075.
- MAJOR, Ladislav a SOBOTKA, Milan. *G. W. F. Hegel: život a dílo*. Praha, Mladá fronta, 1979.
- MARKUS, Gyorgy. Hegel and the End of Art. *The Sydney Society of Literature and Aesthetics*. 1996, Vol 6, 7-26. ISSN 2200-0437.
- PATOČKA, Jan. *Umění a čas I: soubor statí, přednášek a poznámek k problémům umění*. Praha: Oikoymenh, 2004.
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: 11 improvizovaných přednášek*. 4. upr. vyd. Praha: Herrmann & synové, 1997.
- PINKARD, Terry. *Hegel: A Biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. ISBN 978-0521003872.
- SINGER, Peter. *Hegel*. Praha: Odeon, 1995. Osobnosti (Odeon). ISBN 80-85794-46-2.
- ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako vyjádření smyslu: filozofie umění Jana Patočky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. Estetika (Pavel Mervart). ISBN 978-80-7465-115-1.
- TLUSTÝ, Jan. Patočkova filozofie umění. *Česká literatura: časopis pro literární vědu*. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR., 2004, 52(5), 680-685. ISSN 0009-0468.
- TLUSTÝ, Jan. O umění a bytí. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. V, Řada literárněvědná bohemistická*. 2008, 56(V10), 23-28. ISSN 1213-2144.
- ZUMR, Josef. Filozofický ústav Janu Patočkovi. *Filozofický časopis*, 45, 1997, č. 5.

6. Summary

This diploma thesis deals with the interpretation of Hegel's thesis on the past character of art, especially with its rendering and interpretation by Jan Patočka, which is illustrated on the relation of Patočka's concept of difference between art of the past and present.

First, the thesis focuses on G. F. W. Hegel, dealing with his life and works and presenting fundamental ideas of his philosophical system. As a follow-up, it briefly describes his philosophy of art (aesthetics) and explains its core, which is grounded in Hegel's thesis on the past character of art. The thesis is still considered topical and significant, as it later became the centre of interest for many other theoreticians of art.

The last part introduces Jan Patočka, one of the most important Czech philosophers of the twentieth century, and his works. It further deals with his interpretation of Hegel's thesis on the past character of art, especially in connection with the related opinions of M. Heidegger and H.-G. Gadamer.