

Zde je místo, na němž bych jako třetí chtěl zavést titul *slavnost*. Je-li něco spojeno s každou slavnostní zkušeností, pak to, že slavnost odpírá jakékoli izolaci mezi jedním a druhým. Slavnost je představením obecnosti samé v její dokonalé formě. Slavnost je vždy pro všechny. Tak když se někdo neúčastní slavnosti, říkáme, že „se uzavírá“. Uvažovat jasně o tomto charakteru slavnosti a s ním spojené struktury časové zkušenosti není snadné. Necítíme se tu vedeni a podporováni dosavadními směry bádání; přesto je několik významných badatelů, kteří se takto zaměřili. Připomínám německé klasické filology Waltera F. Otta<sup>23</sup> a z Maďarska pocházejícího Karla Kerényiho<sup>24</sup>, a samozřejmě že vždy bylo také teologickým tématem, co vlastně je slavnost a čas slavnosti.

Snad mohu vyjít z následujícího prvního postřehu. Říká se: „Slavnosti se slaví; slavnostní den je svátkem.“ Ale co to znamená? Co znamená „slavení slavnosti“? Znamená slavit pouze negativně: nepracovat? A jestli ano – proč? Odpovědí asi bude: protože práce nás zjevně rozděluje a odděluje. V zaměření na účely své činnosti se stáváme osamělými, při vši semknutosti, kterou si odjakživa vynucovaly lov nebo dělba práce. Oproti tomu jsou slavnost a slavení zjevně určeny tím, že tu nikdy nevzniká samota, nýbrž že vše je shromážděno. Tato zvláštní

<sup>23</sup> Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt a. M. 1933.

<sup>24</sup> Kerényi, „Vom Wesen des Festes“, v: *Gesammelte Werke*, sv. 7: *Antike Religion*, München 1971.

\* [Německy: slavit = *feiern*, od pozdnělat. *feriae*, svátky, prázdniny.]

význačnost slavení je zřejmě výkonem, kterého už nejsme dobře schopni. Slavit je umění. V čem vlastně toto umění spočívá? Zjevně v jakési ne úplně určitelné obecnosti, ve shromáždění se kvůli něčemu, o čem není nikdo s to říci, proč je vlastně důvodem usebrání a shromáždění. To jsou výpovědi, které se ne náhodou podobají zkušenosti s uměleckým dílem. Slavení se představuje určitými způsoby. Existují pro ně pevné normy, které nazýváme zvyky, staré zvyky, a žádný z nich není zvykem, který by nezestárnul, tj. nestal se obyčejem pevného řádu. Existuje také určitá forma řeči, která odpovídá a přísluší slavnosti a svátku. Mluví se o slavnostní řeči. Ale ještě spíše než forma slavnostní řeči patří ke slavnostní mlčení. Hovoří se o slavnostním mlčení. O mlčení se dá říci, že se takřikajíc šíří, a tak se vede každému, kdo nic netuše předstoupí před monument uměleckého nebo náboženského utváření, který ho „zarazí“. Vzpomínám si na Národní muzeum v Athénách, kde je přibližně co deset let nainstalován nový v bronzě odlitý zázrak zachráněný z hlubin Egejského moře – při prvním vstupu do takové místnosti se každého zmocní absolutní slavnostní mlčení. Je cítit, že všichni se shromáždili kvůli tomu, s čím se zde setkávají. To, že slavnost se slaví, tedy vypovídá, že ono slavení je přece jen činnost. Uměle vytvořeným výrazem je lze nazvat intencionální činností. Slavíme tak – a obzvláště zřetelné je to tam, kde jde o zkušenost s uměním –, že se kvůli něčemu shromáždíme. Není to jednoduše bytí pospolu jako takové, nýbrž intence, která všechny sjednocuje a brání roztržštění do jednotlivých rozhovorů nebo vydělení se zážitkem v osamělosti.

Ptejme se po časové struktuře slavnosti a na to, zda od ní dospějeme ke slavnostnímu umění a k časové struktuře uměleckého díla. Opět lze jít cestou zkoumání jazyka. Jako jediný svědomitý způsob, jak učinit komunikabilními filosofické myšlenky, se mi jeví podřízení se tomu, co už ví nás všechny spojující jazyk. Tak připomínám, že se o slavnosti říká, že jí procházíme (*begehen*). Procházení (*Begehung*) slavností je zjevně zcela specifický způsob realizace v našem chování. „Procházení“ – musíme tříbit sluch dopřávaný slovům, chceme-li myslet. Procházení je zjevně slovo, v němž se explicitně ruší představa cíle, k němuž se jde. Procházení je ta-

kové, že není nutno jít, abychom došli. Tím, že slavností procházíme, je tu po celou dobu. Časovou charakteristikou slavnosti je, že se jí „prochází“ a nerozpadá se na trvání po sobě uplyvajících momentů. Jistěže se sestavuje program slavnosti, slavnostní bohoslužba se pořádá artikulovaným způsobem, a dokonce se stanoví časový rozvrh. To vše se ale děje jen proto, že se bude procházet slavností. Každý pak ještě může disponibilně utvářet formy svého procházení. Ale časová struktura procházení jistě není strukturou disponování s časem.

Ke slavnosti patří – nechci říci že bezpodmínečně (nebo snad přece, v jakém si hlubším smyslu?) – jistý druh opakování, návratu. Hovoříme sice o opakujících se slavnostech odlišujících je tak od jednorázových. Otázkou je, zda si jednorázová slavnost nežádá vždy svého opakování. Slavnosti se nenazývají opakujícími se proto, že se vkládají do časového řádu, nýbrž obráceně, časové uspořádání vzniká opakováním slavnosti: církevní rok, duchovní rok, ale i formy, v nichž hovoříme dokonce při abstraktním počítání nikoli jednoduše o počtu měsíců a podobně, nýbrž právě o vánocích a velikonocích nebo něčem podobném – to vše reprezentuje pravdivost primátu toho, co přichází v určitý čas, co má svůj čas, co nepodléhá abstraktnímu počítání nebo vyplňování času.

Zdá se, že jsou dvě základní časové zkušenosti, o něž tu jde.<sup>25</sup> Normální pragmatická zkušenost s časem je „čas na něco“, tj. čas, kterým disponujeme, který si dělíme, který máme nebo nemáme, nebo se o něm domníváme, že ho nemáme. Co do své struktury je to prázdný čas, něco, co musíme mít, abychom to mohli něčím naplnit. Extrémním příkladem zkušenosti s touto prázdnotou času je dlouhá chvíle. Při ní je čas zakoušen takřkajíc ve svém opakujícím se rytmu bez tváře, jako mučivá prezence. Proti prázdnotě dlouhé chvíle stojí prázdnota zaměstnanosti, tj. nikdy nemít čas, nepřetržitě mít něco v plánu. Mít něco v plánu se tu jeví jako způsob, jímž zakoušíme čas jako ten, který je k něčemu nutný nebo pro nějž musíme vyčkat správného okamžiku. Extrémy dlouhé chvíle a zanepráz-

<sup>25</sup> Srov. autorovu práci: „Leere und erfüllte Zeit“, v: *Kleine Schriften* III, Tübingen 1972.

děnosti cílí na čas stejným způsobem: jako na něco, co je nebo není něčím „vyplněno“. Čas je tu zakoušen jako to, s čím se musí „nakládat“ nebo s čím je naloženo. Čas tu není zakoušen jako čas. – Vedle toho existuje zcela jiná zkušenost s časem a ta se mi jeví jako velmi hluboce spřízněná jak se slavnostní zkušeností, tak se zkušeností s uměním. Budu ji na rozdíl od prázdného času určeného k vyplnění nazývat plný čas nebo také samočas. Každý ví, že pokud je tu slavnost, je onen okamžik, ona chvíle, plný slavnosti. To se nestalo prostřednictvím nikoho, kdo by měl vyplnit nějaký prázdný čas, nýbrž obráceně, čas se stal slavnostním, když přišel čas slavnosti, a s tím bezprostředně souvisí charakteristika procházení slavností. To je to, co lze nazvat samočas a co je nám každému známé z vlastní životní zkušenosti. Základními formami samočasu jsou dětství, mládí, dospělost, stáří a smrt. Zde se nepočítá a celek času není slepován jako pomalý sled prázdných momentů. Kontinuita rovnoměrného toku času, který sledujeme a propočítáváme na hodinách, nám neříká nic o mládí ani stáří. Čas umožňující nám být mladými nebo starými není časem hodinových ručiček. Je v něm zjevně diskontinuita. Někdo zčistajasna zestárne anebo na někom najednou uvidíme: „Už to není žádné dítě“; to, co zde rozeznáváme, je jeho čas, samočas. Charakteristické i pro slavnost je, jak se mi zdá, že udává čas svou vlastní slavností a tím čas zastavuje a vede k prodlení – to je slavení. Počítání a disponování, které jindy charakterizuje naše zacházení s časem, se při slavení takřkajíc zastaví.

Přechod od takovýchto zkušeností s časem žitého života k uměleckému dílu je snadný. Jev umění je v našem myšlení vždy velmi blízko základnímu určení života majícího strukturu „organické“ bytosti. Je tedy pro každého srozumitelné, říkáme-li: „Umělecké dílo je jakousi organickou jednotou.“ Dá se snadno vysvětlit, co se tím míní. Znamená to, že cítíme, jak tu každá jednotlivost, každý moment náhledu, textu nebo čeho ještě, jsou sjednoceny s celkem, takže dílo nepůsobí jako něco spleného nebo nevypadá jako mrtvý kus vlečený proudem dění. Je spíše zaměřeno na určitý druh středu. Vždyť přece i u živého organismu rozumíme tomu, že v sobě má takové soustředění, že jeho části nejsou podřízeny určitému třetímu účelu, nýbrž slouží vlastnímu udržování a vlastní živosti.

Kant to velmi pěkně označil jako „bezúčelnou účelnost“, která je organismu vlastní stejně jako uměleckému dílu.<sup>26</sup> Tomu odpovídá jedno z nejstarších určení krásného v umění: Něco je krásné, „nelze-li k tomu nic přidat a nic od toho odebrat“ (Aristotelés).<sup>27</sup> Samozřejmě to neplatí doslovně, nýbrž je to třeba chápat *cum grano salis*. Tato definice se dá dokonce otočit a lze říci: Výše napětí v tom, co nazýváme krásným, se ukazuje právě v tom, že připouští rozsah variability možných změn, nahrazení, přidání a vypuštění, ale jen na základě vnitřní struktury, která je nedotknutelná, nemá-li útvar pozbyt své živé jednoty. Potud je umělecké dílo vskutku podobné živému organismu: je o sobě strukturovanou jednotou. To však znamená: má také svůj samočas.

Samozřejmě to neznámá, že by mělo mládí a dospělost a stáří jako skutečný živý organismus. Jistě to však říká, že ani umělecké dílo není určeno kalkulovatelným trváním své rozprostřenosti v čase, nýbrž vlastní časovou strukturou. Pomysleme na hudbu. Každý zná vágní udání tempa, jichž skladatel používá k označení jednotlivých vět hudební skladby; je tím udáno něco velmi neurčitě, a přece to není pouhý technický pokyn skladatele, na jehož libovůli by záviselo, zda se něco bude „brát“ rychleji nebo pomaleji. Čas musíme brát správně, tj. tak, jak si to žádá dílo. Udání tempa jsou jen náznaky sloužící dodržování „správného“ tempa nebo určující, jak se správně stavět k celku skladby. Správné tempo není nikdy měřitelné, kalkulovatelné. Je jedním z velkých omylů, který umožnilo strojové umění dnešní doby a který v některých zemích obzvláště centralistické byrokracie přesáhl i do provozování umění, takže se normuje, například autentická nahrávka je pořizována nebo alespoň autorizována skladatelem, autenticita včetně veškerého tempa a rytmizace se kanonizuje. Provést takové normování by znamenalo smrt reprodukčního umění a jeho úplné na-

<sup>26</sup> Kant, *Kritik der Urteilkraft*, Úvod. [Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, čes. vyd., s. 27-45.]

<sup>27</sup> Aristotelés, *Etika Nikomachova* B 5, 1106 b 9. [Česky: Aristotelés, *Etika Nikomachova*, přel. Antonín Kříž, Praha, Rezek 1996.]

hrazení mechanickou aparaturou. Pokud reprodukce pouze napodobuje, jak někdo jiný dříve provedl autentické podání, pak jde o degradaci na netvůrčí činnost, a ten druhý, posluchač, si toho všimne – pokud si vůbec ještě něčeho všimá.

Jde opět o nám již dávno známou diferenciaci volného prostoru mezi identitou a diferencí. To, co musíme nalézt, je samočas hudební skladby, vlastní tón básnického textu, což se může stát jedině vnitřním sluchem. Každá reprodukce, každé hlasité odříkání básně či její přednes, každá divadelní inscenace s mistry mimického umění, jevištní řeči nebo zpěvu, ať už jakkoli velkými, zprostředkují skutečnou uměleckou zkušenost s dílem samým pouze tehdy, slyšíme-li naším vnitřním sluchem ještě něco zcela jiného než to, co se skutečně odehrává před našimi smysly. Teprve to, co pozvedneme do ideality vnitřního sluchu, dodává stavební kameny k výstavbě díla, nikoli reprodukce, nikoli představování nebo mimické výkony jako takové. To je zkušenost, jakou mívá každý z nás, například má-li ve svém sluchu uloženu nějakou báseň. Nikdo mu ji nemůže uspokojivě přednést nahlas, ani on sám sobě ne. Proč je tomu tak? Nyní se zjevně opět dostáváme k činnosti reflexe, k vlastní duchovní práci, která tkví v takzvaném požitku. Ideální útvar povstává jedině díky tomu, že provádíme činnost transcendentování kontingentních momentů. Abychom báseň vyslechli z pozice čistého příjemce, nesměl by přednes mít žádné individuální zabarvení hlasu. V textu nic takového není. Individuální zabarvení hlasu má však každý. Žádný hlas na světě nemůže dosáhnout ideality básnického textu. Každý musí v jistém smyslu utrpět svou kontingencí. Osvobození se od této kontingence spočívá ve spolupráci, kterou v této hře musíme jako spoluhráči přispět.

Téma samočasu uměleckého díla se dá dobře postihnout na zkušenosti s rytmem. Není to podivná věc, tenhle rytmus? Existují psychologické výzkumy ukazující nám, že rytmizace je formou samotného našeho slyšení a chápání.<sup>28</sup> Necháme-li ubíhat sled rovnoměrně se opakujících zvuků nebo tónů, nemůže ho žádný jeho posluchač přestat rytmizovat.

<sup>28</sup> Srov. Richard Höningwald, „Vom Wesen des Rhythmus“, v: *Die Grundlagen der Denkpsychologie. Studien und Analysen*, Leipzig, Berlin 1925.

Kde tu vlastně je rytmus? Je v objektivních fyzikálních časových vztazích a vlnových procesech, tónových vlnách nebo podobně - nebo je v hlavě poslouchajícího? To je alternativa, kterou jistě lze v nedostatečnosti její syrovosti okamžitě uchopit. Je tomu tak, že rytmus odposloucháváme a zároveň ho do poslechu vkládáme. Onen příklad rytmu monotónního sledu přirozeně není příkladem z umění - ale ukazuje, že i rytmus spočívající v útvaru samotném slyšíme jen tehdy, pokud rytmičujeme sami od sebe, tj. pokud skutečně provádíme činnost zaměřenou na jeho odposlouchání.

Každé umělecké dílo tedy má něco jako samočas, který nám takřkajíc ukládá. To platí nejen pro tranzitorní umění, hudbu, tanec a jazyk. Pohlédneme-li na statuární umění, vzpomeneme si, že u obrazů provádíme výstavbu a čteme je, že i architekturu „procházíme“. To vše je také chod času. Obrazy nejsou přístupné (rychle nebo pomalu) jeden jako druhý. A co teprve architektura. Je důsledkem jednoho z velkých podvodů, které pocházejí z dnešního umění reprodukce, že když vidíme poprvé v originále velké stavby lidské kultury, přijímáme je často s jistým zklamáním. Nejsou už zdaleka tak malebné, jak je důvěrně známe z fotografických reprodukcí. Popravdě toto zklamání znamená, že jsme ještě vůbec nepronikli za pouhou malebnou kvalitu náhledu stavby k ní samé jako k architektuře, jako k umění. Proto je nutno tam jít a vejít, vyjít, obcházet, pozvolna si procházením osvojovat to, co útvar slibuje pro vlastní pocit ze zakoušení života a jeho stupňování. Konsekvence této krátké úvahy bych rád shrnul takto: Ve zkušenosti s uměním jde o to, že se na uměleckém díle učíme jistému druhu prodlení. Je to prodlení, které se zjevně vyznačuje tím, že se nestane nudným. Čím více se na to prodlévající u něj spolehne, tím výmluvnější, rozmanitější a bohatší se nám bude jevit. Podstatou časové zkušenosti s uměním je, že se učíme dlít. To je pro nás snad přiměřenou konečnou analogií toho, čemu se říká věčnost.

SHRŇME nyní průběh našich úvah. Jako při každém ohlédnutí musíme si i nyní uvědomit, jak daleko jsme v celku našich úvah pokročili. Otázka, kterou nám dnes klade umění, obsahuje od počátku úkol svěst dohromady to, co se rozpadá vedví a stojí naproti sobě ve vzájemném napětí: na jedné straně zdání historické, na druhé zdání progresivity. Historické zdání lze popsat jako zaslepení vzděláním, podle něhož je významné jen to, co důvěrně známe z tradice vzdělání. Zdání progresivity žije naopak z jistého druhu zaslepení kritikou ideologie, přičemž se kritik domnívá, že by měl čas znovu začínat dneškem a zítřkem a že zcela a naprosto zná tradici, v níž stojíme, a vznáší nárok na její překonání a ponechání za sebou. Vlastní hádanka kladená nám uměním spočívá právě v současnosti minulého a přítomného. Nic není pouhým předstupněm a nic pouhým znetvořením, spíše se musíme ptát, co umění toho kterého druhu sjednocuje samo se sebou jako umění a jakým způsobem je umění překonáním času. Pokusili jsme se o to ve třech krocích. První krok hledal antropologický základ ve fenoménu přebytku ve hře. Lidské bytí se velmi hlubokým způsobem vyznačuje tím, že člověk v ubohosti svých instinktů, při svém nedostatku pevné danosti způsobené pudovými funkcemi sám sebe chápe jako svobodného, ale zároveň ve své svobodě, v níž spočívá jeho lidskost, ohroženého. Sleduji zde intuitivní názory Nietzschem inspirované filosofické antropologie, kterou rozvinuli Scheler, Plessner a Gehlen. Pokusil jsem se ukázat, že zde vyrůstá vlastní lidská kvalita bytí, sjednocení minulosti a přítomnosti, současnost dob, stylů, ras a tříd. To vše je lidské. To je

- jak jsem to nazval na začátku - zářící pohled Mnemosyné, múzy podržení a zachování, kterým se vyznačujeme. Jedním ze základních motivů mého výkladu bylo ozřejmit, že to, co máme na mysli v našem chování ke světu a v naší námaze utváření - formující nebo zúčastnění na hře forem jako spoluhráči - je výkonem podržení prchavého.

Potud není náhodou, nýbrž duchovní pečeti vnitřní transcendence hry, tohoto přesahu do libovolného, voleného, zvoleného svobodně, že se v této činnosti zvláštním způsobem odráží zkušenost s konečností lidského bytí. Pro člověka je smrt myšlenkou jdoucí za vlastní chvíli. Pohřbívání mrtvých, kult mrtvých a všechny ty nezměrné náklady na umění pro mrtvé, na posmrtné dary, to vše je zachováváním pomíjivého a prchavého v novém vlastním trvání. Nyní se mi jeví jako krok vpřed, ven z celku našich úvah, popíšeme-li jako vlastní základ našeho tvůrčím způsobem utvářeného pozvednutí se k umění nejen přebytek jako charakteristiku hraní, nýbrž spatříme-li hlubší antropologický motiv i za tím, co lidskou hru a především hru umění povyšuje nade všechny hravé formy přírody a čím se proti nim vyznačuje: propůjčování trvání.

To byl první krok, který jsme učinili. A k němu se pak vážala otázka, co vlastně je tím, co nás v oné hře forem, v jejím stávání se tvarem a „stanovení“ útvarem oslovuje významově. Tehdy jsme navázali na starý pojem symbolického. I zde bych chtěl nyní udělat ještě krok dál. Řekli jsme: Symbol je to, podle čeho se něco znovurozpozná - tak jako hostitel poznává hosta pomocí *tessera hospitalis*. Co však je znovurozpoznání? Není to: uvidět něco ještě jednou. Znovurozpoznávání není sérií setkání, nýbrž znamená: rozpoznat něco jako něco, co už je známo. Vlastní proces lidského „zabydlování“ - Hegelovo slovo, které tu používám - spočívá v tom, že každé znovurozpoznání už je zbaveno kontingence prvního poznatku a je pozvednuto do ideálního. Všichni to známe. Ve znovurozpoznání je vždy to, že rozpoznání je teď vlastnější, než jakého jsme byli schopni v lapenosti okamžikem prvního setkání. Znovurozpoznání vidí trvalé v lémém. Vlastní funkcí symbolu a symbolického obsahu všech jazyků umění tedy je uskutečňovat tento proces. Otázkou, s níž jsme se lopotili, teď bylo: Co vlastně ještě znovu-

rozpoznáváme, jde-li o umění, jehož jazyk, jehož slovník, syntax a styl jsou tak specificky prázdné a které se nám jeví tak cizí nebo tolik vzdálené od velké klasické tradice našeho vzdělání? Není snad znakem moderny právě to, že tkví v tak hluboké symbolické nouzi, že nám je ve všem tom bezdechém progresivismu víry v technický, ekonomický a sociální pokrok možnost znovurozpoznání dokonce odpírána?

Pokusil jsem se ukázat, že se nedá jednoduše hovořit o bohatých časech všeobecné důvěrné známosti symbolů a o ubohých časech vyprázdňení symbolu, jako by přízeň dob minulých a nepřízeň přítomnosti byly jednoduchou daností. Popravdě je symbol úkolem výstavby. Jde o to poskytovat možnost znovurozpoznání, a to jistě ve velmi širokém okruhu úkolů a vzhledem k velmi různým nabídkám setkávání. Je určitě rozdíl, zda si na základě našeho historického vzdělání a uvyklosti na měšťácké provozování kultury důvěrně osvojíme slovník samozřejmé řeči dřívějších časů, takže naučený slovník historické vzdělanosti bude při setkání s uměním hovořit, nebo zda na druhé straně stojí slabikování neznámých slovníků, které je třeba vystupňovat až ke schopnosti číst.

Víme přece, co znamená umět číst. Znamená to, že písmena přestanou být patrná a předmětem výstavby zůstane sám smysl. V každém případě je teprve souhlasná konstituce smyslu tím, co nám umožní říci: „Rozuměl jsem tomu, co se tu říká.“ To teprve uskutečňuje setkání s řečí forem, s řečí umění. Doufám, že je teď jasné, že jde o vztah vzájemný. Je zaslepený, kdo věří, že může mít jedno a zavrhnout druhé. Nelze snad ani dostatečně zdůraznit, že ten, kdo považuje moderní umění za zvrhlé, nebude skutečně chápat ani velké umění dřívějších dob. Musíme se naučit, že každé umělecké dílo je třeba nejprve slabikovat, abychom se ho pak naučili číst; teprve potom promluví. Moderní umění je dobrým varováním, abychom si nemysleli, že můžeme slyšet jazyk byť starého umění, aniž bychom slabikovali, aniž bychom se ho naučili číst.

Je to však úkol podat výkon, který jednoduše nepředpokládá ani nepřijímá vděčně jako dar komunikativně obecný svět, nýbrž chce sám právě tuto komunikativní obecnost vybudovat. „Imaginární muzeum“,

slavná Malrauxova formulace současnosti všech epoch umění a jejich výkonů v našem vědomí, je – být v problematické formě – takřkajíc nedobrovolným uznáním tohoto úkolu. Je to totiž náš výkon shromáždit tuto „sbírku“ v naší imaginaci, a pointou je, že takovou sbírku nemáme ani ji nikde nenajdeme, jako když například jdeme do muzea prohlédnout si, co nasbírali jiní. Nebo jinak řečeno: Jako konečné bytosti stojíme v tradicích nehledě na to, zda je známe nebo ne, ať už jsme si jich vědomi nebo jsme zaslepeni dost na to, abychom se domnívali, že jsme začali znovu – to na moci tradic nad námi zhoľa nic nemění. Mění se tím však dost na našem náhledu na to, zda tradicím, v nichž stojíme, a možnostem, které nám do budoucnosti zaručují, vidíme do tváře, anebo zda si namlouváme, že se lze odvrátit od budoucnosti, do níž žijeme, a nově se naprogramovat a zkonstruovat. Tradice přece neznamená pouhou konzervaci, nýbrž převod. Převod však implikuje, že nic není ponecháno nezměněné a konzervované, nýbrž že se staré učíme říkat a chápat nově. Tak používáme slovo „převod“ pro překlad.

Fenomén překladu je vskutku modelem toho, čím je skutečně tradice. To, co bylo zmrtnělým jazykem literatury, se musí stát vlastním jazykem. Teprve pak je literatura uměním. Totéž platí pro výtvarné umění i architekturu. Pomysleme jen, jakým úkolem je plodně a přiměřeně sjednotit velké stavby minulosti s moderním životem, jeho formami styku, pohledovými zvyklostmi, možnostmi osvětlení a podobně. Jako příklad mohu vyprávět, jak mne pohnulo, když jsem při cestě po Iberském poloostrově konečně jednou vstoupil do dómu, v němž ještě elektrické světlo nezatemňovalo projasněním vlastní jazyk starých španělských a portugalských domů. Otvory oken, do nichž se hledí jako do světél, a otevřený portál, jímž do domu božího proudilo světlo, to byla zjevně vlastní přiměřená forma přístupnosti oněch mocných božích hradů. To neznamená, že bychom mohli jednoduše vyřadit své pohledové zvyklosti. To nelze, stejně jako nedokážeme vyřadit naše životní či komunikační ani jiné obdobné zvyklosti. Ale úkol sjednotit dnešek s oněmi kamennými pozůstatky minulosti je dobrou ilustrací toho, čím je vždy tradice. Není památkovou péčí ve smyslu uchovávání, je ne-

ustálým vzájemným působením naší přítomnosti s jejími cíli a minulostí, již jsme také.

Pak tedy záleží na tom: nechat být, co je. Ale nechat být neznamená: pouze opakovat, co už víme. To, co bylo, necháváme být pro toho, kým jsme, určené nikoli formou zážitku opakování, nýbrž setkáváním samým.

Konečně třetí bod, slavnost. Nechci znovu opakovat, v jakém vztahu je čas a samočas umění k samočasu slavnosti, nýbrž se chci soustředit na jediný bod, že slavnost je tím, co všechny sjednocuje. Zdá se mi, že je znakem slavení, že není ničím pro nikoho, kdo se na něm neúčastní. Účast se mi pak jeví jako zvláštní přítomnost, již je třeba uskutečňovat s plným vědomím. Upozornit na to znamená brát kriticky v potaz náš kulturní život s jeho místy požitku umění a s jeho epizodami ulehčení od každodenního tlaku bytí formou zkušenosti se vzděláním. K pojmu krásného přece patří, jak připomínám, že znamená veřejnost, uznání. To však implikuje, že existuje řád života, který mimo jiné zahrnuje i formy uměleckého utváření, dekoraci, architektonické formování našeho životního prostoru a jeho výzdobu všemi možnými formami umění. Pokud má umění mít skutečně co do činění se slavností, znamená to, že musí překonat hranice svého omezení, jak je popisují, a tím také hranice privilegia vzdělání, stejně jako musí zůstat imunní vůči komerčním strukturám našeho společenského života. Tím nemá být popřeno, že se s uměním dají dělat obchody a že umělci také mohou podlehnout komercializaci své tvorby. Ale v tom právě není vlastní funkce umění, ani dnes, ani kdy předtím. Upozorním nyní na několik faktů. Například velké řecké tragédie – jsou dodnes úkolem pro vrcholně školeného a bystrého čtenáře. Některé Sofoklovy nebo Aischylovy chórové zpěvy působí v masivnosti a pointovanosti svých hymnických výpovědí jako téměř hermeticky zašifrované. A přesto bylo atické divadlo sjednocením všech. A úspěch, enormní popularita, kterou si v atickém divadle získala kultická integrace her, dokládá, že nešlo o žádnou reprezentaci horních vrstev ani o uspokojení slavnostního výboru, rozdělujícího nakonec ceny nejlepším hráčům.

Podobným uměním jistě byly a jsou velké dějiny západní polyfonie odvozuující se od gregoriánské církevní hudby. Třetí zkušenost můžeme dosud učinit, stejně jako Řekové: s antickou tragédií. Prvního ředitele moskevského Uměleckého divadla (roku 1918 nebo 1919, po revoluci) se zeptali, jakou revoluční hrou by rád otevřel své revoluční divadlo – a on s neuvěřitelným úspěchem uvedl Krále Oidipa. Antická tragédie pro každou dobu a každou společnost! Gregoriánský chorál a jeho umělecký rozkvět nebo Bachovy pašije jsou k tomu křesťanským pendantem. Nelze se zmýlit: tady nejde o pouhou návštěvu koncertu; tam se děje něco jiného. Návštěvník koncertu pochopí, že jde o jinou formu obce, než jaká se shromáždí ve velkém chrámovém prostoru u příležitosti uvedení pašijí. Tam je to jako u antické tragédie. Obojí obsáhne vše od nejvyšších nároků uměleckého, hudebního a historického vzdělání až po nejjednodušší potřebnost a citlivost lidského srdce.

Nyní ve vši vážnosti tvrdím: Žebrácká opera nebo gramofonové desky, z nichž zaznívají moderní songy milované dnešní mládeží, jsou stejně legitimní. Mají též možnost výpovědi a založení komunikace přehrávající jakékoli třídní předpoklady nebo předpoklady vzdělání. Nemám tím na mysli opojení masovou psychologickou nákazou, která je tu také a která vždy byla doprovodným jevem skutečné zkušenosti s obcí. V našem světě silných vzruchů a často nezodpovědné touhy experimentovat, řízené komerčně, je bezpochyby mnohé toho druhu, že nedokážeme říci, zda to skutečně zakládá komunikaci. Opojení samo o sobě není trvalou komunikací. Ale to, že naše děti tím nejsamozřejmějším způsobem nacházejí svůj snadný a bezprostřední výraz v jakémsi přemazání hudbou, jinak se to snad ani nedá nazvat, nebo v často velmi stroze působících formách abstraktního umění, to jistě něco vypovídá.

Měli bychom mít jasno v tom, že to, co tu zakoušíme jako neškodný boj na hranici generací nebo řekněme raději v kontinuitě generací – neboť my starší se přece také učíme – o to, co se bude poslouchat nebo jaká se pustí gramofonová deska, probíhá i ve velkém v naší společnosti. Kdo si myslí, že naše umění je pouhým uměním horní vrstvy, ten se

silně mýlí. Kdo takto smýšlí, zapomíná, že tu jsou sportovní stadiony, tovární haly, dálnice, lidové knihovny, odborné školy, které jsou po právu často vybaveny mnohem luxusněji než naše skvělá stará humanistická gymnázia, v nichž byl školní prach snad dokonce povinným prvkem vzdělání – a po nichž já upřímně teskním. Konečně zapomíná také na masmédia s jejich difúzním působením na celek naší společnosti. Nesmíme se mylně domnívat, že není možné jakékoli rozumné užití těchto věcí. Enormní nebezpečí pro lidskou civilizaci jistě spočívá v pasivitě, kterou s sebou přináší používání příliš pohodlných multiplikátorů vzdělání. To platí především pro masmédia. Ale právě tady je před každého kladen humánní požadavek, jak na staršího, který přitahuje a vychovává, tak na mladšího, který je přitahován a vychováván, totiž požadavek učit a učit se vlastní činností. Právě toto se po nás žádá: nazarovat vlastní aktivitu chtění vědět a schopnosti volit tváří v tvář umění a čemukoli, co se šíří masmediální cestou. Teprve pak zakoušíme umění. Neoddělitelnost formy a obsahu se stává skutečností jako nerozlišování, v němž se setkáváme s uměním jako s tím, co nám něco říká a co nás vyjadřuje.

Potřebujeme si jen vyjasnit protikladné pojmy, v nichž se tato zkušenost takříkajíc odráží. Chci popsat dva extrémy. Jedním je forma požitku kvality známosti. Zde se podle mého názoru rodí kýč, neumění. Člověk si vyslechne, co už ví. Dokonce ani nechce slyšet nic jiného, a toto setkání prožívá jako takové, které nikoho neobrátil, nýbrž jen uvadlým způsobem potvrdí. Stejný význam má to, že člověk připravený na jazyk umění cítí chtěnost tohoto účinku. Všimáme si, že tu je něco chtěno jako něco. Veškerý kýč v sobě má něco z této často dobře míněné, dobromyslné a dobře naladěné lopotnosti o sobě – a přesto právě to ničí umění. Neboť umění je něčím pouze tehdy, pokud k tomu, aby nastala komunikace, potřebuje vlastní výstavbu útvaru z osvojovaného slovníku, forem a obsahů.

Druhá forma, extrém opačný ke kýči: estetická vybíravost. Známe ho zejména ve vztahu k reprodukčním umělcům. Jde se do opery, protože zpívá Maria Callas, nikoli proto, že je na programu určitá opera.

Rozumím tomu, že to tak je. Ale tvrdím, že to nezaručuje zprostředkování zkušenosti s uměním. Je zjevně sekundární reflexí uvědomovat si herce nebo zpěváka a vůbec umělce v roli prostředníka. Dokonalá zkušenost s uměleckým dílem je taková, že naopak musíme obdivovat diskretnost aktérů: že neukazují sami sebe, nýbrž evokují dílo, jeho kompozici a vnitřní koherenci až k nechtěné samozřejmosti. Jde tu o dva extrémy: „umělecké chtění“ směřující k určitým manipulovatelným účelům, které se představuje v kýči, a naprostá ignorance vlastní promluvy, kterou k nám umělecké dílo směřuje, ve prospěch sekundární estetické vrstvy vkusových potěšení.

Vlastní úkol leží, jak se mi to jeví, mezi těmito extrémy. Je to úkol přijímat a podržet to, co se nám zprostředkuje díky formální síle a kvalitě utváření pravého umění. Konec konců je problémem, který zmizí sám sebou, nebo sekundární otázkou, nakolik je při tom vůbec třeba uplatnit znalosti zprostředkované historickým vzděláním. 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 stejnou možnost bezprostředního promlouvání. V uměleckém díle se to, co tu ještě není v uzavřené kompozici útvaru, nýbrž zatím jen v proudu kolem, proměňuje do trvalého útvaru, takže vrústat do něj znamená: zároveň přerústat sama sebe. „Ve chvíli váhání je cosi trvalého“ – to je dnešní umění, umění včerejška a umění odjakživa.

[Text je přepracovanou verzí přednášek, které autor přednesl pod titulem Umění jako hra, symbol a slavnost během Salcburských vysokoškolských týdnů konaných od 29. července do 10. srpna 1974. Původní verzi vydal Ansgar Paus ve sborníku přednášek Salcburských vysokoškolských týdnů roku 1974 s názvem Kunst heute, Graz, Styria 1975, s. 25–84.]

## Slovníček vybraných pojmů a výrazů

„bežúčelná účelnost“  
„krásné v přírodě“

[Patočka: „přírodní krása“]

„krásné z umění“

[Patočka: „krása umění“]

„minulost jako charakteristika umění“

[Patočka: „minulý ráz umění“]

„nelze-li k tomu nic přidat  
a nic od toho odebrat“

[Kříž: „nelze ani nic ubrati, ani přidati“]

básnická inovace

bezúčelný

bytí [individuální]

bytosť

celek

činnost

diference

dílo

diskontinuita tvarosloví

divák

dorozumění se

fakt

forma ztvárňování

historické povědomí

ideál

identifikace

jev

jsoucno

kormidelník

krása

krásné

měšťácký

mnohost

myšlení

nábraz

náhled

názorný

nepředmětný

Obec

obecnost

obecný

obraz

obrazový obsah

odkazování

ospravedlnění

pocit ze zakoušení života

podstata

pojem díla

porozumění

poznatek

pozorovatel

požadavek legitimace

praobraz

„e Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ (Kant)  
„s Naturschöne“ (Kant, Hegel)

„s Kunstschöne“ (Kant, Hegel)

„r Vergangenheitscharakter der Kunst“ (Hegel)

„wenn nichts zu ihm hinzugefügt und nichts von ihm  
weggenommen werden kann“ (Aristotelés)

e dichterische Erfindung

zweckfrei, zwecklos

s Dasein

s Wesen

s Ganze

e Tätigkeit /s Tun

e Differenz

s Werk

r Formbruch

r Zuschauer

e Verständigung

e Tatsache /r Tatbestand

e Gestaltungsform

s historische Bewußtsein

s Ideale

s Identifizieren

e Erscheinung

s Sein

r Schiffer (Platón)

e Schönheit

s Schöne

bürgerlich

e Multiplizität

s Nachdenken

s Anbild

r Anblick

anschaulich

gegenstandslos /ungegenständlich

e Gemeinde

e Gemeinsamkeit

gemeinsam

s Bild

r Bildinhalt

e Verweisung

e Rechtfertigung

s Lebensgefühl

s Wesen

r Werkbegriff

s Verständnis

s Erkenntnis

r Beobachter, r Beschauer

e Legitimationsforderung

s Urbild