

JAN TLUSTÝ

O UMĚNÍ A BYTÍ

Přešlapujeme nejistě před dvěma pojmy, které bychom chtěli prostřednictvím této reflexe pozvat ke vzájemnému dialogu. Chtělo by se říci: nechte umělecká díla estetikům a historikům umění, nezavádějte myšlení do močálů ontologických spekulací! Není však strach z opuštění pevniny vědecké jistoty podobným stavem, jaký prožívali Platonovi obyvatelé jeskyně? Nenavykl si náš zrak až příliš na stíny intelektuálních jistot, našeho samozřejmého přemýšlení o umění a literatuře?

Navzdory výchozí skepsi se pokusíme přiblížit k *tajemství*, které umění a bytí uchovávají před smělymi snahami rozumu. Výchozí intuici této úvahy je předpoklad, že umění (přesněji: estetická zkušenost) může zprostředkovat vhléd do povahy bytí, a to stejně relevantním způsobem jako filozofická reflexe. Tuto myšlenku prozkoumáme společně s Martinem Heideggerem. Za neméně důležité považujeme, aby se perspektiva otázky po bytí dokázala promítnout i do praxe literární vědy a vedla samotné myšlení o literatuře. Od „naslouchání bytí“ se naše reflexe tak dostane až k „naslouchání bytí literárního díla“. Hlavním našim průvodcem bude Paul Ricouer.

Jestliže pracujeme s pojmem bytí, bude nutné nejprve upřesnit, co bytím naše myšlení míní. Za rozhodující mezník v dějinách západního myšlení považujeme obrat, který v práci *Bytí a čas* (1927) provedl M. Heidegger. Ve svém opus magnum se Heidegger kriticky vymezil vůči dosavadní metafyzické tradici a adresoval jí výtku „zapomenutosti na bytí“ (HEIDEGGER 1996: 38).¹ Jakkoli se bytí zjevilo řeckému člověku, filozofie se podle Heideggera hned ve svých počátcích od bytí odklonila, resp. přistoupila k němu jako ke jsoucímu a bytí zpředmětnila. Programem metafyziky se stal výzkum „jsoucího jakožto jsoucího“. Tento odklon od bytí k hledání příčin a vlastností jsoucna nezůstal uzavřený ve světě filozofie, ale vstoupil i do myšlení vědy. Heidegger odhaluje, že současná věda stojí na metafyzických předpokladech: sleduje vždy určité okrsky jsoucna, zabý-

¹ K problému „zapomenutosti na bytí“ viz též HEIDEGGER (1993a: 17).

vá se tím, co lze zpředmětnit a aktuálně uchopit.² Je však pravda vědy skutečnou pravdou? Nebylo by možné přemýšlet o světě tak, aby se v něm zrcadlila pravda bytí, která vše jsoucí zakládá? Jinak řečeno: jak položit otázku po bytí znovu a neupadnout přitom do pasti předmětného myšlení?

Heideggerovo myšlení načrtává dvě cesty: tou první je cesta filozofické reflexe, která musí začít právě tam, kde se bytí zjevuje. Tážeme-li se po bytí, musíme nejprve prozkoumat, jakým způsobem jest to jsoucno, které se po bytí táže. Heidegger nevolí pro označení tázajícího jsoucna pojem „člověk“ nebo „lidská existence“, ale pojem pobyt (*Dasein*) — v doslovném překladu „zde-bytí“.³ V tomto označení se zrcadlí také charakteristika našeho pobývání na světě: pobyt je nesen svým vztahem k bytí (*Sein*) a má ustavičnou tendenci k blízkosti (*da* = zde, tady).

Základním určením pobytu je tedy jeho vztah k bytí: člověk bytí vždy již nějakým způsobem rozumí. Rozumění však není subjektivním postojem (či metodologií duchovních věd, jak se domnívala německá romantika, především Dilthey), ale dotýká se samotného způsobu, jímž jsme na světě. Zatímco kámen a strom prostě jsou (vyskytují se), člověk *existuje* — je na světě tak, že mu v jeho bytí o jeho bytí jde (HEIDEGGER 1993a: 21–23). Vztah k bytí není výsadou filozofické reflexe metafyziků, ale člověk je svým bytostným určením již do metafyziky ponořen (HEIDEGGER 1993b: 65).

Samotnou strukturu pobytu Heidegger charakterizuje jako „bytí ve světě“ (*In-der-Welt-sein*); je důležité poznamenat, že ono „bytí ve“ nemá prostorový význam „uprostřed něčeho“, ale spíše u něčeho (HEIDEGGER 1996: 72). Proto i struktura „bytí ve světě“ neznamená, že by byl pobyt ve vnějším světě, ale že pobyt má svět. Vlastní svět pobytu pak utvářejí jsoucna, která vstupují do jeho blízkosti (vzpomeňme: *Dasein*). Nikoliv blízkosti ve smyslu metrické vzdálenosti, ale blízkosti věcí, událostí a osob, které se nás dotýkají.⁴ Cestující v přeplněném dopravním prostředku jsou pro nás zpravidla vzdálenější než přítel, za nímž právě jedeme. Druzí lidé, předměty, které nás obklopují, umělecká díla nejsou ve vnějším světě, ale – myšleno z hlediska bytí – zjevují se ve světě pobytu. Převažná část *Bytí a času* je věnována tomuto popisu pobytu jako „bytí ve světě“: Heidegger uchopuje jeho strukturu na základě tzv. existenciálů, mezi nimiž mají nejdůležitější význam rozpoložení, rozumění a řeč. Všechny strukturní momenty pobytu jsou zároveň analyzovány v souvislosti s časem.

Přibližně od 2. poloviny 30. let dochází v Heideggerově myšlení k důležitému posunu. Heidegger přestává privilegovat reflexivní, filozofickou cestu k bytí a začne rozvíjet myšlenku, že k *pravdě bytí* je možné dospět také prostřednictvím setkání s uměleckým dílem. Tato teze byla již naznačena v *Bytí a času* v souvis-

² K analýze zpředmětnujícího myšlení a odkrytí metafyzických předpokladů vědy viz přednášku z r. 1929 *Co je metafyzika?* (1993b).

³ Jako český ekvivalent pojmu „Dasein“ dále užíváme pojem „pobyt“, který zavedl Jan Patočka.

⁴ K existenciálnímu chápání blízkosti a vzdálenosti viz též HEIDEGGER (1996: 129–135 a 1993c: 6).

losti s básnickou řečí (HEIDEGGER 1996: 190), podrobněji ji však Heidegger rozpracoval až ve studii *Zrození uměleckého díla* (1935).⁵ Jakým způsobem tedy může umělecké dílo odhalit pravdu bytí? A jak pravda s bytím souvisí?

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“. Jak jsme již řekli, nikdy se nesetkáváme s pouhými věcmi, ale každá věc se nás vždy dotýká, rozumíme jí v určitém rozvrhujícím smyslu. Toto „rozvrhování“ je spjaté s odkrýváním možností a poukazů. Bytí věci tak zároveň souvisí s časem, přesněji časováním. Nalezneme-li např. na ulici peněženku, tato „věc“ k nám promlouvá, přímo odkazuje ke světu toho, kdo ji ztratil (časování vzhledem k minulosti). Zároveň jsme postaveni před problémem, zda si peněženku ponechat či ji vrátit (časování budoucnosti). Peníze, které jsou v ní uschované, jsou zcela jiné než v naší vlastní kapse. Každá věc je tak zapuštěna do sítě poukazů, které utvářejí její jedinečný smysl.⁶ Uvědomit si tento skrytý horizont smyslu, odkrýt věci v jejich bytování nám může dopomoci podle Heideggera právě umělecké dílo.

Heidegger myšlenku o odkrývání pravdy bytí uměleckým dílem ilustruje prostřednictvím interpretace obrazu *Pár bot* od holandského malíře Van Gogha. Základní otázka zde zní: „Co zobrazuje Van Goghův obraz?“ Jsou to „pouze“ boty? Heideggerova interpretace jde za to, co je zjevné v prvním plánu, a uchopuje boty z hlediska jejich bytování (*Wesen*), tj. onu fenomenologickou síť poukazů, do níž jsou boty začleněny. Namalované boty zjevují svět vesnické ženy, selky, její každodenní námahy i „osamělost polní cesty sklánějícím se večerem“. Ve vesnických botách se podle Heideggera zrcadlí „mlčenlivý jásot země, její tichý dar zrajícího zrna a její neobjasněné odpírání v pustém úhoru zimního pole“, stejně tak „starost o jistotu chleba i nemá radost nad znovu přestálou bídou, obava z blížícího se narození a strach při hrozbě smrti“ (HEIDEGGER 1968a: 60). Jsou to tedy boty uchopené v perspektivě bytí, z pohledu *bytí ve světě*,⁷ nikoliv jako výskytové jsoucno.

⁵ V této práci přemýšlíme o bytí pouze v horizontu *Bytí a času*, a proto nevěnujeme pozornost Heideggerovým básnickým studiím, které mají důležitou roli v době „obratu“ (*Kehre*). Také v interpretacích Trakla, Hebela a Hölderlina hovoří Heidegger o schopnosti básnické řeči odkrývat pravdu bytí, samotný pojem bytí ale již chápe v jiném významu. Jak uvidíme dále, pro naše zkoumání bude vhodné zachovat perspektivu *Bytí a času*. Stejně postupuje i Paskow (PASKOW 2004), který aplikoval Heideggerovo myšlení v oblasti estetické teorie malířství.

⁶ Podrobný popis věci z hlediska jejich poukazů předkládá Heidegger v § 15 *Bytí a času*. Místo pojmu věci zavádí také pojem prostředku, který patrně nejlépe vystihuje bytování předmětů z hlediska pobytu (kladivo je prostředek zatloukání hřebíků atd.). V pozdějších pracích se k pojmu věci vrací, opouští ale jeho chápání z perspektivy pobytu a ukotvuje jej vzhledem k tzv. „součteví“ (HEIDEGGER 1993c: 6–35).

⁷ V Heideggerově úvaze se boty *rovněž* odkrývají vzhledem k Zemi a předznamenávají tak posun myšlení k součteví. Podobně je tomu také s příkladem řeckého chrámu (HEIDEGGER 1968b: 76). Perspektiva pobytu a součteví nestojí proti sobě, ale doplňuje se.

Heideggerova interpretace nicméně vzbuzuje mnoho otázek. Naslouchal Heidegger skutečně hlasu obrazu, nebo jeho interpretace již dopředu „věděla“, co na obraze uvidí? Nesloužil Heideggerovi Van Goghův obraz pouze jako dokladový materiál pro vlastní filozofii? A konečně: není podezřelé, že v celé úvaze nepadne jediné slovo o malířově stylu? I přes tyto možné námitky se domníváme, že Heidegger byl velmi pozorným interpretem a dokázal pojmenovat, jakým způsobem nás vede k přemýšlení samotný Van Goghův obraz. Na všech Van Goghových obrazech bot hraje důležitou roli kompozice barev — barva bot se vždy více či méně odráží a zrcadlí v jejich okolí, pozadí i boty nejsou od sebe ostře oddělené, ale ukazují se ve vzájemné spjatosti a propojenosti.⁸ Heideggerovo myšlení vstupuje právě do tohoto nezřetelného okolí, tedy „za zjevné“, vyskytující se jsoucno bot, a snaží se uchopit onu síť poukazů, která bytí bot zakládá.

Nedokážeme s jistotou říct, zda Heidegger při interpretaci skutečně takto postupoval — za důležité však považujeme, že jeho interpretace koresponduje s řečí tvaru díla a cosi podstatného o Van Goghově obraze vypovídá. Ostatně tento způsob rozumění obrazům byl blízký i samotnému malíři, jak to dokládá jeho reflexe vlastního obrazu *Jedlíci brambor*. „Jestli obraz s vesničany je cítit slatinou, kouřem, pachem zemáků, výborně! To není nezdravé. Jestli v stáji smrdí hnůj, dobře! Právě proto je to stáj. Jestliže z polí je cítit zralé obilí nebo zemáky, guano nebo hnůj, pak právě to je zdravé“ (PERRUCHOT 1969: 150).

V roce 1968 napadl Heideggerovu interpretaci americký historik a teoretik umění Meyer Schapiro. Jeho kritiku je možné chápat také jako tematizaci jednoho problému literární teorie, a proto se u ní zastavíme. Podle Schapira nenamaloval Van Gogh boty selky, ale své vlastní boty (OWENS 1997: 172). Schapiro postuluje jedinou správnou interpretaci: obraz *Pár bot* je třeba chápat jako Van Goghův vlastní (metonymický) autoportrét. Připusťme, že Van Gogh skutečně mohl jako předlohu použít své vlastní boty: otázka však zní — má interpretace sledovat přednostně referenci zobrazených předmětů k reálným entitám našeho aktuálního světa? Znamená to, že Van Goghův obraz promlouvá pouze k několika málo znalcům jeho díla a všechna další čtení, nepodložená patřičnými kontextovými informacemi, jsou již předem odsouzena k nezdaru? Položme si znovu otázku: co skutečně říká Van Goghův obraz bot? Je výpovědí o tom, že Van Gogh nosil zobrazené boty?

Celý problém je možné přenést na půdu hermeneutické reflexe a využít k jeho řešení Ricoeurovu tezi o dvojí referenci uměleckého díla. V rámci teorie světa textu, rozpracované na počátku 70. let, Ricoeur navrhuje u uměleckých děl uvažovat o dvojí referenci. Umělecké dílo podle Ricoeura ztrácí referenci prvního řádu, tzn., že neodkazuje přímo k reálným entitám aktuálního světa. Postavy, události a děje v románu či zobrazené na malířském plátně nejsou skutečné, ale existují v modu „jako by“. Dílo je však schopné rozvinout referenci druhého řádu, která čtenáři odkryje novou podobu „bytí ve světě“ (RICOEUR 2004: 38–39). V setkání

⁸ V letech 1886–1888 namaloval Van Gogh celkem sedm obrazů bot: pět z nich je pojmenováno jako *Pár bot*, jedenkrát namaloval Van Gogh *Kožené dřeváky* a jednou *Tři páry bot*.

s Van Goghovým obrazem si můžeme uvědomit, co boty znamenají pro vesnic-kou ženu, do jakých souvislostí jsou zasazeny, s čím vším souvisí (zcela v duchu Heideggerovy úvahy). Z perspektivy Ricoeurovy argumentace se Schapirova interpretace ukazuje jako problematická: zdůrazňuje právě tu referenci, kterou Ricoeur zapovídá, a zcela opomíjí „produktivní“ referenci, kterou rozvinul ve své interpretaci Heidegger.

Samotné Ricoeurovo myšlení dokazuje, že Heideggerova filozofie není pouze další etapou v dějinách metafyziky a že lze na jejích základech postavit konkrétní vědecký výzkum. Půdu k této „aplikaci“ připravil již H. G. Gadamer v *Pravdě a metodě*, v níž vypracoval obecný koncept interpretace a zdůvodnil nárok na pravdu v oblasti humanitních věd. Ricoeur postoupil ještě dál a domyslel otázku po bytí v souvislosti s uměleckou literaturou. Jeho teorii textu je možné chápat také jako polemiku s metodologií francouzského strukturalismu, která důsledně zapovídá otázku po bytí textu, a to tak, že nepřipouští do vědeckého diskursu úvahu o čtenáři a recepci díla. Bytí díla v jeho zjevování (estetické působnosti) je zapomenuto ve prospěch exaktního výzkumu, jenž zkoumá vztahy složek díla a uchopuje je jako strukturu. Ricoeurova kritika „předmětného myšlení“ však není až tak radikální jako Heideggerova: přístup strukturalismu neodmítá, ale pouze upozorňuje na jeho jednostrannost a částečnost. Pokud zkoumáme literární dílo, měla by být strukturální analýza základem; stejně relevantní jako strukturální rozbor je ale také otázka po estetickém účinku. V Ricoeurově konkretizaci to znamená: položit otázku, jaké nové podoby „bytí ve světě“ literární dílo otevírá.

Na těchto premisách je pak založena i Ricoeurova teorie metafory a vyprávění. Uvažuje-li Ricoeur v *Čase a vyprávění* např. o Proustově románu *Hledání ztraceného času*, nezajímá ho pouze problém formální organizace času vyprávění (jehož detailní deskripci podal už Genette), ale také „svět textu“. Proustovy důmyslné hry s časem ztrácejí smysl, nepřihlédneme-li k tomu, že tyto hry artikuluji určitou „fiktivní zkušenost času“, kterou hlavní postava tohoto románu zakouší. Jen tak je možné pochopit „ztracený“ a „znovu nalezený“ čas (RICOEUR 2002: 164). Svět textu je zároveň schopný otevřít dílo mimo sebe, vstoupit do životního světa čtenáře a odkrýt mu nové aspekty bytí, jichž si doposud nebyl vědomý. Právě v této schopnosti produktivní reference můžeme spatřit pravdu uměleckého díla, tak jak o ní hovořil Heidegger.

LITERATURA

HEIDEGGER, Martin

1968a „Zrození uměleckého díla“; přel. Irena Michňáková; *Oriente* III, č. 5, s. 53–63

1968b „Zrození uměleckého díla“; přel. Irena Michňáková; *Oriente* III, č. 6, s. 75–83

1969 „Zrození uměleckého díla“; přel. Irena Michňáková; *Oriente* IV, č. 1, s. 84–94

1993a „Úvod k přednášce ‚Co je metafyzika?‘“; in *týž: Co je metafyzika?*; přel. Ivan Chvatík (Praha: Oikoymenh), s. 6–5

1993b „Co je metafyzika?“; *Co je metafyzika?*; přel. Ivan Chvatík (Praha: Oikoymenh), s. 37–67

1993c „Věc“; in *týž: Básnický bydlí člověk*; přel. Ivan Chvatík a kol. (Praha: Oikoymenh), s. 6–35

1996 *Bytí a čas* (Praha: Oikoymenh)

OWENS, Craig

1997 „Reprezentace, přivlastnění a moc“; přel. Lucie Vidmanová; editor Ladislav Kesner; in *Vizuální teorie* (Jinočany: H&H), s. 165–195

PASKOW, Alan

2004 *The Paradoxes of Art* (Cambridge: Cambridge University Press)

PERRUCHOT, Henri

1969 *Život Vincenta Van Gogha*; přel. František Zvěřina (Praha: Orbis 1969)

RICOEUR, Paul

2002 *Čas a vyprávění II*; přel. Miroslav Petříček jr. (Praha: Oikoymenh)

2004 „Hermeneutická funkce odstupu“; přel. Alice Kliková (Praha: Filosofie), in *Úkol hermeneutiky*; s. 27–41

ART AND BEING

This study deals with the problem of aesthetic experience in connection with the question of being. It draws on Heidegger's work *Being and Time* and also deals with his study *The Origin of the Work of Art* in great detail. In this study Heidegger explicitly thematized the relation of being and art. According to Heidegger, art is able to reveal the truth of being, i.e. to show things from *Dasein* perspective and its structure of "being-in-the-world". Things do not only occur, their existence is also based on their entrance into the world of *Dasein* and their demand for understanding. The being perspective has been forgotten in the thinking of contemporary science and only the aesthetic experience can remind of it again. In this connection the author also pays his attention to Heidegger's interpretation of Van Gogh's painting *A Pair of Shoes* and defends it against Schapir's critique. At the end of the study, the contribution of Heidegger's thinking to the methodology of interpretation is stressed, in connection with Ricoeur's theory of "the world of the text".