

## BUDOUCNOST, „NÁPAD“ A POVAHA TVORBY

Ladislav Hejdánek

„Budoucností“ jako filosofickým tématem jsem byl přitahován od dob svého dospívání a během svých studií. Sám nedovedu přesně stanovit, kterým vlivům za to zejména mohu vděčit. Velkou úlohu v tom nepochybně sehrál Rádl, ale tehdy jsem si toho nebyl dost vědom; soustřeďoval jsem své úvahy trochu jiným směrem. Do středu mého vědomého zájmu se problém budoucnosti dostal, když jsem se vší pečlivostí přečetl Kosíkovu slavnou knížku *Dialektika konkrétního*;<sup>1</sup> touto četbou byly mé úvahy inspirovány, i když v Kosíkových záměrech asi nehrály dominantní roli.

V oddíle o „metafyzice kultury“ vyostřil u nás na příkladu umění Karel Kosík před 38 roky jeden z nejdůležitějších filosofických problémů, když postavil hned celou řadu otázek po „skutečnosti“ uměleckého díla – a tím vlastně po „skutečnosti“ vůbec (výslovně se zmiňuje, že „problematika uměleckého díla nás má přivést k filosofické problematice věčného a dočasného, absolutního a relativního, dějin a skutečnosti“, str. 94). V prosté formě je tento problém ovšem starý a jako jistá „stopa“ je obecně znám, ale málokterý myslitel šel po té stopě dost daleko a zejména dost efektivně. Kosík v pododdíle o „historismu a historicismu“ vyšel jakoby z „Marxova slavného fragmentu o antickém umění“, ale zároveň poukazuje na přehlíženou skutečnost, že Marxův rukopis je právě při rozvíjení těchto úvah „přerušen a že myšlenka není dopovězena“ (str. 93). Chtěl tedy jít dál a myšlenku dopovědět? Měl jsem již po prvním přečtení zmíněných stránek *Dialektiky konkrétního* dojem, že Kosík onu „obtíž“, kterou viděl Marx, především podstatně prohlubuje, ale že ji také posouvá, resp. rozšiřuje směrem, na který Marx asi vůbec nepomyslel, nicméně že skutečně filosofickou odpověď zůstává dlužen. Rád bych se pokusil navázat na

---

<sup>1</sup> K. Kosík, *Dialektika konkrétního*, Praha 1963 (zvl. oddíl o metafyzice kultury).

to, co mne u Kosíka již tehdy v tomto směru oslovilo<sup>2</sup> (a k čemu směřovali i jiní myslitelé, např. Ingarden,<sup>3</sup> jen jednou Kosíkem zmiňovaný, nebo René Wellek,<sup>4</sup> jakož i další, ostatně svým způsobem již Hegel), i když za cenu dalších „posunů“ a uvedení do nových kontextů; tak už to ve filosofii chodí.

Základní fenomén je zřejmý, ale většinou zcela uniká běžné pozornosti, bohužel však též (a v jistém smyslu tím spíše) bedlivé speciální analýze. Čteme-li knihu – tak o tom přece obvykle mluvíme, že knihu „čteme“ – máme před sebou špalíček potištěných stran papíru. Nejsme zvědaví ani na ten papír, ani na ta písmenka, ale s jakousi samozřejmostí se chceme dostat „za“ obojí, např. k ději, k událostem v knize „popisovaným“ (a písmenka na papíře se nehýbají, s knihou se nic neděje). Bez ohledu na to, jde-li o umělecké dílo nebo nikoli, chceme svou činností (totiž aktivitou čtení) „přečíst“ to, co v textu (jakožto na písmenky potištěných stránkách) vlastně „není“ (Odo Marquard). Je to ostatně jen napodobení toho, co jsme se naučili velmi brzo po narození, když jsme začali „rozpoznávat“ bytosti a věci kolem sebe na základě vjemů, v nichž tyto bytosti i věci byly obsaženy právě tak málo, jako děj románu na potištěných stranách knihy (např. při „vidění“ je náš jediný kontakt s viděným prostředkován fotony, dopadajícími na naši sítnici; při slyšení jde zase o vlnění vzduchu; atd.). V případě uměleckého díla se však setkáváme s fenoménem nesrovnatelně zásadnějším a rozhodně ve svých důsledcích dalekosáhlejším. Pro naše počáteční úvahy je asi vhodnější dílo literární, nebo ještě lépe hudební či dramatické, neboť tyto typy uměleckých děl se již při prvních krocích vzpírají oněm běžným klišé, jimiž je naše vědomí (a myšlení) ohlušováno a oslepováno.

Hudební skladatel jako tvůrce nového díla je sice schopen je v některých případech sám provést, uskutečnit, pokud jde o skladbu na jediný nástroj (který ovšem on sám ovládá). Vytvoří-li skladbu pro komorní trio nebo dokonce pro symfonický orchestr, zůstává v jeho možnostech se v nejlepším případě provedení díla jenom zúčastnit; jinak je odkázán na spolupráci s jinými hráči, někdy i s dirigentem

<sup>2</sup> L. Hejránek, *Objev budoucnosti a umění*, in: *Tvář*, 1, 1964, č. 7, str. 16–19; L. Hejránek, *Umění a život v autentičnosti*, in: *Tvář*, 2, 1965, č. 9, str. 1–4.

<sup>3</sup> R. Ingarden, *O poznávání literárního díla*, Praha 1967 (ale též německé překlady dalších děl).

<sup>4</sup> R. Wellek – A. Warren, *Teorie literatury*, Olomouc 1996 (a také některé starší práce Wellekovy).

(může také sám dirigovat). Položme si nyní otázku: Co je vlastně a přesně vzato *jeho* výtvořem? A věc je ovšem ještě složitější: slavný skladatel již dávno zemřel a jeho „výtvoř“ jsou znovu a znovu prováděny už bez jeho živé účasti. Běžně říkáme: hraje Bacha, Mozarta, Beethovena atd. Ale na to nemůžeme dát, nesmíme to brát doslova: „Bacha“ nemůže nikdo zahrát, protože „Bach“ není hudební skladba. Zahrát lze jenom nějaký jeho výtvoř. Ale co je „skutečností“ onoho výtvořu, oné (přesně pojmenované, označené a všem známé) skladby? Je to partitura, ať už v původním rukopise (pokud se zachoval) nebo v kopiích a otiscích? Původní rukopis je nepochybně autorovým „dílem“, „výtvořem“ – vždyť on to všechno opravdu sám napsal! Ale je tento rukopis opravdu triem nebo kantátou či oratoriem apod.? Zmiňujeme se o tom, jako by tomu tak opravdu bylo, ale není to vlastně správné, není to přesné. Tím dílem se pouhá partitura (jako pouhá šifra, jejímž cílem je fixovat něco, co fixovat lze, ale co ještě není dílem samým) teprve stává, tj. může stát, pokud bude provedena, a musí stát, pokud má být vnímána, vyslyšena (můžeme sem možná někde na okraj zařadit i živou „představu“ znalce, nejspíš dirigenta, který se hodlá do nacvičování skladby s celým orchestrem teprve pustit a je schopen skladbu jakoby „slyšet“, už když ji jenom „čte“; je to také tak trochu „provedení“ partitury). Ale skladbu provedli již dříve mnozí umělci, mnozí dirigenti a mnohé orchestry, a přijde ještě řada dalších. Které z těchto již uskutečněných nebo teprve na uskutečnění čekajících „provedení“ díla můžeme právem, tj. zdůvodněně, ztotožnit s dílem samým? Co je vlastně tou „normou“, tím „kritériem“, jímž každé provedení díla musí dostát? Je tou normou partitura? V jistém smyslu a v jistých mezích nepochybně – ale partituru respektují všechna respektu hodná provedení! Partitura představuje spíš jakési meze při hledání pravé podoby díla, něco jako okraj cesty, příkop, mantinely. Ale „co“ je vlastně tím „dílem samým“?

Jsou tací, kteří se domnívají, že cílem a smyslem všeho úsilí o „pravé“ provedení díla je co nejvíc se přiblížit tomu, co „chtěl“, co „myslil“ a co si „představoval“ autor. Je třeba se o tom zmínit, i když to jen poukazuje na jednu z chyb, jichž se někdy dopouštějí i odborníci. Cílem provedení zajisté není se nořit do dávno již zašlé subjektivní „tvůrce“ (k níž ostatně nemáme jiný přístup než přes autorovy rukopisné partitury – ovšemže nejen tu, o níž právě jde, ale i o jiné, o celé autorovo dílo, ba dokonce i o díla jeho současníků a zejména předchůdců atd. –, ale musíme se do ní „vmýšlet“, ba víc, musíme ji subjektivně restituovat, „rekonstruovat“, tj. musí se stát jakoby naším

„výtvorem“, naší konstrukcí, ovšem v tomto zaměření orientovanou na tvůrce a nikoli na jeho „dílo“, takže už tím je to vlastně odbočka někam, kam jsme původně nechtěli). Jde nám o dílo samo, ne o to, jak si je „představoval“, jak je v duchu „slyšel“, jak je cítil a prožíval autor. Vždyť i on sám se k němu vztahoval jako ke svému dílu, k výtvoru, nikoli jako ke svému prožitku, ke své subjektivitě! (Stará věc: jde tu o myšlené, nikoli o akt myšlení, o *cogitatio cogitatum*, nikoli o *cogitatio cogitans*.) A tím se dostáváme k otázce: jak se tvůrce může vztahovat ke svému výtvoru, když ještě tvoří, tj. když dílo není ještě „hotovo“? Jak vlastně vypadá to „tvoření“, které ústí v něco vskutku nového, co tu ještě nebylo a co není žádnou pouhou napodobeninou, ani jen jakousi variací na to, co tu už bylo?

Poučení fenomenologií považujeme už za samozřejmé, že umělecké dílo musíme odlišit od všech psychických aktů a prožitků (i když se k němu bez nich nemůžeme přiblížit, ani se s ním setkat). Na druhé straně však toto dílo rozhodně nemůžeme ztotožnit s jeho „fixací“, dosahovanou za pomoci znaků (písmen, not apod.); ostatně ani takový „znak“ sám nelze identifikovat „s určitým množstvím inkoustu nebo tiskařské černi na papíře“ (Ingarden). Obávám se však, že pokus pojmout literární (nebo hudební atd.) dílo strukturálně jako „vícevrstvý útvar“ je možná metodicky provizorně přijatelný, ale filosoficky velmi neuspokojivý. Zamlouvá se jím totiž základní otázka po „ontologickém statusu“ vlastního díla (a začíná to už zamlouváním problému ontologického statusu „znaku“, jistě neredukovatelného na inkoust nebo tiskařskou čern, ale ani na pouhý grafický tvar atd.). Je proto na pováženu, když Ingarden řekne, že „literární dílo je předmětem čistě intencionálním“. Klasickým případem intencionálního předmětu je geometrický útvar, např. trojúhelník. Nebývá zvykem mluvit o „existenci“ trojúhelníků, ani o jejich „bytí“ či „jsoucnosti“, ale v případě uměleckého díla se nám to kupodivu nezdá nesprávné. Jsou tu avšak nepochybně některé principiální rozdíly: trojúhelník nespojujeme bytostně s Thaletem ani s Pythagorou, ale umělecká díla spojujeme s jejich autory. Nemluvíme o „vzniku“ ani „zrodu“ rovnostranného trojúhelníku, ale naproti tomu datujeme vznik kvarteta nebo symfonické básně. To je u čistě (ryze) intencionálního předmětu vlastně nezvyklé a bylo by zapotřebí to blíže analyzovat: není „konkretizací“ díla už jeho zrod v myšlenkách tvůrce? Nebo je skutečnou konkretizací teprve jeho první provedení? Pak by ovšem rukopisný originál partitury nebyl ještě konkretizací; ale čím by tedy byl? Ingarden si pomáhá jen slovním řešením: podle něho je dílo (v jeho případě

jde o dílo literární) „nutno odlišit od jeho jednotlivých konkretizací, které vznikají, když je dílo různými vnímateli čteno (eventuálně, když je uvedeno na scéně)“ (str. 13). Odlišuje-li však „samo literární dílo“ od takových konkretizací, prohlašuje o něm (takto odlišeném a odloučeném), že je „výtvorem schematickým“, tj. že „některé jeho vrstvy... obsahují „místa nedourčenosti““ (Ingarden se ovšem ohrazuje proti chápání této „nedourčenosti“ jako nemožnosti přesného určení; je totiž přesvědčen, že „jde o místa, která sice nebyla určena, ale která by přesto bylo možno určit přesněji, neboli ‚dourčit‘“; str. 13). Nelze než se tázat: je ta „nedourčenost“ vlastností díla samého – anebo jen vlastností oné „fixace“ v zápisu? Pokud jde jen o neúplnost, nedopracovanost zápisu, stále ještě zbývá otázka, co je tedy oním „dílem samým“, které by se pak mohlo stát normou či kritériem každého ‚dourčování‘, ‚dopracování‘ toho, co zůstalo nedourčeno a nedopracováno.

To je ovšem samo o sobě hodno pozorů: co vlastně znamená ono negativní určení „nedourčenost“? (Ostatně co znamená onen pozitivní termín, totiž „určenost“? Jakou povahu má „určenost“ či „určení“ něčeho, co ještě „není“?) A není poznámka o možném „dourčení“ poněkud banální, necháme-li zcela stranou jak negativní – a v perspektivě i „pozitivní“ – povahu „nedourčenosti“, tak bližší určení povahy oné „možnosti dourčit“? Přejdeme na chvíli do zcela jiného kontextu, totiž do geometrie (a schematicky do jejích dějin). Řecký vynález pojmovosti lze snad nejlépe doložit na trojúhelníku a rodící se trigonometrii. Pojem obecného trojúhelníku lze také chápat jako „nedourčený“, ale umožňující dodatečné „dourčení“. Ve skutečnosti však byl pravoúhlý trojúhelník myšlen (pojmově určen, „dourčen“) dříve nebo alespoň přesněji než obecný; vše nasvědčuje tomu, že k přesnějšímu pojmovému „dourčení“ obecného trojúhelníku bylo nezbytné onu pravoúhlost nejprve „odurčit“, abstrahovat od ní. Tolik k pojmové „genezi“; ta se týká myšlenkové práce, tedy myšlenkové aktivity, myšlenkových aktů. Mnohem překvapivější je skutečnost, že trojúhelník (nejprve pravoúhlý) byl myšlen (údajně již Thaletem a pak Pythagorou) naprosto přesně a pro další myšlenkovou práci zcela dostatečně. Přesto ono prvotní, historicky původní pojmové uchopení trojúhelníku jako rovinného obrazce *de facto* rozhodlo o mnoha vlastnostech tohoto obrazce (a o povaze jeho vztahů k dalším obrazcům atd., jakož i jejich vlastností), které vůbec nebyly míněny a které musely být teprve objevovány (nikoli vymyšleny, dodatečně přikonstruovány). Od partikulárních poznatků bylo možno – dokonce nutno –

přejít k celé vnitřně nerozporné disciplíně o trojúhelnících (trigonometrii), a později dokonce zavedením nových metod k analytické trigonometrii (jako části analytické geometrie). Můžeme tedy provizorně uzavřít: původně myšlený pravoúhlý trojúhelník připouštěl nejen postupně „odurčování“ (abstrakci), ale umožňoval také dourčování, a to nejen tohoto původně myšleného trojúhelníka a jeho vlastností, nýbrž také jeho vazeb a souvislostí, mřížících k širším kontextům. Nebylo to však dourčování nepodléhající jiným kritériím či normám, leč onomu původně míněnému pravoúhlému trojúhelníku, nýbrž dourčování, jež se muselo řídit rozpoznáváním těch vlastností (a aspektů, souvislostí atd.) onoho obrazce, které do něho nebyly vkládány dodatečně, nějakým přikonstruováním, nýbrž jež mu přínáležely už v tom okamžiku, kdy byl poprvé myšlen (jako rovinný útvar, tedy jako intencionální předmět), aniž musely být myšlenkově „spolupojaty“, „spolumíněny“. Intencionální předmět „trojúhelník“ se tedy chová jako skutečnost (svého druhu), která není produktem intencionálního aktu (ani mnoha intencionálních aktů, které se navzdory své tvořivé schopnosti musí řídit jeho „skutečnou povahou“, mají-li být „platné“). Nechme opět pro tuto chvíli stranou velmi pravděpodobné podezření nebo přímé obvinění z „platonismu“, tedy z „metafyziky“; za odmítnutí tohoto podezření a na případnou obranu je zatím dost času.

Vrátíme-li se k uměleckému dílu a k Ingardenově ne zcela domyšlené myšlence „nedourčenosti“ a „dourčování“, vidíme nyní problém zřetelněji a plastičtěji. Proti světu geometrie tu avšak nevládne s takovou převahou „logika“, jež by dovolila třeba partituru přirovnat k přesné definici (verbální), jež by pak dovolila rozličnými metodami odvozovat a zkoumat všechny další vlastnosti „díla samého“, a to pod stejně přísným a ze strany jiných hráčů či dirigentů apod. kontrolovatelným kritériem. To právě bohužel umožňuje teoretikům onen problém nevidět a přímo jej zamlouvat. Přesto, myslím, nelze pochybovat o tom, že porozumění partitury (nebo jinému textu) nestojí před principiálně jiným úkolem, než před jakým stojí matematicky školený člověk, chce-li pochopit dovození či odvození nové matematické formule (nebo celé teorie), s níž přišel nějaký geniální matematik. Místo přísné logiky a exaktnosti tu jsou ovšem ve hře ještě další formy porozumivého přístupu a jiný druh rozsáhlých zkušeností s „oborem“. Přesto základní problém trvá: je partitura jen mrtvý kostlivec, kterého je možno „dourčovat“ různými typy svalů a jiných tkání a kterému je možno legitimně přisoudit jinou tvář s jiným výrazem? Je vskutku veškerý „život“ díla naprosto závislý na „živých“ provozovateli

a konzumentech? „Žije“ umělecké dílo jen na úkor skutečných živých? Čerpá svůj život od nich a z nich, parazituje na jejich životě? Tady nepostačí běžný argument, odvolávající se k neanalyzované (a tedy zdánlivě samozřejmé) zkušenosti (spíše však jen tušené a představované), že tam, kde není čtenářů textu (nebo partitury) ani hráčů, kde není vůbec žádných něčeho znalých lidí, tam text nebo partitura zůstávají jen mrtvou věcí. Ano, text i partitura jistě, ale co „dílo samo“?

Musím se krátce pustit ještě do jedné odbočky, abych připomněl, do jaké až netušené míry stále vězíme v proudu zpředměťujícího myšlení, které zkresluje závěry, k nimž docházíme. Připustí-li totiž někdo, že „dílo samo“ není tak úplně ani výtvozem autorovým, ani spoluvýtvozem těch, kdo je „konkretizují“ (a kdo vskutku dávají kus svého času a tedy života, aby konkretizace, tj. jakési „ožítí“ díla bylo možné a aby se uskutečnilo), ocitne se ihned v podezření, že platonizuje a že ono dílo chápe jako „ideální existenci“, jako „prestabilizované“ a tedy preexistenční. A nejde jen o podezření, jde o něco nebezpečnějšího: hrozí tu opravdu, že už s uvedeným postavením problému je onen jakoby netušený a nechtěný „platonismus“ nerozlučně, bytostně spojen. Je to nechtěné dědictví, kterým nás obdařili staří řečtí myslitelé a v němž jsme byli upevňováni a posilováni téměř celým dosavadním vývojem evropského myšlení. A další součástí tohoto dědictví je podceňování a zamlouvání času či spíše časovosti, „časování“, jak říká Kosík. Dokonce by se dalo dost případně mluvit o jakési „kastraci“: pokud byl (a musel být) – třeba ve fyzice, máme-li uvést příklad z exaktních přírodních věd – čas přece jen nějak vzat v úvahu, byl zbaven samého jádra a zdroje časovosti, totiž interpretací budoucnosti jako toho, co „není“, a vyvozováním všeho z minulosti (kauzálně působivší v době, kdy byla ještě přítomností). Tím byla ovšem degradována i minulost (a přítomnost); z času se stala jedna z dimenzí „prostor času“. To, co je (bylo nebo bude) nějak skutečné, je (bylo nebo bude) skutečné bez ohledu na čas – časovost se redukuje na momentální výskyt v časoprostoru, na *hic et nunc*, na „tubyť“. [U filosofů ovšem najdeme alternativy, ale netýkají se podstaty věci. Hegel např. řekne,<sup>5</sup> že absolutní vědomí ví o budoucnosti i o minulosti, ale že neví o budoucím ani o minulém; minulost je to, co se z přítomnosti uchovalo jako skutečné, zatímco budoucnost naopak je bez tvaru

<sup>5</sup> G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, I, in: *Werke*, XVIII, Frankfurt a. M. 1993, str. 501 (česky: *Dějiny filosofie*, I, str. 250).

(gestaltlos). Obecně vstupuje v přítomnosti z této beztvárnosti do tvaru (in die Gestalt). Odtud také Hegelova kategorická formulace: Přítomnost je tím nejvyšším – „Die Gegenwart ist das Höchste.“<sup>6</sup> To je však také degradace „času“, kterou nelze sdílet pro její – vlastně augustinovský – subjektivismus, i když jde jen o subjektivizovaný platonismus.]

Strategicky vzato je řešení nasnadě: je třeba přestat chápat budoucnost jako prázdnou. Tvůrčí aktivita nesmí být „romanticky“ chápána jako vnášení něčeho do ještě „nejsoucím“, tedy prázdné budoucnosti. Jako je třeba pečlivě rozlišovat mezi „skutečnou“ minulostí a tím, co si z ní pamatujeme, co jsme schopni z ní zachovat, eventuálně rekonstruovat, tak je docela analogicky třeba neméně pečlivě rozlišovat mezi „skutečnou“ budoucností a tím, co jsme schopni z ní uskutečnit, realizovat (a nejen schopni, ale co vskutku – spolu s jinými a za mohutných intervencí tzv. setrvačností, tj. přetrvávání relativně „netečných“ skutečností nebo naopak hybných a postupujících tendencí a trendů – realizujeme). Tak jako ve fyzickém světě (dá to ještě dost práce a dost času, než se toto nahlížení rozšíří) nestojí skutečnost na posledních danostech, nýbrž na reakcích, reaktivitě, jako ve světě živých bytostí stojí vše na jejich aktivitě a reaktivitě, tak v lidském světě stojí vše na vnímavosti a schopnosti porozumět a také reagovat. Avšak ani na jedné úrovni, tj. ani na té nejnižší, nejde jen o reagování na to, co „jest“ (jakožto předmětná „danost“), nýbrž také na to, o čem se až dosud nemluvilo a nemohlo mluvit jako o „danostech“, protože „danost“ byla *ex definitione* chápána jako předmětná. Jaký smysl má však mluvit o „nepředmětných danostech“ nebo o „nedaných skutečnostech“ apod.? Nejpodstatnější omezení kauzalizmu spočívá v tom, že vše odvozuje z minulosti, kterou považuje za jsoucí (byl jen „kdysi jsoucí“, ale přinejmenším zčásti trvale jsoucí), a že budoucnost má za naprosto nejsoucí (ledaže „popsanou“ onou trvale, a tedy i nadále „jsoucí“ minulostí). To sice rozpoznal Aristotelés, ale svou koncepcí tzv. možnosti (*dynamis*) nepřekročil meze kauzalizmu (*morfé* je „dána“, byl v „možnosti“, jak nikoli nejdůležitější dodnes překládáme).

Přestaneme-li budoucnost ztotožňovat s tím, co prostě není, tj. s nicotou, stává se sféra (oblast, říše) budoucnosti jakoby zvláštním svě-

tem, totiž světem skutečností, které sice „nejsou“ tak, abychom o nich mohli mluvit jako o jsoucnech, ale jimž nemůžeme upřít povahu „skutečností“ v novém, širším významu. Nejsou to ani skutečnosti „in potentia“, jak jsme si zvykli je myslet, neboť samo chápání „možnosti“ je problémem, jehož řešení z tradičních pozic je nemožné; teprve nové pojetí skutečnosti, jež zahrne nejen to, co „jest“, ale také rozsáhlou část oblasti toho, co „není“ (v tradičním smyslu), nás může uvést na cestu, na níž lépe porozumíme povaze tvorby, a zejména obecně povaze vznikání „nového“. Naprosto nezbytné je nalézt způsob, jak myslet a jak pojmenovat rozdíly mezi tímto významným „nejsoucím“ na jedné straně, a mezi veškerým prostě nejsoucím, spadajícím vjedno s „nicotností“ a „nicotou“ v triviálním smyslu na straně druhé.

Každý opravdový filosofický podnik je nutně pokusem, experimentem. Je proto navýsost důležité se experimentům nevyhýbat. To však znamená dvojí: především je nezbytné se vyhýbat předčasné a nezodpovědné skepsi, zejména pochybnostem opírajícím se o tradiční předsudky, ale zároveň něco konkrétního očekávat od dobře provedeného experimentu, totiž nějaký výsledek, nějaké rozřešení dobře (nebo méně dobře) formulovaného problému; a takto předem formulovaný problém je nezbytným předpokladem tohoto cíle. A za druhé tu musí být zřetelné a jasné vědomí toho, že na onen výsledek je třeba čekat, tedy nepovažovat jej za předem daný myšlenkovým nasazením a usazením onoho experimentu (pokud by bylo vskutku možno mluvit o nějakém takto předem daném výsledku, byl by to důkaz chybnosti, tj. špatného uspořádání experimentu). A to znamená, že se musíme připravit také na to, že výsledek našeho experimentování může být negativní (ve vědách přírodních nebo lékařských se s možnostmi negativních výsledků počítá, a dokonce se zprávy o nich v některých případech publikují a se zájmem sledují). Filosofická povaha takového experimentování může (a musí) být velmi dobře rozpoznávána na rozdíl od sofisticko-rétorického zavádění a podvádění, které postup „pseudo-experimentu“ podřizuje předem pojatému (i když třeba nezveřejněnému) záměru.

Jako příklad „skutečností“, jež nelze považovat za „daná jsoucna“, ale jež v běžném, nedeklasovaném a nedegradovaném životě a spolužití s jinými vskutku považujeme za mnohem významnější než ona „daná jsoucna“ (a tak o nich také hovoříme), lze selektivně uvést:

– vlastní umělecké dílo (na rozdíl od „artefaktu“)

– nepředmětné „cíle“ (tedy něco jako „tentativní“ na rozdíl od cílů předem, tj. předmětně daných či stanovených)

<sup>6</sup> G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, III, in: *Werke*, XX, Frankfurt a. M. 1993, str. 456 (česky: *Dějiny filosofie*, III, Praha 1974, str. 484: „Přítomnost je pak nejvyšší.“).

- vitální „normály“ v ontogenezi i fylogenezi (na rozdíl od „normality“, statisticky zjišťované)<sup>7</sup>
- etické „normy“ (na rozdíl od zvyklostí, mravů v určité kultuře a společnosti)
- základní práva, vůbec právo a spravedlnost (na rozdíl od zákonů, ale i „pojetí“ práv a spravedlnosti)
- řeč, svět řeči (*logu*) (na rozdíl od jazykových zvyklostí a konkrétních jazykových útvarů)
- v teologii by mohlo mít hluboký smysl chápat Boha jako přicházejícího z budoucnosti (na rozdíl od počítané křesťanské tradice, která jej chápala jako „*summum ens*“)
- pravda (na rozdíl od pravdivých soudů, výroků, teorií, prostě lidských uchopení).

### Zusammenfassung

Am Beispiel des Wesens des Kunstwerkes (vom blossen Artefakt als seiner nur äusserlichen, gegenständlichen Seite unterschieden) ist die Möglichkeit einer „Lokalisierung“ von allem, was als nichtgegenständliche „Norm“ respektiert und verwirklicht werden „soll“, in die Zukunft, die nicht als „leer“ verstanden wird.

### Summary

An analysis of the nature of works of art (not reduced to pure artefacts representing their external aspects only) should contribute to a discussion of the possibility to understand non-objectified norms, which „should be“ respected and realised, into the realm of the future, not conceived as vague.

---

<sup>7</sup> L. Hejdánek, *Na okraj filosofických úvah o normalitě*, in: *Normalita osobnosti*, vyd. E. Syřišťová, Praha 1972, str. 215–228 (vyšlo pod jménem dvou kolegů, aby vydání knížky nebylo ohroženo).