

Univerzita Karlova

Filosofická fakulta

Katedra Estetiky

Bakalářská práce

Štěpán Květ

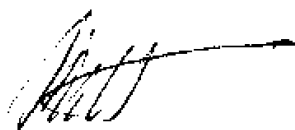
Hegel a Pippin – Přehodnocení konce umění

Hegel and Pippin – End of art reconsidered

Praha 2024

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vojtěch Kolman, Ph.D

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.



.....

V Praze dne 30.7. 2024

Abstrakt

Cílem bakalářské práce je na pozadí prací Roberta Pippina zhodnotit význam Hegelovy teze o „konci umění“. Vztít v úvahu je přitom třeba jak Hegelovu koncepci umění, jak je předložena v jeho *Estetice*, případně záznamech přednášek z estetiky, tak širší souvislosti Hegelovy filosofie, tedy roli, kterou Hegelově filosofickém systému estetika hraje. Zaměřit se je vhodné zejména na pojetí krásy jako smyslového vyjádření ideje a svobody. Výhoda Pippinovy polemiky s Hegelem nad tezí ke konci umění spočívá v tom, že probíhá nad konkrétní analýzou uměleckých děl (konkrétně Manetových obrazů), z nichž pak vyvozuje některé závěry o podstatě modernity a jejího vztahu k Hegelovi. Práce by měla rekonstruovat jádro Pippinovy argumentace a konfrontovat jej s Hegelovým vlastním postojem, případně posoudit, zda se Hegelovo stanovisko konce umění – vzhledem ke své cíleně antitetické povaze – samo nepřekračuje, tedy zda např. samotná existence modernistických děl nepoukazuje k nutnosti stanoviska konce umění.

The aim of the bachelor thesis is to evaluate the significance of Hegel's thesis on the "end of art" against the background of Robert Pippin's works. In doing so, it is necessary to take into account both Hegel's conception of art as presented in his *Aesthetics*, or the records of his lectures in aesthetics, and the broader context of Hegel's philosophy, i.e. the role that aesthetics plays in Hegel's philosophical system. In particular, it is appropriate to focus on the notion of beauty as a sensuous expression of the idea and freedom. The advantage of Pippin's polemic with Hegel over the end of art thesis is that it takes place over a specific analysis of works of art (specifically Manet's paintings), from which he then draws some conclusions about the nature of modernity and its relation to Hegel. The thesis should reconstruct the core of Pippin's argument and confront it with Hegel's own position, or assess whether Hegel's position on the end of art – given its purposely antithetical nature – does not transcend itself, i.e. whether, for example, the very existence of modernist works points to the necessity of a position on the end of art.

Klíčová slova:

Modernita, moderní umění, konec umění, idealismus, historie umění, krása, vyzařování ideje, metafyzika, Hegel, Robert Pippin

Key words:

Modernity, modern art, end of art, idealism, art history, beauty, expression of the idea, metaphysics, Hegel, Robert Pippin

Obsah

Úvod (7)

I. Od Kanta k Hegelovi

1.1 Dvě teze (10)

1.2 Kantův obrat, reflexivní soud, účelnost (10 – 13)

1.3 Od transcendentální filosofie ke spekulaci (13 – 14)

II. Hegel

2.1 Begriff – Subjekt jako proces (14 – 18)

2.2 Cesta ducha k duchu (19 – 21)

2.3 Duch (21 – 24)

III. Umění

3.1 Od filosofie k umění (24 – 26)

3.2 Dějiny umění jako snaha o usmíření (27 – 31)

3.3 Konec umění a umění po něm (31 – 33)

IV. Umění po svém konci

4.1 Problém moderního umění: Pippin – Hegel – Manet (34 – 35)

4.2 Manet (36 – 37)

4.3 Problém uznání a přehodnocení konce umění (37 – 39)

4.4 Několik kritických poznámek (39 – 41)

4.5 Přestupek, zločin a Hegelův subjekt (42 – 50)

Závěr (50 – 51)

Seznam literatury (52 – 56)

Příloha (57 – 61)

Úvod

Prvním záměrem práce je zjistit, v jakém smyslu považuje Hegel umění za „věc patřící minulosti“. Na tomto základě se pokusím zhodnotit, zda je tato teze stále obhajitelná v kontextu Hegelovy filosofie, nebo zda je ji třeba opustit či pozměnit.

Samotné provedení tohoto úkolu bude obtížné. V průběhu textu se proto obrátím na Roberta Pippina, současného hegelíánského filosofa, a jeho knihu o konci umění – *After the Beautiful* (2013). Ta je pokusem o zodpovězení otázky, jakým způsobem můžeme zachovat Hegelovo filosofické a estetické dědictví v době, kdy se jeho filosofie zdá být až příliš systematicky a historicky zatížená. Prubířským kamenem, na kterém se má prokázat její životnost, má být schopnost konfrontovat oblasti, které zdánlivě vybočují a přesahují horizont její kompetence. Jedním z těchto bodů přesahu, který v Hegelově filosofickém systému nemůže zaujímat žádnou skutečně významnou roli, je podle Pippina moderní umění. Hegelova proklamace „konce umění“ jednoznačně oznamuje překonání umění jinými formami sebepoznání – pro moderní umění tedy zdánlivě není žádné místo. Pippin se ve své obhajobě Hegelova společenského přístupu k umění pokusí pomocí pojmu uznání oslabit finální tezi „konce umění“ a otevřít tak prostor pro modernistické umění.

Nemyslím si, že tato obhajoba je skutečně udržitelná. Svou vlastní tezi sice postavím na Pippinově postřehu o problematické pozici moderního umění, nicméně se vůči ní pokusím kriticky vymezit. Můj protiargument založím na přesvědčení, že Pippin ve své obhajobě moderního umění nepostupuje naprosto důsledně. Reinterpretuje Hegelovo vlastní stanovisko tak zásadně, že z Hegelovy spekulativní filosofie nakonec udělá filosofii historizující. Dále se pokusím navrhnout způsob, jak zůstat věrný Hegelově systematické a současně zohlednit Pippinovu kritiku Hegelova pojetí usmířené moderní doby, jeho správné postřehy týkající se rozpadu struktur uznání a jeho rozpoznání zvláštního statutu, který patří modernímu umění v sekularizované době. Tímto přístupem bychom se nemuseli při analýze modernismu zbavit: A) Pippinova historicistního/sociologického přístupu, ani B) logicky pojatého stanoviska „konce umění“, ani C) Hegelova systematického uvažování. V mém vlastním postupu bude tedy více

spekulace a méně důrazu na empirickou stránku věci než u Pippina, zároveň mi jsou ale blízká Hegelova slova o stálé potřebě se s vnější skutečností střetávat:

„rozum musí mít důvěru v sebe sama, důvěru, že v přírodě mluví Pojem k Pojmu a že jeho skutečná podoba, která se skrývá pod rozptýlenými a nekonečně mnoha tvary přírody, se rozumu zjeví.“¹

Hegel zde mluví o důvěře, ne o jistotě rozumu. Tato slova z *Filosofie přírody* jsou tedy vzdálená jeho údajnému tvrzení: neodpovídají-li fakta „Pojmu“, „tím hůře pro skutečnost“². Naopak předpokládají jistou otevřenost, neucelenost a odhodlání vykročit mimo sebe. Svoji polemiku se budu snažit psát v tomto nedogmatickém duchu.



Dvě předběžné poznámky o uspořádání textu a Hegelově estetice:

Věnuji podstatnou část této práce právě konceptuální stránce Hegelovy filosofie, která by se na první pohled mohla zdát spíše na překážku estetickým úvahám nebo jako nesouvisející s vytyčeným tématem. Nicméně se domnívám, že právě zde se objevuje mnoho často přehlížených aspektů, jež považuji za nutné pro analýzu „konce umění“ a moderního umění.

Je podstatné zodpovědět otázku, jakým způsobem umění skončilo v logickém smyslu slova. To však již předpokládá alespoň minimální obeznámenost se základní posloupností Hegelova uvažování. Budu tedy postupovat zhruba tímto způsobem: Kantova filosofie hraje roli mizejícího úběžníku, uvádějícího Hegelovo systematické uvažování a to, co Hegel míní „Pojmem“ (Begriff). Ten se stane také základním stavebním kamenem, jenž bude podkládat zbývající části a snad podá i jistou soudržnost zdánlivě odtažitým aspektům celého textu: Hegelovu pojetí přírody, ducha, jeho pojetí umění, „konce umění“, ale i Pippinově tezi a mé vlastní tezi. První část se bude zabývat Hegelovou systematikou, druhá uměním a jeho koncem,

¹ Hegel, G.W.F., 2004. *Philosophy of Nature*. Přeložil A.V. Miller. Oxford: Oxford University Press, s. 445. (vlastní překlad z angličtiny)

² S největší pravděpodobností toto Hegel nikdy neřekl, nicméně to dobře vystihuje častý předsudek, že Hegelova filosofie ve své šílené spekulaci podle libosti odčarovává a přičarovává faktické poznatky.

třetí interpretacemi tohoto konce, přičemž se ve všech částech sebevztah subjektu objeví jako podstatný. Bude-li tedy práce takto teoreticky zatížená, o to více je důležité dbát na srozumitelnost. Mou snahou bude představit Hegelovu filosofii tak, aby její základní momenty byly pochopitelné, avšak také aby výklad neupadl k pouhému trivializování. Nezbyvá tedy než balancovat mezi strohou teorií a snahou o její srozumitelný výklad – dvěma póly, které se při interpretaci Hegelovy filosofie často navzájem vylučují.

Druhá poznámka se týká pramenů. Jakákoli diskuse o Hegelově estetickém uvažování se nejprve musí vypořádat s tím problémem, že Hegel nikdy skutečně explicitně neartikuloval svou finální pozici konce umění a systematické struktury umění. To je problém jeho estetiky jako celku: Gethmann-Siefertová dokonce píše: „Čtyři berlínské přednáškové cykly ... se od sebe liší tak zásadně, že už nelze mluvit o Hegelově estetice“³. Nejsystematičtěji jsou jeho úvahy zachyceny v prepisech berlínských přednášek jeho žákem Heinrichem Gustavem Hothem, jejichž autentičnost je často zpochybňována. Hotho pravděpodobně velmi znatelně upravil materiál a dodal přednáškám onu monumentální a jednotnou formu, kterou mají v sepsané podobě. Druhým zásadním zdrojem, ale stejně tak problematickým, je Hegelova analýza podaná v sekci o umění (Kunstreligion) ve *Fenomenologii ducha*, v níž sleduje vývoj forem umělecké tvorby, od primitivních náboženských kultů až po komedii a zjevené náboženství. Umění je ve *Fenomenologii* aspektem náboženství, ne samostatnou entitou, tak jak je pojata v přednáškách. Co se tedy interpretace „konce umění“ týče, jsme odkázáni spíše ke spojování různých hledisek, fragmentů a dvou odlišných přístupů nahlížení na celý problém – jeden z perspektivy náboženství, druhý z perspektivy umění.

Pippin ve své interpretaci čerpá z obou zdrojů: samozřejmě z přednášek, ze kterých přejímá stanovisko konce umění, a doplňuje ho úvahami z *Fenomenologie ducha*, které jsou s tímto stanoviskem slučitelné.

³ Gethmann-Siefert, C., 1976. 'Hegel Archiv und Hegel Ausgabe', Zeitschrift für philosophische Forschung, vol. 30, část 4, str. 81 (vlastní překlad z němčiny)

Já sám se budu opírat nejen o již zmíněné spisy, ale také o Hegelovu *Velkou logiku* (Logika jako věda), *Malou logiku* a *Filosofii přírody*.⁴

I. Od Kanta k Hegelovi

1.1 Dvě teze

Co se týče Hegelovy estetiky obecně, jsou v povědomí její dvě klíčové teze: *Že umění zjevuje pravdu* a *že v nějakém smyslu umění skončilo*. Tato tvrzení však nelze chápat jako oddělené. Hegel věří, že umění skončilo právě proto, že již není schopno zjevování pravdy. Základní otázka tedy zní: Co Hegel míní pravdou?

To si vyžaduje podrobnější výklad. Nejstručněji řečeno, Hegel (1770-1831) pravdu chápe jako všeobjímající systematický narativ, který se ve své rozložené podobě skládá z *Logiky*, *Filosofie přírody*, *Filosofie ducha*, ale také z *Estetiky*. Hegelova ambice nespočívá pouze ve vysvětlení jednotlivých jevů, ale ve vytvoření systematického schématu, které poskytne soudržnost zdánlivě nesourodým jevům (např. příroda vs. kultura, umění vs. společnost, subjektivita vs. objektivita) a zároveň umožní pochopit jejich nutný vznik. Na jedné straně tedy můžeme říct, že jednotlivé části jeho systému jsou samostatným celkem, na druhé však musí existovat i logická nutnost, která je pojí dohromady. Touto nutností je *sebevztah*, pojem, na který poukázal již Kant ve své kritice soudnosti.

1.2 Kantův obrat, reflexivní soud, účelnost

Ve svém přednáškovém cyklu *Od Kanta k Hegelovi* Dieter Henrich píše, že mnoho přednáškových kurzů a knih nese stejný název: „Ve většině případů název „Od Kanta k Hegelovi“ však také znamená posloupnost

⁴ V práci používám překlady přednášek o estetice (1828-29) od Jana Patočky, z roku 1966. *Fenomenologii ducha* a *Dějiny filosofie* máme k dispozici v českém překladu. Ostatní přednášky o estetice překládám z němčiny. V případě *Velké logiky* a *Filosofie přírody* z angličtiny (jsou to všeobecně uznávané překlady, využil jsem je především kvůli složitosti originálního textu).

rozhodujících systematických zdokonalení.“⁵ Sám Hegel se považoval za někoho, kdo Kantovu filosofii překračuje. Dokonce ve svých častých zmínkách a poznámkách jedná s Kantem poněkud neuctivě, jako s filosoficky strnulým formalistou, který kreslí schémata a „tabulky myslí“ – ve svých dějinách filosofie ho například přirovnává ke scholastikovi, „který nechtěl vstoupit do vody, dokud se nenaučí plavat“.⁶ Sám však také na mnoha místech přiznává svůj dluh Kantově kriticismu. Zda je tedy idea pokroku od Kanta k Hegelovi udržitelná, není jednoznačné; v každém případě je ale jasný moment návaznosti. Bude tedy zásadní zachytit, jakým způsobem se Hegelův absolutní idealismus osamostatnil od Kantovy transcendentální filosofie.



Základním přínosem Kanta, od něhož můžeme sledovat všechny počiny jeho následovníků, byl obrat od zkušenosti jako takové ke zkoumání předpokladů její možnosti. Tento přesun perspektivy Kant nazval transcendentálním obratem – zkoumáním toho, co musí platit, aby naše zkušenost byla vůbec možná. Velmi zjednodušeně řečeno, jsou to kategorie myslí a priori vlastní subjektivitě (např. čas a prostor), které určují celou sféru naší zkušenosti a zakládají horizont našeho poznávání světa. Hegel například poznamenává o Kantových a priori: „jako věci přicházejí do úst a mezi zuby, tak vcházejí též do času a prostoru“.⁷ Důsledkem této perspektivy je, že o světě nemůžeme tvrdit nic, co by vybočovalo z tohoto předem zkonstruovaného rámce forem poznávání.

Výsledkem takového obratu je i jistý druh subjektivismu, patrný i v tom, jak Kant pojímá ve své *Kritice soudnosti* různé druhy soudů. Podle Kanta, právě kvůli naší omezené subjektivní perspektivě, jsme odsouzeni pobývat pouze ve světě jevů, a veškerá objektivita je již vždy vytvářena kategoriemi našeho poznávání. I naše soudy, jako například „*tato květina je červená*“, nemohou vypovídat o tom, že této květině, jak je skutečně o sobě,

⁵ Henrich, D., 2008. *Between Kant and Hegel: Lectures on German Idealism*. Editor D.S. Pacini. Cambridge, MA: Harvard University Press, str. 299-300 (vlastní překlad z angličtiny)

⁶ Hegel, G.W.F., 1961. *Dějiny filosofie*. 2. díl. Přeložili M. Sobotka a J. Cibulka. Praha: ČSAV. str. 396. (narážka na Kantovo zkoumání předpokladů poznání)

⁷ *Ibid.* str. 401.

přináleží např. tato kvalita červeně. To by jednoduše předpokládalo znalost toho, čím je předmět nezávisle na naší mysli. Přesto jsou to tyto určující soudy, tvrdí Kant, které zajišťují, že vnímaný svět má jistou soudržnost a není pouze shlukem nahodilých vjemů. Na rozdíl od určujících soudů jsou „reflexivní soudy“ o účelnosti přírody jako například „*tento pes je živý*“ něčím specifické. Konkrétní zvíře nemůžeme jednoduše vystihnout nějakým pojmem, aniž bychom se tak nezbavili důležitého aspektu, který z něho toto konkrétní zvíře dělá. Zdá se, že se živý organismus jednoduchému uchopení vzpírá a proti naší snaze o pojmové uchopení klade svou jednotlivost.

Tento fakt poukazuje na sféru zkušenosti, která se právě kvůli své neurčitosti vymyká Kantově standardní představě o vztahu objektu a subjektu (jako kategorie jednoduše determinují předmět). To, jak tuto nejednoznačnost Kant řeší, je na jedné straně důmyslné, na druhé však velmi problematické. Tvrdí, že náš soud o účelnosti je výsledkem pohybu myšlení, které rozeznává v předmětu jisté rozumné pravidlo, jež v nepřetržitém procesu postupně sjednocuje mnohost jevů. Pes má sice jednotlivé končetiny, orgány atd. Je však také k sobě se vztahující celek, nebo jak Kant sám píše: „sebe sama organizující bytost“.⁸

K tomuto sjednocování však dochází jakoby „za zády“ myšlení, tedy takovým způsobem, aniž by pozorující myšlení bylo schopno toto pravidlo jednoznačně uchopit. Je zde důležité dbát na výraz „jakoby“. Podobně jako jsou pro Kanta ostatní kategorie formující naši zkušenost pouze subjektivní „projekcí“, tak ani účelnost nemůže náležet předmětu *o sobě*, ale je pouze formou našeho myšlení:

„vztahuje představu, kterou je dán objekt, pouze k subjektu a neukazuje žádnou vlastnost předmětu, ale jen účelnou formu v určení představovaných sil.“⁹

Tento ústup do subjektivismu sice Kantovi dovolil zůstat na půdě transcendentální filosofie, nicméně také otevřel prostor pro její kritiku. Ze strany Schellinga a Hegela mu bylo vytýkáno právě to, že nezohlednil, jak

⁸ Kant, I., 2015. Kritika soudnosti. přeložili V. Špalek a W. Hansel; druhé, upravené vydání připravil Tomáš Koblížek Praha: Oikoymenh. str. 204

⁹ Ibid. str. 69

soběstačná aktivita myšlení také již předpokládá něco mimo subjektivitu, co ji podněcuje. Živá bytost má být naopak pojatá jako něco, co vychází ze *sebe sama* a není pouze něčím v subjektivním myšlení.¹⁰

1.3 Od transcendentální filosofie ke spekulaci

Jak jsme viděli, Kantova filosofická konstrukce nedovoluje, aby se poznání „řídilo“ věcmi. Jeho selhání určit účelný předmět o sobě pak podle Hegela pouze poukazuje k tomu, že Kant při svém zkoumání zaujal „ztuhlý“ postoj k věci. Tím, že kladl její podstatu jako a priori odtrženou, „jako *caput mortuum*, mrtvou abstrakci jiného světa“¹¹, již vytvořil předpoklad, že existuje nějaká ‚fixní a hotová věc za ‚oponou‘ jevů.

Aby Hegel mohl tuto Kantovu perspektivu „rozvolnit“, musí se *zbavit odtrženosti věci o sobě* od světa jevů (tento krok mimochodem učinil již Fichte, důsledky jsou však pro oba filosofy naprosto rozdílné). Zrušením všech mimosvětských omezení z Kantovy epistemologické otázky „*co můžeme poznat*“ učinil ontologickou pozici, v níž jevení/poznávání v konečném světě je stejně tak *procesem vznikání* věci samotné.¹² Hegel píše o této nové perspektivě:

¹⁰ Problém sebevztahu organismu není pouze něčím, co patří do uzavřené kapitoly německého idealismu. Například současná biologie naráží na podobný paradox. Francisco Varela píše o schopnosti organizace buněk, kterou nazývá *autopoiesis*: „Autopoiesis se pokouší definovat jedinečnost procesu vzniku, který vytváří život v jeho základní buněčné formě. Je specifická pro buněčnou úroveň. Existuje kruhový nebo síťový proces, který plodí paradox: samo-organizující se síť biochemických reakcí produkuje molekuly, které dělají něco specifického a jedinečného: vytvářejí hranici, membránu, která omezuje síť, jež vytvořila složkami membrány. Jedná se o logický *bootstrap*, smyčku: síť produkuje entity, které vytvářejí hranici, jež omezuje samu síť, která tuto hranici produkuje. Právě tento *bootstrap* je na buňkách jedinečný. Samostatně rozlišující se entita existuje, když je *bootstrap* dokončen. Tato entita tedy vytvořila svou vlastní hranici. Nepotřebuje vnějšího hybatele, který by řekl: „Jsi tady“: Je sama o sobě; sebe-štěpením.“

Varela, F., 1996. 'The Emergent Self', In: týž, Editor J. Brockman, *The Third Culture: Beyond the Scientific Revolution*, New York: Simon & Schuster, s. 212. (překlad z angličtiny)

¹¹ Hegel, G.W.F., 1961. *Dějiny filosofie*. 2. díl. Přeložili M. Sobotka a J. Cibulka. Praha: ČSAV. str. 390.

¹² To dělá jednoduše tím způsobem, že pojme *věc o sobě* jako něco, co se také vyjevuje. Nejde snad o to, že by podstata byla pouze jevením. Hegel pouze tvrdí, že nemůžeme způsobem, jakým to dělal Kant, oddělovat jedno od toho druhého. Obě sféry tedy sice zůstávají, nicméně musejí být na sobě naprosto závislé, od sebe neoddělitelné aspekty předmětu.

„Tento *dialektický* pohyb, který vědomí provádí na sobě samém – jak na svém vědění, tak na svém předmětu -, *pokud mu z něho vzniká nový pravdivý předmět*, je vlastně to, co se nazývá zkušeností.“¹³

Zde je však potřeba rozlišovat. Věci, tak jak se jeví, nejsou jednoduše nezávislé na našem myšlení, ve smyslu „předkritickém“, kdy byla věc sama sebou i bez naší subjektivní perspektivy. Naopak, *právě proto, že se nám věci jeví*, nejsou vůbec něčím předem „hotovým“, *ale bytostně vztahem k nám*. Proto k věcem musí patřit i naše poznávání a myšlení o nich. Přesně to má na mysli i Alexandre Kojève, když staví Hegelův přístup do protikladu k vědeckému postoji, jemuž vytýká odtrženou pozici, ze které své předměty soudí:

„Jistě, tato zkušenost je ‚přísně vzato‘ něco zcela jiného než zkušenost vulgární vědy. Ta je prováděna subjektem, který předstírá, že je nezávislý na předmětu, a má odhalit předmět, který existuje nezávisle na subjektu. Ve skutečnosti však tuto zkušenost má člověk, který žije v přírodě a je s ní nerozlučně spjat...“¹⁴

Pokud tedy zahrneme naši perspektivu „do věci“ samotné dokážeme zachytit její vlastní pojem. Hegel je pak schopný logicky popsat i pohyb účelného předmětu, který reaguje na vnější svět, a ze svého vlastního podnětu se aktivně proměňuje.

II. Hegel

2.1 Begriff – Subjekt jako proces

Zde se dostáváme k samotnému jádru celé problematiky sebevztahu: Jak může být to „jiné“ zároveň součástí věci samotné? Svým způsobem tento rozpor zachytil Hölderlin již před Hegelem ve svém filosofickém fragmentu *Soud a bytí*, avšak pouze ze subjektivní perspektivy. Paradox, na který Hölderlin poukazuje, spočívá v rozštěpení jednoty sebevědomí na „já“ a „jiné“:

¹³ Hegel, G.W.F., 2019. *Fenomenologie ducha*. Přeložili J. Kuneš a M. Sobotka. Praha: Filosofia. str. 91

¹⁴ Kojève, A., 1969. *Introduction to the Reading of Hegel*. Basic Books. Poslední kapitola str. 44 (vlastní překlad)

„Právě proto, že se stavím do protikladu k sobě samému, se od sebe odděluji, ale navzdory tomuto odštěpení se v protikladech poznávám jako stejný. Ale do jaké míry jsem stejný?“¹⁵

Každé vědomí musí mít předmět, který je k němu v protikladu – je přirozeně vědomím něčeho. Hölderlin však neomezuje svůj zájem pouze na tuto rozpornost. Naopak chápe sebereferenční strukturu vědomí také jako strukturu sebevědomí, *kteřou považuje za jedinou skutečnou formu svobody*.

Je-li svoboda něco skutečného, je tomu právě proto, že „jiný“, protože je součástí sebevědomí (ať už vnímaný předmět, cizí svět atd.), není absolutně jiný. Můžeme se oprávněně ptát, zda se tím nevrhneme do nějaké formy solipsismu. Nicméně neomezenost nespočívá v absenci mezi subjektem, ani v tom, že by tyto meze byly pouze zdánlivé. Naopak, jeho vlastní jednota vzniká až v překonání rozporu: „V pojmu rozdělení [Theilung] je již obsažen pojem vzájemného vztahu [Beziehung].“ Subjekt může uchopit sám sebe pouze na základě popisu své vlastní změny ve vztahu k jiným. Hölderlin se tedy snaží překonat dosavadní esencialistické filosofie a místo nich navrhuje narativní perspektivu postupného vznikání. Není proto překvapivé, že považuje poezii za nejvhodnější formu zachycení pravdy – pravda není skrytá za slovy, ale vyjevuje se teprve „na povrchu“ samotné řeči.

Hegelovo stanovisko je velmi podobné¹⁶. Provádí však dvě zásadní změny: na rozdíl od Hölderlina, *a) dodává narativnímu pohybu logickou formu, a b) neponechává toto řešení rozporu (v principu neomezeného subjektu) pouze subjektivnímu idealismu, ale klade ho jako „motor“ změny přímo do samotného systému, jako ontologický princip změny.*¹⁷ Není pak

¹⁵ Hölderlin, F., 1972. 'Über Urtheil und Sein', In: týž, Přeložil H.S. Harris, Hegel's Development: Toward the Sunlight 1770-1801, Oxford: Clarendon Press, str. 515-516 (vlastní překlad z angličtiny)

¹⁶ Pozoruhodné je, jak malou pozornost si Hölderlinův spis získal ve srovnání s Hegelovým prvním dílem, zvážíme-li ještě to, že je již z roku 1795, kdežto první Hegelova kniha, tj. *Fenomenologie ducha*, je až z roku 1806.

¹⁷ V této skice sebevztah představuji jako nějakou předem danou formuli. Nezhlednuji zde fakt, že v Hegelově filosofii je něčím dosaženým, něčím, co vyplývá teprve v průběhu myšlení (vykreslení tohoto pohybu by však zabralo dalších deset stran). Na druhé straně věřím, že sebevztah je opodstatněné považovat za základní princip, protože je vždy přítomným předpokladem v průběhu Hegelovy filosofie (tj. i v sekcích, v nichž není dosažen).

žádného jiného podloží, žádného hlubšího „Bytí“, než je sebereferenční subjektivita. Této logické struktuře Hegel dává jméno „Pojem“ [„Begriff“]. Nejvýstižněji ho popisuje ve své předmluvě k *Fenomenologii ducha*:

„Jakožto subjekt je čistou negativitou, právě rozdělením jednoduchého neboli protikladoucím zdvojením, jež je opět negací této lhostejné odlišnosti a jejího protikladu; pouze tato znovu se obnovující stejnost neboli reflexe v jinobytí do sebe sama – nikoli původní jednota jako taková, nebo bezprostředně jako takové, je tím pravdivým.“¹⁸

Pohyb „Pojmu“ (nyní chápán jako univerzální pohyb, nikoliv jako něco pouze subjektivního) má sice artikulovanou podobu, avšak není ničím pozitivně daným. Hegelův subjekt tedy nemůžeme chápat jako předem utvořenou a stabilní entitu; je spíše tím, co se v konfrontaci se svým předmětem, například se světem, schopno jistého projasnění. Jednota subjektu se pak nevytváří zahlazením jinakosti, ale změnou perspektivy, v níž se ukáže, že rozpor je vytvořen jím samotným.¹⁹ Jeho objektivní „bytí“ pak spočívá v tom, zda je schopný jinakost snést:

„Rozpor jako takový je v dané věci imanentní a explicitně přítomný. Jsoucnost, které je schopno obsahovat a snášet svůj vlastní rozpor, je subjektem; to zakládá jeho nekonečnost. Negace, která se klade jako součást afirmace samotného subjektu.“²⁰

¹⁸ Ďurďovič, M., 2014. Hegel a perspektiva dialektického pojmu zkušenosti, *Pro-Fil*, vol.15, no.2, ISSN. 12129097. Dostupné: <http://www.phil.muni.cz/journals/index.php/profil/article/view/1033>. str. 34 Jde o mírně pozměněnou citaci z Hegel, G. W. F., 1960. *Fenomenologie ducha*. Přeložil J. Patočka Praha: Nakl. Československé akademie věd. str. 61

¹⁹ Nejlépe jde Hegelův rozklad esencionalismu ukázat na tom, jak se Hegel staví k Descartově filosofii. Pro Descarta byl subjekt odtrženým pozorovatelem vnějšího světa, přetvářející podle svého abstraktního geometrického řádu smyslový svět. Hegel by však oponoval, že cogito, takto odtržené světa, je naprostou abstrakcí světa, v sobě stejně nicotné jako vnější svět (o kterém Descartes pochybuje). Co si Descartes neuvědomuje, je, že myšlení je bytostně již vztahem ke světu, v němž vzniklo, je tedy nelegitimní přisuzovat subjektu (jakožto Já) samotnému pravdivost. V podobném duchu je psaná Heideggerova kritika Descarta jakožto filosofa moderního nihilistického přístupu vztahování se ke světu. Podle Heideggera nicotnost pozice karteziánské subjektivity je v ontologickém smyslu „přenesena“ na vnější svět – „chladný“ formální rozum překrývá skutečnou jinakost světa. Hegel se v jistém smyslu vyhýbá tomuto nihilismu, protože v jeho pojetí subjekt musí vždy konfrontovat to, co mu je cizí, protože o sobě není ničím pravdivým. Adorno nebo již Schelling poukazují, že tímto uvažováním Hegel dochází k jiné, možná ještě nebezpečnější formě jednoty, v níž není jinakost sice nadobro zrušena, ale je podřízena pod identitu sebevědomí.

²⁰ Hegel, G.W.F., 2004. *Philosophy of Nature*. Přeložil A.V. Miller. Oxford: Oxford University Press, s. 445

To, že se tento pohyb netýká pouze organismu, si můžeme předvést třeba na literárním příkladě Shakespearovy romance *Bouře*. Čaroděj Prospero se na úplný závěr, po završení své inscenované pomsty, musí sám přiznat ke zlému sluhovi Kalibánovi. Ve známé stati Prospero říká: „tady ten kus temnoty je můj“. ²¹ Až zde může hra skutečně skončit. Proč? To, co Shakespeare citlivě zachytil je, že jednoty, a tedy i konce hry, nemůžeme dosáhnout do té doby, dokud je zlo stále považováno pouze za něco cizího. Pointa příběhu tedy tkví v tom, že usmíření nedocílíme zrušením rozporu, tak, jak se o to například snaží Macbeth, ale rozpoznáme jeho nutnou roli, tj. že zlo je nutný předpoklad každého dobra.²²

Když tedy Hegel píše, že: „Myšlení je principem duchovnosti, a to“ ... „je také principem, kterým se hojí rány odluky“²³, je podstatné si uvědomit, že myšlení, které ránu zahojí, už není zcela tím samým, které tuto ránu zasadilo. Prosperovo odpuštění: „Zlomím své kouzlo, jim zas navrátím rozum, aby mohli být sami sebou“ ²⁴ neznačí návrat do minulého „nevinného“ stavu jednoty (před křivdou a vyhnanstvím), ale je vytvořením nové jednoty, kde jsou všichni zase sami sebou, *ale jinak*. Také Prospero se stává někým jiným, přesto zůstává pouze sám sebou, jelikož jeho změna byla paradoxně zapříčiněna pouze jím samotným.

Je zajímavé, že je to nakonec Prosperova dcera Miranda, která tento moment změny rozpoznává, jako změnu samotné *věci o sobě*. Říká totiž: „Krásný nový svět a krásní lidé na něm!“²⁵ Když jí Prospero odpovídá, můžeme říct, že zůstává ještě „kantovským filosofem“: „Nový je pro tebe“²⁶.

²¹ Shakespeare, W., 2007, Vyd. 2. Přeložil Martin Hilský, Brno: Atlantis. str. 93
V originálním znění: „this thing of darkness I Acknowledge mine“ Shakespeare, W., 2004.
The Tempest, Editoři B. A. Mowat a P. W. Folger. Shakespeare Library, Simon & Schuster.
Dějství V, Scéna I, 94-97

²² Byla to konečně i Prosperova vlastní touha po odplatě, která také byla něčím zlým, tj. násilím na násilí. Aktem odpuštění tedy bere zodpovědnost jak za zlo, které na něm bylo spácháno, tak i za to, které musel sám spáchat.

²³ G.W.F.Hegel, 1969, Vorlesungen ueber die Philosophie der Religion II, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, str. 207 (vlastní překlad z němčiny)

²⁴ Shakespeare, W., 2007, Vyd. 2. Přeložil Martin Hilský, Brno: Atlantis. str. 83
V originále: „I'll cut off my spells, return them to their normal senses, and they'll be themselves again.“ Shakespeare, W., 1564-1616. The Tempest. Cambridge: Harvard University Press, 1958. str. 90

²⁵ Ibid.89

²⁶ Ibid.89

V podobném duchu Robert Pippin ilustruje, jak hegelovský subjekt „přichází sám k sobě“ zajímavým odkazem na konec Proustovy knihy *Recherche*. Proust zde konečně překonává iluzi, že být spisovatelem znamená něco předem hotového:

„...tím, že se mu nepodařilo stát se "spisovatelem", uvědomit si svou vnitřní "spisovatelskou podstatu" - jako by tato role musela být nějakou transcendentně důležitou nebo dokonce určitou, podstatnou rolí“ ... „Marcel si uvědomuje, že takové vznikání je důležité tím, že není zajištěno něčím transcendentním, že je zcela časové a konečné, vždy a všude v napětí, a přesto schopné jistého osvětlení“²⁷

Být sám se sebou v jednotě tudíž neznamena mít „v hlavě“ předem hotovou myšlenku a pak ji jednoduše realizovat ve vnější realitě (ve snaze si ji např. podmanit). Spíše jde o to být schopný v průběhu její realizace uchopit její pravou podstatu – například, že v sobě musí nutně zahrnovat i to, co se zprvu zdálo, jako ji odporující a cizí. Je to zase Dieter Henrich, který nejlépe shrnuje celou věc:

„To, že „pravda je celek“, znamená, že bychom se na proces, který je sebemanifestací, neměli dívat jako na ochuzení původního Bytí. Neměli bychom se na něj dívat ani jen jako na vzestup k nejvyššímu. Tento proces je již nejvyšším... Subjekt pro Hegela není ... nic jiného než aktivní vztah k sobě samému. V subjektu není nic, co by stálo v pozadí jeho sebereference, je tu pouze sebereference. Z tohoto důvodu existuje pouze proces a nic, co by jej zakládalo.“²⁸

Ne neodůvodněně přirovnal Friedrich Nietzsche Hegelův pohyb subjektu k zázračnému kousku barona Prášila, který se za vlasy vytáhl z bažiny.²⁹ Je to na tomto paradoxním pojetí subjektu, na němž Hegel staví, nebo spíše, nechává vznášet, celý svůj systém.

²⁷ Pippin, R.B., 2005. *The Persistence of Subjectivity*. Cambridge: Cambridge University Press, str. 332-334 (vlastní překlad)

²⁸ Henrich, D., 2008. *Between Kant and Hegel: Lectures on German Idealism*. Editor D.S. Pacini. Cambridge, MA: Harvard University Press, str. 289-90

²⁹ Nietzsche, F., 1966. *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*. Přeložil W. Kaufmann. Vintage Books. aforismus 21., str.31

2.2 Cesta ducha k duchu

V účelnosti tedy Hegel nachází pohyb myšlení, který proti sobě nemá mít v principu nic, co by mu bylo naprosto cizí. V průběhu jeho filosofie se proto stupňuje v jakousi „všepohlcující“ entitu, která se stává neustále obsažnější a logicky určitější. Do svého nitra nezahrne pouze rozpory „já“ a „jiného“, ale i rozpory duchovního a přírodního světa, tak i rozpory různých „já“ v intersubjektivním světě. Tento pohyb si заслужuje bližší představení.

Ve své *Fenomenologii ducha*, kterou je také třeba považovat spíše za „druh propedeutiky k filosofii než za cvičení ve filosofii nebo filosofické dílo“³⁰, Hegel mapuje celý proces vzdělání subjektu. Hegel si uvědomuje, že nemůže jednoduše předložit pozitivní filosofickou tezi o myšlení, které má být vymezeno pouze negativně – jako *jeho samotný pohyb*. Musí proto celý proces představit ve formě jakéhosi Bildungsrománu³¹ a nejprve klást myšlení do nerozřešeného protikladu k jeho vlastnímu předmětu.

Subjekt se tedy v první části knihy ocitá v jistém epistemologickém „souboji“ se světem. Zkouší různé strategie, jak se proti světu stavít, nicméně vždy zjistí, že se ztotožnil s něčím nepřístojným – buď si do opozice klade pouze smyslový svět jako *vědomí smyslové jistoty*, nedosažitelné cíle, jako to dělá například *nešťastné vědomí*, které si před sebe staví nedosažitelného boha, nebo *stoické vědomí*, které vystupuje „jako jev vědomý si sebe“³², neuvědomující si svou závislost na jiných, podobně sebevědomých. Všechny tyto konečné podoby subjektu tedy končí v pouhé opozici a neuspokojenosti.³³

Podobně je tomu i ve vztahu myšlení k přírodě. Dialektika v této části je však o poznání zajímavější, protože se myšlení poznává v něčem, co je „mimo něj“.³⁴ Při pozorování vnějšího světa postupně vyplývá, že „Pojem“

³⁰Redding, P., 2020. 'Georg Wilhelm Friedrich Hegel', The Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/hegel/>. (vlastní překlad)

³¹ Na tuto výstižnou analogii jsem poprvé narazil v knize Terezy Matějčkové: *Hegelova fenomenologie světa*. 2018, Praha: Filosofický ústav AV ČR. Oikoymenth.

³² Hegel, G.W.F., 2019. *Fenomenologie ducha*. Praha: Filosofia. Přeložili J. Kuneš a M. Sobotka. str. 168

³³ Fenomenologii ducha můžeme považovat za sérii pokusů a selhání dosažení sebevědomí. Kde však každé selhání otevírá nový prostor pro další pokus.

³⁴ To není z hlediska Hegelova spekulativního uvažování nijak překvapivé; musí jí být vlastní, protože kdyby byla „příroda pouze přírodou“, nemohlo by z ní povstat něco jako myšlení.

zakládá již samotnou přírodu. To jsme konečně viděli již dříve, když jsme mluvili o účelnosti přírody - organismy nejsou zcela podřízeny vlivům vnějšího světa, ale vztahují se k sobě samým. I přes tuto zdánlivou podobnost, je však patrné, že mezi člověkem (tj. rozumnou bytostí) a zvířetem je nějaký zásadní rozdíl. Hegel ve své *Filosofii přírody* dokonce píše, že je něco absurdního na jejich srovnání: „opice je satira na člověka, satira, která ho musí bavit, pokud se nebere příliš vážně, ale je ochoten se sám sobě zasmát.“³⁵ Tato satira je však zaměřena na nás samotné – Hegelovi tedy nejde o to, že bychom se měli smát opicím, protože máme kognitivně navrch, smát se máme spíše sami sobě, pokud bychom se považovali pouze za chytřejší opice. Hegel se tedy snaží poukázat na fakt, že odlišnost od zvířat není jen otázkou postupného vývoje, ale otázkou změny celé *perspektivy vztahování se k sobě samým*.

Jakožto rozumní nenahlížíme náš protiklad (cizí svět) pouze jako překážku, navzdory které existujeme, ale naopak jako na předpoklad našeho vlastního sebevědomí. Proto je také *práce, jako činnost překračování cizího*, pro člověka něčím podstatným a charakteristickým³⁶. Gary Shapiro dobře zachycuje, jak až v práci *jako takové* [die Sache selbst] je člověk člověkem:

„Má-li práce stále nabízet naplnění, musím najít způsob, jak překonat pomíjivý charakter jednotlivé činnosti, a ten nacházím v principu práce samotné, die Sache selbst. Nejde zde o práci-předmět, ale o práci-činnost. Moje konkrétní práce může být mizejícím momentem, ale vědecké bádání, pokrok v umění, učenost, profese nebo obor – to vše lze chápat jako všeobjímající a hodnotné cíle, kterým mohu věnovat svou činnost.“³⁷

Zvíře jedná pouze na základě instinktů – právě proto jsou jeho jednání jen jednotlivé a omezené činy, kdežto člověk se vědomě omezuje, a z práce si dělá svůj vlastní předpoklad. „Nedostatečnost“ přírody tedy paradoxně vyvstává až na pozadí vědomí o lidské *konečnosti* – jsme „více“ než zvířata

³⁵ Hegel, G.W.F., 2004. *Philosophy of Nature*. Přeložil A.V. Miller. Oxford: Oxford University Press. str. 427 (vlastní překlad)

³⁶ Práce, jako činnost, souvisí s Hegelovým pojetím pravé nekonečnosti. Je to vlastně způsob, jakým dokážeme zachovat rozpor „já“ a „předmětu“, aniž by došlo k odtržení jedné, či druhé strany.

³⁷ Shapiro, G., 1979. 'Notes on the Animal Kingdom of the Spirit', *Clio*, vol. 8, no. 3. str. 329. (vlastní překlad)

jen kvůli vědomí, že nejsme bezprostředně sami sebou. Jednoduše nám nezbyvá než neustále konfrontovat naše vlastní hranice, abychom věděli, čím jsme, zatímco zvířata takovou potřebu sebeuchopení jednoduše nevykazují – jsou paradoxně až příliš sama sebou:

„příroda jakožto jinakost ducha je si pro sebe soběrovností, která neví o své jinakosti, o svém protikladu; ve své soběrovnosti si sobě není jinakostí, ale proto jinakostí na sobě vskutku je“³⁸

Co Hegel tímto temným citátem naznačuje, je tedy jasné: jen pro nás existuje něco jako reálně *překročitelná* překážka, a tedy i možnost *skutečného sebepoznání* (poznání samotného pohybu negativity). Byla by proto také chyba spojovat Hegelovu dialektiku s tradičním evolucionistickým pojetím vývoje druhů; zvíře je totiž satirou na člověka ne z pohledu člověka jako vyvinutějšího primáta, ale z pohledu sebevědomí, které je teprve v člověku vědomé. Spisovatel G. K. Chesterton proto vhodně poznamenal, že: „Člověk je vždy něco horšího, nebo něco lepšího než zvíře“.³⁹

2.3 Duch

V tomto překročení přírody dochází k podstatnému průlomů. Obecná povaha lidské práce (samotný pohyb překračování) totiž Hegelovi dovoluje zjednat i jistou logickou jednotu mezi jednotlivými subjekty, kterou nazývá *duchem*. Rovnováha zde není založena na nějaké statické „smluvní“ dohodě mezi individui/monádami, ale na více dynamické a sebevědomé souhře, v níž si jednotlivci uvědomují svou vzájemnou provázanost; kde je každý ve své činnosti jak někým „*pro sebe*“, tak i někým „*pro jiné*“. Klíčovým prvkem je zde proto pojem uznání [Anerkennung], který Hegel, v návaznosti na Fichteho, považuje za základ mezilidských vztahů. Henrich o tomto píše:

³⁸ Hegel, G. W. F., Ueber die wissenschaftlichen Behandlungarten des Naturrechts. str. 464 (vlastní překlad)

³⁹ Chesterton, G. K., 1908. All Things Considered. London: Methuen & Co., v eseji *WINE WHEN IT IS RED*. str. 289 (vlastní překlad)

„vztah mezi osobami je základem i pro sebe-pochopení individuálního já. Navíc se domnívá, že k budování uvědomělé osobnosti jsou nezbytné jak akty "uznání", tak "požadavek racionálního chování".... „já existuje pouze pro sebe a zároveň musí zahrnout existenci mnoha já.“⁴⁰

Je to tedy teprve v interakci s ostatními, ve vzájemném uznání, kdy si člověk potvrzuje svou vlastní identitu a autonomii⁴¹. Co vytváříme, co děláme nebo neděláme, co zastáváme či nezastáváme, za koho se považujeme atd.– to všechno podle Hegela vzniká teprve až ve vztahu ke druhým.⁴²

Tato vzájemnost významů však také předpokládá jistou společenskou rovinu, jež zjednává stabilitu subjektivity a intersubjektivity. Tu Hegel nazývá *objektivním duchem*. Do ní zahrnuje například jazyk, státní instituce, rodinu, zvyklosti, zákony, ale například i nepsaná pravidla. Søren Kierkegaard oprávněně poukázal na to, že je u Hegela silný primát objektivní,⁴³ je to totiž pouze na základě tohoto objektivního podloží, na němž se může jednotlivec stát sám sebou, neboť svět, do kterého je vzděláním uveden, poznává jako dílo společenského, tak i svého vlastního myšlení (např. osvojováním si jazyka, mravnosti atd.). Integrace jednotlivce do společenské sféry tedy předpokládá dvojitý pohyb – jak vnější společenský tlak na jednotlivce, tak i jeho schopnost se v tomto vnějším podnětu rozpoznat (toto bude také podstatné pro Pippinovo stanovisko). Dieter Henrich proto oprávněně píše o duchu jako o struktuře souhlasu mezi vůlí jednotlivce a světa:

„Úplná autonomie neznamená jen přijetí a následování vlastního zákona vůle, ale zahrnuje také požadavek, aby existovala realita, která strukturálně

⁴⁰ Henrich, D., 2008. *Between Kant and Hegel: Lectures on German Idealism*. Editor D.S. Pacini. Cambridge, MA: Harvard University Press, str. 280 (vlastní překlad)

⁴¹ Uznání bude zásadní pro pochopení Pippinova stanoviska.

⁴² V této intersubjektivní povaze lidské identity také spočívá nejednoznačnost každého mezilidského vztahu. Je-li člověk vlastně sebe-vědomou maskou, nemůžeme si být například nikdy dopředu jistí, zda je tím, kým si myslíme, že je. Na to Hegel poukazuje ve své kritice fyziognomie, kde cituje Lichtenberga: „Připusťme, že by fyziognom člověka jednou přistihl; pak by stačilo pouze jedno rezolutní rozhodnutí, aby se člověk učinil zase na tisíce let nepochopitelným“. Hegel, G.W.F., 2019. *Fenomenologie ducha*. Praha: Filosofia. Přeložili J. Kuneš a M. Sobotka. str. 245

Původní zdroj: Lichtenberg, G.C., 1778. *Über Physiognomik; wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis*, 2. vyd., Göttingen: Dieterich. str.35

⁴³ Např. ve spise *Opakování*

odpovídá vlastní struktuře vůle. To je důležité rozšíření pojmu autonomie, které vysvětluje jeho zvláštní použití v Hegelově systému.“⁴⁴

To, co Hegel považuje za ducha, proto není pouze perspektiva jednotlivého subjektu, nýbrž perspektiva, v níž si jednatel uvědomuje svou provázanost se společností. V tomto kroku spočívá jeho usmíření se sebou samým: „jednatel spolu s vědomím obce, a to, čím je pro tuto obec, je úplný celek ducha“.⁴⁵ Takové usmíření však neznamená zahlazení rozporu mezi jednotlivci, ani dosažení uzavřené harmonické komunity podobné řeckému polis. Hegel si dokonce dává tu námahu, aby nám několikrát řekl, že „krásná a šťastná svoboda Řeků, která budila a stále budí tolik závlsti, se již nevrátí.“⁴⁶ Ostatně to ani není něco, čeho bychom se měli podle Hegela snažit dosáhnout, neboť sebevědomí uchopuje ducha právě jako to, co v sobě nese svůj vlastní rozpor – nesmazatelný rozdíl mezi různými jednotlivci, kteří přicházejí k duchu každý svým vlastním způsobem.



Předchozí diskuse lze shrnout do následujících bodů: A) Nekonečno, jak se jeví v konečném světě, není nic jiného než B) pohyb subjektu, který se nejprve vypořádává s falešnými opozicemi a následně se obrací k přírodě. Nakonec C) nachází usmíření v sobě samém, ve vlastním světě. Rozpoznáním principu duchovního světa se pak těžiště přesouvá k D) společenskému světu, jako ke kolektivnímu subjektu, jehož je jedinec ztělesněním. E) Tímto sebevědoměním dochází k usmíření ducha se sebou samým, neboť vzniká jednota mezi sebevědomím a tím, co se dříve jevílo pouze jako cizí. Ačkoli se při zpětném pohledu může celý proces jevit jako překonaný, je nutný. Jak Hegel ve *Logice jako vědě* píše: „předpoklad návratu k sobě samému – to, z čeho pochází podstata“ ... „je pouze v

⁴⁴ Henrich, D., 2008. *Between Kant and Hegel: Lectures on German Idealism*. Editor D.S. Pacini. Cambridge, MA: Harvard University Press, str. 326

⁴⁵ Hegel, G.W.F., 2019. *Fenomenologie ducha*. Praha: Filosofia. Přeložili J. Kuneš a M. Sobotka. str. 536

⁴⁶ Hegel, G.W.F., 1968. *Gesammelte Werke*, editor Deutsche Forschungsgemeinschaft a Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Hamburg: Felix Meiner Verlag. str. 258-265. (vlastní překlad z němčiny)

samotném návratu.“⁴⁷ Ve skutečnosti se tedy teprve v momentě uvědomění tento postup obrací „vzhůru nohama“. Zdá se pak, že to byl vždy duch, který si dával svou skutečnost ve formě svobodných individuí.



Na základě této hrubé skici můžeme zodpovědět na první otázku – co Hegel rozumí pravdou. Abstraktně vzato je pravda procesem, který se navrácí k sobě samému. Konkrétněji však pravda spočívá v celém společenství, které si v historickém procesu uvědomuje sama sebe. Završení procesu tedy není pouhou předem danou abstrakcí; klíčovým kritériem pravdy je její historické dosažení. Mladý Karl Marx dobře poukázal na to, že Hegel: „pojímá skutečné lidství jako výsledek jeho vlastní práce“⁴⁸. Umělecká tvorba, jak uvidíme, je jedním z prostředků, jímž se lidstvo v průběhu dějin samo poznává.

III. Umění

3.1 Od filosofie k umění

Hegelovým stanoviskem je, že filosofie má za úkol podat konceptuální uchopení výše nastíněného postupu ducha. Zjevně tomu tak nemůže být u umělecké tvorby. Tedy alespoň ne v tom smyslu, že by umění dokázalo tuto pravdu předvést jako celek. Nicméně nemůžeme umění považovat za podružnou činnost – Hegel dokonce píše, že dokáže vyslovovat „nejhlubší pravdy člověka, nejobsáhlejší pravdy ducha“.⁴⁹

Jak je toho umění schopno, souvisí se specifickou formou, jíž konfrontuje skutečnost. Hegel ho považuje za práci společenského myšlení, které nazývá *herausarbeiten*, vynášením na povrch, či uskutečněním (*verwirklicht*). Jak jsme viděli, subjekt se v práci osvobozuje od toho, co mu je cizí. Umělecká tvorba se řídí stejnou logikou – když sochař opracuje kus kamene, tento materiál ztratí svou původní neforemnost. Nabude však

⁴⁷ Hegel, G.W.F., 1989. *Hegel's Science of Logic*. Přeložil A. V. Miller. Atlantic Highlands: Humanities Press International. str. 402.

⁴⁸ Marx, K., 1844. *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, Přeložil R.C. Tucker. In: *týž. The Marx-Engels Reader*, 2. vyd., Norton, str. 76 (vlastní překlad)

⁴⁹ Hegel, G.W.F., 1966. *Estetika: svazek první*. Přeložil J. Patočka. Praha: Odeon. Str.63

současně formy vědomé, třeba formy sochy Apolla. Umělec je tedy schopný nahlédnout své vlastní myšlení mimo sebe sama, ve zdánlivě cizím světě. Nebo jak Mladen Dolar píše: „[V umění] myšlení působí uvnitř hmoty a utváří hmotu. Je připoutáno k hmotě a hmota v umění myslí.“⁵⁰

Je zajímavé, že Hegel, podobně jako Darwin ⁵¹, nachází tento expresivní instinkt nejen u lidí, ale také již u zvířat. Tvrdí například, že zpěv ptákům neslouží pouze jako primitivní forma komunikace, ale je také svobodným projevem, ve kterém se ptáci, byť jen nevědomě, poznávají. Dokonce i zvířecí stavby považuje za výraz prvního uměleckého ducha: „Stavbou hnízd projevují ptáci umělecký a tvůrčí instinkt, a tím dosahují pozitivního sebepojetí, neboť ze sebe vytvářejí anorganickou přírodu.“⁵² Nesmíme však bobří hráz, nebo ptačí hnízdo ztotožňovat s výtvoří člověka. Lidské umění totiž nemůžeme jednoduše zredukovat na instinktivně vytvořený předmět anorganické přírody.

Hegel sice zdůrazňuje, že výtvoří umění v sobě samém nemají skutečný „pohyb a život“ myšlení, nicméně jsou něčím, co vytváří zdání [Schein] jako by něčím myslícím byly – měly jistou hloubku, podobně jako maska, která vytváří iluzi, že za ní něco je. Na rozdíl od ptačího hnízda se tedy umělecké dílo dokáže „obrátit“ k divákovi a „oslovit ho“ jako sebevědomou bytost. Proto také zdání skutečnosti, které tradičně zakládá umění, není jen iluzorním mámením nebo klamavou kopií, za které ho měl například Platón, ale prostředníkem mezi smyslovým světem jednotlivostí a světem sebevědomého myšlení. Hegel tuto vnitřní rozpolcenost díla ilustruje zvláštním vyobrazením tisíciokého Arguse:

„Položíme-li však otázku, v kterém zvláštním orgánu se jeví duše jakožto duše celá, odpovíme ihned, že v oku; neboť duše se v oku soustředí, a nejenže jím vidí, nýbrž je v něm též viděna. Jako se však na povrchu lidského těla (v protikladu k zvířecímu) ukazuje tepající srdce, tak musíme tvrdit rovněž o umění, že mění každou podobu ve všech bodech jejího viditelného povrchu

⁵⁰ Dolar, M., 2016. 'Interview with Mladen Dolar: I think art is to make a break', dostupné na: <https://conversations.e-flux.com/t/interview-with-mladen-dolar-i-think-to-make-art-is-to-make-a-break/5075> (přístup 13. července 2024). (vlastní překlad)

⁵¹ Rozdíl je nicméně zásadní. Pro Darwina má zpěv ptáků evoluční význam. Darwin, C., 1981. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, vol. 2. Princeton: Princeton University Press [původní dílo vydáno 1871]. str. 39.

⁵² Hegel, G.W.F., 2004. *Philosophy of Nature*. Přeložil A.V. Miller. Oxford: Oxford University Press. str. 425. (vlastní překlad)

v oko, které je sídlem duše, a že je činí zjevem ducha“ ... „Tak činí naopak umění každý ze svých výtvorů tisíciokým Argusem, aby vnitřní duše a duchovnost byly viditelné v každém bodě“ ... „ve všech podmínkách zjevu má umění po všech stránkách učinit okem, v němž se dává svobodná duše poznávat v celé své vnitřní nekonečnosti.“⁵³

Kdo a komu vrací pohled? Podle Hegel je to duch, který se setkává s něčím, co se nejdříve jeví pouze jako obyčejný přírodní předmět, ale s čím je nakonec schopen vytvořit duchovní pouto. Umělecké dílo tedy plní *podstatnou funkci*. Ve vztahu k uměleckému předmětu se člověk osvobozuje od pojetí sebe sama jako přírodní bytosti a poznává svou pravou podstatu:

„že tato subjektivita, tato sebereflexivní duše, se zároveň vztahuje k nezvládnutému materiálu, k nahodilé smyslovosti. A tato subjektivita v něm má svou představu, pouze v tomto kontingentním materiálu má svou vnější existenci; září v něm.“⁵⁴

Hegel doslova mluví o záření [sie leuchtet], či záblesku sebevědomí. Je proto důležité si uvědomit, že Hegel uměleckou tvorbu chápe nejenom jako činnost jednotlivců určenou pro zraky a uši jiných jednotlivců, ale především jako tvorbu společnosti, tj. ducha, který se v konkrétní, historicky nahodilé době stává pro sebe sama něčím hmatatelným, viditelným a slyšitelným. Z tohoto důvodu by také Hegel oponoval myšlence, že se dá skutečné umělecké dílo zredukovat na intencionální předmět (virtuální předmět, který vzniká na základě souhry objektu a subjektu) v našem vědomí (například Ingardenova teze, formulovaná v návaznosti na Edmunda Husserla). Pro Hegela je intencionální předmět vždy již historicky a společensky zprostředkovaný. Neodráží tedy pouze jedinečnou a ahistorickou souhru mezi předmětem a subjektem, ale konkrétní dějinnou formu sebevědomí.

⁵³ Hegel, G.W.F., 1966. Estetika I. Přeložil J. Patočka. Praha: Odeon. str. 276

⁵⁴ Hegel, G.W.F., 2015. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst I. Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/21 und 1823, Editor N. Hebing, Hamburg: Felix Meiner Verlag. str. 186 (vlastní překlad z němčiny)

3.2 Dějiny umění jako snaha o usmíření

Jakým způsobem Hegel rozvoj ducha a umění koncipuje v návaznosti na historii? Můžeme říct, že Hegelova systematika nachází svůj život pouze v závislosti na konkrétních dějinách. Dějiny lidstva Hegel zobecňuje na tento základní pohyb: Každá konkrétní doba představuje své vlastní logické uspořádání, které nese i konkrétní, v sobě neusmířenou podobu společnosti (ducha, který ještě neuchopil fakt, že je jakožto pojem vším). Proto se dosavadní svět o svůj nedostatek „láme“ a zaniká, a na jeho základě vyvstává další potřeba formování (období odcizení a tvoření ducha).

Tímto pohybem sebevztahu se řídí také Hegelovo uvažování o dějinách umění. György Lukács o Hegelově *Estetice* proto píše, že: „formy uměleckých žánrů nejsou libovolné. Naopak, vyrůstají z konkrétního, převládajícího společenského a historického stavu.“⁵⁵ Historická nahodilost je sice podmínkou vznikání velkých děl, nicméně výtvoř, které z této nahodilosti vznikají, *posléze reflektují nutný logický stav ducha té či oné doby*. (Est. I 79) V Hegelově pojetí tudíž umělecká díla nejsou nějaké pilíře, které si každá epocha před sebe *vědomě* klade, ani to nejsou zcela nahodilé výtvoř. Spíše je máme chápat jako záblesky sebevědomé tvorby, vždy již historicky podmíněného ducha, které „prosvítají“ skrze nepokoje dějinného vznikání. Nejlepší příklad Hegel podává, ne ve své *Estetice*, ale překvapivě ve *Filosofii dějin*, kde píše o Thukydidových *Dějínách Peloponéské války*:

„V Peloponéské válce šlo v podstatě o boj mezi Athénami a Spartou. Thukydides nám zanechal dějiny jeho větší části a jeho nesmrtelné dílo je absolutním ziskem, který lidstvo z tohoto zápasu získalo.“⁵⁶

První klasická umělecká díla tedy vznikají ne z přebytku, nýbrž z nedostatku, z nedosaženého sebe-porozumění doby. Proto je její sebepoznání něčím zpětným:

„A to ne tak, že by tyto představy a nauky byly již před poezií přítomny v abstraktní podobě uvědomění jako všeobecné náboženské city a myšlenková

⁵⁵ Lukács, G., 1954. 'Beiträge zur Geschichte der Ästhetik', Aufbau-Verlag, Berlin, Přeložil D. Taffel, Graduate Faculty Philosophy Journal, vol. 23, no. 2, str. 100 (vlastní překlad z němčiny)

⁵⁶ Hegel, G.W.F., 1894. 'Lectures on the Philosophy of History', Přeložil. J. Sibree, London: Henry. str. 175 (vlastní překlad z angličtiny)

určení a potom teprve že by je umělci byli přidávali obrazy zvenčí ověšovali básnickou výzdobou; nýbrž způsob umělecké produkce byl ten, že oni básníci svou básnickou prací dovedli ze sebe vymítnout pouze v této formě umění a poezie to, co v nich kvasilo.“⁵⁷

Zde je dobře patrné, že Hegel není „typickým“ idealistou, který by považoval abstraktní ideje za jedinou pravdu skutečnosti. Naopak se snaží pochopit proces, jak se nahodilá, dějinná skutečnost stává něčím ideálním, a jak toto ideálno zpětně zabarvuje celý dosavadní proces vzniku.

Tuto retroaktivitu umělecké pravdy Hegel rozpoznává u antických Řeků, kteří podle něj představovali nejdůležitější výraz ducha v předkřesťanském světě (Est. I 321). Zde je nejvíce patrný také Hegelův dluh historikovi umění Johannu Joachimůvi Winckelmannovi a jeho idealistické koncepci řeckých dějin⁵⁸. Hegel, podobně jako Winckelmann, pojímá řecké dějiny jako dlouhou kolektivní snahu o vytvoření autonomního společenství. Byl to, jak boj ideálů, tak i reálný boj – jak boj s vnějšími vlivy (s materiálními podmínkami, s Peršany, s nepřátelskými kmeny atd.), tak i vnitřní, politický (například rozpory v různých způsobech vlády). Mělo-li však dojít k usmíření, tento boj a snaha o jednotu se museli stát něčím v sebevědomí jednotlivců. Hegel tedy tvrdí, že umělci jako Hésiodos a Homér vytvořili narativ o olympských bozích, kteří přemohli chaotickou a neusmířenou říši Titánů. Na základě tohoto překonání bylo Řecko schopno vytvořit dokonale uzavřené společenství svobodných, avšak vzájemně propojených individuí (Est. I 342).

Čím více se Řekové přibližovali tomuto ideálu, tím více nabývaly jejich výtvořiny podoby harmonické lidské bytosti, která ve svém svobodném myšlení dokázala dát jednotnou formu nezkrocenému smyslovému světu. Tato harmonie je patrná například v klasických sochách, kde nacházíme dokonalé spojení těla a myšlení; každá část těla zde vyjadřuje prostoupení usmířenou myslí. Redding píše o řeckém ideálu jako o ukotvenosti: „Charakteristickým rysem Řeků byla jejich ‚*Heimatlichkeit*‘ – jejich

⁵⁷Hegel, G.W.F., 1966. Estetika I. Přeložil J. Patočka. Praha: Odeon. str.119

⁵⁸ Winckelmannovy *Dějiny umění starověku* jsou první snahou systematicky zachytit vývojovou linii klasického světa.

kolektivní pocit, že jsou ve světě doma, stejně jako jsou doma ve svém těle.“⁵⁹

V tomto dokonalém prostoupení však také podle Hegela spočíval nedostatek jejich kultury a jistá „nepravdivost“ klasického ideálu. Duch klasické doby o sobě nevěděl jakožto o pojmu, který se vyjadřuje ve světě, a naopak kladl dosažený harmonický život nad nitro subjektivity a racionální sebe porozumění, proto byla pro Řeky ještě pravá svoboda neuchopená a zdála se jako vnější nutnost – osud, který uvádí jednotlivce a společnost do nepochopitelných a nepřeklenutelných rozporů, ústících v sebezničení jak jednotlivců, tak společenství (Est. I 364). Vyjádření tohoto rozporu podle Hegela představoval např. Sokrates, nebo Sofokles ve svých tragédiích. Byl však již naznačen i ve „slepých“ očích řeckých soch bez zorniček⁶⁰:

„v řeckém sochařství, pak plastická božská postava nevyjadřuje pohyb a činnost ducha, který se vrátil ze své tělesné reality do sebe a pronikl k vnitřnímu bytí pro sebe“... „Vnějškově se tento nedostatek ukazuje tím, že sochařským postavám chybí výraz jednoduché duše, světlo očí. Nejvrcholnější díla krásného sochařství jsou bez pohledu, jejich nitro z nich nevyhlíží ven jako nitro, které ví o sobě, v tom vnitřním soustředění, které dává najevo okem.“⁶¹

Umění tedy tím, že staví před zraky ideály také *představuje rozpory*, jež jsou těmto ideálům vlastní. V Řecku sice došlo k zbožštění heroických jednotlivců, ti však nepředstavovali sebevědomá individua. V řeckém ideálu chybělo uvědomění, že subjektivita je oním podstatným elementem, ze kterého individualita a svět vznikají, a že se jen subjektivita k sobě dokáže navrátit.

Vyšší úroveň duchovního sebe uchopení podala křesťanská epocha, kterou Hegel nazývá romantickou (i když do ní zahrnuje také raně

⁵⁹ Redding, P., 2020. 'Georg Wilhelm Friedrich Hegel', The Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/hegel/>. (vlastní překlad)

⁶⁰ Je zajímavé kolik příkladů v Hegelových textech nacházíme, v nichž figurují právě oči. Mimo „metaforu Arguse“ stojí za zmínku i podivná metafora „noci“: „To [je] noc, nitro [lidské] přirozenosti, které zde existuje – čisté Já -- ve fantasmagorických představách je všude noc: tu náhle vystřelí krvavá hlava a tam jiný bílý tvar, aby stejně náhle zmizel. Tuto noc vidíme, když se díváme člověku do očí, díváme se do noci, která se stává hroznou. Neboť [z jeho očí] na nás zírání noc světa.“

Hegel, G.W.F. 1974. 'Jenaer Realphilosophie, Frühe politische Systeme, Frankfurt: Ullstein. str. 7-8 (vlastní překlad z němčiny)

⁶¹ Hegel, G.W.F., 1966. Estetika I. Přeložil J. Patočka. Praha: Odeon. str. 377

křesťanské umění). Snaha křesťanství je podle Hegela představit si boha jako subjektivitu, který ze svého nitra vstoupí do světa a stane se smrtelným člověkem. Romantické umění má tedy nejprve odkazovat ke svobodnému nitru (k negativitě subjektu), jež se povznáší nad tělesné, avšak zůstává v těle, které mu má posloužit jako nástroj ducha, proto: „křesťanský ideál, jehož místo je ve vřelosti a hloubce nitra, je lhostejnější vůči poměrům vnějška.“⁶² Nejde již tedy o onu harmonickou „prostoupenost“ smyslovým světem. Hegel dokonce tvrdí, že křesťanské malby měly spíše znázornit ponížení tělesného prvku - Kristus měl být podroben utrpení a zachycen v celé své lidské konečnosti a nedostatečnosti. Tím se stává symbolem toho, že smyslový svět, takový jaký je, není skutečným příbytkem ducha. Křesťanství a romantické umění tedy „negují“ přirozený svět konkrétním způsobem a za konkrétním účelem, směřujícím ke společenskému formování. Křesťanské umění je v tomto aspektu proto konceptuálně „plnější“ než řecké, i když pozbývá onu dokonalou a klidnou krásu řeckých soch. Redding poznamenává, že: „moderní subjektivita je vykoupena za cenu pocitu odcizení od skutečného světa a od sebe sama“.⁶³

Nejkrajnější formou romantického umění, která přímo odkazuje na sekularizovanou společnost, je moderní drama, jež zobrazuje sebevědomou subjektivitu a její duchovní svět. Například Shakespearovy tragédie zachycují jednotlivce, kteří staví svou vlastní vůli nad zájmy ostatních, přestože si jsou vědomi, že tento akt jejich osud zpečetí. Hegel například oceňuje rozhodnost Richarda III. a jeho důsledné provedení podlých záměrů, stejně jako neústupnost Macbetha:

„Bez mravního oprávnění, neseny pouze formální nutností své individuality, nechávají se zlákat k svému činu jen vnějšími okolnostmi nebo se do nich vrhají slepě a vydrží v nich silou vlastní vůle...“⁶⁴

Moderní tragédie, jak tvrdí Steven Houlgate, tedy nemá "usilovat pouze o to, aby nás vyděsila"⁶⁵, naopak má znázornit podstatný duchovní

⁶² Ibid. str.171

⁶³ Redding, P., 2020. 'Georg Wilhelm Friedrich Hegel', The Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/hegel/>. (vlastní překlad)

⁶⁴ Hegel, G.W.F., 1966. Estetika II. Přeložil J. Patočka. Praha: Odeon. str. 360

⁶⁵ Houlgate, S., 1997. Hegel and the "End" of Art. The Owl of Minerva, roč. 29, str. 17

element. Tím, že se v tragédii jednotlivci staví proti duchu, dokazují odvrácenou stránku lidské svobody – subjektivita je nejprve negací, proto má, byť jen abstraktní⁶⁶, schopnost popřít jak konkrétní společenský zákon, tak i celou sféru ducha, např. sféru zákona jako zákona. Přestože je tedy jednání těchto postav zavrženíhodné a konečně nesmyslné, nemůžeme podle Hegela než obdivovat jejich naprostou oddanost svým záměrům.

Na druhé straně komedie konečně představuje usmíření jednotlivce se společenstvím. Protože, jak Hegel tvrdí, nahlíží na komunitu vážněji než na jednotlivce, abstraktní svobodu představuje v celé její nesmyslnosti, jako pouhou svévoli, jako něco marnivého, co si zaslouží pouze výsměch. Je to tedy humor, který rozkládá vážnost svévole a činí každý její akt v sobě nicotným. (Est. II 344) Toto nás také jako diváky utvrzuje v tom, že svoboda je společensky dosažená kategorie:

„My sami jako diváci o všem víme a jsme bezpečni přede vší lstí a každým klamem, který se často obrací s velmi vážnou tváří proti nejpočestnějším a nejlepším otcům, strýcům atd., a můžeme se teď vysmívat každému rozporu, který je v takovém napalování o sobě obsažen nebo vychází zřejmě najevo.“⁶⁷

Hegelova expozice dějin umění končí v tomto momentě, kdy komedie představí koncept ducha, jako sebevědomého jednotlivce, který ví o tom, že náleží svému světu.

3.3 Konec umění a umění po něm

V této krátké skice mnohem složitějšího a historicky obsáhlejšího, procesu jsme viděli, že v dějinách umění smyslový materiál doslova pracuje v sobě a proti sobě. Co se nakonec z tohoto rozkladu dostává na povrch je reálná představa usmířeného jednotlivce a společenství. Dějiny umění tedy byly znázorněním návratu subjektu k sobě. Podstatný byl samotný pohyb *navracení se*. Umění tudíž splnilo své nejvyšší poslání, kterým bylo provést

⁶⁶ Abstraktní zde Hegel pojímá jako jednoduše vytržené z kontextu. Abstrakce je konečná v tom smyslu, že nezohledňuje kontext, z kterého vyšla. Konkrétní je například člověk vědomí si své existence ve společenském životě, abstraktní je naopak například blázen, jenž spočívá v sobě samém, jako odtržený a jednotlivý.

⁶⁷ Hegel, G.W.F., 1966. Estetika II. Přeložil J. Patočka. Praha: Odeon. str. 363

člověka vnějším smyslovým světem a povznést ho do světa, v němž znovu poznává sebe sama (i když jinak). Z hlediska filosofického poznání je to však právě toto „zvnějšnění“, oklika přes smyslovost, jež umění stále příliš spojuje se smyslovým světem. Díky své specifické formě *zjevování pravdy* je umění omezeno pouze na určitou „předdiskursivní“ sféru činnosti, proto se nachází v rozporu, jelikož duchovní obsah, který se snaží představit, neodpovídá formě, ve které stále pracuje. Tento rozpor, jak Hegel tvrdí na konci svých posledních berlínských přednášek, může umění vyřešit pouze svým vlastním zahlazením:

„Ale na tomto vrcholku vede komedie zároveň k rozkladu umění vůbec. Účelem všeho umění je identita, vytvořená duchem, v níž se našemu vnějšímu názoru, citu a představě zjevuje v reálném zjevu a podobě to, co je věčné, božské, o sobě a pro sebe pravdivé. Představuje-li však komedie tuto jednotu jen v jejím sebezrušení, když absolutno, které se chce přivést k realizaci, spatřuje, že toto uskutečnění samo zplanělo působením zájmů“ ... „a že v tomto rozkladu se ukazuje pouze subjektivita jako taková, jako jistá sebe samou a v sobě zajištěná.“⁶⁸

„Konec umění“ pro Hegela tedy znamená nejen to, že umění pozbylo obsahu, který by mohlo vytvářet, ale také, že ohlašuje novou formu ducha, v níž je dosaženo reálné identity. Tím je *náboženství*, konkrétně protestanství. Pro Hegela protestantská reformace vlastně uskutečňuje to, co komedie pouze představuje na jevišti. Hegel v jednom ze svých universitních projevů například říká, že Luther byl „polnicí, která nyní hlásala ohromující zvuk křesťanské svobody“.⁶⁹ Jen náboženská vize usmíření dokáže sjednotit komunitu, která přetvoří skutečnost do rozumné, svobodnější podoby – konečně do podoby racionálního státu. Je-li pak tohoto cíle dosaženo, duch nabývá na reálné podobě a logický proces jeho vývoje končí. Hegel sice netvrdí, že by umění v takové sebevědomé společnosti mělo nadobro zaniknout; na posledních stranách *Estetiky* si dokonce představuje jakousi relativistickou hru svobodné subjektivity.

⁶⁸ Hegel, G.W.F., 1966. *Estetika II*. Přeložil J. Patočka. Praha: Odeon. str. 364

⁶⁹ Hegel, G.W.F., 1999. 'Address on the Tercentenary of the Submission of the Augsburg Confession (25 June 1830)', In: též editor L. Dickey a H.B. Nisbet, *Hegel: Political Writings*, Cambridge: Cambridge University Press. str. 186 (vlastní překlad)

Protože je nyní myšlení oproštěno od všech historických uměleckých forem, může s tímto historickým materiálem libovolně manipulovat:

„Tím se umělec staví nad formy a útvary a posvěcené tradicí a pohybuje se svobodně pro sebe, nezávisle na náplni a na způsobu nazírání, který jinak stavěl vědomí na oči to, co je posvátné a věčné. Žádný obsah, žádná forma není totožná s vroucím nitrem, s přirozeností“⁷⁰

Skutečná svoboda už není náplní *umělecké* činnosti, *protože proti sobě tvůrce nemá nic, co by mělo být překonáno*. Umělec je ve své tvorbě sice naprosto neomezený, avšak právě v této svobodě už skutečně netvoří, ale spíše opakuje, nebo pouze zdokonaluje staré formy. Jednoduše řečeno, velká díla předpokládají nepřekonané rozpory, jež dávají život historickým změnám a heroickým činům; v racionální, byrokratizované společnosti se takovému materiálu nedostává. Velké činy již nekonají hrdinové; můžeme-li vůbec v Hegelově racionálním světě mluvit o hrdinech, byli by jimi spíše úředníci, nebo státní byrokrati. Jak Rutter píše: „někdo, kdo studoval na univerzitě, udržuje přátelské vztahy s kultivovanými vrstevníky a čte noviny – již má klíče ke své vlastní svobodě“⁷¹.

Proto také Hegel tvrdí, že „moderní“ umění bude hrát roli pouze okrajovou - stane se pouze něčím prozaickým; zábavou, materiálem pro filosofický rozbor nebo uměleckou kritiku (Est. II 430).

Problematičnost takového tvrzení je však zřejmá. Stačí si uvědomit, že Hegel píše ve stejné době, kdy Goethe vydává *Fausta* (1808), Beethoven, Mendelssohn a Schubert skládají své vrcholné skladby a Delacroix maluje svou *Svobodu* (1831). Nehledě na umělce, kteří se objevují bezprostředně po Hegelově smrti, jako jsou Balzac, Dickens nebo Wagner. Nic nenapovídá tomu, že by umění patřilo minulosti. Zdá se naopak, že je Hegel ke svému pesimistickému stanovisku „donucen“, protože to vyžaduje jeho spekulace, ne snad kvůli reálnému úpadku v jeho vlastní době. Toto však není jediný závažný problém *Estetiky*. Jak v další části uvidíme, Hegel také nedokázal předpovědět zásadní *umělecký zlom* – zrod uměleckého modernismu.

⁷⁰ Hegel, G.W.F., 1966. *Estetika I*. Přeložil J. Patočka. Praha: Odeon. str. 426

⁷¹ Rutter, B., 2007. *Hegel on Modern Arts*, Northwestern University. str.10 (vlastní překlad z angličtiny)

IV. Umění po svém konci

4.1 Problém moderního umění: Pippin – Hegel – Manet

Jak navázat na Hegelovo myšlení? Je to vůbec možné vzhledem k tomu, co bylo právě řečeno? Jak jsme viděli, „konec umění“ předpokládá dosažení jednoty sebevědomí se sebou samým v komedii – což vede k vytvoření identity ducha ve vyšší sféře, tedy v náboženství. Otázkou, kterou si nyní musíme klást, je, zda skutečně k dosažení této identity došlo. Důkazy, které vyvracejí Hegelovu tezi a jdou proti představě usmíření, podávají nejen historické konflikty 19. a 20. století, ale také samotné umění. Moderní umění je pro Hegelovu tezi problematické především z toho důvodu, že jednoduše nenavazuje na tradici dřívějšího umění, nesnaží se pouze o další zdokonalování starých forem, ani se nesnižuje k pouhé hře s uměleckým materiálem; spíše mu jde o vytvoření zcela nového přístupu k umělecké tvorbě. Podle Henricha svědčí právě fakt *novosti* moderního umění o tom, že Hegelova konečná teze není udržitelná: „Samotná myšlenka vitality oblasti moderního umění by nám měla připadat přísně neslučitelná se systematickou strukturou Hegelovy estetiky“⁷². Podobný skepticismus vyjadřuje i Theodor W. Adorno ve své *Estetické teorii*, i když z kritičtější, politicky angažované pozice. Hegelův zdánlivě usmířený celistvý systém podle Adorna nebyl než odrazem kapitalismu:

„Hegel si jako první uvědomil, že konec umění je implicitně obsažen v jeho pojmu. To, že se jeho proroctví nenaplnilo, vychází paradoxně z jeho historického optimismu. Zradil utopii tím, že existující vykládal jako utopii absolutní ideje.“⁷³

Adornova kritika směřuje především k faktu, že Hegel nebyl s to uchopit povahu své vlastní doby a buržoazní společnost považoval za sebevědomého ducha. Přesto však stále zastává Hegelovu tezi, že umění je

⁷² Henrich, D., 1979. „Art and Philosophy of Art Today: Reflections with Reference to Hegel“, *New Perspectives in German Literary Criticism*, Editor R.E. Amacher and V. Lange, Přeložil D.H. Wilson, Princeton: Princeton University Press. str. 116

⁷³ Adorno, T.W., 1984. *Aesthetic Theory*. Přeložil C. Lenhardt. Editor G. Adorno a R. Tiedemann. London: Routledge a Kegan Paul. str. 32-33 (vlastní překlad z angličtiny)

nositelem pravdy. Je jím však pouze v negativním smyslu, ne jako duch, ale spíše jako to, co je v materiálu neuchopitelné, to co „rezignuje“ na viditelnost. Samotné moderní umění pak Adorno pojímá jako fenomén, který není transparentní ani sobě samému. U Maneta a v malířství po něm se objevuje „vznik radikálního moderního umění“, „v opozici“ vůči „tradičním pravidlům obrazové kompozice“. „Paradox“ modernismu je, že „toto umění není samozřejmé ani sobě samému“.⁷⁴ Pro Adorna však tato netransparentnost neznačí jen nedostatečnost umělecké formy, ale nedostatečnost moderního kapitalistického světa.

Kniha Roberta Pippina *After the Beautiful* není ve své kritice Hegela tak příkrá, je spíše pokusem konstruktivně problematizovat Hegelovo ucelené stanovisko a snahou rehabilitovat některé z jeho konceptů.

Ve své kritice se správně řídí intuicí, že je-li vůbec možné nějakým způsobem pokračovat v myšlení, které Hegel započal, nebudeme toho schopni docílit pomocí vnější kritiky, kterou bychom jeho systém oživili nebo překročili. Naopak budeme muset postavit Hegela proti němu samotnému a kritizovat jeho pozici a východiska za pomoci jeho vlastních postupů, na základě jeho vlastních kritérií, doslova: „[nebudeme moci] vidět to, co Hegel přehlédl, ale [budeme to schopni] vidět jeho pohledem“⁷⁵. Tezí Pippinova textu pak je, že umění i v moderní době stále musíme chápat ve smyslu *herausarbeiten*, v jeho schopnosti vynášet na povrch jistou pravdu doby – společenské ideály, ale i ve společnosti implicitně přítomné rozpory a nesrovnalosti. Jak tvrdí, je „nepravděpodobné, že by „ztráta“ transparentnosti [moderních děl] mohla být zcela vnitřní záležitostí umělecké praxe“,⁷⁶ Pippin také do jisté míry navazuje na Adornovu tezi, když tvrdí, že prvním důkazem tohoto společenského rozporu jsou obrazy Édouarda Maneta (1832-1883). Nicméně svým argumentem směřuje mimo Adornovu marxistickou kritiku.

⁷⁴ Ibid. str.22

⁷⁵ Ibid. str. 61

⁷⁶ Pippin, R.B., 2014. *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. Chicago: University of Chicago Press. str.291

4.2 Manet

Ve své analýze Pippin poznamenává, že to, co charakterizuje takřka všechny Manetovy obrazy, je jistá atmosféra vykloubenosti. Postavy jsou často posazeny v neuspořádané, zdánlivě náhodné kompozici; není zde mnoho přirozeného v klasickém slova smyslu harmonie nebo jednoty v mnohosti. Podle Pippina bychom se dopouštěli chyby také tehdy, kdybychom Manetovy obrazy řadili do stejné tradice malířství a interpretovali je jednoduše pohledem iluzivní a zobrazivé malby:

„Je zřejmé, že záměr obou Manetových originálních, revolučních obrazů má daleko k idealisaci, ba naopak, je antiidealisující, skoro ironický. V zobrazení smyslových kvalit není žádná vážná snaha o věrohodnost“ ... „a tak ani žádná výzva k jakémukoli prožitku smyslově-intelektuální harmonie.“⁷⁷

Pippin však tvrdí, že rozhořčení kritiků, které doprovázelo první Manetovy výstavy v Pařížském salonu, mělo spíše než s formální stránkou něco dočinění s pohledy jeho postav. V mnoha obrazech se zdá, že vzdorují tomu, aby byly jednoduše zahrnuty do celku obrazu. Ve své analýze *Olympie*, T. J Clark charakterizuje její zarážející výraz:

„Opatrnost, s jakou si žena uvědomuje sama sebe, její ostražitá pozornost vůči nám, vyrovnanost jejího pohledu: to jsou nejlepší metafory tohoto okamžiku. Je to pohled Olympie; chybí mu však prudká angažovanost vůči divákovi nebo hrana nejistoty.“⁷⁸

Můžeme namítnout, že Manet nebyl prvním, kdo takové napětí znázorňuje. Pippin upozorňuje na fakt, že v historii malířství nacházíme i jiné příklady obrazů, které nás zneklidňují. Příkladem nám mohou být Goyovy obrazy, pro jejich často až morbidní charakter.⁷⁹ Tyto malby však většinou neznázorňovaly konkrétního člověka, v jeho psychickém rozpoložení, ale jistý typ.⁸⁰ Byly sice negativním vyobrazením, perspektiva

⁷⁷ Ibid. str. 48

⁷⁸ Clark, T. J., 1999. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Rev. ed. Princeton, NJ: Princeton University Press. Str. 173 V jiných obrazech zase vidíme spíše ironický postoj.

⁷⁹ Můj příklad, ne Pippinův. Pippin se zabývá divadelností obecně.

⁸⁰ Do jaké míry můžeme Goyovy obrazy chápat jako povaho-malbu je sporné. Některé obrazy jako například obraz *Blázince* (1794), nebo *Saturna* (cca.1820) se tak

divadelnosti (theatricality) však divákovi propůjčovala jistou povýšenost nad znázorněným jevem. Postavy, které ale vidíme u Maneta, nejsou zobrazené jako typy, spíše vidíme jakousi snahu o překročení dramatičnosti, dokonce můžeme říct, že nás (diváky) svými prázdnými pohledy obviňují z jistého nepochopení, že nejsou tím, za koho je považujeme. Tak tomu je v případě slavného *Baru na Folies-Bergère*, nebo obrazu nahé *Olympie*, kdy je divák pohledem přímo konfrontován:

„zdá se, že nedoufají v reakci pozorovatele; některé dokonce ,konfrontují pozorovatele, ale jako by tam nebyl, jako by neočekávaly, nemohly očekávat nic uspokojivého na oplátku.“⁸¹

Záměrné odmítnutí pozorovatele tedy upozorňuje na jistý neúspěch, ke kterému dochází nejenom v díle samotném, ale mezi divákem díla a znázorněnou postavou. To však podle Pippina přímo souvisí s problémem intersubjektivní.

4.3 *Problém uznání a přehodnocení konce umění*

Pippin se pro vysvětlení tohoto selhání obrací k Hegelovu pojetí uznání. Jak jsme již viděli, Hegelovo základní kritérium bylo, že svoboda jednotlivce předpokládá jistou vzájemnou vazbu v intersubjektivní sféře, v níž je rovněž někým pro jiné. To znamená nejen to, že jeho vlastní činy nabývají smyslu teprve v této objektivní sféře, ale i to, že jeho vlastní sebe porozumění závisí na sebeodcizení. Dobrou ilustrací tohoto odcizení je Wittgensteinův příklad se zvedáním ruky: „když ,zvedám ruku', tak se moje ruka zvedá. A vyvstává problém; co je to, co zbude, když od skutečnosti, že zvedám ruku, odečtu to, že se moje ruka zvedá?“⁸² Můžeme říct, že „zbude“ samotný společensky ustálený význam. I v Hegelově rámci je naše zvednutí ruky zaznamenáno námi samotnými jako zvednutí ruky pouze, pokud

radikálně vzdalují normě, že je jen stěží můžeme jednoduše zařadit pod tradiční znázornění, „blázince“, a „Saturna“. Není divu, že právě Goya byl jedním ze zásadních vlivů na Maneta.

⁸¹ Pippin, R.B., 2014. *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. Chicago: University of Chicago Press. str. 59

⁸² Wittgenstein, L., 2019. *Filosofická zkoumání*. Druhé vydání. Přeložil J.Pechar, Praha: Filosofia. § 621

odpovídá ustálenému úzu „*zvednutí ruky*“ (například na rozdíl od mávnutí, od vyhození rukou do vzduchu atd.).

Tyto společenské normy, jak jsme také již dříve viděli, mohou hrát nějakou konstitutivní roli pouze ve světě, který jednotlivci chápou jako svůj vlastní – jež odráží jejich vlastní „svobodnou“ vůli. Pippin se však domnívá, na základě Manetových, ale také Cézannových obrazů, že tyto intersubjektivní struktury moderního světa upadají. Z maleb se vytrácí smysl, stejně jako ze světa samotného. Na základě tohoto postřehu pak kritizuje i Hegelovu ucelenou pozici:

„Sám Hegel se však, ve svém největším selhání, nikdy příliš nezabýval touto potenciální nestabilitou moderního světa, tím, že by občané téže etické pospolitosti mohli ztratit tolik společného základu a společné důvěry“ ... „tak nízká očekávání, jaká vidíme ve všech těch prázdných pohledech. Jak jsme viděli, Hegel si s tím nedělá velké starosti kvůli své obecné teorii o postupném historickém uskutečnění usmířeného stavu, k němuž mělo historicky dojít. To se však začalo jevit jako nejméně věrohodný aspekt jeho výkladu, a co také souvisí s naším odporem k jeho proklamacím o umění jako věci patřící minulosti.“⁸³

Co tedy stojí za Hegelovým hlavním selháním? Hlavní viník je pro Pippina zřejmý. Je jím Hegelova teleologická perspektiva logického vývoje dějin. Zbavíme-li se jí, „konec umění“ nabude na novém, pragmatičtější významu. Již nebude značit nutný konec pohybu sebepoznání ducha, ale spíše laťku společenské stability. Zdá se tedy, že Pippinovo pojetí zcela závisí na tom, zda je společnost schopná uznání; zda je ta či ona kultura v takové fázi vývoje, kdy překoná potřebu znázorňovat své vnitřní společenské rozpory ve formě umění. Protože však k tomuto usmířenému stavu historicky ještě nedošlo, umění stále pokračuje, a Hegelovo prohlášení jednoduše neplatí.

⁸³ Pippin, R.B., 2014. *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. Chicago: University of Chicago Press. str. 60

4.4 Několik kritických poznámek

V takovémto selektivním přístupu, v němž je uznání odtrženo od širšího kontextu, můžeme nacházet i nesrovnalosti. Otázka „konce umění“ podle Pippina závisí na tom, je-li společnost schopná uznání. Je toto skutečně kritérium, které má Hegel na mysli, když mluví o „konci umění“? Je umění pouze něco, jak z Pippinovy teze vyplývá, co může přetrvávat ve společnosti, která nedosáhla společenské jednoty?

Abychom na toto mohli odpovědět, je potřeba si ujasnit, že Hegel usmířením nemyslí stav věcí, v němž nemůže docházet k reálnému úpadku, a dokonce k celému rozpadu struktur společnosti. Usmíření, tedy dosažení sebevědomí, spočívá v tom, že si jedinec uvědomuje svou spjatost se společností, což však znamená pouze to, že se smíří s tímto konečným světem, *ted' a tady*. O smíření Hegel píše jako o nejtvrdějším přechodu:

„Přechod od nutnosti k svobodě či od skutečna k pojmu je ten nejtvrděší přechod.... Neboť myšlení je shodou se sebou v jiném – osvobozením, které není útekem abstrakce, ale záleží v tom druhém skutečnu, s nímž je toto skutečno spoutáno silou nutnosti, nemá jako jiné, nýbrž že v něm má své vlastní bytí a kladení.“⁸⁴

Subjekt se skutečně osvobozuje teprve přijetím tohoto světa jako nedokonalého a nepředvídatelného. Přechod ke svobodě tudíž nemůže být klidným stavem, ale aktem víry. K tomuto uvědomění logické jednoty jednotlivce a jeho světa podle Hegela skutečně došlo v komedii. Nemůžeme proto tvrdit, že úpadek společnosti (a nemožnost uznání) znemožňuje usmíření, protože usmíření je něco v logickém slova smyslu dosaženého. V moderní době tomu tedy není tak jako například v klasickém Řecku, kdy umělecká tvorba směřovala skutečně k představení něčeho logicky závažného, co dosud nebylo uchopeno. Moderní sebevědomý duch si naopak dobře uvědomuje, že jeho svět je nutně něčím problematickým a rozporuplným. Právě proto v něm také nevidí nic skutečně cizího – i

⁸⁴ Hegel, G.W.F., 1992. Malá logika: encyklopedie filosofických věd. I. díl. Přeložil J. Loužil. Praha: Svoboda. Filosofické dědictví. str. 281

v nejistotě je totiž schopen být sám sebou. Hegel staví svou konečnou tezi právě na tomto bodu.

Domnívám se tedy, že je to Pippinova skepse vůči Hegelově systematicke, patrná například v jeho tvrzení, že: „systematické ambice vyžadují let v mnohem vyšší spekulativní atmosféře, než do jaké by se dnes kdokoli odvážil vznést,“⁸⁵ která mu zabraňuje skutečně konfrontovat „konec umění“. Pippin jednoduše *nezohledňuje dokončený proces sebevědomí* a soustředí se pouze na reálnou možnost a nemožnost uznání v konkrétní společnosti.

•

Přijmeme-li tedy, že umění skutečně v jistém smyslu skončilo, mohli bychom Manetovy obrazy interpretovat nejen jako důkazy rozpadu substanciálního světa, ale i jako *setrvávání již usmířeného ducha v tomto rozpadu*. Tím bychom vysvětlili například i fakt, že Manetovu malbu nejde jednoznačně zařadit ani pod komično, ani pod tragično. V komedii byla abstraktní svoboda jednotlivců představena v celé své nesmyslnosti, jako pouhá svévole, která si zaslouží výsměch, a v tragédii byly představeny její sebezničující důsledky. V Manetovi je však element subjektivní svévole (v ironických pohledech) představen spíše jako nevyřešitelný problém a přebytečný element světa, jehož jsou postavy částí. Nahodilost postav jako by nebyla znakem úpadku, tedy něčím, co má být překonáno, ale naopak jistým pozitivním elementem. Postavy tedy sice prozrazují jistou „neukotvenost“ v sociální sféře, v nějakých sdílených strukturách. Tuto nezávislost však můžeme chápat i jako předpoklad jejich svobody. Nicolas Bourriaud ve své pozoruhodné předmluvě k Foucaultově krátké knížce o Manetovi píše:

„to, co je pro Manetovu malbu zárukou, je definitivní zrod individua, které je zbaveno svých dosavadních jistot o svém místě ve světě“... „Divákovi je přikázáno, aby se postavil do pozice autonomního subjektu, kterému chybí

⁸⁵ Pippin, R.B., 2014. *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. Chicago: University of Chicago Press. str. 79

možnost identifikovat se nebo se promítnout do uměleckého díla, s nímž se setkává.“⁸⁶

Pippin paradoxně nezohlednil svůj vlastní postřeh o Proustově hledání spisovatelské podstaty. Co v Manetových obrazech vidíme je právě tato „*neukotvenost*“ a *nestabilita* moderního ducha.⁸⁷



Má druhá výtká souvisí s tím, jaký status Pippin modernímu umění implicitně přisuzuje. Jednoduše řečeno je pojímá ve smyslu rozpadu „divadelnosti“ (theatricality). Přestože u Maneta nebo Cézanna tento rozpad zachytit lze, dokázala by Pippinova interpretace obstát i v případě dalších modernistických děl, z nichž nelze bezprostředně usuzovat, že by měla vůbec co do činění s divadelností nebo ilusivností (Mondrian, Kandinsky atd.)? Nenacházíme už v Manetovi a Cézannovi také něco jako tvorbu nového neilusivního smyslu, v tom, jak pracují s formálními aspekty obrazu? Nesnaží se moderní umění dopátrat nějaké trvalejší pravdy, nezávislé na historickém kontextu, v duchu např. Kandinského tvrzení, že: „Umění musí odrážet to, co je instinktivní a vrozené, tu část nás samých, která je zcela nevědomá a nezkažená konvencemi“?⁸⁸

V posledním oddílu se pokusím tyto otázky zodpovědět. Abych nevykročil z hegelovského rámce, pokusím se interpretovat „konec umění“ jako moment osvobození umění od předem dané společenské funkce *herausarbeiten*. Tak jako postavy u Maneta, které právě v tom, že v moderním světě nemají pevnou půdu pod nohama a ani žádnou pevnou společenskou roli, nacházejí jistou svobodu, interpretuji i moderní umění. Pippinův postřeh o společenském rozpadu tedy bude v této interpretaci stále platný, nicméně se ho pokusím doplnit o moment subjektivity, popisující způsob, jímž si moderní umění zajišťuje svou samostatnost.

⁸⁶ Nicolas Bourriaud ve své ‘Předmluvě’ ke knize Manet and the Object of Painting. Foucault, M., 1998. Manet and the Object of Painting. Přeložil M. Barr. Tate Publishing. str.16 (vlastní překlad)

⁸⁷ Za tento argument jsem z části dlužen Slavoji Žižekovi z jeho vynikající knihy Žižek, S., 2016. Disparities. London: Bloomsbury Publishing. str. 192

⁸⁸ Taruskin, R., 2024. *Music in the Early Twentieth Century*, In *Oxford University Press*. New York, USA., <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780195384840-div1-006006.xml>, Kapitola 6 Inner Occurrences (Transcendentalism, III). (vlastní překlad)

4.5 Přestupek, zločin a Hegelův subjekt

Lukács si ve své přednášce o Hegelově *Estetice* všiml jejího základního nedostatku, tedy že:

„nemůže překonat onen rozpor, který se objevil již u Leibnize, totiž že umění je přípravným stupněm poznání, neadekvátní formou jevení, a nikoli samostatným způsobem přiměřené reflexe skutečnosti, tedy že je *nedokonalou* formou poznání.“⁸⁹

Umění je nedokonalé, protože stále plní služebnou funkci, tudíž jeho forma neodpovídá „Pojmu“, který je něčím, *co vychází ze sebe sama*. Platí však toto i pro modernistická díla? Neprozrazují právě jistý sebevztah a sebereflexivitu?

Hegel ve své *Logice jako vědě* dochází k pojetí sebevztahu specifickým způsobem. V sekci *Soud* rozlišuje mezi pozitivním, negativním a nekonečným soudem. Pozitivní soud je neproblematický, sobě rovný, např. „*toto je umění*“, negativní soud je negací pozitivního, „*toto není umění*“ (*ale třeba pisoár*). Negativní soud tedy neguje vlastnost nějaké věci, tato negace však stále zůstává v relativním vztahu k tomu, co například považujeme za umění, tj. náš negativní soud předpokládá nějakou sféru, které říkáme umění, ve vztahu, ke které soudíme daný předmět. V nekonečném soudu dochází k něčemu jinému. Nekonečný soud jde o krok dál, protože neguje samotný tento předpoklad, tj. celou sféru umění jako umění, například soud „*tento pisoár je umění*“. Sám Hegel dává příklad přestupku a zločinu:

„v negativním soudu je tedy univerzální sféra, „právo“, stále uznávána a zachovávána. Zločin je však nekonečný soud, který neguje nejen partikulární právo, ale i univerzální sféru, právo jako právo.“⁹⁰

Můžeme říct, že Duchampova *Fontána* byla takovým zločinem, jelikož překročila dosavadní význam umění samotného. Neguje-li tedy Duchamp

⁸⁹ Lukács, G., 1954. 'Beiträge zur Geschichte der Ästhetik', Aufbau-Verlag, Berlin, Přeložil D. Taffel, Graduate Faculty Philosophy Journal, vol. 23, no. 2. str. 100. (vlastní překlad)

⁹⁰ Hegel, G.W.F., 2010. The Science of Logic. Přeložil G. Giovanni. New York: Cambridge University Press. str. 567

sféru umění, jaký je výsledek této negace? Hegel tvrdí, že dochází k „obrácení se“ (k reflexi) jednotliviny „do sebe samé“. Výsledkem je zdánlivě tautologické tvrzení „toto je toto“ (např. tento pisoár je tento pisoár)⁹¹. Znamená to však něco docela jiného než prostou tautologii. Právě protože naše pozitivní a negativní soudy o Duchampově *Fontáně* selhávají, uvědomujeme si, že *měřítka souzené věci je v ní samotné*, ne v našich subjektivních soudech:

„Pozitivní prvek nekonečného soudu, negace negace, je reflexí jednotlivosti do sebe samé, díky níž je jednotlivost nejprve kladena jako určující určenost.“⁹²

To znamená, že předmět již není přímo určován vnějším objektivním prostředím, v němž se vyskytl, naopak se sám k sobě vztahuje jako subjekt:

„Jednotlivé se tak klade jako rozvíjející se do svého predikátu, který je s ním totožný; ve stejném rozsahu tedy obecně již není ničím bezprostředním, ale souhrnem odlišných.“⁹³

Na rozdíl od obyčejného pisoáru v sobě Duchampova *Fontána* nese sebereflexivitu, tudíž nejde zredukovat na žádnou svou objektivní, nebo vnímatelnou vlastnost. Podobně, jako když řekneme o našem známém: „Mirek je prostě Mirek“, znamená to vlastně, že Mirek není zredukovatelný na člověka, kterého mám před sebou, ani na souhrn objektivních faktů o něm, na výsledek výchovy, na jméno Mirek atd. Je jedinečnou, svobodnou osobou, což znamená, že je vztahem k sobě samému (skrže tuto objektivitu). Hegel tedy chce tvrdit, že věc se stává „Pojmem“, jen tehdy, překročí-li sebe jako pouhá věc a začne se vztahovat k sobě samému.

Podstatné tedy je, že A) předchozí kroky jsou v nekonečném soudu zahrnuty – aby mohlo ke vzniku subjektu dojít, muselo tu být například pojetí sféry zákona a znalost jednotlivých naplnění a porušení této sféry (nějaký společenský rámec, v němž něco může být uměním, v němž se Mirek může stát sám sebou atd.) B) Subjekt vzniká překročením této *předem dané sféry*.

⁹¹ Když říkáme, že pisoár je umění, nemíníme tím jednoduše soud *toto je něco*. Tím bychom se navrátili zpět k pozitivnímu soudu, soudili bychom pisoár z pohledu umění.

⁹² Ibid. str.568

⁹³ Ibid. str.568

Na základě této skici tvrdím, že stejná logika platí i pro Hegelovo tvrzení o „konci umění“. Pozitivní a negativní soudy o umění se v Hegelově systematice stále ještě pohybují ve sféře „tradičního umění“, jež je podřízeno společenské funkci *zjevování pravdy*. „Konec umění“ však můžeme chápat jako nekonečný soud, který neguje nejen možnost pravdivosti jednotlivých děl, ale vůbec *samotnou formu*, jakou umění pravdu zjevuje. To, co nekonečný soud vytváří, je umění v sebevztahu. Hegelovu tezi tak můžeme chápat jako osvobozující moment překročení samotného konceptu umění – jako zločin, který otevírá prostor pro moderní *sebereflexivní tvorbu*. S trochou nadsázky můžeme říct, že umění v dějinách odvedlo nutnou, otrockou práci sebeuvědomování ducha a na samém závěru konečně dostalo svobodu ve formě moderního umění. Ve skutečnosti však dochází jen ke *změně perspektivy*. Sebereflexivita totiž byla historicky nevědomým předpokladem každého uměleckého díla, v modernismu se stává pouze jeho předmětem.

Přistoupíme-li na tuto interpretaci, mohli bychom také překročit Pippinův historizující přístup, pro který je moderní umění pouze ukazatelem společenského nedostatku. Pippin jednoduše není schopný zachytit kvalitativní změnu, ke které v moderním umění dochází. Z perspektivy moderního umění se totiž dosavadní historie umění (která je jeho nutným předpokladem), zdá jako něco překročeného, tj. není zde přímá evoluční linie ani organická návaznost, ale moment zlomu.

•

Nezbývá než zodpovědět, jak se tento sebevztah moderních děl reálně projevuje? V jakém smyslu máme tuto sebereflexi chápat? Co vůbec moderní umění reflektuje, reflektuje-li pouze sebe sama? Chápeme, že moderní umění nemůže reflektovat žádnou pozitivní pravdu a vynášet ji na povrch. Můžeme-li považovat ho za *herausarbeiten*, tak jedině v tom smyslu, že vynáší na povrch *rozpory vlastní pouze své vlastní činnosti*. K podobné myšlence dochází Dieter Henrich, ve svém článku *Art and Philosophy of Art Today*, kde píše o pohybu formy, jež neustále překračuje samu sebe:

„Nakonec se forma – zejména obraz – sama o sobě stává v moderním umění problematickou, protože musí být zároveň formou a porušením formy... zdánlivě paradoxní snahou formy proti sobě samé; to mimochodem vysvětluje určitý intenzivní patos, který je tomuto sebereflexivnímu umění vlastní.“⁹⁵

Jak jsme viděli, nesourodost u Maneta můžeme chápat jako Pippin – jako obsahovou nesourodost mezi tím, čím se postavy zdají být, a tím, za co se považují. Druhá, stejně tak zásadní nesourodost jeho obrazů, se týká právě *formy* ilusivnosti samotné. Formální aspekty, jako je barevnost, plošnost atd. nabývají jisté nezávislosti na zobrazeném obsahu. Jsou vyneseny na povrch jako osamostatněné entity – je jim přisouzena uchopitelná existence. Na toto upozorňuje Foucault ve své krátké knížce o Manetovi, kde ho srovnává s Mondrianem a Kandinským:

„Mondrian zacházel se svým stromem, slavným stromem, na základě něhož, ve stejné době jako Kandinsky, objevil abstraktní malbu, trochu podobně jako Manet s loděmi v přístavu Bordeaux. Ze svého stromu nakonec vytěžil určitou hru linií, které se shodují do pravých úhlů a které tvoří jakýsi rámeček, tahovou desku, rámeček rovných horizontálních a vertikálních linií“ ... „dospěl k tomu, že z ní vyextrahoval tuto, tuto hru vertikál a horizontál, které jsou geometrickým zobrazením samotné geometrie plátna, v němž má materiál.“⁹⁶

To, na co Foucault poukazuje je, že pouhý jev, dříve podřazený zobrazivosti, je u Mondriana a Maneta reflektovaný. Ilusivní zobrazení plachetnic, změť stěžňů plachet a ráhen v Manetově obraze vytváří (pravděpodobně nezáměrnou) souhru formálních elementů. Manet jako by v procesu malby odklonil svou pozornost od pouhého zobrazování a učinil tuto formální hru jednou ze zásadních elementů obrazu. Podobně je tomu s perspektivou v obrazech *Snídaně v trávě* a *Bar na Folies-Bergère*, která je vynesena ne naprostým zploštěním obrazu, jako například u Matisse, u něhož již abstrakce převládá nad zobrazením a abstraktní plochost obrazu je něčím naprosto nezávislým na zobrazených věcech, ale pomocí pokřivení

⁹⁵ Henrich, D., 1979. 'Art and Philosophy of Art Today: Reflections with Reference to Hegel', In: týž, R.E. Amacher and V. Lange (eds.), *New Perspectives in German Literary Criticism*, Přeložil D.H. Wilson, Princeton: Princeton University Press, str. 114 (přeloženo z angličtiny)

⁹⁶ Foucault, M., 1998. *Manet and the Object of Painting*. Přeložil M. Barr. Tate Publishing, str.44 (vlastní překlad z angličtiny)

samotného zobrazeného obsahu, např. tím, že je ženská postava v pozadí neúměrně velká postavám v popředí. Manet se tak stále pohybuje na rovině klasické iluzivní perspektivy, nicméně tuto ilusivnost zevnitř ní samé podrývá. Jinak řečeno, forma ilusivnosti v Manetových obrazech jako by v sobě nesla to, co je jí jiné – sama se pak proměňuje ve formální aspekty, v plochost, v barevné plochy atd. Manet tedy nevynáší pouze implicitní rozpory společenského světa, ale implicitní rozpory umělecké formy. Musíme tedy stále hovořit o *herausarbeiten*, i když se pohybujeme na jiné rovině než dříve.

Co je si však potřeba uvědomit, je, že Manet vytváří živý *celek*, který není pouze iluzivním celkem a jeho negací (jako by porušení ilusivnosti měl být pouze ozvláštňující prvek), ale spíše napjatou souhrou ilusivnosti a abstrakce. Vidíme, že jsou obě pozice na sobě závislé (jedna vzniká z druhé), přesto jsou bezprostředně neslučitelné.⁹⁷ Manet tedy vytváří obrazy, ve kterých není vůbec zřejmé, zda jsou podstatné jejich formální nebo iluzivní prvky. Jejich jednota není něčím stabilním, naopak teprve až ve *vzájemném napětí zaznamenáváme jejich soudržnost*.

Tento pohyb se netýká jen Maneta, ale je patrný v mnoha jiných modernistických dílech. Stejně paradoxní proces tvorby nachází Clement Greenberg u Cézanna. Jeho proces byl protikladem Maneta – Cézanne začíná s materialitou barev, například barevnou skvrnou nebo linií, která se až v procesu tvorby, zdánlivě nezáměrně, proměňuje v zobrazení, v ilusivnost. Greenberg píše o jednotě materiálního povrchu a iluze hloubky:

„Iluze hloubky je budována s ohledem na povrchovou rovinu živěji, obsesivněji; fasetové roviny mohou přeskakovat mezi povrchem a obrazem, který vytvářejí, a přesto jsou s povrchem i obrazem zajedno.“⁹⁸

Cézanne zachytil proces, v němž se zobrazivost zdá být spíše jako přebytečný, nicméně nutný výsledek hry materiálu. Lidé v jeho obrazech

⁹⁷ U obrazu přístavu Bordeaux dochází k podobnému efektu jako u proslulého reversibilního obrazce kachnokrálíka (pouhá změna perspektivy udává zda vidíme kachnu, nebo králíka). Abstrakce a ilusivnost jsou dvěma stránkami téže mince. Umělecké dílo, jelikož je historickou entitou, však dokáže také předvést samotný nutný proces, jak jedna forma např. ilusivnost nutně přechází v druhou – abstrakci.

⁹⁸ Greenberg, C., 1961. 'Modernist painting', In: týž, Editor C. Harrison a P. Wood, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, str. 751-752. (vlastní překlad)

jsou vedlejším produktem střetů jednotlivých ploch barev, proto také působí naprosto nelidsky. Nelidskost je však něčím vlastním jakémukoli procesu tvorby ilusivního portrétu – tuto podvojnost odhaluje/vytváří Cézanne.

V hudbě narážíme na zajímavý příklad ranného modernismu dokonce již u Beethovena. Oproti Mozartovým skladbám, které obecně řečeno směřují k nutné formální jednotě, u pozdního Beethovena jsou jak vulgarita, tak nahodilost zabraňující dosažení formální jednoty, zahrnuty do nového celku jako jeho nutný předpoklad. Charles Rosen ve své knize o Beethovenovi velmi pěkně popisuje podvojnost *Diabelliho variací*. Stojí za to citovat celou delší pasáž:

„Příbuznost mezi vznešeným a nízkým odhaluje podstatný aspekt jeho umění. Nakonec si Diabelliho neokázalý valčík Beethovena získal: viděl, že má své možnosti, a napsal ne jednu, ale třiatřicet variací, které si mohou nárokovat titul jeho největšího klavírního díla – přinejmenším je to dílo, které nám umožňuje nejlépe postihnout téměř všechny stránky jeho génia. Nicméně jeho první reakce byla správná, valčík je skutečně brak. Využívá tím nejhrubším způsobem nejjednodušší prvky tonality – tóniku, dominantu, relativní moll a subdominantu – a nedělá s nimi nic jiného, než že je předkládá ve správném pořadí s nepříjemně všedními motivy. Bylo by jen mírnou nadsázkou říci, že právě to dělá při mnoha příležitostech sám Beethoven. To, co tato nadsázka skrývá, je však zásadní: Beethoven uměl obnažit nejjednodušší prvky tonality, aby uvolnil jejich plnou sílu, využít všednost k odhalení toho, co ji činí tak neodolatelnou. Diabelliho valčík je samolibý; nedělá nic víc, než že používá všednost – netrvá na ní jako Beethoven tak obsedantně, dokud neuvolní svůj plný potenciál. Beethovenova hrubost byla provokativní, nikdy ne náhodná nebo bezmyšlenkovitá, a mohla se snoubit s rafinovaností a jemností. Jeho umění nebylo nikdy nevinné, ale často záměrně balancovalo na hraně neumětelství.“⁹⁹

V moderní hudbě se sebevztah projevuje i jinými způsoby. Například skladba *Gurre-Lieder* Arnolda Schönberga, ze dvou třetin složená v tradiční tonalitě pozdního romantismu, se v poslední části promění v atonální, zcela harmonicky nestabilní skladbu. Rozdíl je zde tedy v tom, jaký formální aspekt je negován. U Beethovena vidíme negaci jednoty hudební formy,

⁹⁹ Rosen, C., 2002. *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. New Haven and London: Yale University Press. str. 247–248 (vlastní překlad z angličtiny)

kteřá se pak k sobě navrácí jako *jednota nízkého a vysokého* (tj. jednota nahodilého a nutného), kdežto Schönberg překračuje horizont tonality – nechá tonalitu rozložit ve svůj pravý opak, čímž zjednává jednotu dvou protichůdných stylů kompozice – tonálního/romantického a atonálního.

Posledním příkladem (pro úplnost) z dramatu mohou být hry Samuela Becketta, který svým dramatickým stylem bezprostředně podřívá samotnou smysluplnost dramatického textu. Beckett dělá vše, co je v jeho silách, aby jeho drama nenabylo smysluplnosti, čímž paradoxně jistou smysluplnost vytváří. V jeho mistrovském díle *Konec hry* narážíme na pasáže jako:

Hamm: Zdalipak my právě teď něco... něco... neznamenáme?

Clov: Něco znamenat? My a něco znamenat! (Zasměje se) Ach, ty jsi dobrý!¹⁰⁰

Přebytečnost a nesmyslnost se stává částí smysluplného celku také v Beckettových schizofrenních monolozích. Adorno si v této hře povšiml zvláštní proměny významu slov v čistý zvuk. Píše, že drama jako by v sobě samém poslouchalo něco, co je mu cizí:

„Dialog zní, jako by zákonem jeho průběhu nebyla racionalita výpovědi a repliky, dokonce ani jejich psychologické propojení, ale spíše proces vyslechnutí něčeho, podobný procesu poslechu hudby, která je emancipovaná od již existujících forem. Drama sobě naslouchá, aby slyšelo, jaký druh výpovědi bude následovat po té předchozí. Teprve ve vztahu k počáteční spontánnosti těchto otázek se vyjasňuje absurdita obsahu. I ta má svůj infantilní předobraz v návštěvnících zoologické zahrady, kteří čekají, co udělá hroch nebo šimpanz příště.“¹⁰²

Beckett vlastně začíná z perspektivy klasického dramatu, tj. vytváří očekávání, že děj bude mít nějaké reálné vyústění. Místo toho však ustálenou formu proměňuje ve formální fráze a klišé, které se mění v nesmysly nebo čistě rytmický tok zvuků. To pak dává jeho hrám zvláštní ráz, jako by drama dopředu „nevědělo“, čím je. Až posléze by měl vyplynout celek ze souhry smyslu a nesmyslu.

¹⁰⁰ Beckett, S., 1994. *Konec hry*. Přeložil J. Kaušitz. Praha: DILIA, str. 22 V anglické verzi: “We’re not beginning to...to...mean something?”...“Ah that’s a good one“ Beckett, S., 1978. *Endgame*. New York: Grove Press, Inc. Dějství I, str. 21

¹⁰² Adorno, T.W., 1991. 'Trying to Understand Endgame', In: týž R. Tiedemann (ed.), *Notes to Literature*, Přeložil S.W. Nichol森, vol. 1, New York: Columbia University Press. str. 144

Moderní díla tedy nejsou sebereflexivní v tom smyslu, že by předem očekávala to, co reflektují. Teprve v samotném procesu odcizení vyvstávají rozpory, které význam tohoto procesu *retroaktivně přetvářejí*. Jak jsem se snažil ukázat, Hegelovo pojetí subjektu tomuto procesu odpovídá – subjektivita není něčím stabilním, naopak, identita, kterou se sebou vytváří, je z principu vždy identitou s *tím „jiným“*, v co přechází. Sama se k sobě navrácí jako jiná. Proto na Adornovu poznámku, že moderní umění není proces transparentní ani sobě samému můžeme navázat tak, že tato netransparentnost neprozrazuje nějakou potlačenou podstatu, ale značí samotnou neukončenost moderního umění jako takového. *Z hegelovské perspektivy bychom měli číst netransparentnost modernistických děl jako vždy do jisté míry otevřený „sebezcižující se“ proces*. K podobnému závěru dochází i Vojtěch Kolman ve své knize *Co je dialektika?* na příkladu Picassova obrazu. Analogicky si všímá, že odcizení je historicky podmíněné:

„Picassova variace na Velázquezův obraz se svým finálním rozbitím perspektivy jako taková zachycuje obojí, pomíjivost určitého způsobu zobrazení a historické zakotvení této pomíjivosti, bez níž je Picassova negace nesrozumitelná.“¹⁰³

Nicméně je podstatné dodat, že tento historický moment reflexe formy samotné představuje specifický a nezredukovatelný zlom v dějinách umění, který se stává srozumitelným pouze tehdy, pokud moderní umění nechápeme z historizující pozice, jako jeden z dalších stylů, ale z pozice spekulativní, tj. v návaznosti na celý vývoj umění a vymezení se modernismu vůči předešlému vývoji. Nicméně je podstatné dodat, že tento historický moment reflexe formy samotné je specifickým a nezredukovatelným zlomem v dějinách umění, který se stává srozumitelným pouze pokud moderní umění nechápeme z historizující pozice, jako jeden z dalších stylů, ale z pozice spekulativní, tj. v návaznosti na celý vývoj umění a vymezení se modernismu vůči předešlému vývoji. Právě v tomto vykročení mimo sféru umění se moderní umění stává *uměním jako takovým*.

Snahou bylo předvést, alespoň v náznaku, jak by mohlo být moderní umění myšleno v Hegelově systematice, aniž bychom se museli zbavovat

¹⁰³ Kolman, V., 2023. *Co je dialektika?* Praha, Argo, str.246

buď zásadních aspektů této systematiky – především „konce umění“ a pojetí sebevztahu, nebo zvláštní povahy moderního umění. Chtěl jsem předvést, že je Hegelova filosofie schopna vystačit si sama se sebou, pouze se svými pojmy, i při zkoumání zdánlivě problematického moderního umění.

Závěr

V první a druhé části práce jsem se snažil představit základní souvislosti Hegelovy systematiky, na základě, kterých by bylo možné porozumět podstatě umělecké tvorby. Zachytil jsem, že význam umění není pouze estetický či historický, ale že jeho vývoj představuje logický vývoj společnosti v dějinách, v níž se koncept ducha završuje v sobě samém. „Konec umění“ značil dosažení společenského sebevědomí jednotlivce jako ducha. Umění pak přechází v náboženství, kde dostává duch reálnou podobu. Tento moment byl podstatný, jelikož nám dále dovolil konfrontovat Pippinovo stanovisko.

Problematika moderního umění byla tématem třetí části práce. Moderní umění zde bylo pojato jako zásadní problém pro Hegelovu tezi o „konci umění“, jednoduše z toho důvodu, že je nebylo možné podřadit pod dosavadní umění. Pippinova interpretace pak ze zdánlivé nedokonalosti moderních děl usuzovala na společenský konflikt. Tuto neusmířenost Pippin ztotožnil s rozpadem společenských struktur uznání. Zaujetím jistě sociologické historizující perspektivy však ztotožnil termín usmíření a uznání, čímž „konec umění“ ztratil svůj logický význam. Ke své vlastní pozici jsem dospěl tak, že jsem se kriticky vymezil vůči tomuto ztotožnění termínů. Snažil jsme se dokázat, že usmíření a s ním spjatý „konec umění“, má u Hegela bytostně logickou povahu. Na základě toho jsem dále argumentoval, že již není možné se vrátit do logicky neusmířeného stavu – „konec umění“ tudíž musí stále platit.

V poslední krátké části jsem předvedl možnou alternativní interpretaci moderního umění jakožto procesu tvorby, který se obrací k sobě samému, čímž si je schopný zajistit jistou autonomii. K tomu jsem využil argumenty z oddílu *Subjekt jako proces*. To, co se v modernistických dílech často objevovalo, byl proces, ve kterém se daná perspektiva (např. ilusivnost)

mění ve svůj opak (např. v abstrakci). V návratu k sobě se stává tím, čím skutečně je – pohybem od jednoho k druhému a návratem k jisté jednotě obou. Tímto jsem se pokusil zachovat jak A) „konec umění“ B) Hegelovo logické uvažování C) Pippinovo stanovisko o rozpadu struktur světa.

Seznam literatury:

Adorno, T.W., 1984. Aesthetic Theory. Přeložil C. Lenhardt. Editor G. Adorno a R. Tiedemann. London: Routledge and Kegan Paul.

Adorno, T.W., 1991. 'Trying to Understand Endgame', Přeložil R. Tiedemann, In: týž Notes to Literature, Přeložil S.W. Nichol森, vol. 1, New York: Columbia University Press.

Beckett, S., 1978. Endgame. New York: Grove Press, Inc.

Beckett, S., 1994. Konec hry. Přeložil J. Kaušitz. Praha: DILIA.

Clark, T.J., 1999. The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers, Edice., Princeton, NJ: Princeton University Press.

Darwin, C., 1981. The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex, vol. 2. Princeton: Princeton University Press.

Dolar, M., 2016. 'Interview with Mladen Dolar: I think art is to make a break', dostupné na: <https://conversations.e-flux.com/t/interview-with-mladen-dolar-i-think-to-make-art-is-to-make-a-break/5075> (přístup 13. července 2024).

Ďurďovič, M., 2014. Hegel a perspektiva dialektického pojmu zkušenosti, Pro-Fil, vol. 15, no. 2. ISSN 1212-9097. str. 29–47. Dostupné: <http://www.phil.muni.cz/journals/index.php/profil/article/view/1033>.

Foucault, M., 1998. Manet and the Object of Painting. Do angličtiny přeložil M. Barr. Tate Publishing.

Gethmann-Siefert, C., 1976. 'Hegel Archiv und Hegel Ausgabe', *Zeitschrift für philosophische Forschung*, vol. 30.

Greenberg, C., 1961. 'Modernist painting', In: *týž*, Editor C. Harrison a P. Wood, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell.

Hegel, G.W.F., 1894. 'Lectures on the Philosophy of History', *Přeložil. J. Sibree*, London: Henry.

Hegel, G.W.F., 1968. 'Ueber die wissenschaftlichen Behandlungarten des Naturrechts', In: *týž*, *Gesammelte Werke*, vol. 4.

Hegel, G.W.F., 1961. *Dějiny filosofie. 2. díl. Přeložili M. Sobotka a J. Cibulka. Praha: ČSAV.*

Hegel, G.W.F., 1966. *Estetika: II. Přeložil J. Patočka. Praha: Odeon.*

Hegel, G.W.F., 1966. *Estetika: I. Přeložil J. Patočka. Praha: Odeon.*

Hegel, G.W.F., 1968. *Gesammelte Werke*, editor Deutsche Forschungsgemeinschaft a Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Hamburg: Felix Meiner Verlag, GW 8.

Hegel, G.W.F., 1968. *Gesammelte Werke*, Editor Deutsche Forschungsgemeinschaft and Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Hamburg: Felix Meiner Verlag, GW 8.

Hegel, G.W.F., 1989. *Hegel's Science of Logic. A.V. Miller. Atlantic Highlands: Humanities Press International.*

Hegel, G.W.F., 1992. *Malá logika: encyklopedie filosofických věd. I. díl.* Přeložil J. Loužil. Praha: Svoboda. Filosofické dědictví.

Hegel, G.W.F., 1999. 'Address on the Tercentenary of the Submission of the Augsburg Confession (25 June 1830)', In: *týž* editor L. Dickey a H.B. Nisbet, *Hegel: Political Writings*, Cambridge: Cambridge University Press.

Hegel, G.W.F. 1974. 'Jenaer Realphilosophie, Frühe politische Systeme, Frankfurt: Ullstein.

Hegel, G.W.F., 2004. *Philosophy of Nature.* Přeložil A.V. Miller. Oxford: Oxford University Press.

Hegel, G.W.F., 2015. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst I. Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/21 und 1823*, Editor N. Hebing, Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Hegel, G.W.F., 2019. *Fenomenologie ducha.* Přeložili J. Kuneš a M. Sobotka. Praha: Filosofia.

Hegel, G. W. F., 1960. *Fenomenologie ducha.* Přeložil J. Patočka Praha: Nakl. Československé akademie věd.

Henrich, D., 1979. 'Art and Philosophy of Art Today: Reflections with Reference to Hegel', In: *týž*, R.E. Amacher and V. Lange (eds.), *New Perspectives in German Literary Criticism*, Přeložil D.H. Wilson et al., Princeton: Princeton University Press.

Henrich, D., 2008. *Between Kant and Hegel: Lectures on German Idealism.* Editor D.S. Pacini. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Hölderlin, F., 1795. 'Über Urtheil und Sein', In: *týž*, Přeložil H.S. Harris, *Hegel's Development: Toward the Sunlight 1770-1801*, Oxford: Clarendon Press.

Houlgate, S., 1997. *Hegel and the "End" of Art. The Owl of Minerva*, roč. 29.

Chesterton, G. K., 1908. *All Things Considered*. London: Methuen & Co.

Kant, I., 2015. *Kritika soudnosti*. přeložili V. Špalek a W. Hansel; druhé, upravené vydání připravil Tomáš Koblížek Praha: Oikoymenh.

Kojève, A., 1969. *Introduction to the Reading of Hegel*. Basic Books.

Kolman, V., 2023. *Co je dialektika?* Praha: Argo.

Lichtenberg, G.C., 1778. *Über Physiognomik; wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis*, 2. vyd., Gottingen.

Lukács, G., 1954. 'Beiträge zur Geschichte der Ästhetik', Aufbau-Verlag, Berlin, Přeložil D. Taffel, *Graduate Faculty Philosophy Journal*, vol. 23, no. 2.

Marx, K., 1844. *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, In: *týž*. Přeložil R.C. Tucker, *The Marx-Engels Reader*, 2. vyd., Norton.

Nietzsche, F., 1966. *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*. Přeložil Walter Kaufmann, Vintage Books.

Pippin, R.B., 2005. *The Persistence of Subjectivity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pippin, R.B., 2014. *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. Chicago: University of Chicago Press.

Redding, P., 2020. 'Georg Wilhelm Friedrich Hegel', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

Rosen, C., 2002. *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. New Haven and London: Yale University Press.

Shapiro, G., 1979. 'Notes on the Animal Kingdom of the Spirit', *Clio*, vol. 8, no. 3.

Shakespeare, W. 2004. *Tempest*. Editovali Barbara A. Mowat a Paul Werstine. Folger Shakespeare Library, Simon & Schuster.

Taruskin, R., 2024. *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press. New York, USA.

<https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780195384840-div1-006006.xml>, Kapitola 6 Inner Occurrences (Transcendentalism, III).

Varela, F., 1996. 'The Emergent Self', In: týž, J. Brockman (ed.), *The Third Culture: Beyond the Scientific Revolution*, New York: Simon & Schuster.

Wittgenstein, L., 2019. *Filosofická zkoumání*. Druhé vydání. Přeložil J. Pechar. Základní filosofické texty, sv. 16. Praha: Filosofia.

Žižek, S., 2016. *Disparities*. London: Bloomsbury Publishing.

Příloha



Kontroverzní obraz Olympie (1863)

*Édouard Manet – Google Art Project: Home, Public Domain,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=23737568>*



Podobně jako v obraze Starý muzikant (1862) i zde je dobře patrné usmíření, které není veselým a neproblematickým usmířením. Spíše je to usmíření s odloučením. Svoboda je tento stav odloučenosti.

Édouard Manet — Google Arts & Culture, Public Domain,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=20361232>



Snídaně v trávě (1862) Všimnout si můžeme zploštění pozadí.

Édouard Manet – Google Cultural Institut, Public Domain,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=21855901>



V zimní zahradě (1879)

Édouard Manet – Public Domain, Google Arts & Culture: Home,
[,https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=22346024](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=22346024)



Manetův obraz přístavu (1871), v němž si můžeme všimnout náznaků abstrakce.

Édouard Manet – Public domain, Zdroj The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei, distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202.

https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Edouard_Manet_026.jpg