

V jakém smyslu lze to, co bylo uměním, a to, co jím je dnes, převést na obecný, obojí zahrnující pojem? [...] Dokud se soustředíme na takzvané klasické umění, jde o produkci děl, která nebyla v první řadě pojímána jako umění, nýbrž jako ztvárnění objevující se v příslušné, ať už náboženské nebo světské oblasti života, jako výzdoba vlastního světa a jeho význačných aktů: kultu, reprezentace vládců a jiných podobných. Jakmile však zvuk pojmu „umění“ přijal nám vlastní barvu a umělecké dílo začalo spočívat samo v sobě, osvobozeno ze všech vztahů k životu, [...] tehdy se v umění rozpoutala velká revoluce vystupňovaná v moderně až k oddělení od veškeré tradice obrazového obsahu a od každé srozumitelné výpovědi, a tak se umění stalo pochybným z obou stran: Je to ještě umění? A také: Chce vůbec ještě uměním být? Co se skrývá za touto paradoxní situací? Je umění vůbec někdy uměním, ničím než jen uměním?

Hans-Georg Gadamer, Aktualita krásného, s. 22–23

GADAMER, Hans-Georg, Aktualita krásného: umění jako hra, symbol a slávnost. Triáda, 2003.

TRIÁDA / EDICE DELFÍN
SVAZEK ČTYŘICÁTÝ PÁTÝ

krásnou nás poučí, že je to v jistém smyslu falešné zdání a že popravdě se na přírodu nelze dívat jinými očima než očima lidí v umění zkušených a vychovaných. Připomeňme si, jak ještě v 18. století cestopisné zprávy líčily Alpy: strašlivé hory, jejichž hrůzná a děsivá divokost byla vnímána jako vyhnanství z krásy, humanity a tajemnosti bytí. Dnes je naproti tomu celý svět toho názoru, že velkolepé formace našich velehor představují nejen vznešenost přírody, ale i jí vlastní krásu.

Je jasné, co se tu přihodilo. V 18. století jsme se dívali očima představivosti školené racionálním řádem. Zahrady 18. století, dříve než styl anglických zahrad předestřel nový způsob podobnosti přírodě nebo přírodnosti, byly vždy geometricky konstruovány jako pokračování konstrukce obytného domu ven do přírody. Tak tedy přírodu popravdě vidíme, jak nás poučil příklad, očima vychovanými uměním. Hegel správně pochopil, že krásné v přírodě je odrazem krásného z umění,¹⁸ takže se krásné v přírodě učíme rozpoznat vedení okem a tvorbou umělce. Zůstává však otázkou, jak nám to pomůže dnes v kritické situaci moderního umění. Pod jeho vedením bychom při pohledu na krajinu těžko dospěli k úspěšnému znovurozpoznání krásného v krajině. Ve skutečnosti je to tak, že dnes bychom museli zkušenost s krásným v přírodě považovat dokonce za korektiv nároků vidění školeného uměním. Krásné v přírodě nám stále znovu připomíná, že to, co rozeznáváme v uměleckém díle, naprosto není tím, čím mluví umění. Tím, co nás oslovuje na moderním umění, je právě ona neurčitost odkazování, která nás naplňuje vědomím významovosti, výsadního významu toho, co máme před očima.¹⁹ Jak je to s tímto odkazováním k neurčitému? Nazýváme tuto funkci ve smyslu daném zvláště německými klasiky, Schilerem a Goethem, symbolickou.

¹⁸ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. Heinrich Gustav Hotho, Berlin 1835, Úvod I, r. [Česky: G. W. F. Hegel, *Estetika*, přel. Jan Patočka, Praha, Odeon 1966, s. 59–60.]

¹⁹ To podrobně popsal Theodor W. Adorno ve své práci *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1973 (první vydání v: *Gesammelte Schriften*, sv. 7, Frankfurt a. M. 1970). [Česky: Theodor W. Adorno, *Estetická teorie*, přel. Dušan Prokop, Praha, Panglos 1997.]

Co znamená *symbol*? Především je to technické slovo řeckého jazyka a znamená upomínací střep. Hostitel dá svému hostu střep zvaný „tessera hospitalis“, to znamená, že rozlomí střep, ponechá jednu půlku u sebe a druhou dá hostu, aby až za třicet nebo padesát let hostův potomek opět zavítá do domu, bylo možno se navzájem poznat tak, že střepy dohromady dají celek. Antický cestovní pas: to je původní technický smysl symbolu. Je to něco, podle čeho lze někoho poznat jako starého známého.

Existuje jeden velmi krásný příběh z Platónova dialogu *Symposion*, který, domnívám se, ještě hlouběji ilustruje druh významovosti, kterou nám představuje umění. Aristofanés vypráví dodnes fascinující příběh o podstatě lásky. Říká, že lidé byli původně kulovité bytosti; pak se ale špatně chovali a bohové je rozřízli napůl. Od té doby hledá každá z půlí této úplně živoucí a jsoucí koule svůj doplněk. Ono σύμβολον τοῦ ἀνθρώπου znamená, že každý člověk je vlastně zlomkem, a láska spočívá v tom, že očekávání, že něco bude tím spásným doplňujícím zlomkem, se naplňuje setkáním. Toto hlubokomyšlné podobnostní hledání a nacházení duší a spřízněnosti volbou se dá myslet jako metafora zkušenosti s krásným ve smyslu umění. Zjevně je tomu i zde tak, že významovost, která přísluší krásnému v umění, uměleckému dílu, odkazuje k něčemu, co neleží bezprostředně ve viditelném a srozumitelném náhledu jako takovém. – Ale co je to za odkazování? Vlastní funkce odkazování se týká něčeho jiného, něčeho, co lze také mít nebo zakoušet bezprostředním způsobem. Kdyby tomu tak bylo, pak by symbol

byl tím, co alespoň od doby klasického jazykového úzu nazýváme alegorií: že se říká něco jiného, než se myslí, že však to, co je míněno, lze říci i bezprostředně. Je důsledkem klasicistního pojmu symbolu, který na něco jiného neodkazuje tímto způsobem, že máme s alegorií spojenou v podstatě zcela neoprávněnou konotaci něčeho mrazivého a neuměleckého. Hovoří významový vztah, o němž musíme předem vědět. Symbol, zakoušení symbolického však naopak znamená, že se jednotlivé, zvláštní představuje jako zlomek jšoucná, který tomu, čemu odpovídá, slibuje spásné doplnění na celek, nebo také, že je tím vždy hledaným druhým zlomkem našeho živoucího fragmentu doplňujícím ho do celku. Tento „význam“ umění se mi zdá, na rozdíl od pozdně měšťanského uctívání vzdělanosti, nezávislým na speciálních společenských podmínkách, zatímco zkušenost s krásným, obzvláště s krásným ve smyslu umění, je zapříisahaním možného spásného řádu, lhostejno kde.

Uvažujeme-li o tom o chvilku déle, stane se významovou právě mnohost této zkušenosti, kterou známe stejně jako dějinnou skutečnost, jakož i současnou simultaneitu. V ní nás stále znovu a v nejrůznějších zvláštních instancích, které nazýváme umělecká díla, oslovuje poselství spásy. To se mi jeví jako přesná informace v odpověď na otázku: „V čem spočívá významovost krásného a umění?“ A sice, že se ve zvláštnosti setkávání nestává zkušeností zvláštní, nýbrž totalita světa umožňujícího zkušenost a lidskou situaci ve jšoucnu a světě, mimo jiné právě konečnost člověka oproti transcendenci. V tomto smyslu můžeme udělat další důležitý krok a říci: to neznámá, že by neurčitě očekávání smyslu činící pro nás dílo významovým kdy mohlo dojít dokonalého naplnění, takže bychom si pochopením a rozeznáním osvojili celek smyslu. Toto učil Hegel, když mluvil „o smyslovém jevu ideje“ jako o definici krásného z umění. Hlubokomyslné slovo, podle nějž je idea, k níž můžeme jen vzhlízet, vpravdě přítomna ve smyslovém jevu krásného. Přesto se mi jeví jen jako svůdný idealistický omyl. Nerespektuje vlastní fakt toho, že dílo k nám promlouvá jako dílo, a ne jako zprostředkovatel nějakého poselství. Umění vždy nebezpečně unikalo očekávání, že obsah smyslu, který nás v něm oslovuje, lze postihnout

pojmy. Ale právě to bylo rozhodujícím přesvědčením, které Hegela zavedlo k tématu minulosti jako charakteristiky umění. Toto přesvědčení jsme interpretovali jako Hegelovu principiální výpověď ve smyslu, že vše, co nás temně a nepojmově oslovuje partikulární smyslovou řečí umění, je postižitelné, a také má být postiženo filosoficky ve tvaru pojmu.

Ale to je jen svůdný idealistický omyl, který vyvrací každá zkušenost s uměním, obzvláště však s uměním současným, které explicitně odmítá, že by se od naší dobové umělecké tvorby dala očekávat zaměřenost na smysl takového druhu, že by ho bylo lze uchopit ve formě pojmu. Proti tomu stavím tezi, že symbolicky působící, a zvláště symbolické v umění spočívá v neanalyzovatelné hře protikladu odkazování a skrývání. Umělecké dílo ve své nenahraditelnosti není pouhým nositelem smyslu – takovým, že by jeho smysl šlo převádět na jiné nositele. Smysl uměleckého díla je spíše v tom, že tu je. Abychom se vyhnuli jakékoli špatné konotaci, měli bychom slovo „dílo“ nahradit jiným slovem, totiž slovem „útvár“. To například znamená, že tranzitorní proces vpřed spěchajícího proudu řeči básně se záhadným způsobem zastaví a stane se útvarem, tak jako hovoříme o formaci nějakého pohoří. „Útvár“ především není ničím, o čem bychom se mohli domnívat, že to někdo udělal záměrně (jak je to stále ještě spojeno s pojmem díla). Ten, kdo vytvořil umělecké dílo, opravdu nestojí před útvarem vzešlým ze svých rukou jinak než kdokoli jiný. Jde o skok mezi plánováním a děláním na jedné straně a zdarem na druhé. Najednou tu „stojí“, a tím je „tu“ jednou provždy, k zastizení pro toho, kdo se s ním setká, a uznatelné ve své „kvalitě“. Je to skok, kterým se umělecké dílo vyznačuje jako jedinečné a nenahraditelné. Toto nazval Walter Benjamin aurou uměleckého díla²⁰ a my všichni to známe, například z rozhořčení nad tím, čemu se říká svatokrádež. Zničení uměleckého díla má pro nás stále ještě nádech skutečné svatokrádeže.

²⁰ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1969 (č. 28 v řadě suhrkamp). [Česky: „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, v: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, přel. Věra Saudková, Praha, Odeon 1979, s. 17-47.]

Tato úvaha nás má připravit, abychom si ujasnili dosah toho, že není pouhým zjevováním smyslu to, co umění uskutečňuje. Spíše by snad šlo říci, že jde o to skrýt smysl v něčem pevném tak, aby neodplynul nebo neprosákl pryč, nýbrž aby zůstal pevně zajištěn v uspořádání útvaru. Za možnost vymanit se idealistickému pojmu smyslu a takřkajíc odposlechnout plnost jsoucná nebo pravdu oslovující nás v umění z podvojných vazeb odhalování, odkrývání a zjevování a zahalenosti a skrytosti nakonec děkujeme myšlenkovému kroku, který v našem století učinil Heidegger. Ukázal, že řecký pojem odkrytosti (neskrytosti), ἀλήθεια, je jen jednou stránkou základní lidské zkušenosti se světem. Vedle odkrývání a od něj neoddelitelné stojí zahalování a skrývání, které je částí konečnosti člověka. Tento filosofický náhled stanoví jasné hranice idealismu pouhé integrace smyslu implikuje, že v uměleckém díle je ještě něco víc než jen jeden význam umožňující jakýmsi neurčitým způsobem zakoušet smysl. Je faktem této jednotlivé zvláštnosti, že obnáší „víc“: že existuje něco takového; Rilkovými slovy: „Něco takového bylo mezi lidmi.“ Tato fakticita, to, že něco existuje, je zároveň nepřekonatelným protikladem popírajícím veškeré očekávání smyslu považující sama sebe za nadřazené. Umělecké dílo nás nutí to uznat. „Není tam žádné místo, které by Tě nevidělo. Musíš změnit svůj život.“ Je to úder, obrácení úderem dějící se prostřednictvím zvláštnosti, v níž k nám přichází každá zkušenost s uměním.²¹

Teprve toto vede k přiměřenému samozřejmému pojmovému dorozumění se o otázce, co je vlastně významovost umění. Rád bych pojem symbolického, jak si ho zvolili Goethe a Schiller, prohloubil, popřípadě rozvinul v jeho vlastní hloubce určitým směrem: symbolické totiž na význam nejen odkazuje, ale nechává ho i přítomný: symbolické význam reprezentuje. U pojmu „reprezentovat“ je třeba myslet na církevněprávní a státoprávní pojem reprezentace. Reprezentace tu neznamená, že je něco přítomno jen v zastoupení nebo nevlastně a nepřímou,

²¹ Srov. Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 1960, mj. (č. 8446 [2] v řadě Reclams Universal-Bibliothek).

pouze jako substituent nebo náhražka. Reprezentované je tu spíše samo a tak, jak vůbec může být. V aplikaci na umění se něco z tohoto bytí v reprezentaci zachová. Tak například když portrét reprezentativně představuje osobnost, která již má určitou publicitu. Obraz, který je zavěšen ve vstupním sále radnice nebo v církevním paláci, nebo na podobném místě, má být kouskem její přítomnosti. Ona sama je v reprezentativní roli, kterou tu má na reprezentativním portrétu. Domníváme se, že obraz sám je reprezentativní. Přirozeně to neznamená uctívání obrazů ani modloslužebnictví, ale určitě to, že obraz, pokud je uměleckým dílem, není pouhým upomínacím znakem, odkazem na bytí nebo jeho náhražkou.

Pro mne jako protestanta byl vždy silně významový eucharistický spor vybojovaný v protestantské církvi, hlavně spor mezi Zwinglim a Lutherem. Spolu s Lutherem jsem toho názoru, že Ježíšova slova „To je mé tělo a to je má krev“ neříkají, že chléb a víno tohle „znamenají“. Luther, domnívám se, zcela správně viděl – a v tomto bodě se, pokud vím, držel přesně římskokatolické tradice –, že chléb a víno svátosti *jsou* tělem a krví Páně. – Tento dogmatický spor si беру jen jako podnět k tomu, abych řekl, že na něco takového můžeme, a dokonce musíme myslet, pokud chceme myslet na zkušenost s uměním, že umělecké dílo nejen k něčemu odkazuje, ale že v něm to, k čemu odkazuje, vlastně i je. Jinými slovy: umělecké dílo znamená přírůstek jsoucná. To ho odlišuje od všech produktivních výkonů člověka v řemesle a technice, v jejichž rámci se vyvinuly nástroje a zařízení našeho praktického a ekonomického života. K nim zjevně patří, že každý kus, který uděláme, slouží pouze jako prostředek a náradí. Neříkáme, že je to „dílo“, získáme-li nějaký praktický předmět do domácnosti. Je to kus. Patří k němu opakovatelnost výroby téhož, a tím i nahraditelnost každého takového nástroje neboli kusu v určité funkční souvislosti, pro niž byl zamýšlen.

Naopak umělecké dílo je nenahraditelné. To platí i ve věku reprodukovatelnosti, v němž se nacházíme, setkávající se s uměleckými díly nejvyššího druhu v mimořádně vysoké kvalitě zobrazení. Fotografie

nebo gramofonová deska jsou reprodukcí, nikoli však reprezentací. V reprodukci jako takové není nic z jedinečné události, kterou se vyznačuje umělecké dílo (dokonce i když u gramofonové desky jde o jednorázovou událost „interpretace“, tj. také reprodukce). Najdu-li lepší reprodukci, nahradím jí tu starou, pokud se mi ztratí, získám novou. Co jiného je přítomno navíc v uměleckém díle, v čem je jiné než kus, který lze vyrobit v libovolném počtu?

Na tuto otázku existuje antická odpověď, kterou je potřeba pouze znovu dobře pochopit: V každém uměleckém díle je něco jako *μίμησις*, *imitatio*. Mimesis tu zřejmě neznamena napodobování něčeho předem známého, nýbrž představit něco tak, aby to tímto způsobem bylo přítomné ve smyslové plnosti. Antické užití slova je odvozeno od pohybu hvězd.²² Hvězdy představují čisté matematické zákonitosti a proporce, na nichž spočívá řád nebes. V tomto smyslu má tradice, domnívám se, pořád pravdu, když říká: „Umění je vždy mímesis“, tj. něco představuje. Musíme se jen vyvarovat nedorozumění a nedomnívat se, že to, co se tu představuje, by bylo uchopitelné ještě jiným způsobem a bylo by „tu“ jako prostřednictvím představování tímto způsobem. Na základě toho považuji otázku, zda nepředmětné, nebo předmětné malířství, za pomýlenou, kulturně a umělecky politickou pseudootázkou. Spíše existuje mnoho forem utváření, v nichž se v příslušné koncentrovanosti jediné tak a jednoznačně tvarovaného útvaru představuje „něco“, jež je významové jako zástava řádu, ať už je to, co se takto představuje, jakkoli rozdílné od naší dennodenní zkušenosti. Symbolická reprezentace, kterou podává umění, nemá zapotřebí žádné závislosti na předem daných věcech. Význačnost umění spočívá spíše v tom, že to, co se v něm představuje, ať už chudé nebo bohaté na konotace, anebo každé konotace zcela prosto, nás pohne k prodlení a souhlasu jakožto znovurozpoznání. Bude třeba ukázat, jak se právě na základě této charakteristiky tříbí úkol, který před každého

²² Srov. Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954 (Dissertationes Bernenses 1, 5).

z nás staví umění všech dob i umění dnešní. Je to úkol naučit se slyšet to, co tu chce mluvit, a my si budeme muset přiznat, že učit se slyšet znamená především pozvednout se z nivelizujících přeslechnutí a přezírání, která rozšiřují civilizaci stále bohatší na vzrušení.

Položili jsme si otázku, co se vlastně zprostředkovává zkušeností s krásným, a zvláště zkušeností s uměním. Rozhodující intuitivní názor, který takto vznikl, byl, že se nedá mluvit o jednoduchém přenosu nebo zprostředkování smyslu. Podle takového očekávání by se to, co se tu zakouší, od začátku zahrnovalo do všeobecného očekávání teoretického rozumu. Dokud spolu s idealisty, například s Hegelem, definujeme krásné v umění jako smyslový jev ideje – samo o sobě geniální rekonstrukce platónského náznaku jednoty dobra a krásného –, předpokládáme nutně, že lze jít za tento druh jevení se pravd a že právě ta filosofická myšlenka, která ideu myslí, je nejvyšší a nejprůměrnější formou uchopení těchto pravd. Zdálo se nám, že je omylem či slabostí idealistické estetiky, když nevidí, že právě ono setkávání se zvláštním a s jevy pravd pouze ve zvláštních instancích je tím, co umění vyznačuje jako nikdy nepřekonatelné. Smyslem symbolu a symbolického bylo to, že tu dochází k odkazování jistého paradoxního druhu, které význam, na nějž odkazuje, zároveň samo o sobě ztělesňuje, a dokonce zaručuje. Jedině v této čistému chápání odporující formě se objevuje umění – je to úder, který nám uděluje velké v umění –, protože jsme mu vždy vystaveni, bezbranní vůči přílišné moci přesvědčivého díla a nepřipraveni na ni. Proto podstata symbolického nebo symbolicky působícího spočívá právě v tom, že není vztaženo k cíli, kterého by mělo být dosaženo intelektuálně, nýbrž zahrnuje svůj význam v sobě.

Tak se náš výklad o symbolickém charakteru umění spojuje s našimi úvodními úvahami o hře. I tam se perspektiva naší problematiky odvíjela tak, že hra je vždy již jistého druhu představováním sama sebe. To se u umění vyjadřovalo v jeho specifickém charakteru přírůstku jsoucna, *repraesentatio*, přírůstku ke jsoucnu, který jsoucí získává tím, že se představuje. V tomto bodě se mi jeví nutnost revize idealistické estetiky, protože jde o to uchopit tento charakter zkušenosti s uměním při-

měřeněji. Všeobecný závěr, který je z toho třeba vyvodit, je dávno připravený, totiž v tom, že umění, v jakékoli formě, ať ve formě předmětných a důvěrně známých tradic, ať v dnešní formě absence tradice a „cizího“, v každém případě vyžaduje naši vlastní práci na výstavbě.

Chtěl bych z toho vyvodit závěr, který by nám zprostředkoval skutečně shrnující a obecnost tvořící strukturální charakter umění. To, že u představování, které je uměleckým dílem, nejde o to, že umělecké dílo představuje něco, co samo není, že tedy není v žádném smyslu alegorií, což by tedy znamenalo, že říká něco, čím se přitom myslí něco jiného, nýbrž že se právě v něm samém dá najít to, co chce říci; to by mělo být chápáno jako všeobecný požadavek, a nikoli jen jako nutná podmínka takzvané moderny. Jde o podivuhodně naivní formu předmětně pojmového zachycování, ptá-li se někdo před obrazem v první řadě, co představuje. Přirozeně pro to máme pochopení. V našem vnímání je to zahrnuto vždy, pokud to jen dokážeme rozpoznat; ale jistě tomu není tak, že bychom se na to zaměřovali jako na vlastní cíl našeho přijímání uměleckého díla. Abychom si to uvědomili, stačí pomyslet na takzvanou absolutní hudbu. Je to nepředmětné umění. Je u ní nesmyslné předpokládat pevné a určité aspekty rozumění a jednoty – byt jsou o to příležitostně činěny pokusy. Známe také sekundární a podvojně formy, jakými jsou programní hudba nebo opera a hudební drama, které jakožto sekundární formy dokonce zpětně odkazují na fakticitu absolutní hudby, na tento velký výkon abstrakce v hudbě Západu a její vyvrcholení vzešlé z půdy starého Rakouska, vídeňskou klasiku. Právě na absolutní hudbě se dá ilustrovat smysl otázky, která nás neustále udržuje v napětí: Proč je hudební skladba taková, že o ní můžeme říci: „Je jaksi mělká“, nebo – jako o nějakém pozdním Beethovenově smyčcovém kvartetu –: „To je opravdu velká nebo hluboká hudba“? V čem to spočívá? Co tuto kvalitu nese? Jistě ne nějaký určitý vztah k něčemu, co by bylo pojmenovatelné jako smysl. Ale ani nějaká kvantitativně určitelná masa informací, jak nás o tom chce poučit informační estetika. Jako by nešlo právě o variace kvalitativního. Proč může být taneční píseň přetvořena na pašijový chorál? Je tu snad vždy ve hře jakési tajné

přiřazení ke *slovu*? Je možné, že něco takového ve hře je, hudební interpreti bývají zas a znova v pokušení hledat podobná vodítka, takříkajíc poslední zbytky pojmovosti. Ani z vidění nepředmětného výtvarného umění nebudeme nikdy schopni zcela vyřadit to, že při naší každodenní specifikaci světa se díváme po předmětech. Tak i při koncentraci, při níž se nám jeví hudba, slyšíme ušima, kterými se jinak snažíme uslyšet slova. Mezi hudebním jazykem beze slov, jak se s oblibou říká, a jazykem se slovy naší vlastní řečové a komunikační zkušenosti zůstává nezušitelná souvislost. Stejně tak snad zůstane souvislost mezi předmětným viděním a vlastním specifikováním světa a požadavkem umění, abychom zčistajasna z prvků takového předmětně viditelného světa vystavěli nové kompozice a podíleli se na hloubce jeho napětí.

To, že jsme si ještě jednou připomněli tyto hraniční otázky, je dobrou přípravou k tomu, abychom si ozřejmili komunikativní tah, kterého si umění žádá od nás a jímž se sjednocujeme. Na počátku jsem mluvil o tom, jak takzvaná moderna přinejmenším od začátku 19. století začíná vypadávat ze samozřejmé obecnosti humanisticko-křesťanské tradice, jak už nejsou k dispozici samozřejmě spojující obsahy, které je třeba zahrnout do formy uměleckého utváření, aby je každý znal jako samozřejmý slovník nové výpovědi. Ve skutečnosti je to jinak, jak jsem to formuloval, totiž že umělec od té doby nevyjadřuje obec, nýbrž si svým nejvlastnějším vyjádřením tvoří obec vlastní. Vytváří si právě svou obec, a intencí je tato obec *oikoumené*, celek obývaného světa, je opravdu univerzální. Vlastně – a to je požadavkem všech uměleckých tvůrců – by se nové řeči, kterou umělecké dílo hovoří, měl otevřít každý a každý by si ji měl osvojit jako vlastní. Nehledě na to, zda s sebou formování a utváření uměleckého díla nese připravující samozřejmou obecnost našeho pohledu na svět nebo zda se teprve na samotném útvaru, s nímž jsme konfrontováni, musíme začít takříkajíc učit „slabikovat“, učit se abecedu a jazyk toho, kdo nám jím tu něco říká, nehledě na to pořád platí, že jde v každém případě o obecný výkon, o výkon potenciální obecnosti.