

---

## Esej

---

# Heidegger a moderní umění

Ivan Blecha

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc

ivan.blecha@upol.cz

*Věnováno s vděčností a úctou Pavlu Koubovi k sedmdesátinám*

Heidegger bývá kritizován, někdy i zcela zatracován za své politické angažmá: za sympatie k nacismu, jemuž se upsal aktivně i ve funkci rektora freiburské univerzity, a za „antijudaistické“ názory. Na dramatičnosti a intenzitě nabyl celý problém před časem, když vyšly tzv. *Černé sešity*, Heideggerovy osobní poznámky z válečných a poválečných let. Tam se sice leckde jen potvrdí to, co už bylo známé, mnohde ale čtenáře překvapí další trapné a u filosofa takového kalibru nepřijatelné úvahy a názory.

Heidegger se nechal svest na politické scetstí především proto, že byl velmi konzervativního založení a že měl odpor skoro ke všem výdobytkům moderny – tedy doby přelomu 19. a 20. století. I když Heidegger a mnozí jeho souputníci byli přesvědčeni, že svět se nachází v těžké krizi, a toužili po určitých změnách, byla to touha po změně nikoli revoluční, ale spíše zdrženlivá, v níž šlo o to pročistit to, co už tu bylo, ale na co se zapomnělo, takže se obvykle takovému postoji říká „konzervativní revoluce“<sup>1</sup>.

Heideggerovi moderní epochu se všemi jejími neblahými jevy ztělesňovala Výmarská republika. Až příliš ochotně se podle jeho mínění podřídila nespravedlivému versailleskému uspořádání a tíživým trestům za porážku Německa v první světové válce. Byla ale také postavena na levicově-socialistických ideálech, které Heideggerově politické orientaci nevyhovovaly. To se mimo jiné promítlo i do sféry, v níž se Heidegger pohyboval – do školství, zvláště vysokého. Výmarský ideál všeobecného vzdělání, dostupnosti studia

---

1 Mehring, R., *Martin Heidegger und die „konservative Revolution“*. Freiburg i.Br., Verlag Karl Alber 2018.

málem pro všechny (a to i univerzitního) vedl podle Heideggera ke zmasovění výuky a k propadu její úrovni. Heidegger byl přesvědčen, že vysoké školy univerzitního typu musejí být v dobrém slova smyslu elitářské. To jej přivedlo k přesvědčení, že pád Výmarské republiky a nástup nacistů k moci by mohly být příležitostí ke školským reformám. Heidegger se v tomto směru ihned exponoval, a nejakutnější část jeho politického angažmá se proto týkala práce na reformě univerzitního vzdělávání. Což u něj na druhé straně také vedlo k rychlému vystřízlivění, protože narážel jak na byrokratické, tak na intelektuální mantinely nacistického hnutí. I když působil agilně a ve snaze dosáhnout co nejvíce se nestyděl po dobu svého rektorátu panáčkovat na režimních slavnostech a pronášet plamenné projevy, po necelém roce rezignoval.<sup>2</sup>

K projevům moderny, které Heideggerovi vadily na Výmarské republice a duchovním klimatu prvních desetiletí 20. století, patřily ale i další věci: prudká industrializace a urbanizace, technizace a mechanizace, mizení venkova a jeho tradic, zmasovění lidské existence, nástup komunismu v sousedních zemích i doma, komercializace všech sfér života a s ní spjatá amerikanizace kultury, liberalizace společenského života, prolamování tradičních institucí, hlavně rodiny.

Ve třicátých letech si Heidegger uvědomil, že by v oné „konzervativní revoluci“ mohli sehrát prospěšnou úlohu zejména umění. Uměním všech umění je sice básnictví, avšak Heidegger myslí pod básnictvím nejenom psaní veršů, ale vůbec způsob tvorby, která se vztahuje k tomu, čeho se dotýká, nikoli pannačně, technicky, ale otevřeně, tak, že je nechává šetrně vyvstávat namísto toho, aby je podřizovala nárokům novověké subjektivity. Takovým „básněním“ jsou pak vlastně i ostatní druhy umění: malířství, sochařství nebo třeba architektura, která nám přímo dovoluje na zemi „básnický bydlet“.

V tomto ohledu se Heideggerovi ovšem zdá, že moderní umění nedokáže tuto úlohu plnit. Dokonce mu připadá, že moderní doba je umění skoro úplně zbavena.<sup>3</sup> Je v tomto smyslu ochoten mluvit o konci umění, ale míní tím něco jiného než Hegel, i když se na něj v této souvislosti odvolává. Podle Heideggera není umění spjato jen s jednou epochou vývoje lidského myšlení, ale je důležité trvale, a je dokonce podstatné pro správné uchopení reality. Nemusí být tedy ztraceno navždy, jen je v moderní době potlačeno. Podle

- 
- 2 Požadavek na reformu německého univerzitního školství s Heideggerem sdílel i Karl Jaspers – a často o tom společně diskutovali. Jaspers byl proto dokonce ochoten částečně ocenit Heideggerův ostudný projev při rektorské inauguraci: mnohé se mu v něm nelíbilo, ale za některé myšlenky Heideggera chválil. Rozešli až později, když Jaspers nahlédl Heideggerovu zřejmou zaslepenost. O vztazích mezi Heideggerem a Jaspersem v tomto ohledu podrobně pojednává M. Bojda (srov. Bojda, M., *Politické myšlení Karla Jasperse*. Praha, Academia 2020, s. 422 nn.).
  - 3 Heidegger, M., *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis (1936–1938)*. In: týž, *Gesamtausgabe*. Bd. 65. Hrsg. von F.-W. v. Herrmann. Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann 1989, s. 505.

Heideggera v zásadě „nebylo umění nikdy mrtvé. [...] Jenom dobové okolnosti jsou natolik korumpující, tak ‚upadlé‘, že nejsme schopni dotknout se oněch původních sil umění a myšlení, která pouze povlávají v odvozené, kalné a dekadentní kultuře.“<sup>4</sup> Prvním z projevů tohoto trendu je „estetizace“: umění chce jenom vyvolávat pozitivky a chce se většinou pouze líbit, omezilo svou roli na lacinou vzrušivost a zábavu.<sup>5</sup> Z děl se stávají předměty obchodování, komerce, reklamy, pozitivku, zábavy, spotřební jsoucna a jsou tak vlastně produktem metafyzického myšlení novověku. „Dnešní umění: surrealismus = metafyzika; abstraktní umění = metafyzika; nepředmětné umění = metafyzika.“<sup>6</sup>

Vzhledem k výše řečenému a vzhledem k častým paušálním odsudkům moderny překvapí, že se Heidegger s mnoha jednotlivými představiteli umělecké moderny stýkal, četl je či nahlížel jejich výtvořiny, diskutoval o nich s přáteli, rozebíral je dokonce na svých přednáškách nebo je používal jako příklady toho, k čemu má sloužit „opravdové“ umění. Ještě u příležitosti výstavy moderního umění v roce 1947 byl k uměleckým projevům moderny velmi kritický,<sup>7</sup> během padesátých let byl však už vůči mnohým modernistům smířlivější a tu a tam v nich nacházel inspiraci nebo potvrzení svých myšlenek. Některá jejich díla jsou pro Heideggera schopna života, zachovala si v sobě to podstatné z autentického umění a čekají na výklad a na vtažení do dějinné situace.

Neméně zajímavé je také to, že o Heideggera začali mít zájem sami moderní umělci, vyhledávali ho, zvali k sobě do ateliérů či na přednášky a některé Heideggerovy postřehy využívali ve své práci nebo na ně reagovali.

Podívejme se nyní velmi stručně na hlavní Heideggerovy střety s modernou. Rozumíme pod ní období sklonku 19. století a počátku 20. století (v Německu dané pádem Výmarské republiky) s některými přesahy i do dalších let. Přehled to bude zejména věcný, zdá se mi ale, že v některých drobných ohledech může být zajímavý. Ukáže podle mého názoru také mimo jiné, proč nemusí vadit to, co je Heideggerovi často vyčítáno: že jeho zájem o moderní umění byl nesoustavný a výběrový, postrádající uměnovědný fundus.

\* \* \*

4 Seubold, G., *Das Ende der Kunst und der Paradigmawechsel in der Ästhetik*. Freiburg i.Br. – München, Verlag Karl Alber 1998, s. 59.

5 Heidegger, M., *Původ uměleckého díla*. Přel. I. Chvatík. Praha, OIKOYMENH 2016, s. 101 a násl.

6 Citováno z Heideggerových rukopisných poznámek podle: Seubold, G., *Das Ende der Kunst und der Paradigmawechsel in der Ästhetik*, c.d., s. 247.

7 Heidegger, M., *Anmerkungen I–V (Schwarze Hefte 1942–1948)*. In: Heidegger, M., *Gesamtausgabe*. Bd. 97. Hrsg. von P. Trawny. Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann 2015, s. 300.

Co všechno a jak důkladně Heidegger znal z modernistické prózy, není mi podrobně známo. S ohledem na naše téma se ví, že například Joyceho nebo Prousta určitě nečetl. Z Kafky snad znal *Doupeš*,<sup>8</sup> od Arendtové dostal darem Kafkovy deníky, které zřejmě se zájmem pročítal.<sup>9</sup> Měl ale rád Knuta Hamsuna, jehož románu *Hlad* si cenil a o němž je zmínka v *Einführung in die Metaphysik*, když se Heidegger pokouší vyjádřit „zakoušení“ nicoty,<sup>10</sup> a znal také Josepha Conrada (snad román *Hranice stínu*).<sup>11</sup>

Podle svědectví přátel mívá Heidegger na pracovním stole portrét Dostojevského.<sup>12</sup> Byl mu jedním z myslitelů, které trápil problém nihilismu, s nímž se Heidegger sám vyrovnával v rámci kritiky metafyzické tradice, vrcholící u „nihilisty“ Nietzscheho. K ruské klasické kultuře vůbec měl Heidegger úctu a bolševismus, který odmítal, považoval za násilí páchané na ruské duši.

Heideggera zaujal i poněkud nedorostlý modernista, který nicméně ovlivnil modernistické pojetí přírody: Adalbert Stifter. Sloužil Heideggerovi jako příklad umělce, který připravil pro modernu téma „zjevování přírodního bytí“: v jemných obrazech přírody, většinou oproštěných od prudkých romantických vzdechů, si Stifter rád pohrával s tím, co Heidegger chápal jako prosvítání skrytého.<sup>13</sup>

Na rozdíl od moderní prózy jsou velmi četná Heideggerova setkání s moderní poezií a s jejími tvůrci: najdeme tam jména jako Georg Trakl, Rainer Maria Rilke, Stefan George, Paul Celan, René Char, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Gottfried Benn.

Na Trakla prý Heidegger poprvé narazil v časopise *Brenner* už v roce 1912 a je zřejmé, že přinejmenším jedna báseň z Heideggerovy rané tvorby už na Trakla upomíná.<sup>14</sup> Na pozadí Traklova způsobu básnění se Heidegger snaží objasnit, proč máme (a musíme) „básnický bydlet“, abychom překonali krizi metafyziky a technovy, z ní vzešlé, a zastavili postupující „pustošení“ země. V tomto ohledu je známa Heideggerova analýza Traklovy básně *Zimní*

8 Schuback, M. C., Oběť a spása. Patočkova recepce Heideggerových úvah o technice. In: Chvatík, I. (ed.), *Myšlení Jana Patočky očima dnešní fenomenologie*. Praha, Filosofia – OIKOYMENH 2009, s. 93.

9 Arendt, H. – Heidegger, M., *Briefe 1925 bis 1975 und andere Zeugnisse*. Hrsg. von U. Ludz. Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann 2002, s. 112.

10 Heidegger, M., *Einführung in die Metaphysik*. In: týž, *Gesamtausgabe*. Bd. 40. Hrsg. von P. Jaeger. Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann 1983, s. 29.

11 Petzet, H. W., *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger, 1929 bis 1976*. Frankfurt a.M., Societäts-Verlag 1983, s. 206.

12 Tamtéž, s. 128.

13 Heidegger, M., *Aus der Erfahrung des Denkens (1910–1976)*. In: týž, *Gesamtausgabe*. Bd. 13. Hrsg. von F.-W. v. Herrmann. Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann 1983, s. 185–198.

14 Thomä, D., *Die Zeit des Selbst und die Zeit danach. Zur Kritik der Textgeschichte Martin Heideggers*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1990, s. 34.

večer<sup>15</sup> s krásným a tajuplným metaforickým obrazem toho, jak „bolest zka-meněla v práh“. Tento působivý obrat symbolizuje podle Heideggera přístup k básnivému bydlení v součtveří nebe, země, smrtelných a božského, jež v závěru básně zachycuje výjev prostřeného stolu s chlebem a s ozvěnou zvonů.<sup>16</sup>

Stefan George, tento démonický svůdce mladé generace básníků na počátku 20. století, posloužil Heideggerovi podobně jako Trakl k úvahám, co všechno je nám vlastně řeč schopna rozevřít,<sup>17</sup> aniž by se vyčerpala sémantickým odkazem na nějakou konkrétní věc, neboť „básník shromažďuje svět do promluvy, jejíž slovo je vlídně zdrženlivým svitem, v němž se zjevuje svět tak, jako by byl spatřen poprvé“.<sup>18</sup> Báseň od Stefana Georgea, která Heideggera v tomto ohledu především zajímá, se jmenuje příznačně *Slovo* a končí slavným veršem: *Tak smuten pochopil jsem přec: Kde slovo chybí, není věc*.<sup>19</sup> Slovo nestojí jen tak v nějakém vztahu k věci [*Verhältnis*], ale je tím, co ji „podržuje“ [*hält*], ochraňuje, umožňuje vůbec jakožto věc.<sup>20</sup>

George ale sehrál v Heideggerově životě ještě jinou, obecně kulturní roli: přispěl k rozšíření povědomí o Hölderlinovi. Po roce 1914 se začal mezi mladou generací díky Hellingrathovým vydáním šířit věhlas Hölderlinových hymnů, jejichž znovuoobjevení působilo v té době „jako zemětřesení“.<sup>21</sup> Hölderlin hrál u Heideggera klíčovou úlohu. Předcházel sice modernu z přelomu 19. a 20. století o více než sto let, byl však, jak je vidět u Hellingratha a Georgea, součástí dobových diskusí, a dokonce jakýmsi bezmála „revolučním“ protipólem ke Goethovi, kterého vytěsnil z pozice ikony konzervativnějších myslitelů. Z roztroušených poznámek se nicméně zdá, že podle Heideggera sám Stefan George ještě nedorostl tomu úkolu, jaký nám Hölderlin světil: přispět básněním k novému myšlení. A velká chyba podle Heideggera byla, že se George a jeho kruh snažili spojit dohromady Hölderlina s Nietzschem.<sup>22</sup>

15 Heidegger, M., *Unterwegs zur Sprache*. In: týž, *Gesamtausgabe*. Bd. 12. Hrsg. von F.-W. v. Herrmann. Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann 1985, stat' „Die Sprache“ (1950), s. 7–30.

16 *Tiše poutník vstupuje / Bolest změnila práh v kámen. / V jeho čistém jasu plane / Chléb a víno na stole* (v překladu Ivana Chvatíka). K Heideggerově interpretaci byly samozřejmě ze strany dobových literárních teoretiků zformulovány výhrady, vzbudila nicméně zájem a jistým způsobem pohled na Traklovu poezii usměrnila. Jak ale vyšlo nedávno najevo po zveřejnění korespondence mezi Heideggerem a Ludwigem von Fickerem, Heidegger na sklonku života svou interpretaci Trakla zavrhl a Trakla přestal akceptovat (Hinze, D. O., *Heidegger und Trakl: Aus dem unveröffentlichten Briefwechsel Martin Heidegger – Ludwig von Ficker*. *Orbis Litterarum*, 32, 1977, Nr. 3, s. 248 a násl.). Obraz kamene jako krajní bolesti najdeme i v básních Paula Celana.

17 Heidegger, M., *Unterwegs zur Sprache*, c.d., stat' „Sprache im Gedicht“ (1952), s. 31–78.

18 Heidegger, M., *Básnický bydlí člověk*. Přel. I. Chvatík. Praha, OIKOYMENH 1993, s. 149.

19 George, S., *Slovo. Das Wort*. Přel. R. Malý. Olomouc, Nakladatel Aleš Prstek 2016.

20 Biemel, W., *Dichtung und Sprache bei Heidegger*. *Man and World*, 2, 1969, Issue 4, s. 507.

21 Heidegger, M., *Unterwegs zur Sprache*, c.d., stat' „Das Wesen der Sprache (1957/58)“, s. 172.

22 Heidegger, M., *Anmerkungen I–V* (Schwarze Hefte 1942–1948), c.d., s. 27.

Závěr Georgeovy básně *Slovo* vytane Heideggerovi také na mysl, když při jedné příležitosti narazí na A. Rimbauda. Toho počítá mezi ty básníky, kteří jsou s to připravit žádoucí uchopení nepřístupného, nevyslovitelného tím, že zbaví moderní řeč její pokleslé formy, s níž pouze určuje, definuje, komunikuje. Úkolem básníka je nachystat prostředí pro básnivě bydlení zvláštními zámlkami. Neboť takové zmlknutí je něco jiného než pouhé oněmění. Naznačením toho, že už nelze nic říci, můžeme přece také něco říkat.<sup>23</sup> Heidegger si zde možná pohrává se svým vlastním „mlčením“ o svých sympatiích k nacismu, které mu po válce mnozí vyčítali.

Na jiném místě si Heidegger všímá Rimbaudova užití obratu „i ly a“, které ve francouzštině odpovídá německému „es gibt“. Takový obrat je při popisu bytí cenný tím, že se k němu nechová panovačně, ale spíše ho ponechává nedotčené a nezastíněné vedlejšími významy.<sup>24</sup>

Vděčně Heidegger přijímal také Rilkeho. U něho už podle Heideggera ani tak nejde o nakládání s básnickou řečí, jako o myšlení věcí. Rilke užívá slov zdrženlivě, protože v nich nejde o prosté pojmenovávání, ale o probuzení zvláštní formy vnímání; verše nejsou, jak lidé míní, pocity – jsou to zkušenosti. Rilke říká: „právě kvůli tomu – abychom vnímání života znovu vytvořili, abychom cítili věci, cítili v kameni jeho kamennost – kvůli tomu existuje to, čemu říkáme umění.“<sup>25</sup>

Jinak se ale podle Heideggera Rilke jako básník nemůže rovnat Hölderlinovi. Rilkemu chybí dějinnost, nahlíží člověka stále ze stejné pozice a postrádá rovněž schopnost nějak se vyrovnat s chybějícími bohy – to právě umí lépe Hölderlin. Heidegger navíc přiznává, že *Elegie z Duina* jsou pro něj obtížně přístupné, i když z nich cítí velkou básnickou sílu.<sup>26</sup>

Gottfrieda Benna Heidegger obdivoval jako básníka, jeho teoretické práce znal (např. spis *Probleme der Lyrik*),<sup>27</sup> moc se mu ale nelíbily<sup>28</sup> a ve svých výkladech Benna zmiňuje jen marginálně.

Zato Heidegger dobře znal a ctil Paula Celana, peripetie jejich setkávání není ale jen věcí poezie, má širší dopad. Byl to Celan, jemuž nacisté zabili oba rodiče, kdo chtěl Heideggera blíže poznat a také ho konfrontovat s jeho

23 Heidegger, M., *Aus der Erfahrung des Denkens (1910–1976)*, c.d., s. 227.

24 Heidegger, M., *Zur Sache des Denkens*. In: *týž, Gesamtausgabe*. Bd. 14. Hrsg. von F.-W. v. Herrmann. Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann 2007, s. 48–49.

25 Rilkeho dopis B. Klossowské; cit. podle: Mikš, F., *Jiná modernita. Braque, Beckmann, Kokoschka, Balthus*. Brno, Barrister & Principal 2013, s. 275.

26 Heidegger, M., *Überlegungen VII–XI (Schwarze Hefte 1938–1939)*. In: *týž, Gesamtausgabe*. Bd. 95. Hrsg. von p. Trawny. Frankfurt a M., Vittorio Klostermann 2014, s. 281, 88,

27 Heidegger, M., *Unterwegs zur Sprache*, c.d., stať „Das Wesen der Sprache (1957/58)“, s. 195.

28 Petzet, H. W., *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger, 1929 bis 1976*, c.d., s. 89.

minulostí.<sup>29</sup> Celana pálila otázka, jak je možné, že myslitel takového formátu podlehne svodům nacistické ideologie a ještě navíc mlčí k jejím zjevným zločinům. Návštěva u Heideggera v Todtnaubergu, od které si Celan zřejmě hodně sliboval, však skončila bez zjevného výsledku; navíc se neví úplně jistě, k čemu vlastně při ní došlo a zda Celan z Heideggera něco vypáčil. Celanova báseň *Todtnauberg*, napsaná bezprostředně po návštěvě, je spíše povzdechem nad tím, že žádné „očekávané slovo“ vyřčeno nebylo: *v té / chatě, / do knihy / - či jméno pojala / před mým? -, / ten do té knihy / vepsaný řádek o / naději, dnes, / v myslitelovo / vstřícné / slovo / v srdci*.<sup>30</sup> Báseň navíc obsahuje množství vizuálních i myšlenkových odkazů, jimž, jak se zdá z jeho reakce, Heidegger zřejmě neporozuměl. Než se mohly vztahy obou mužů při dalších setkáních nějak urovnat, Celan spáchal sebevraždu.

O nic méně zajímavý byl Heideggerův kontakt s francouzským básníkem René Charem. Char navštěvoval některé Heideggerovy semináře v Le Thor v Provence. Cítil k Heideggerovi „velký obdiv, úctu a náklonnost“,<sup>31</sup> a byla-li příležitost, zvala Heideggera do svého domu. Jejich setkání prý bývala velmi srdečná a Char bral Heideggera i na výlety do okolí. „V básníkově dílně nebo pod platany v okolí vedli oba vážné a vzrušené debaty s překvapivě otevřenou srdečností.“<sup>32</sup> Heidegger tak mohl dýchat atmosféru kraje, kde tvořil Cézanne, jeho obzvláště oblíbený malíř. Však také při některých procházkách se povzdálí tyčila slavná hora Saint-Victoire.

V upomínku na semináře a návštěvy věnoval Char Heideggerovi kratičkou báseň.<sup>33</sup> A Heidegger pak Charovi připsal soubor veršovaných myšlenek pod souhrnným názvem „Gedachtes“.<sup>34</sup> Krátce také pracoval v jednom semináři s Charovými verši, snad aby dal vědeckě najevo, že je zná. Asi nejnámější Heideggerův odkaz na Chara se objevuje v jeho kontroverzním rozhovoru pro časopis *Spiegel*. Tady Heidegger připomíná svá setkání s Charem v krásné Provence a klade proti tomu raketové základny, které se tam v té době budovaly, což vedlo k „nepředstavitelnému pustošení“ této krajiny. Char prý tehdy poznamenal, že vykořenění člověka, které tu probíhá, bude náš konec, pokud

29 Celan četl velmi podrobně Heideggerovy spisy, zajímaly ho nejen z filosofické stránky, ale také z hlediska jazykového (srov. Di Cesare, D., Übersetzen aus der Schweigen. Celan für Heidegger. In: Figal, G. – Raulff, U. (Hrsg.), *Heidegger und Literatur*. Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann 2012, s. 23–24).

30 Celan, P., *Černé vločky*. Přel. R. Malý. Zlín, Archa 2015, s. 128–129.

31 Neske, G. (Hrsg.), *Erinnerung an Martin Heidegger*. Pfullingen, Neske 1977, s. 75.

32 Ochwad, C., Nachwort des Übersetzers. In: Heidegger, M., *Seminare (1951–1973)*. In: týž, *Gesamtausgabe*. Bd. 15. Hrsg. von K. Ochwad. Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann 1986, s. 417–418.

33 Heidegger, M., *Seminare (1951–1973)*, c.d., s. 269.

34 Heidegger, M., *Gedachtes*. In: týž, *Aus der Erfahrung des Denkens (1910–1976)*, c.d., s. 221 a násl.

se brzy nedostane k nenásilné moci myšlení a básnění.<sup>35</sup> To, co Heidegger očekával ve filosofii od básnictví, očekával podobně Char v poezii od filosofie – a oba spojovala úcta k předsokratikům.<sup>36</sup>

Z lidského hlediska byl Charův zájem o Heideggera pozoruhodný – vždyť aktivně bojoval v jednom partyzánském oddíle proti německým okupantům. Později se ostatně Char, zprvu ovlivněný názory Heideggerova přítele Jeana Beaufreta, který Heideggerovo členství v NSDAP bagatelizoval, od Heideggera přece jen poněkud distancoval, neboť mu jeho politické angažmá nebyl ochoten zcela prominout.

Mallarmé Heideggera zaujal zřejmě jen střípkem svého myšlení: Heidegger na něj odkazuje přes sekundární literaturu v jednom ze svých seminářů v Le Thor z roku 1969. Je mu sympatické, že si Mallarmé povšiml, jak se posunula práce básníka od Homérových dob po dnešek. Homérova epika stála hodně na prostém „pojmenovávání“, což se dostalo do základu aristotelského pojetí jazyka. Máme-li ale nově myslet a oživit účinnost básnické řeči, je třeba se tohoto přístupu k básnění zbavit.<sup>37</sup>

Nějakým stručným způsobem se Heidegger dotkl i Hofmannsthala. Podle Pöggelera, považoval Heidegger Rilkovu *Španělskou trilogii*, Bennovu báseň *Am Brückenwehr* a Hofmannstahlův *Weltgeheimnis* za nejkrásnější německé básně první poloviny dvacátého století.<sup>38</sup>

\* \* \*

Na poli umění Heideggera asi nejvíce proslavila analýza van Goghova obrazu páru selských bot. Van Goghův obraz není podle Heideggera zachycením běžné věci. Je namalován tak, aby v zobrazeném vyvstala celá tíha selské práce: jsou to boty sešlapané, upoceně, špinavé a skoro přímo cítíme, jak se v nich sedláci vláčeli po poli v nezměrné dřině, skrze niž se podílejí na vzcházení přírodního bytí, toho, čemu staří Řekové tak výstižně říkali FYSIS. Dostává se tu do produktivního střetu země a selský svět, fyzická matérie a úsilí lidské existence, v němž se jsoucna odkrývají v tom, čím vpravdě jsou – se všemi kontexty, do nichž patří a které jinak přehlízíme.<sup>39</sup>

35 Heidegger, M., „Už jenom nějaký bůh nás může zachránit“. Přel. I. Chvatík. Praha, OIKOYMENH 2012, s. 31–32.

36 Worton, M., *Between Poetry and Philosophy: René Char and Martin Heidegger*. In: King, R., – McQuirk, B. (eds.), *Reconceptions: Reading Modern French Poetry*. Nottingham, University of Nottingham 1996, s. 141.

37 Heidegger, M., *Seminare (1951–1973)*, c.d., s. 336.

38 Pöggeler, O., *Neue Wege mit Heidegger*. Freiburg i.Br., Verlag Karl Alber 1992, s. 367.

39 Heidegger, M., *Původ uměleckého díla*, c.d., s. 35.



Některým teoretikům umění vadí, že si Heidegger při analýze Goghových bot vůbec nevšímá estetických rozměrů díla a že nakládá s Goghovým obrazem jako s kterýmkoliv jiným „zobrazením“ nějaké věci, přičemž specifické „modernistické“ prvky ho nechávají klidným, ba spíše jim vlastně nerozumí a přehlíží je. Svědčí o tom také to, že hned vzápětí pracuje stejným způsobem s dalším uměleckým dílem, s antickým chrámem. Mnozí byli tímto Heideggerovým postupem rozhořčeni: s takovou pseudoanalýzou by prý vyletěl od zkoušky každý student uměnovědy.<sup>40</sup>

Spokojenější jsou nejspíš uměnovědci s Heideggerovým výkladem díla Paula Cézanna. Cézanne zápasil tak trochu jako Husserl v malířství o to, aby se „uzávorkovala“ působnost předchozích akademických manýr: morfoplastičnosti, perspektivy a tradiční práce se zdrojem světla. Chce vidět svět jinak, nově „čist přírodu“, ale zůstává přitom u věcí, snaží se intenzivní prací s barvou podchytit jejich vyvstávání a diváka donutit, aby toho byl účasten. V tom je podle Heideggera záslužnější než impresionisté či představitelé abstraktního malířství. Ti se sice vyhýbají ploché předmětnosti, což je dobře, dále ale nešli – jenom planě experimentují. Nepředmětnost je pro Heideggera pouhá negace předmětnosti, nejde k základům otázky po jsoucím.<sup>41</sup>

René Char přivedl při jednom pobytu v Provence Heideggera na návštěvu k malíři Georgu Braquovi. Setkání to bylo nicméně jen zdvořilostní, protože si prý oba muži nevyměnili ani slovo, jen se uctivě pozorovali a nechali si své repliky překládat. Ještě koncem 40. let ostatně Heidegger Braqua počítal mezi ty modernistické umělce, kteří zadělávají na neblahý konec umění.<sup>42</sup> V jednom dopise Hannah Arendtové z března roku 1950 však už Heidegger vlídně reaguje na její dárek, jímž byly reprodukce Braquových obrazů, a obdivuje jejich „velkolepě zářící barvy“.<sup>43</sup> Když potom Braque v r. 1963 zemřel, poslal Heidegger Charovi krátkou reflexi Braquova díla, která ho napadla, když si prohlížel jeho litografie k Charově sbírce *Lettera amorosa*. A v jednom semináři z poloviny šedesátých let Heidegger zmiňuje dosti překvapivě Braquovy reflexe *Le jour et la nuit* při úvahách o překladu řeckého adverbia AEI a o rozdílu mezi výrazy „Immerwährend“ a „Ewig“.<sup>44</sup> Jednu z Braquových

40 Seubold, G., *Kunst als Enteignis. Heideggers Weg zu einer nicht mehr Metaphysischen Kunst*. Bonn, Bouvier Verlag 1996, s. 74.

41 Seubold, G., *Das Ende der Kunst und der Paradigmawechsel in der Ästhetik*, c.d., s. 247–248. Když Heidegger uvažuje o schopnosti malířství zachytit objektivní svět a o jeho snaze vztáhnout taková zobrazení k řeči, k pojmům a k abstrakci, uvádí jako příklad obraz *Srny v lese* od německého expresionisty Franze Marca (Heidegger, M., *Logik. Die Frage nach der Wahrheit*. In: *tyž, Gesamtausgabe*. Bd. 21. Hrsg. von W. Biemel. Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann 1976, s. 364).

42 Heidegger, M., *Anmerkungen I–V (Schwarze Hefte 1942–1948)*, c.d., s. 300.

43 Arendt, H. – Heidegger, M., *Briefe 1925 bis 1975 und andere Zeugnisse*, c.d., s. 91.

44 Heidegger, M., *Seminare (1951–1973)*, c.d., s. 280.

reprodukcí zahlédli přátelé zavěšenu nad Heideggerovým úmrtním ložem.<sup>45</sup> Je ale možné, že to měla být spíše vzpomínka na Arendtovou, z jejíž zásilky ona reprodukce pravděpodobně pocházela...

Picassa jako dalšího představitele kubismu Heidegger příliš v oblibě neměl. Výše si cenil Paula Kleea. Setkání s jeho dílem mělo pro Heideggera skoro zásadní význam. Paul Klee byl přesvědčen, že úkolem umění je postihnout pravou povahu přírody. Ve slavné přednášce *Formy studia přírody* píše: „Rozmluva s přírodou je pro umělce *conditio sine qua non*. Umělec je člověk, sám přírodou a kousek přírody v prostoru přírody.“<sup>46</sup> Klee chce nechat vyjevit základní střet pozemských a kosmických sil, statiky a dynamiky, přičemž umělecky statiku vyjadřuje architektura, dynamiku hudba: a malířství umí být kdesi uprostřed, jako pojítka mezi nehybností a dynamičností, prostorem a časem. Malířství ovšem tuto roli může zvládnout jen tehdy, když si umělec uvědomí, jak každý tah, každé vedení čáry je právě oním elementárním dějem kosmických sil, samým průběhem času, v malířově gestu navíc tělesně prožívaným, uvědomovaným. Malířství má přivést diváka sem, mezi tyto teprve se formující síly: nemá lpět na *dokončování forem* [*Form-Enden*], ale na provozování toho, co je teprve *formující* [*formenden*].<sup>47</sup> Jde takto o sestup k původním malířské dovednosti, jíž je „vynášení do zjevnosti“: v ní „se předměty nemají ztrácet, nýbrž jako takové se musí pohroužit do svícení světa, které je třeba myslet z Počátku-*Ereignis*“.<sup>48</sup> Ke Kleeovým obrazům *Bůh severního lesa* a *Svatá, z okna* si Heidegger přízračně poznamenal: „Oč méně vyznačováno předmětně – o to více vystupující; přináší s sebou celý svět.“<sup>49</sup>

Pozoruhodný je Heideggerův zájem o předčasně zemřelou expresionistickou malířku Paulu Beckerovou-Modersohnovou, o níž se jednu dobu ucházel Rilke. Malovala zejména děti a rázovité venkovanky. Heidegger zahlédl v jednom z obrazů vesnického dítěte „přivedení pravdy jsoucího do díla“: šlo o dívenku na slaměné židli s udiveným, plachým výrazem ve tváři.<sup>50</sup>

\* \* \*

S Ernstem Barlachem, významným expresionistickým sochařem, který většinu svého tvůrčího období zápolil s nacismem (jehož pronásledování nako-

45 Jäger, L., *Heidegger. Ein deutsches Leben*. Berlin, Rowohlt [e-book] 2021, s. 518.

46 Klee, P., *Kunst–Lehre: Nauka umění*. Přel. A. Novák. Praha, Togga 2009, s. 97.

47 Tamtéž, s. 99–100.

48 Seubold, G., *Poznámky ke Kleeovi z Heideggerovy pozůstalosti*. In: tamtéž, s. 124–125.

49 Tamtéž, s. 125.

50 Petzet, H. W., *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger, 1929 bis 1976*, c.d., s. 144.

nec podlehl), se Heidegger nikdy nesetkal, ale jeho dílo obdivoval a nechal se jím inspirovat. Barlachovy podivuhodně formované figury představovaly to, co právě mohlo zajímat obzvláště Heideggera: vstupování těla do světa jako proces neustávajícího, nedefinovatelného určování, zároveň cosi odkrývající a skrývající. Barlachovy postavy jsou vždy nějak nehotové, nemají klasické tvary, jsou často hrubě, náznakovitě opracované, ale rozevírají po svém svět lidské existence.<sup>51</sup>

Významné bylo Heideggerovo setkání se sochařem Eduardem Chillidou. Chillida se svými díly pokoušel o svébytné umělecké uchopení prostoru – a to Heideggera velmi upoutalo.<sup>52</sup> Zatímco ještě u Barlacha se tělo nějak vypořádává s prostorem v jakémsi ohraničování, u Chillidy je sochařské dílo přímo rozevíráním prostoru v nejpůvodnějším smyslu: představuje ustavení míst dílem.<sup>53</sup> Na Chillidův popud napsal Heidegger text *Kunst und Raum*. Sochař nevkládá svou práci do nějakého „prázdného“ prostoru, ale tento prostor konstituuje. Prostor je ustaven tím, co se v něm *může* dít. To Heidegger oceňuje i u dalšího významného sochaře, Bernharda Heiligerera, jemuž napsal: „Ukazujete vzházení země do pro nás ještě zahaleného pozemského nebe. Vaše díla už nic neznázorňují – staví nás do pozemského pobytu mezi zemí a nebem – což je pohyb sám vrůstající do osvobozující volnosti a právě ona se tak ukazuje – což je jakési zjasnění (nikoli idealizace) bytí – ze skrytého základu.“<sup>54</sup> S Bernhardem Heiligerem se Heidegger posléze i setkal, Heiliger ho dokonce portrétoval.<sup>55</sup>

\* \* \*

Heideggerův přístup ke konkrétním dílům v moderní architektuře byl poměrně váhavý. Víme ze stati o původu uměleckého díla, jak důležitou roli podle Heideggera architektura hraje. V uvedené stati na příkladu řeckého chrámu ukazuje, jak se uplatňuje jedna z důležitých rolí umění – zřídít a podržet svár země a světa, nechat vzejít matérii země, a tím ustavit místo pro lidskou účast na tomto vzházení. Heideggerovi v tomto ohledu nemohla vy-

51 Mitchell, A. J., *Heidegger among the Sculptors: Body, Space and the Art of Dwelling*. Stanford, Stanford University Press 2010, s. 34–35.

52 Petzet, H. W., *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger, 1929 bis 1976*, c.d., s. 165.

53 Heidegger, M., *Umění a prostor*. Přel. M. Petříček. *Výtvarné umění*, 1991, č. 2, s. 2.

54 Jähnig, D., „Der Ursprung des Kunstwerkes“ und die moderne Kunst. In: Biemel, W. – Herrmann, F.–W. von (Hrsg.), *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*. Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann 1989, s. 236.

55 Heidegger, G. (Hrsg.), *Martin Heidegger: „Mein liebes Seelchen!“ Briefe Martin Heideggers an seine Frau Elfride 1915–1970*. München, Btb 2005, s. 353. Heidegger seděl Heiligerovi modelem v říjnu 1964.

hovovat mnohá díla architektonické moderny, určitě ne konstruktivismus či funkcionalismus. To byly směry příliš poplatné technokratickým a instrumentálním vizím, k dovršení všeho ještě spojeným s levicovými a revolučními náladami (jako třeba Bauhaus). Ale například pozdní Le Corbusier – v období, v němž se už jaksí rozešel s „hříchy“ svého mládí – Heideggera oslovil. Corbusierova slavná kaple v Ronchamp Heideggera při jedné návštěvě přímo nadchla.<sup>56</sup>

\* \* \*

V hudbě byl Heidegger vysloveně konzervativní. Zachovala se svědectví, že k jejím nejnovějším podobám měl velmi zdrženlivý vztah. Wagnerovy snahy o ustavení nové hudby považoval za nepovedené.<sup>57</sup> Nadšený byl z Orffovy opery *Antigoné*, děkoval osobně autorovi po jednom provedení za „znovuoživení antické tragédie“.<sup>58</sup> Bylo to dáno Heideggerovým dlouholetým zájmem právě o *Antigonu* a o její překlad z pera Friedricha Hölderlina, který použil i Orff. Orffova hudba podle Heideggera umí úžasně vyjádřit původní jednotu tance, gest a zpěvu, není ovšem nijak moderní ve smyslu dobové moderny.<sup>59</sup>

Heideggerova vnučka Gertruda vzpomíná, jak ji dědeček občas pouštěl Prokofjevova *Pétu a vlka*, když za ním někdy přišla do pracovny.<sup>60</sup> V jedné anketě Heidegger odpověděl, že se mu obzvláště líbí Stravinského *Žalmová symfonie* a melodrama *Persefoné*. Považoval tato díla za „hudbu v nejúplnějším slova smyslu“.<sup>61</sup> To bylo ale nejspíše dáno tím, že jsou to shodou okolností skladby vedené v klasicistickém stylu, a nikoli doklady nejmodernějších hudebních experimentů. A když ke svým sedmdesátinám dostal Heidegger kazetu s deskami Antona Weberna, přiznal později, že k němu cestu našel a kazetu věnoval svému sousedovi Martinu Zenckovi, který byl tehdy studentem hudební teorie a dnes je profesorem hudební vědy na univerzitě

56 Petzet, H. W., *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger, 1929 bis 1976*, c.d., s. 159.

57 Heidegger, M., Nietzsche. Erster Band. In: týž, *Gesamtausgabe*. Bd. 6.1. Hrsg. von B. Schillbach. Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann 1996, s. 105.

58 Petzet, H. W., *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger, 1929 bis 1976*, c.d., s. 171.

59 Arendt, H. – Heidegger, M., *Briefe 1925 bis 1975 und andere Zeugnisse*, c.d., s. 123; s. 125.

60 Heidegger, G. (Hrsg.), *Martin Heidegger: „Mein liebes Seelchen!“ Briefe Martin Heideggers an seine Frau Elfride 1915–1970*, c.d., s. 10.

61 Heidegger, M., *Aus der Erfahrung des Denkens (1910–1976)*, c.d., s. 88.

ve Würzburgu.<sup>62</sup> Heidegger raději poslouchal Brahmsa či komorní Mozartovy skladby (Mozarta měl obzvlášť v oblibě).<sup>63</sup>

\* \* \*

Zmínil jsem se výše, že se někteří moderní umělci sami aktivně o Heideggera zajímali. Už to bylo zřejmé u Chillidy nebo u Heiligerera, ale jsou tu i další, třeba angličtí sochaři William Tucker a Phillip King, jimž imponovalo Heideggerovo pojetí díla jako sjednocení věčnosti, tíhy země a rozzevírání světa.<sup>64</sup> Po Heideggerově slavné darmstadtské přednášce *Bauen Wohnen Denken* se utvořil okruh jeho obdivovatelů z řad moderních architektů, kteří v různé míře některé Heideggerovy myšlenky uváděli do praxe. Vznikla díky tomu celá fenomenologie architektury – zajímala se o povahu míst a o možnosti jejich šetrného rozzevírání (Christian Norberg-Schulz, Karsten Harries) anebo o uplatnění zemitých materiálů v architektonické práci a o zakoušení prostoru v gestech architektonické tvorby (Juhani Pallasmaa, Peter Zumthor). Inspiraci Heideggerem prozrazuje také práce Alvara Aalta, ostatně výtisk Heideggerovy darmstadtské přednášky byl údajně spatřen na jeho pracovním stole.<sup>65</sup>

Dá se předpokládat, že i u některých dalších moderních výtvarných umělců Heidegger rezonoval, ačkoli není vždy úplně průkazné, zda vědomě či mimoděk. Tak lze o jakémsi souznění mluvit v případě rumunského sochaře Constantina Brancusiho. Jeho skulptura *Počátek* je ukázkou onoho uchopení bytí, o něž spolu s předsokratiky usiloval i Heidegger. Znázorňuje jednoduchý vejčitý objekt, který je vyhlazený do pronikavého lesku, takže jeho hrany zrcadlí okolí a dějí se v neklidném vzházení.<sup>66</sup> Otázku, jak se rozzevírá prostor pohybem a bytím, tedy motiv, který Heideggera zajímal na Chillidovi, ukazuje pak Brancusi ve skulptuře *Pták v letu*.<sup>67</sup> Díla Anthonyho Cara zase

62 Seubold, G., *Kunst als Enteignis. Heideggers Weg zu einer nicht mehr Metaphysischen Kunst*, c.d., s. 82. Martin Zenck však dosvědčil ještě cosi kuriózního: když mu Heidegger předával Weberovo dílo, zeptal se ho, zda ví, že Webern v opusu 13 zhudebnil báseň Georga Trakla *Zimní večer*, tedy tu báseň, kterou Heidegger obdivoval a které věnoval velmi podrobný rozbor. Heidegger byl velmi překvapen a snad se i snažil u Zencka domluvit nějaké konzultace o moderní hudbě. K tomu ale nedošlo, protože Zenck se odstěhoval (Seubold, G., *Das Ende der Kunst und der Paradigmawechsel in der Ästhetik*, c.d., s. 154).

63 Petzet, H. W., *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger, 1929 bis 1976*, c.d., s. 226.

64 Neske, G. (Hrsg.), *Erinnerung an Martin Heidegger*, c.d., s. 138.

65 Petzet, H. W., *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger, 1929 bis 1976*, c.d., s. 197.

66 Jähniß, D., „Der Ursprung des Kunstwerkes“ und die moderne Kunst, c.d., s. 237–238.

67 Tamtéž, s. 234–235.

znázorňují tíži země a působivost spočívání,<sup>68</sup> Bruce Naumann experimentuje s prostory, jimiž nutí diváky svých výstav procházet, a ozřejmovat si tak jejich existenciální rozměr. Skotský umělec I. H. Finlay dotváří prostory zahrad tím, že ke stromům přiděluje v duchu antické architektury mramorové patky a upomíná tak na Heideggerovu myšlenku o střetu země a nebe v architektonickém sloupoví.<sup>69</sup> Hermann Nitsch klade do přímé souvislosti svou snahu o plné prožití okamžiku, jak ji předvádí ve svém „Orgien Mysterien Theater“, s Heideggerovou snahou o průnik k bytí.<sup>70</sup> O možném vztahu Beuyse k Heideggerově koncepci umění pojednává zajímavě I. Augsberg.<sup>71</sup>

\* \* \*

Heidegger, jak jsme viděli, se vskutku většinou zabývá moderními umělci jaksi bodově, často jen analýzou jedné básně, jednoho verše nebo jednoho obrazu, obvykle jen v jedné fázi autorova vývoje. Takový přístup k uměleckým dílům, zbavený historického a estetického ohledu, je nejspíš z pohledu přísné uměnovědy nanejvýš sporný.

Na Heideggerovu obranu je ale asi zapotřebí říci, že zmíněná díla ho nezajímají proto, že jsou to zrovna díla modernistů, ale že v nich příležitostně zasvitne „pravda jsoucna přivedená do díla“, samozřejmě podle Heideggerových kritérií. Heidegger proto nevidí G. Benna nutně jako expresionistu nebo P. Cézanna jako postimpresionistu, ale vidí je jako představitele básnictví nebo malířství, kteří nahodile, třeba i v jediném detailu, přispěli k potvrzení Heideggerových vizí. Heidegger zbavuje umění všech konkrétních projevů doby, stylu a formy a bere je jako specifické uchopení reality, které potřebuje vyzdvihnout oproti těm popisům, které selhaly. Skoro nikde nemluví o kráse, a pokud ano, je to pro něj jakési „skvělení“ pravdy v díle, tedy cosi ontologického, nikoli uměnovědného. Heideggera nezajímaly vhledy do dějin umění ani estetické teorie, protože pro něj platilo, že umělecké dílo není předmět, objekt „v dějinách“, ale že z povahy sebe sama dějiny teprve tvoří, rozevírá.<sup>72</sup>

Heidegger byl k estetice jako k vědní disciplíně velmi kritický. Ustavena v novověku podlehla velmi brzy tlaku metafyzického myšlení, jako ostatně celá filosofie, jejíž je součástí. I estetika totiž stojí ve službách toho pohledu

68 Tamtéž, s. 235.

69 Srov. k tomu například Guziur, J., Sloup-strom v zahradě: Několik pohledů na dílo Iana Hamiltona Finlaye. *Pandora – Kulturně-literární revue*, 2019, č. 36, s. 62–67.

70 Poltrum, M., *Schönheit und Sein bei Heidegger*. Wien, Passagen Verlag 2005, s. 126–127.

71 Augsberg, I., „Wiederbringung des Seienden“. *Zur ontologischen Differenz im seinsgeschichtlichen Denken Martin Heideggers*. München, Fink 2003.

72 Boehm, G., *Im Horizont der Zeit. Heideggers Werkbegriff und die Kunst der Moderne*. In: Biemel, W. – Herrmann, F.–W. von (Hrsg.), *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, c.d., s. 269.

na svět, který v duchu metafyziky zřídilo novověké myšlení z pozice „subjektu“. Heidegger vidí v estetice tendenci „fixovat umění na formální tvar a na jednotný smysl“, který musí být dílu násilím vtištěn. Nikoli náhodou se stává základním určujícím prvkem všech estetických analýz poměr „formy a obsahu“.

Žádoucí ale naopak je, aby forma a obsah nebyly předkládány umělcem podle předem daných formujících postupů a aby se dostávaly do nových, variabilnějších konstelací. Forma a jednota smyslu musí nyní přijít z díla samotného, z povahy toho, z čeho vyvstává a co nechává předvést. Nebot „ustalující mez je to, co klidně spočívá – totiž v plnosti své hybnosti – a to vše platí o díle v řeckém smyslu slova ERGON. Správné ustalování umožňuje, že necháme pravdu, aby se děla.“<sup>73</sup> Proto bude podle Heideggera lépe ony tradiční estetické kategorie raději nepoužívat.

Heideggerově tezi o „vyčerpání“ či o „konci“ umění je proto zapotřebí rozumět správně: vyčerpáno a na konci není umění samo, ale jen to umění, které spočívalo na jednorozměrné smyslovosti a na tvůrcem vnučené jednotě.<sup>74</sup> Vrátit umění k jeho autenticitě nemůže žádná estetická teorie, protože ta fakticky stojí ve službách starého metafyzického myšlení, ale jednotlivá díla, jichž si právě Heidegger zdánlivě nesoustavně, ale přece se zakládající myšlenkou všiml i v oné pro něj problematické moderně.

73 Heidegger, M., *Původ uměleckého díla*, c.d., s. 109.

74 Seubold, G., *Das Ende der Kunst und der Paradigmawechsel in der Ästhetik*, c.d., s. 269–270.