

**HANS-GEORG GADAMER**

**PRAVDA  
A METODA I**

**NÁRYS FILOSOFICKÉ  
HERMENEUTIKY**

**TRIÁDA 2010**

smyslu, v jakém ji Heidegger zaměřil na metafyziku a v jakém ji my zaměřujeme na estetické vědomí. Nebudeme smět předpokládat odpověď sebeporozumění humanitních věd, nýbrž se budeme muset tázat, co jejich rozumění vpravdě jest. Otázka po pravdě umění bude moci připravě této širší otázky posloužit obzvláště proto, že zkušenost uměleckého díla v sobě zahrnuje rozumění, tedy že sama představuje určitý hermeneutický fenomén, a to jistě nikoli ve smyslu vědecké metody. Rozumění spíše přísluší k setkání s uměleckým dílem samým, takže vyjasnit tuto příslušnost lze pouze ze způsobu bytí uměleckého díla.

## II. ONTOLOGIE UMĚLECKÉHO DÍLA A JEJÍ HERMENEUTICKÝ VÝZNAM

### 1. Hra jako vodítko ontologické explikace

#### a) Pojem hry<sup>201</sup>

Jako první východisko proto volíme pojem, který sehrál v estetice velkou úlohu: pojem *hry*. Nám však záleží na tom, abychom tento pojem oprostili od subjektivního významu, jež nese u Kanta a Schillera a který ovládá všechnu novější estetiku a antropologii. Jestliže o hře mluvíme v souvislosti se zkušeností umění, pak hra neznamená chování anebo dokonce duševní rozpoložení tvůrce či uživatele, natožpak svobodu subjektivity, která se hry účastní, nýbrž způsob bytí uměleckého díla samého. Analýzou estetického vědomí jsme poznali, že protiklad estetického vědomí a jeho předmětu neodpovídá povaze věci. To je důvod, proč je pro nás pojem hry důležitý.

Od hry samé lze zajisté odlišit chování hrajícího, které jako takové patří k jiným způsobům chování subjektivity. Mohli bychom patrně říci, že hra není pro hrajícího něčím vážným, a že právě proto ji hraje. Odtud se tedy můžeme pokusit určit pojem hry. Co je jen hra, není vážné. Hraní má vlastní bytostný vztah k vážnému. Nejenže v něm má svůj „účel“. Děje se „kvůli vyplnění volného času“, jak říká Aristotelés.<sup>202</sup> Důležitější je, že v samotném hraní spočívá vlastní, dokonce posvátná vážnost. A přece z hravého chování jednoduše nemizí všechny účelové vztahy, které určují činný a starostlivý pobyt, nýbrž se zvláštním způsobem rozvolňují. Hráč sám ví, že hra je jen hra a že se odbývá ve světě určovaném vážností účelů. Neví to ovšem tak, že by jakožto hráč tento vztah k vážnosti sám ještě *mínil*. Hraní plní svůj účel jen tehdy, když se hráč pohrouží do hry. Hru činí zcela hrou pouze vážnost ve hře, a nikoli vztah k něčemu vážnému, co hru přesahuje. Kdo hru nebere vážně, kazí ji. Způsob bytí hry nepřipouští, aby se hráč vztahoval ke hře jako k nějakému předmětu. Hráč dobře ví, co je hra, a ví také, že to, co dělá, „je jen hra“, neví však, co zde „ví“.

201 {Srov. dřívější překlad tohoto oddílu: M. Petříček jr. (vyd.), *Myšlení o divadle. Díl 2*, Praha 1993, s. 9–18.}

202 Aristotelés, *Politika*, Praha 1939 (2., rozšířené vyd.: Praha 1999), VIII 3, 1337 b 39 aj. Srov. týž, *Etika Nikomachova*, cit. dílo, X 6, 1176 b 33: *paizein hopós spúdazé kai Anacharsin orthós echein dokei*.

Naše otázka po bytnosti samotné hry proto nemůže nalézt žádnou odpověď, pokud ji očekáváme od subjektivní reflexe hráče.<sup>203</sup> Namísto toho se tažeme na způsob bytí hry jako takové. Viděli jsme přece, že předmětem našeho zamyšlení nesmí být estetické vědomí, nýbrž zkušenost umění, a tedy otázka po způsobu bytí uměleckého díla. Avšak právě zkušenost umění, kterou musíme hájit vůči nivelizaci ze strany estetického vědomí, ukázala, že umělecké dílo není žádný předmět, který stojí proti subjektu jsoucímu pro sebe. Vlastní bytí uměleckého díla spočívá spíše v tom, že se stává zkušeností, která proměňuje toho, kdo je zakouší. „Subjektem“ zkušenosti umění, tím, co zůstává a setrvává, není subjektivita toho, kdo tuto zkušenost zakouší, nýbrž samo umělecké dílo. Právě v tomto bodě nabývá na významu způsob bytí hry. Neboť hra má vlastní bytnost, nezávislou na vědomí těch, kteří hrají. Hra je také tam, ba ve vlastním smyslu tam, kde tematický horizont neomezuje žádná pro sebe jsoucí subjektivita a kde nejsou žádné hravě se chovající subjekty.

Subjektem hry nejsou hráči, nýbrž hra prostřednictvím hrajících toliko dospívá ke svému znázornění. Poučuje o tom již použití slova „hra“, především jeho mnohostranné metaforické použití, jehož si všiml zvláště Buytendijk<sup>204</sup>.

Metaforické užití má rovněž zde, tak jako vždy, metodickou přednost. Když nějaké slovo přeneseme na oblast použití, do které původně nepatří, jasně vystoupí jeho vlastní, „původní“ význam. Řeč zde již předem vykonala abstrakci, která je sama o sobě úkolem pojmové analýzy. Stačí, když myšlení tento předchůdný výkon pouze vyhodnotí.

Něco podobného ostatně platí také o etymologiích. Jsou to ovšem abstrakce mnohem méně spolehlivé, protože je nevykonala řeč, nýbrž jazykověda, a nikdy nemohou být zcela verifikovány samotnou řečí, jejím skutečným použitím. Proto ani tam, kde jsou výstižné, nejsou důkazem, nýbrž předchůdným výkonem pojmové analýzy a teprve v ní nacházejí svůj pevný základ.<sup>205</sup>

Pozorujeme-li užití slova „hra“ a dáváme-li přitom přednost takzvaným přeneseným významům, ukazuje se, že mluvíme o hře světla, o hře vln, o souhře součástí v kuličkovém ložisku, o souhře rukou a nohou, o hře sil, o hravém mihotání hmyzu, ba dokonce o slovní hříčce. Pokaždé míníme pohyb sem a tam, pohyb bez pevně vytčeného cíle, v němž by končil. Tomu také odpovídá původní význam slova „hra“ jako „tanec“, který ještě přežívá v rozmanitých slovních tvarech (např. „Spielmann“ {š-

203 Kurt Riezler zachoval ve svém znamenitém pojednání *Traktat vom Schönen* (Frankfurt am Main 1935) východisko subjektivní hrajícího a tím protiklad mezi hrou a vážností, takže se mu pojem hry příliš zužuje a musí říci: „Pochybujeme, že hra dětí je pouze hra“ a dále: „Hra umění není jen hra.“ (s. 189).

204 F. J. J. Buytendijk, *Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen des Menschen und der Tiere als Erscheinungsform der Lebenstrieb*, Berlin 1933.

205 Tuto samozřejmost musíme namítnout proti těm, kteří by chtěli kvůli Heideggerově zálibě v etymologiích kritizovat pravdivostní obsah jeho výroků.

mař}).<sup>206</sup> Hra jako pohyb nesleduje žádný cíl, v němž by končila, nýbrž se obnovuje v neustálém opakování. Tento pohyb sem a tam je pro určení bytnosti hry zjevně natolik bytostný, že je lhostejné, kdo anebo co tento pohyb provádí. Herní pohyb jako takový takřkajíc postrádá substrát. Hra je hrána anebo se odehrává – nelze při ní zachytit žádný subjekt, který hraje. Hra spočívá ve výkonu pohybu jako takovém. Tak mluvíme o hře barev a nikdy v tomto případě nemáme na mysli, že jednotlivá barva hraje v jiné, nýbrž míníme jednotný děj nebo výjev, v němž se ukazuje měnlivá rozmanitost barev.

Způsob bytí hry tedy není takový, že k tomu, aby se hra hrála, by zde musel být subjekt, jenž se chová hravě. Nejpůvodnější smysl hraní je spíše smysl mediální. Mluvíme např. o tom, že tam a tam nebo tehdy a tehdy něco „hraje“, že se něco odehrává, že něco je ve hře.<sup>207</sup>

Tato řečová pozorování podle mne nepřímou naznačují, že hraní vůbec nelze pojímat jako určitý druh činnosti. Pro řeč zjevně není vlastním subjektem hraní subjektivita toho, kdo kromě jiných činností také hraje, nýbrž sama hra. My jsme si jen natolik zvykli vztahovat fenomén, jakým je hra, k subjektivitě a ke způsobům jejího chování, že vůči těmto náznakům ducha řeči zůstáváme uzavřeni.

Konečně také novější antropologické bádání pojalo téma hry natolik široce, že v důsledku toho dospělo bezmála k mezím takového způsobu pozorování, které vychází ze subjektivity. Huizinga vysledoval moment hry ve všech kulturách a rozpracoval především souvislost mezi hraním dětí a zvířat a „posvátnými hrami“ kultu. To jej přivedlo k tomu, že v hrajícím vědomí rozpoznal svébytnou nerozhodnost, která naprosto znemožňuje rozlišování mezi vírou a nevírou. „Ale divoch sám neví o pojmovém rozdílu mezi bytím a hrou, neví o žádné totožnosti, obrazu nebo symbolu. A proto zůstává otázkou, zda duchovní stav divocha při jeho posvátném úkonu nevystihneme nejlépe tím, že se přidržíme primárního termínu hraní. V našem pojmu hry mizí rozdíl mezi vírou a předstíráním.“<sup>208</sup>

206 Srov. J. Trier, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 67 (1947).

207 J. Huizinga, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg 1958, s. 43 {český překlad: týž, *Homo ludens. O původu kultury ve hře*, Praha 2000 (1971), s. 57}, upozorňuje na následující jazykové skutečnosti: „Ze sémantických souvislostí výrazu pro hru je především pozoruhodné, že v němčině sice můžeme ‚provazovat hru‘ {*ein Spiel treiben*} a v holandštině ‚een spelletje doen‘, avšak vlastní příslušné sloveso je ‚spelen‘ {hrát}. Hra se hraje {*man speelt ein Spiel*}. Jinými slovy: při vyjadřování tohoto druhu činnosti musíme opakovat pojem obsažený v substantivu, abychom dostali sloveso. To podle všeho znamená, že tato činnost je natolik zvláštní a samostatná, že se vymyká z obvyklých druhů činností. Hraní {*Spelen*} není jednání {*Tun*} v obvyklém smyslu.“ – Podobně obrát „*ein Spielchen machen*“, „pohrávat si“, popisuje nakládání se svým časem, které ještě zdaleka není hraním. 208 *Tamtéž*, s. 32. {Český překlad: týž, *Homo ludens. O původu kultury ve hře*, cit. dílo, s. 41.} [Srov. také můj článek „K problematice sebeporozumění. Hermeneutický příspěvek k otázce odmytologizování“, v: *Pravda a metoda II. Dodatky. Registříky*, a také „Člověk a řeč“, v: *tamtéž* {viz dřívější překlad v: H.-G. Gadamer, *Člověk a řeč*, Praha 1999, s. 22–29}.]

Dochází zde k zásadnímu uznání *přednosti hry vůči vědomí hrajícího*, a vskutku vycházíme-li právě z mediálního smyslu hraní, ocitají se v novém a objasňujícím světle také zkušenosti hraní, které má popisovat psycholog a antropolog. Hra nepochybně znázorňuje takový řád, v němž pohyb hry sem a tam plyne jakoby sám od sebe. Ke hře náleží, že její pohyb probíhá nejenom bez účelu a záměru, ale také bez námahy. Odbývá se takřka sám od sebe. Lehkost hry, která přirozeně nemusí znamenat skutečnou nepřítomnost úsilí, nýbrž pouze nepřítomnost usilovnosti ve fenomenologickém smyslu,<sup>209</sup> subjektivně zakoušíme jako úlevu. Náležitá skladba hry hráči umožňuje, aby se takřkajíc pohroužil do sebe, a tím mu odnímá úkol iniciativy, která tvoří vlastní úsilí pobytu. Ukazuje se to rovněž v živelném sklonu hrajícího k opakování a neustálému sebeobnovování hry, které utváří její formu (např. refrén).

Z této blízkosti způsobu bytí hry a formy pohybu přírody však vyplývá důležitý metodický závěr. Zjevně tomu není tak, že hrají také zvířata a že v přeneseném smyslu můžeme říci dokonce o vodě a světle, že hrají. Spíše můžeme naopak o člověku říci, že také on hraje. Také jeho hraní je přírodní děj. Také smysl jeho hraní – právě proto, že a nakolik je přírodou – spočívá v čistém sebeznázornění. Proto nakonec postrádá smysl rozlišovat v této oblasti mezi vlastním a metaforickým užitím.

Především se však teprve na tomto mediálním smyslu hry ukazují souvislost s bytím uměleckého díla. Příroda – pokud zůstává hrou bez účelu a záměru, hrou, která se bez jakéhokoli úsilí neustále obnovuje – se může jevit přímo jako předobraz umění. Např. Friedrich Schlegel píše: „Všechny posvátné hry umění jsou jen vzdálenými nápodobami nekonečné hry světa, uměleckého díla věčně tvořícího sebe sama.“<sup>210</sup>

Také další otázka, kterou Huizinga probírá, totiž herní povaha soutěžního klání, se vyjasňuje zásadní úlohou herního pohybu sem a tam. Pro soutěžícího dle jeho vlastního vědomí jistě neplatí, že hraje. Soutěžní klání však vyvolává pohyb sem a tam plný napětí, z něhož vzhází vítěz, a tak se z celého dění stává hra. Pohyb sem a tam zjevně patří ke hře natolik bytostně, že v jistém konečném smyslu nelze „hrát jenom sám pro sebe“. Aby byla hra, nemusí se jí sice skutečně účastnit někdo jiný, avšak vždy tady musí být něco jiného, s čím hrající hraje a co na hráčův tah samo odpovídá protitahem. Tak si kočka vybírá k hraní klubko vlny, protože se klubko může účastnit její hry, a trvalá nesmrtelnost míčových her spočí-

209 Rilke v páté *Elegii z Duina*: „[...] wo sich das reine Zuwenig unbegreiflich verwandelt – umspringt in jenes leere Zuviel“. {V překladu P. Eisnera: „[...] pouhé kde Nedost / nepojatelně se změní –, a skočí / tam v ono prázdné Přespršiliš“, v: R. M. Rilke, ...a na ochozech smrt jsi viděl stát, Praha 1990, s. 197; v překladu J. Gruši: „[...] v které se nejčistší Málo / záhadně mění – a skokem v dunivé Vše“, v: R. M. Rilke, *Elegie z Duina*, Praha 1999, s. 26.}

210 F. Schlegel, „Gespräch über die Poesie“, v: *Friedrich Schlegels Jugendschriften*, vyd. J. Minor, Wien 1882, sv. 2, s. 364. {Srov. slovenský překlad: týž, „Rozhovor o poézii“, v: *Německí romantici*, Bratislava 1989, s. 61.} [Srov. také v rámci kritického vydání Schlegelových spisů (vyd. E. Behler) nové vydání pořízené Hansem Eichnerem, I. odd., sv. 2, s. 284–351, cit. s. 324.]

vá ve volném pohybu míče všemožnými směry, který jakoby sám od sebe tropí překvapivé kousky.

Přednost hry před hráči, kteří ji provozují, je v případě hravě se chovající lidské subjektivity zvláštním způsobem zakoušena také samotnými hráči. Opět jsou to nevlastní použití tohoto slova, která v nejhojnější míře objasňují vlastní bytnosti hry. Tak např. o někom říkáme, že si pohrává s možnostmi nebo plány. Je zřejmé, co tím míníme. Dotyčný si tyto možnosti dosud nevytkl jako vážné cíle. Ještě se může svobodně rozhodnout tak nebo onak, pro jednu anebo druhou možnost. Na druhé straně však tato svoboda není bez nebezpečí. Hra sama je pro hráče spíše rizikem. Pohrávat si lze pouze s vážně míněnými možnostmi. To zjevně znamená, že se do nich pohroužíme natolik, že nás přehrají a mohou se samy prosadit. Právě v tomto riziku spočívá půvab, kterým hra na hráče působí. Požíváme tím svobody rozhodování, která je přesto zároveň ohrožena a neodvolatelně se zužuje. Vzpomeňme třeba na hry, které pokoušejí naši trpělivost, pasiáns apod. Totéž však platí také v oblasti vážného. Kdo kvůli požitku z vlastní svobody rozhodování odkládá naléhavá rozhodnutí nebo se zaobírá možnostmi, které si vážně nepřeje, a které proto také neobsahují vůbec žádné riziko, že je zvolí a tím omezí sám sebe, o tom říkáme, že si zahrává.

Odtud lze udat jeden obecný rys toho, jak se bytnost hry odráží v hravém chování. *Veškeré hraní spočívá v tom, že jsme hráni*. Půvab hry, okouzlení, které způsobuje, vězí právě v tom, že se hra stává pánem nad hráčem. Dokonce i u takových her, v nichž se snažíme plnit úkoly, které jsme si sami uložili, záleží půvab hry v riziku, zda to „vyjde“, zda se to „podaří“ a zda se to „podaří znovu“. Kdo se takto o něco pokouší, je sám vpravdě tím, kdo je pokoušen. Vlastním subjektem hry (což ozřejmují právě takové zkušenosti, v nichž se jedná o jediného hráče) není hráč, nýbrž hra sama. Je to hra, co hráče poutá, co jej zaplétá do hry a ve hře drží.

To se obráží také v tom, že hry mají vlastního, zvláštního ducha.<sup>211</sup> Tím se však nemíní nálada nebo duchovní rozpoložení těch, kteří hru hrají. Tato rozmanitost rozpoložení mysli při hraní rozmanitých her, případně chuť k takovému hraní, je spíše důsledkem, nikoli příčinou rozmanitosti her samých. Hry samy se od sebe liší svým duchem. Důvod spočívá v tom, že pokaždé jinak předznamenávají a pořádají herní pohyb sem a tam, kterým samy jsou. Bytnost hry tvoří pravidla a pořádky, které předepisují vyplnění herního prostoru. To ve vši obecnosti platí všude tam, kde se hra vůbec vyskytuje. Platí to např. také o hře vodní hladiny nebo o hře zvířat. Herní prostor, v němž se hra odehrává, se vyměřuje jakoby zevnitř samotnou hrou a omezuje se spíše pořádkem, který herní pohyb určuje, než tím, nač naráží, tj. hranicemi volného prostoru, které pohyby ohraničují zvnějšku.

Lidské hraní, zdá se mi, se proti těmto obecným určením vyznačuje tím, že hraje *něco*. To znamená, že řád pohybu, jemuž se hraní podřizuje,

211 Srov. F. C. Jünger, *Die Spiele*, Frankfurt am Main 1953.

má v sobě jakousi určenost, kterou hráč „volí“. Hráč především vymezuje své hravé chování výslovně proti svému ostatnímu chování tím, že hrát *chce*. Volí však také v rámci své ochoty hrát. Volí tuto, a nikoli onu hru. Tomu odpovídá, že herní prostor pohybu hry není prostě jen volným prostorem, v němž se něco odehrává, nýbrž prostorem záměrně vymezeným a vyhrazeným právě hernímu pohybu. Lidská hra vyžaduje své herní místo. Vymezení herního pole – podobně jako vymezení posvátného okrsku, jak právem zdůrazňuje Huizinga<sup>212</sup> – klade, a to bez jakéhokoli přechodu a zprostředkování, herní svět jakožto uzavřený svět do protikladu ke světu účelů. To, že veškeré hraní znamená hraní něčeho, platí teprve tam, kde se uspořádaný herní pohyb sem a tam určuje jako *chování* a odlišuje se od jiných druhů chování. Hrající člověk zůstává také v hraní tím, kdo se svým chováním k něčemu vztahuje, přestože vlastní bytnost hraní spočívá v tom, že hrající se oproštuje od úsilí, s nímž se vztahuje ke svým účelům. Tím se blíže určuje, proč je hraní hraním něčeho. Každá hra klade člověku, který ji hraje, určitý úkol. Jako by se svobodě hraní nemohl oddat jinak než proměnou účelů svého chování v pouhé úkoly hry. Tak si dítě při hře s míčem samo klade svůj úkol, a tyto úkoly jsou herními úkoly, neboť skutečný účel hry vůbec netkví v jejich řešení, nýbrž v uspořádání a ztvárnění samotného herního pohybu.

Svébytná lehkost a úleva, které vyznačují hravé chování, zjevně spočívají v této zvláštní herní povaze herních úkolů a plynou z jejich zdárného řešení.

Můžeme říci: zdárné řešení úkolu tento úkol „znázorňuje“. Tento obrat se nabízí zvláště tam, kde se jedná o hru, neboť zde splnění úkolu nepoukazuje k žádným účelovým souvislostem. Hra se skutečně omezuje na to, že se znázorňuje. Způsobem jejího bytí je tedy sebeznázornění. Sebeznázornění je však univerzálním aspektem bytí přírody. Dnes víme, jak málo dostačují představy biologických účelů k tomu, abychom porozuměli tvaru živých bytostí.<sup>213</sup> Tak rovněž pro hru platí, že ji nelze postihnout otázkou po její životní funkci a jejím biologickém účelu. Je v jistém význačném smyslu slova sebeznázorněním.

Sebeznázornění lidské hry, jak jsme viděli, sice spočívá v chování vázaném zdánlivými účely hry, jeho „smysl“ však skutečně nezáleží v dosažení těchto účelů. Pohroužit se do herního úkolu vpravdě spíše znamená vyhrávat si. Sebeznázornění hry tak způsobuje, že hráč, který něco hraje, tj. znázorňuje, dospívá takřikajíc ke svému vlastnímu sebeznázornění. Pouze proto, že hraní je již vždy znázornění, může lidská hra nalézt v samotném znázornění úkol hry. Tak nacházíme hry, které musíme nazvat znázorňujícími, ať už proto, že v jejich volnějším významovém vztahu narážky je cosi ze znázornění (např. „Kámen, nůžky,

212 J. Huizinga, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, cit. dílo, s. 17. {Český překlad: týž, *Homo ludens. O původu kultury ve hře*, cit. dílo, s. 24n.}

213 S touto kritikou vystoupil v řadě svých pracích především Adolf Portmann a nově zdůvodnil oprávněnost morfologického přístupu.

papír“), anebo proto, že hraní vězí právě v tom, že něco znázorňuje (např. když děti hrají „auto“).

Veškeré znázornění je svou možností znázorněním pro někoho. Svěbytnost herní povahy umění vězí v tom, že tato možnost je jako taková míněna. Uzavřený prostor herního světa zde jakoby nechává padnout jednu zeď.<sup>214</sup> Kultická hra a hra na divadle zjevně neznázorňují ve stejném smyslu, v jakém znázorňuje hrající si dítě. Nevyčerpávají se tím, že znázorňují, nýbrž zároveň odkazují mimo sebe na ty, kteří se jich účastní jako diváci. Hra zde již není pouhým sebeznázorněním uspořádaného pohybu a není také ani pouhým znázorněním, jemuž se oddává hrající si dítě, nýbrž je „znázorňující pro...“. Tento poukaz vlastní všemu znázornění se zde takřikajíc naplnil a stává se konstitutivní pro bytí samotného umění.

Jakkoli jsou svou bytností znázorněním a jakkoli se v nich znázorňují hráči, nejsou však hry, obecně vzato, znázorňovány pro někoho, tj. diváci zde nejsou míněni. Děti hrají pro sebe rovněž tehdy, když něco znázorňují. Dokonce ani v takových hrách, jako jsou hry sportovní, které se hrají před diváky, nejsou diváci míněni. Pokud by se totiž staly pouhou podívanou, hrozilo by, že tím ztratí svůj vlastní charakter hry jakožto zápasu. Tím spíše je něčím víc než podívanou např. procesí, které tvoří součást náboženského obřadu, protože svým nejvlastnějším smyslem zahrnuje celou náboženskou obec. A přece je kultický akt pro tuto obec skutečným znázorněním, stejně jako je hra na divadle herním děním, které bytostně vyžaduje diváky. Znázornění Boha v kultu, znázornění mýtu ve hře jsou tedy hry nejen tím, že se zúčastnění hráči jakoby rozplývají ve znázorňující hře a nacházejí v ní své vystupňované sebeznázornění, nýbrž také proto, že tyto hry samy od sebe ústí v to, že hráči znázorňují divákům smysluplný celek. Hra se tedy vůbec nemění v podívanou tím, že by zde skutečně chyběla čtvrtá stěna. Otevřenost směrem k divákovi naopak spoluvytváří uzavřenost hry. Divák pouze uskutečňuje to, čím je hra jako taková.<sup>215</sup>

Zde se prokazuje důležitost vymezení hry jako mediálního děje. Viděli jsme, že hra nemá své bytí ve vědomí nebo v chování hráče, nýbrž že hráče naopak vtahuje do svého pole a naplňuje jej svým duchem. Hráč hru zkouší jako skutečnost, která jej přesahuje. To platí tím spíše tam, kde je hra jako takováto skutečnost sama „míněna“ – tedy v případě, v němž se hra jeví jako *znázornění pro diváka*, tj. je „podívanou“, „divadelní hrou“.

Také divadelní hra zůstává hrou, tj. má strukturu hry jako světa uzavřeného do sebe. Avšak kultická anebo profánní podívaná, jakkoli je světem uzavřeným zcela do sebe, její znázorňuje, je jakoby otevřená směrem k divákovi. Teprve v něm získává svůj plný význam. Hráči hrají své úlohy jako

214 Srov. R. Kassner, *Zahl und Gesicht*, Leipzig 1919, s. 161n. Kassner naznačuje, že „na nejvyšší pozoruhodná jednota a zdvojení dítěte a loutky“ souvisí s tím, že zde (stejně jako při kultickém aktu) schází čtvrtá, „stále otevřená zeď diváka“. Já naopak tvrdím, že právě tato čtvrtá zeď diváka svět hry *uměleckého díla* uzavírá.

215 Viz předchozí poznámku.

v kterékoli jiné hře a hra tak dospívá ke svému znázornění, avšak hra sama je celkem tvořeným z hráčů a diváků. Ba dokonce nejvlastněji hru zakouší ten a hra se tak, jak je „míněna“, nejvlastněji znázorňuje tomu, kdo se jí neúčastní, nýbrž jí přihlíží. V něm se hra jakoby pozvedá ke své idealitě.

Pro hráče to znamená, že prostě jen neplní své úlohy jako v každé jiné hře, nýbrž že svou úlohu spíše předvádějí, znázorňují pro diváka. Jejich způsob účasti na hře již není určen tím, že se v ní zcela rozplývají, nýbrž tím, že svou roli hrají ve vztahu a s ohledem k divadelní hře jako celku, v němž se nemají rozplynout oni, ale diváci. Když se hra stane podívanou, hrou na divadle, dochází v ní jakožto hře k naprostému obratu. Dosazuje diváka na místo hráče. Hra se hraje pro diváka a před divákem, nikoli pro herce a před hercem. To přirozeně nemá znamenat, že také herec nemůže zakoušet smysl celku, v němž hraje svou znázorňující úlohu. Divák má přednost pouze v metodologickém smyslu: Protože hra je pro něj, stává se názorné to, že v sobě nese nějaký smysluplný obsah, jemuž má být porozuměno, a který lze proto oddělit od chování hráčů. V zásadě se zde ruší rozlišení mezi hráčem a divákem. Pro oba platí stejný požadavek, aby mínili hru samu v jejím smyslu.

Totéž nelze pominout ani tam, kde se společenství hry uzavírá před všemi diváky, např. proto, že bojuje proti společenské institucionalizaci uměleckého života, jako v takzvané domácí hudbě, která chce být opravdovějším muzicírováním, neboť je provozována pro samotné hráče, a nikoli pro obecenstvo. Avšak také ten, kdo hudbu pěstuje tímto způsobem, se vpravdě snaží o to, aby „vyšla“ dobře, což ovšem znamená: aby byla správně provedena pro toho, kdo by naslouchal. Umělecké znázornění je svou bytností takové, že je pro někoho rovněž tehdy, není-li zde nikoho, kdo by pouze naslouchal nebo přihlížel.

### b) Proměna ve výtvar a totální zprostředkování

Tento obrat, v němž lidská hra nachází své vlastní završení, totiž že je uměním, nazýváme *proměnou ve výtvar*. Teprve tímto obratem hra získává svou idealitu, takže ji lze mýnit jako tutéž a jako takové jí rozumět. Teprve nyní se hra ukazuje jako oddělená od znázorňujícího konání hráčů a spočívá v čistém jevu toho, co hráči hrají. Jako taková je hra – včetně nepředvídaného výsledku improvizace – v zásadě opakovatelná, a tedy trvalá. Hra má povahu díla, *ergon*, a nikoli jen *energeia*.<sup>216</sup> V tomto smyslu ji označují jako výtvar.

To, co lze tímto způsobem oddělit od znázorňujícího konání hráče, však přesto zůstává odkázáno na znázornění. Taková odkázanost neznamená závislost v tom smyslu, že by hra dosahovala určitosti svého smyslu teprve prostřednictvím těch kterých představitelů, tj. znázorňujících,

216 Zde se opírám o klasické rozlišení, na jehož základě Aristotelés (*Eth. Eud. B 1; Eth. Nic. A 1*) odděluje *poiesis* {tvoření} od *praxis* {konání}.

případně přihlížejících, a dokonce ani prostřednictvím toho, kdo se jako původce tohoto díla nazývá jeho vlastním tvůrcem, tj. umělce. V protikladu ke všem těmto zúčastněným si hra spíše uchovává naprostou autonomii, a právě to má být naznačeno pojmem proměny.

Co se tím říká pro určení bytí umění, se ukáže, vezmeme-li vážně smysl proměny. Proměna není totéž co změna, třeba změna obzvláště velikého rozsahu. Změnou se vždy spíše míní, že co se mění, to zároveň zůstává stejné a trvá. Jakkoli totálně se něco mění, mění se něco na něčem. Kategoriálně vzato spadá veškerá změna (*alloiōsis*) do oblasti kvality, tj. do jednoho z případků substance. Naopak proměna znamená, že něco je najednou a jako celek něčím jiným, takže nyní je toto jiné coby proměněné svým pravým bytím, v protikladu k němuž je jeho dřívější bytí ničím. Shledáváme-li někoho proměněným, máme na mysli právě to, že se stal jakoby jiným člověkem. Nemůže zde být žádný přechod pozvolné změny, která by vedla od jednoho stavu ke druhému, neboť jeden je popřením druhého. Proměna ve výtvar tedy znamená, že to, co předcházelo, již není. Znamená však také, že co je nyní a co se znázorňuje ve hře uměleckého díla, je trvale pravdivé.

Především je také zde zřejmé, jak se východisko ze subjektivity mívá s věcí. Tím, co již není, jsou za prvé hráči – přičemž k hráčům musíme počítat také básníka nebo skladatele. Žádný z nich nemá své vlastní bytí pro sebe, které by si podržovali v tom smyslu, že by jejich hraní znamenalo, že „jen hrají“. Popisujeme-li z pohledu herce, v čem vězí jeho hraní, pak se zjevně nejedná o proměnu, nýbrž o přestrojení. Ten, kdo je přestrojený, sice nechce být rozpoznán, ale chce vystupovat jako někdo jiný a za něho být pokládán. V očích druhých již nechce být sám sebou, ale někým jiným. Nechce tedy, aby jej někdo odhalil či rozpoznal. Hraje druhého, ovšem způsobem, jakým něco hrajeme v praktickém společenském styku, tj. pouze předstíráme, chováme se jinak a budíme zdání. Kdo tímto způsobem hraje takovou hru, zdánlivě sice popírá kontinuitu se sebou samým. Vpravdě to však znamená, že tuto kontinuitu se sebou samým pro sebe zachovává a pouze ji skrývá před druhými, pro něž hraje.

Po všem, co jsme vyložili o bytnosti hry, nepostihuje takovéto subjektivní rozlišení mezi mnou samým a hrou – rozlišení, v němž spočívá předvádění – opravdové bytí hry. Sama hra je proměnou spíše v tom smyslu, že pro nikoho již dále netrvá identita toho, kdo hraje. Každý se jen ptá, co to má být, co je to za „hru“. Nejsou již herci (ani básníci), nýbrž jen to, co hrají.

Především již ale není svět, v němž jakožto svém vlastním žijeme. Proměna ve výtvar není jednoduše přesazením do jiného světa. Jistě, hra se odehrává v jiném, do sebe uzavřeném světě, avšak jako výtvar nese své měřítko takříkajíc sama v sobě a nepoměřuje se ničím, co se nachází mimo ni. Tak děj divadelní hry – v tom se ještě zcela podobá náboženskému obřadu – je zde veskrze jako něco, co spočívá samo v sobě. Tento děj již nepřipouští žádné srovnání se skutečností jako skrytým měřítkem všech obrazných podobností. Nad všechna taková srovnání je vyzdvihnut –

a tím také nad otázku, zda je toto všechno skutečné –, neboť z něj promlouvá vyšší pravda. Dokonce sám Platón, v dějinách filosofie nejradikálnější kritik bytostné hodnoty umění, příležitostně mluví bez rozdílu o komedii a tragédii v životě a na jevišti.<sup>217</sup> Neboť toto rozlišení se ruší, dovedeme-li vnímat smysl hry, která se před námi odehrává. Radost, kterou přináší naskýtající se podívaná, je v obou případech stejná: je to radost z poznání.

Tím teprve to, co jsme nazvali proměnou ve výtvar, nabývá svého plného významu. Proměna je proměnou v pravdivé. Není okouzlením ve smyslu zakletí, které čeká na vykupitelské, nazpět proměňující slovo, nýbrž sama je vykoupením a zpětnou proměnou v opravdové bytí. Ve znázornění hry vychází najevo, co jest. Hra vynáší a staví do plného světla to, co se jinak ustavičně zahaluje a odpírá. Kdo dovede vnímat komedii a tragédii života, dokáže se také bránit sugesci účelů zahalujících hru, která je s námi hrána.

„Skutečnost“ se nachází vždy uvnitř horizontu budoucnosti vítaných a obávaných, v každém případě však ještě nerozhodnutých možností. Proto také neustále probouzí navzájem se vylučující očekávání, z nichž se nikoli všechna mohou naplnit. Je to nerozhodnutost budoucnosti, která dovoluje takovou přemíru očekávání, že skutečnost za nimi nutně zaostává. Když se ve zvláštním případě uzavře a naplní souvislost smyslu skutečnosti tak, že odpadnou všechny tyto linie smyslu ústící do prázdna, je sama tato skutečnost jako divadlo. Podobně ten, kdo se dovede dívat na celek skutečnosti jako na uzavřený kruh smyslu, v němž se všechno naplňuje, mluví o komedii a tragédii samotného života. Tyto případy, v nichž skutečnosti rozumíme jako hře, ozřejmují, čím je skutečnost hry, kterou vyznačujeme jako hru umění. Bytí každé hry vždy tkví v završení, v ryzím naplnění, v *energeia*, která má své *telos* sama v sobě. Svět uměleckého díla, svět, v němž se hra takto plně vyjadřuje v jednotě svého průběhu, je vskutku zcela a od základů proměněným světem. Na něm každý poznává: tak to je.

Pojem proměny má tedy charakterizovat samostatný a nadřazený způsob bytí toho, co jsme označili jako výtvar. Z hlediska výtvaru se takzvaná skutečnost určuje jako něco neproměnného a umění jako povýšení této skutečnosti na pravdu. Také antická teorie umění, která za základ veškerého umění klade pojem *mimésis*, „nápodoby“, přitom zjevně vycházela ze hry, která je jakožto tanec znázorněním božského.<sup>218</sup>

Pojem nápodoby však může hru uměleckého díla popisovat jen tehdy, chováme-li na zřeteli *poznávací smysl*, který v nápodobě spočívá. Znázorněné jest – to je prapůvodní mimetický vztah. Kdo něco napodobuje, nechává tak být to, co zná a jak to zná. Již malé dítě si začíná hrát tím, že na-

217 Platón, *Filébos*, Praha 2003, 50b {„a to nejen na divadle, nýbrž i ve vsí tragédii a komedii života“}.

218 Srov. zkoumání H. Kollera, *Die Mimesis in der Antike*, Bern 1954, která dovozují původní souvislost mezi *mimésis* a tancem.

podobuje, čímž potvrzuje, co zná, a tím potvrzuje samo sebe. Radost, kterou dětem působí převleky a na kterou se odvolává již Aristotelés, se také nepojí s úmyslem skrývat se a předstírat, aby pak byly odhaleny a poznány, nýbrž naopak děti chtějí něco znázornit tak, aby bylo jen toto znázorněné. Dítě za žádnou cenu nechce být za svým převlekem odhaleno. Má být tím, co znázorňuje, a pokud již má být něco odhaleno, pak právě to. Máme rozpoznat, co to „je“.<sup>219</sup>

Z této úvahy vyvodíme, že poznávacím smyslem *mimésis* je znovurozpoznání. Čím však je znovurozpoznání? Teprve přesnější analýza tohoto fenoménu zcela ozřejmí bytostný smysl znázornění, o který nám zde jde. Již Aristotelés, jak víme, zdůrazňuje, že umělecké znázornění může jako potěšitelné vyjevit dokonce to, co nás samo o sobě netěší, a Kant proto definuje umění jako krásnou představu o nějaké věci, neboť umění může ukázat také ošklivou věc jako krásnou.<sup>220</sup> Zjevně se tím nemíní řemeslnost a zručnost jako taková. Neobdivujeme, jako v případě artisty, samo umění, s nímž něco vykonává. Tomu platí až sekundární význam, jak výslovně říká Aristotelés.<sup>221</sup> Co na uměleckém díle nejvlastněji zakoušíme a nač soustřeďujeme svou pozornost, je spíše to, jak je pravdivé, tj. nako-lik v něm poznáváme a znovu rozpoznáváme věci a sebe samé.

Avšak čím je toto znovurozpoznání ve své nejhlubší bytnosti, tomu neporozumíme, dokud si budeme všimát pouze toho, že zde nově poznáváme cosi, co již známe, tj. že znovu rozpoznáváme něco známého. Radost ze znovurozpoznávání vyvěrá spíše z toho, že poznáváme *vic* než jen něco známého. To, co známe, vystupuje při znovurozpoznání takřkajíc jako jakýmsi osvětlením z veškeré nahodilosti a proměnlivosti okolností, které je podmiňují, a je uchopeno ve své bytnosti. Je poznáno jako něco.

Stojíme zde před ústředním motivem platónismu. Platón ve své nauce o *anamnésis* propojil mýtickou představu o rozpomínání s cestou své dialektiky, která hledá pravdu bytí v *logoi*, tj. v ideálně řeči.<sup>222</sup> Tento idealismus bytnosti je vskutku založen ve fenoménu znovurozpoznávání. „Znamé“ přichází ke svému pravému bytí a ukazuje se jako to, co jest, teprve svým znovurozpoznáním. Jako znovurozpoznání je stanoveno ve své bytnosti, uvolněno z nahodilosti svých aspektů. To bezesbytku platí o takovém znovurozpoznání, k jakému dochází při znázornění ve hře. Takové znázornění nechává stranou vše nahodilé a nepodstatné, např. vlastní zvláštní bytí herce. Za poznáním toho, co znázorňuje, se herec zcela vytrácí. Avšak také to, co se znázorňuje, známý děj z mytologického podání, se znázorněním takřkajíc pozvedá ve svou platnou pravdu. Vzhledem

219 Aristotelés, *Poetika*, Praha 1948 {srov. překlady F. Groha: Praha 1929, J. Novákové: Praha 3 1972, a M. Mráze: Praha 1996}, 4, zvl. 1448 b 16: *sylogizesthai ti hekaston, hoion hutos ekeinos* {v překladu F. Groha: „poznávají a usuzují, co každá věc jest“}.

220 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit. dílo, § 48. {Český překlad: týž, *Kritika soudnosti*, cit. dílo, s. 128.}

221 [Aristotelés, *Poetika*, cit. dílo, 4, 1448 b 10n.]

222 Platón, *Faidón*, Praha 2003, 73nn.

k poznání pravdy je bytí znázornění něčím víc než bytím znázorněné látky, Homérův Achilleus něčím víc než jeho praobraz.<sup>223</sup>

Prapůvodní mimetický vztah, který objasňujeme, tedy obsahuje nejen to, že znázorněné je zde, nýbrž také, že do svého „zde“ vešlo vlastnějším způsobem. Nápodoba a znázornění nejsou pouze zobrazujícím opakováním, nýbrž poznáním bytnosti. Protože nejsou jen opakováním, ale něco „přinášejí“, je v nich zároveň míněn také divák. Obsahují v sobě bytostný vztah ke každému, komu se toto znázornění nabízí.

Ba můžeme říci ještě více: znázornění bytnosti je tak málo pouhou nápodobou, že je nutně ukazující. Kdo napodobuje, musí něco vypouštět a něco zdůrazňovat. Protože ukazuje, musí chtít nechtě přehánět [*afarein* a *synhoran* patří k sobě také v platónské nauce o idejích]. Potud se jsoucno, které „je tak jako“, a jsoucno, jemuž se toto prvé chce vyrovnat, nacházejí v bytostně nezrušitelném odstupu. Platón, jak známo, trval na tomto ontologickém odstupu, na větší či menší míře zaostávání odrazu vůči praobrazu, a proto prohlásil nápodobu a znázornění ve hře umění jakožto nápodobu nápodoby za bytí třetího řádu.<sup>224</sup> Ve skutečnosti je ve znázornění umění při díle znovurozpoznání, které má povahu ryziho bytostného poznání, a právě tím je věcně zdůvodněno to, že Platón veškeré bytostné poznání pojímá jako znovurozpoznání: Aristotelés mohl poezii označit za filosofičtější než historii<sup>225</sup>.

Nápodoba jakožto znázornění má tedy význačnou poznávací funkci. Z tohoto důvodu mohl pojem nápodoby vyhovovat nárokům teorie umění tak dlouho, dokud zůstával nezpochybněn také poznávací význam umění. To však platí jen za předpokladu, kdy se má za to, že poznání pravdy spočívá v poznání bytnosti,<sup>226</sup> neboť právě takovému poznání přesvědčivě slouží umění. Pro nominalismus moderní vědy a pro jeho pojem skutečnosti, z něhož Kant vyvodil agnostické důsledky pro estetiku, naopak pozbyvá pojem *mimésis* svou estetickou závaznost.

Avšak poté, co se nám ozřejmily aporie tohoto subjektivního obratu estetiky, jsme nuceni se obrátit zpět ke starší tradici. Jestliže se umění nevyčerpává v rozmanitosti střídajících se prožitků, jejichž předmět se po každé subjektivně naplňuje významem jako prázdná forma, musí být „znázornění“ uznáno za způsob bytí samotného uměleckého díla. Toto zjištění mělo být připraveno tím, že jsme pojem znázornění odvodili z po-

223 [Srov. H. Kuhn, *Sokrates. Versuch über den Ursprung der Metaphysik*, Berlin 1934.]

224 Platón, *Ústava*, cit. dílo, Kniha X. [Srov. můj článek „Plato und die Dichter“, nyní v: *Gesammelte Werke*, sv. 5, Tübingen 1985, s. 187–211.]

225 Aristotelés, *Poetika*, cit. dílo, 9, 1451 b 6. {V překladu M. Mráze: „Proto je básnictví filosofičtější a závažnější než dějepisectví.“}

226 Anna Tumarkinová velmi přesně ukázala, jak v teorii umění 18. století docházelo k přechodu od „napodobení“ k „výrazu“; viz její příspěvek v: H. Maync (vyd.), *Festschrift für Samuel Singer*, Tübingen 1930. [Srov. W. Beierwaltes o Marsiliově Ficinovi v: *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, 11 (1980). Novoplatónský pojem *ektypósis* se stává „výrazem“ sebe sama: Petrarca. Viz níže s. 292, 397 a „Exkurs VI“, v: *Pravda a metoda II. Dodatky. Rejstříky*, oddíl „V. Přílohy“.]

jmu hry, nakolik opravdová bytnost hry – a tím také uměleckého díla – spočívá v sebeznázornění. Je to hraná hra, co oslovuje diváka svým znázorněním, a to tak, že divák k ní, navzdory veškerému odstupu vůči tomu, co má před sebou, patří.

Nejzřejmější to bylo na onom druhu znázornění, jímž je náboženský obřad. Zde je vztah k obci nasnadě. Ani sebevíc reflektované estetické vědomí se již nemůže domnívat, že pravý smysl kultického symbolu nebo náboženské hry vystihuje až estetické rozlišení, které klade estetický předmět pro sebe. Nikdo se nebude moci domnívat, že pro náboženskou pravdu je provedení náboženského obřadu něčím nepodstatným.

Totéž pak podobným způsobem platí pro divadelní hru vůbec a pro to, čím je jakožto slovesné dílo. Ani provedení divadelní hry nelze prostě oddělit od hry samotné jako něco, co nepatří k jejímu bytostnému bytí a co zůstává stejně subjektivní a proměnlivé jako estetické prožitky, v nichž hru zakoušíme. Spíše se v provedení a pouze v něm – což se nejjasněji ukazuje na hudbě – setkáváme s dílem samým, právě tak jako v náboženském obřadu s božským. Zde se ukazuje metodický přínos, který plyne z východiska v pojmu hry. Umělecké dílo nikdy nelze bezesbytku odloučit od „nahodilosti“ podmínek přístupu, za nichž se nám ukazuje, a tam, kde k takovému odloučení přece jen dochází, bývá výsledkem abstrakce, která redukuje vlastní bytí díla. Dílo samo patří do světa, pro který se znázorňuje. Divadlo ve vlastním smyslu je teprve tam, kde je hráno, a mimoto musí zaznít hudba.

Teze je tedy taková, že bytí umění nemůže být určováno jako předmět nějakého estetického vědomí, protože naopak estetické chování je něčím víc, než co o sobě ví. Je částí *bytostného procesu znázornění* a patří bytostně ke hře jakožto hře.

Jaké to má ontologické důsledky? Co z toho, že takto vycházíme z herní povahy hry, vyplývá pro bližší určení způsobu bytí estetického bytí? Jasně je přinejmenším tolik: divadelní hra a odtud pojaté umělecké dílo nejsou pouhým schématem pravidel anebo předpisů chování, v jejichž rámci se hraní může svobodně uskutečňovat. Hraní divadla nelze pojímat jako uspokojování potřeby hrát, nýbrž jako vstup básnického díla do bytí. Výchází tak otázka, čím takové básnické dílo svým bytím vlastně je, že je jako divadelní hra vždy jen tehdy, když je hráno, ve znázornění, a že přesto je svým vlastním bytím, které takto dospívá ke svému znázornění.

Připomeňme si výše použitou formuli „proměna ve výtvor“. Teze o hře jako výtvoru chce říci, že hra je navzdory své odkázanosti na to, aby byla hrána, významuplným celkem, který jako takový může být opakovaně znázorněn a kterému lze v jeho smyslu rozumět. Avšak také výtvor je hrou, protože – navzdory této své ideální jednotě – svého plného bytí dosahuje vždy jen tehdy, když je hran. Proti abstrakci estetického rozlišení musíme zdůraznit právě sounáležitost obou těchto stránek.

To nyní můžeme pojímat přímo tak, že proti estetickému rozlišení, vlastnímu konstitutivnímu prvku estetického vědomí, postavíme „*estetické nerozlišení*“. Jasně se ukázalo: to, co se napodobuje v nápodobě, co



ztvární je básník, co znázorňuje herec, co rozpoznává divák, je natolik tím, co je míněno, tím, v čem spočívá význam znázornění, že slovesné ztvárnění anebo znázorňující výkon jako takový vůbec nevystupují do popředí. Kde přece jen rozlišujeme, rozlišujeme mezi látkou a jejím ztvárněním, mezi básnickým dílem a „pojetím“. Tato rozlišení jsou však sekundární povahy. Herec hraje a divák poznává samotné postavy a děj, jak je ztvárnil básník. Máme zde dvojí *mimésis*: znázorňuje básník a znázorňuje herec. Avšak právě tato dvojitá *mimésis* je jedna. V jedné stejně jako ve druhé přichází k bytí jedno a totéž.

Přesněji lze říci: provedení coby mimetické znázornění přivádí k bytí zde to, co vlastně požaduje dílo. Dvojitmu rozlišení díla od jeho látky a díla od provedení odpovídá dvojí nerozlišení jakožto jednota pravdy, kterou poznáváme ve hře umění. Pokud na námět spočívající v základech nějakého díla pohlédneme dejme tomu z hlediska jeho původu, opouštíme vlastní zkušenost díla, stejně jako divák opouští vlastní zkušenost divadelní hry, přemítá-li o pojetí, na němž se představení zakládá, nebo o výkonu herců jako takovém. Taková reflexe již obsahuje estetické rozlišení samotného díla od jeho znázornění. Pro obsah zkušenosti jako takové, jak jsme viděli, je však dokonce lhostejné, zda tragická nebo komická scéna, která se před námi odehrává, probíhá na jevišti nebo v životě – tedy pokud jsme pouze diváky. To, co jsme nazvali výtvořem, je výtvořem potud, pokud se takto znázorňuje jako určitý celek smyslu. Není něčím o sobě a k tomu ještě něčím, co vyvstává v nějakém pro něj nahodilém zprostředkování, nýbrž ve zprostředkování získává své vlastní bytí.

Jakkoli může rozmanitost provedení nebo předvedení takového výtvořu záležet na pojetí herců, ani ona nezůstává uzavřena v subjektivitě jejich mínění, nýbrž je tělesně zde. Nejedná se tedy o pouhou subjektivní rozmanitost pojetí, nýbrž o vlastní bytostné možnosti díla, které takřkajíc v rozmanitosti svých aspektů vykládá samo sebe.

Tím nemá být popřeno, že právě zde spočívá možné východisko pro estetickou reflexi. U rozmanitých provedení téže hry můžeme kupříkladu rozlišit jeden způsob zprostředkování od druhého, stejně jako si můžeme představit proměnlivé podmínky přístupu k uměleckým dílům jiného druhu – např. když na nějaké stavební dílo pohlédneme s otázkou, jak by působilo „samo o sobě“ či jak by mělo vypadat jeho okolí. Anebo když stojíme před otázkou restaurování obrazu. Ve všech takových případech rozlišujeme samo dílo od jeho „znázornění“,<sup>227</sup> avšak zneuznáváme zá-

227 Zvláštním problémem je otázka, zda již v samotném postupu utváření nemáme ve stejném smyslu spatřovat estetickou reflexi díla. Nelze popřít, že tvůrce může se zřetelem k ideji svého díla zvažovat, kriticky srovnávat a posuzovat různé možnosti. Tato střízlivá jasnost, náležející k samotnému tvoření, se mi však jeví jako něco zcela jiného než estetická reflexe a estetická kritika, kterou může rozlišit samo dílo. Může se přihodit, že to, co bylo předmětem tvůrčova zamyšlení, tedy možnosti utváření, se stane rovněž východiskem kritiky. Ale také v tomto případě obsahové shody tvůrčí a kritické reflexe se uplatňuje jiné měřítko. Estetická kritika má za základ narušení jednotného rozumění,

vaznost uměleckého díla, pokud možné variace ve znázornění považujeme za svobodné a libovolné. Všechny se vpravdě podřizují kritickému měřítku „správného“ znázornění.<sup>228</sup>

Známe to kupříkladu z moderního divadla jako tradici vycházející z určité inscenace, ze způsobu ztvárnění role nebo z praxe určitého hudebního provedení. Neexistuje zde jakási libovolná následnost, pouhá rozmanitost pojetí, spíše se z neustálého návratu ke vzorům a jejich produktivní obměny tvoří určitá tradice, s níž se každý nový pokus musí vypořádat. To si do jisté míry uvědomuje také reproduktivní umělec. Tím, jak přistupuje k dílu nebo k roli, se vždy již nějak vztahuje ke vzorům těch, kteří činili totéž. Přitom se v žádném případě nejedná o jakési slepé napodobení. Tradice vytvořená velkým hercem, režisérem anebo hudebníkem, jehož předobraz dále působí, nijak neomezuje tvůrčí svobodu, nýbrž splývá se samotným dílem takovým způsobem, že rozprava s tímto vzorem neméně než dílo samo burcuje tvůrčí nasazení každého umělce. Reproductivní umění se právě vyznačuje tím, že díla, s nimiž mají co do činění, k takovému opětovnému utváření výslovně vybízejí a tím nechávají zřetelně otevřenou identitu a kontinuitu uměleckého díla směrem do jeho budoucnosti.<sup>229</sup>

Možná je měřítko, které zde poměřuje, zda je něco „správným znázorněním“, nanejvýš pohyblivé a relativní. Avšak závaznost znázornění se nijak nesnižuje tím, že se musí vzdát pevného měřítko. Interpretaci hudebního nebo činoherního díla tak jistě nebudeme přisuzovat takovou svobodu, že si pevně daný „text“ bere jako podnět k vytváření libovolných efektů, a naopak zase budeme považovat za zneuznání vlastního interpretačního úkolu kanonizaci jedné určité interpretace, např. gramofonové nahrávky řízené skladatelem, anebo podrobné pokyny pro uvedení

zatímco estetické zamyšlení tvůrce se zaměřuje na zhotovení jednoty samotného díla. Později uvidíme, jaké má toto zjištění hermeneutické důsledky.

Jako pozůstatek mylného psychologismu, který pochází z estetiky vkusu a génia, se mi nadále jeví takové pojetí procesu produkce, které jej v ideji nechává splynout s procesem reprodukce. Zneuznává se tím událost, přesahující subjektivitu tvůrce stejně jako příjemce, událost, která představuje zdar díla.

228 Nemohu považovat za správné, když R. Ingarden (ve svých „Bemerkungen zum Problem des ästhetischen Werturteils“, v: *Rivista di Estetica* 1959), jehož analýzám „schematiky“ literárního uměleckého díla je ostatně věnována velmi malá pozornost, spatřuje v konkrétnosti „estetického předmětu“ herní prostor estetického hodnocení uměleckého díla. Estetický předmět se nekonstituuje v estetickém prožitku uchopení, nýbrž během konkretizování a konstituování tohoto předmětu zakoušíme samo umělecké dílo v jeho estetické kvalitě. V tom plně souhlasím s estetikou „formativní“ L. Pareysona.

229 Později se ukáže, že se toto zjištění neomezuje na reproduktivní umění, ale že zahrnuje každé umělecké dílo, ba dokonce každý útvar smyslu, který se podrobuje novému porozumění. [Na s. 151 nn. pojednávám o mezním postavení literatury a spolu s tím činím tématem univerzální význam „čtení“ jakožto časové výstavby smyslu. Srov. „Mezi fenomenologií a dialektikou. Pokus o sebekritiku“, v: *Pravda a metoda II. Dodatky. Rejstříky.*]

díla, odvozené z kanonizovaného prvního provedení. Takto dosahovaná „správnost“ by nečinila zadosť opravdové závaznosti samotného díla, která každého interpreta váže vlastním a bezprostředním způsobem a upírá mu možnost ulehčit si pouhou nápodobou nějakého vzoru.

Očividně mylné je také omezovat „svobodu“ reproduktivní libovůle na vnější nebo okrajové prvky a nemyslet spíše celek reprodukce jako závazný a svobodný zároveň. Interpretace je sice v jistém smyslu znovuvytvářením, toto znovuvytváření však nesleduje žádný předchozí tvůrčí akt, nýbrž figuru vytvářeného díla, kterou musíme znázornit v souladu s tím, jaký v něm nacházíme smysl. Historizující znázornění, např. hudba na dobové nástroje, proto nejsou tak věrné, jak se tato znázornění domnívají. Vystavují se spíše nebezpečí, že se jakožto nápodoby nápodoby „trojnásobně vzdálí pravdě“ (Platón).

Idea jediného správného znázornění se vzhledem ke konečnosti našeho dějinného pobytu vůbec jeví jako trochu protismyslná. O tom se zmíníme ještě v jiné souvislosti.<sup>230</sup> Zde slouží zjevná skutečnost, že každé znázornění chce být správné, jen jako potvrzení toho, že nerozlišení mezi zprostředkováním a samotným dílem je vlastní zkušeností díla. S tím se shoduje zjištění, že estetické vědomí dokáže provést estetické rozlišení mezi dílem a jeho zprostředkováním obecně jen cestou kritiky, tedy tam, kde toto zprostředkování ztroskotává. Zprostředkování je ve své ideji totální.

Totální zprostředkování znamená, že to, co prostředkuje, ruší jakožto prostředkující samo sebe. Tím říkáme, že reprodukce (v případě divadla a hudby, ale také při přednesu epické anebo lyrické skladby) se jako taková nestává tématem, nýbrž že přes ni a v ní se znázorňuje samo dílo. Uvidíme, že totéž platí o stavbách a sochařských dílech, jak se znázorňují v charakteru našeho přístupu k nim a setkání s nimi. Také zde se přístup jako takový sám nestává tématem, ale neplatí ani opak, že k tomu, abychom uchopili samo dílo, musíme od těchto životních vztahů abstrahovat. Spíše je v nich dílo samo přítomno. To, že díla pocházejí z minulosti, z níž jako trvalé pomníky zasahují do přítomnosti, zdaleka ještě nečiní z jejich bytí předmět estetického nebo historického vědomí. Dokud zastávají svou funkci, jsou s každou přítomností současná. Dokonce i když se jako umělecká díla nacházejí již jen v muzeích, neodcizila se ještě zcela sobě samým. Nejenže v uměleckém díle nikdy úplně nevyhasnou stopy jeho původní funkce a že vědoucím umožňují, aby je ve svém poznání znovu oživil – umělecké dílo, jemuž bylo v galerii vyhrazeno místo v řadě dalších děl, je stále ještě jakýmsi vlastním původem. Dává samo sobě vyniknout, a ve způsobu, jakým to činí – tím,

230 [Na toto hledisko navázala recepční estetika, rozvinutá H. R. Jaussem, ovšem natolik přemrštěně, že se ocitá v nechtěné blízkosti Derridově „dekonstrukci“. Srov. mou práci „Text a interpretace“ (nyní v: *Pravda a metoda II. Dodatky. Rejstříky* {dřívější překlad v: *Reflexe* 21 (2000), s. 5–35}), na niž odkazují v: „Mezi fenomenologií a dialektikou. Pokus o sebekritiku“, v: *Pravda a metoda II. Dodatky. Rejstříky*.]

že jiné dílo „zabíjí“ nebo se s jiným dobře doplňuje – je ještě něco z něho samého.

Tážeme se na identitu tohoto „bytí sebou“, jež se tak rozdílně znázorňuje ve střídě věků a okolností. Dílo se zjevně netříští do měnlivých aspektů sebe sama tak, že by v důsledku toho ztrácelo svou identitu, nýbrž je zde ve všech svých aspektech. Všechny k němu patří. Všechny jsou *současné* s ním. Tak vyvstává úkol temporální interpretace uměleckého díla.

### c) Časovost estetična

Co je zač tato současnost? Co je to za časovost, která přísluší estetickému bytí? Touto současností a přítomností estetického bytí se obecně označuje jeho nadčasovost. Úkol však spočívá v tom, uvažovat tuto nadčasovost společně s časovostí. Nadčasovost není zpočátku ničím jiným než dialektickým určením, které vyvstává na základě časovosti a v protikladu k ní. Ani rozlišení dvou časovostí, dějinné a naddějinné, jimiž se třeba Sedlmayr v návaznosti na von Baadera a s odvoláním na Bollnowa pokouší určit časovost uměleckého díla,<sup>231</sup> nepřekračuje určité dialektické protikladení. Naddějinný „neporušený“ čas, v němž „přítomnost“ není prchavým okamžikem, nýbrž plností času, je popisován z pohledu „existenciální“ časovosti, ať již se má vyznačovat jakousi obnošeností, lehkostí, nevinností nebo čímkoli jiným. Nedostatečnost takového protikladení se ukáže právě tehdy, když sledující věc připustíme, že „pravdivý čas“ proniká do „zdánlivého času“ dějinně-existenciálního. Takové pronikání by zjevně mělo charakter epifanie, což však znamená, že by pro zakoušející vědomí bylo bez kontinuity.

Věcně se tím opakují aporie estetického vědomí, které jsme vyložili výše. Neboť je to právě kontinuita, kterou musí navodit každé porozumění času, i když se jedná o porozumění časovosti uměleckého díla. Zde se mstí nedorozumění, které postihlo Heideggerovu ontologickou expozici horizontu času. Namísto uznání metodického smyslu existenciální analytiky pobytu bývá tato existenciální, dějinná časovost pobytu, určeného starostí, předběhem k smrti, tj. radikální konečností, pojednávána jen jako jedna z možností porozumění existenci a již se zapomíná na to, že jako časovost se zde odhaluje způsob bytí samotného rozumění. Odlišení vlastní časovosti uměleckého díla jako „neporušeného času“ od upadajícího dějinného času zůstává vpravdě pouhým zrcadlovým odrazem lidské, konečné zkušenosti umění. Jedině taková biblická teologie času, která by nevycházela z lidského sebeporozumění, nýbrž z Božího zjevení, by mohla mluvit o „neporušeném čase“ a mohla by analogii mezi nadčasovostí uměleckého díla a tímto „neporušeným časem“ ospravedlnit teologicky. Bez tohoto teologického ospravedlnění zastírají slova o „neporušeném

231 H. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, cit. dílo, s. 140nn.

čase“ vlastní problém, který nespočívá v odtrženosti uměleckého díla od času, nýbrž v jeho časovosti.

Položme tedy znovu naši otázku: co je zač tato časovost?<sup>232</sup>

Vyšli jsme z toho, že umělecké dílo je hrou, tj. že jeho vlastní bytí nelze oddělit od jeho znázornění, a že se přesto ve znázornění vyjevuje jednota a svojskost výtvoru. Odkázanost na sebeznázornění patří k jeho bytnosti. To znamená, že zůstává samo sebou, byť by ve znázornění zakusilo sebevětší zásah a zkreslení. Závaznost každého znázornění se vytváří právě tím, že v sobě zahrnuje vztah k samotnému výtvoru a podřizuje se odtud plynoucímu měřítku správnosti. To potvrzuje dokonce také krajní privativní případ zcela zkreslujícího znázornění. Znázornění si uvědomujeme jako zkreslující potud, pokud je míníme a posuzujeme jako znázornění výtvoru samého. Znázornění má neodvolatelně, nezrušitelně charakter opakování téhož. Opakování zde ovšem neznamená, že se něco opakuje ve vlastním smyslu slova, tj. že by se převádělo zpět na něco původního. Každé opakování je spíše stejně původní jako samo dílo.

Tuto nanejvýš záhadnou časovou strukturu, která zde vyvstává, známe ze slavnosti.<sup>233</sup> Přinejmenším k periodickým slavnostem náleží, že se opakují. Mluvíme o návratu slavnosti. Vracející se slavnost přitom není nějakou jinou slavností, ale ani pouhou připomínkou něčeho původně slaveného. Původně sakrální charakter všech slavností zjevně vylučuje taková rozlišení, která známe z časové zkušenosti přítomnosti, vzpomínky a očekávání. Časovou zkušeností slavnosti je spíše *slavení*, přítomnost *sui generis*.

Časový charakter slavení stěží uchopíme z obvyklé zkušenosti časové sukcese. Uvedeme-li návrat slavnosti do souvislosti s běžnou zkušeností času a jeho dimenzí, jeví se jako historická časovost. Slavnost se případ od případu mění. Současně s ní je vždy něco jiného. Přesto se také z tohoto historického hlediska jedná o stále stejnou slavnost, která těmito změnami prochází. Původně byla taková a slavila se takovým způsobem, potom jinak, poté opět jinak.

232 K následujícímu výkladu srov. zevrubné úvahy Richarda a Gertrudy Koebnerových, *Vom Schönen und seiner Wahrheit. Eine Analyse ästhetischer Erlebnisse*, Berlin 1957, s nimiž jsem se seznámil až po dokončení své vlastní práce. Srov. recenzi v: *Philosophische Rundschau* 7 (1959), s. 79. [Viz nyní také: H.-G. Gadamer, „Über leere und erfüllte Zeit“ (1969), v: *týž, Kleine Schriften*, sv. 3, cit. dílo, s. 221–236, nyní v: *týž, Gesammelte Werke*, sv. 4, cit. dílo, s. 137–153; „Die Zeitanschauung des Abendlandes“ (1977), v: *týž, Kleine Schriften*, sv. 4, Tübingen 1972, s. 17–33, nyní v: *týž, Gesammelte Werke*, sv. 4, cit. dílo, s. 119–136; „Die Kunst des Feierns“, v: J. Schulz (vyd.), *Was der Mensch braucht*, Stuttgart 1977, s. 61–70; *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart 1977, s. 29nn. {český překlad: *týž, Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*, Praha 2003; srov. slovenský překlad: *týž, Aktualita krásneho (Umenie jako hra, symbol a slávnosť)*, Bratislava 1995}.]

233 Důležitost slavnosti pro dějiny náboženství a antropologii rozpoznali Walter F. Otto a Karl Kerényi (srov. K. Kerényi, „Vom Wesen des Festes“, v: *Paideuma* (1938). [Srov. mezitím: H.-G. Gadamer, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, cit. dílo, s. 52nn. {český překlad: *týž, Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*, cit. dílo}, a výše cit. esej „Die Kunst des Feierns“.]

Tento aspekt se nicméně vůbec nedotýká časového charakteru slavnosti, který spočívá v tom, že je slavena. Pro bytnost slavnosti jsou historické vztahy sekundární. Slavnost jako taková není totožná na způsob historické události, není však určena ani svým původem tak, že kdysi dávno byla vlastní slavností – na rozdíl od způsobu, jak se slaví v dobách pozdějších. Spíše bylo již na jejím počátku, např. jejím vyhlášením nebo pozvolným zavedením, dáno, že se slaví pravidelně. Svou vlastní, původní bytností je tedy stále jiná (byť se slaví „stejně“). Jsoucno, které je pouze tak, že je stále jiné, je časové v jistém radikálnějším smyslu než vše, co přísluší k dějinám. Své bytí má pouze v nastávání a v navracení se.<sup>234</sup>

Slavnost je pouze tak, že je slavena. Tím v žádném případě není řečeno, že má subjektivní ráz a že má své bytí jen v subjektivitě slavících. Slavnost se slaví spíše proto, že je zde. Také v případě divadelní hry platilo, že se musí znázorňovat před diváky, a přece její bytí není pouhým průsečíkem prožitků zakoušených diváky. Spíše je naopak divákovu bytí určeno jeho ‚bytím při tom‘. ‚Bytí při tom‘ je více než pouhou spolupřítomností s něčím jiným, co je současně zde. ‚Bytí při tom‘ znamená účast. Kdo byl při tom, přesně ví, jak to vlastně bylo. Teprve odvozeně označuje ‚bytí při tom‘ také způsob subjektivního chování, totiž ‚bytí při věci‘. Pohlížení je tedy pravý způsob účasti. Připomeňme pojem posvátného sepeťi, které spočívá v základech původního řeckého pojmu *theoria*. *Theoros*, jak víme, označuje účastníka slavnostního poselstva. Účastníci slavnostního poselstva nemají žádnou jinou kvalifikaci a funkci než být při tom. *Theoros* je tedy divákem ve vlastním smyslu slova, který se slavnost-

234 Aristotelés se pro charakteristiku způsobu bytí *apeiron*, tedy s ohledem na Anaximandra, odvolává na bytí dne a závodních her, tj. na bytí slavnosti (*Fyzika*, cit. dílo, III, 6, 206 a 20 {„den a závodní hry jsou tím, že se stále stávají jinými a jinými.“}). Nesnažil se třeba již Anaximandros určit nevyčerpatelnost *apeiron* ve vztahu k takovýmto čistým časovým fenoménům? Neměl při tom na zřeteli víc, než co lze postihnout aristotelskými pojmy stávání a bytí? Neboť obraz dne se objevuje ve význačné funkci ještě v jiné souvislosti: V Platónově *Parmenidovi* {Praha 32003, 131b} chce Sókratés znázornit poměr ideje k věcem na přítomnosti *dne*, který je pro všechny. Zde se na bytí dne nedemonstruje pouze pomíjivé jsoucno, nýbrž bezprostřední přítomnost a *parúsia* téhož, nehledě na to, že den je všude jiný. Když raní myslitelé mysleli bytí, tj. přítomnost {*Anwesenheit*}, nejevilo se jim to, co bylo současností {*Gegenwart*}, ve světle posvátného přijímání, v němž se ukazuje božské? *Parúsia* božského je přece ještě pro Aristotela nejvlastnějším bytím, *energeia* {skutečnost} neomezovaná žádnou *dynamei* {možnost} (*Metafyzika*, Praha 22003/1948/, XII, 7). Její časovou povahu nelze uchopit z pohledu běžné časové zkušenosti následnosti. Rozměr času a jeho zkušenost dovolují pojmout návrat slavnosti jen jako historický. Jedna a tatáž slavnost se mění případ od případu. Vpravdě však slavnost není jedna a tatáž, nýbrž je tak, že je stále jiná. Jsoucno, které je jen tak, že je stále jiné, je v radikálním smyslu časové. Své bytí má ve stávání. O časové povaze „chvil“ srov. M. Heidegger, *Holzwege*, Pfullingen 1949, s. 322nn. [Přes souvislost mezi Hérakleitem a Platónem jsem zde podle mého mínění sám také něčím přispěl k věčnému problému. Srov. mou práci „Vom Anfang bei Heraklit“, nyní v: *Gesammelte Werke*, sv. 6, Tübingen 1985, s. 232–241, a mé hérakleitovské studie v: *Gesammelte Werke*, sv. 7, Tübingen 1990.]

ního aktu účastní svým ‚bytím při tom‘ a podle posvátného práva tak nabývá význačného postavení, např. nedotknutelnosti.

Stejným způsobem pojímá ještě řecká metafyzika bytnost *theoria*<sup>235</sup> a *nús* jako čisté ‚bytí při‘ vpravdě jsoucím<sup>236</sup> a také v našich očích se schopnost moci se chovat teoreticky definuje tím, že pro určitou věc lze zapomenout na své vlastní účely.<sup>237</sup> *Theoria* však nemůžeme myslet v prvé řadě jako chování subjektivity, jako sebeurčení subjektu, ale na základě toho, co nazírá. *Theoria* je skutečnou účastí, není to činný, nýbrž trpný stav (*pathos*), totiž uchvácené zaujetí pohledem. Odtud vyložil Gerhard Krüger náboženské pozadí řeckého pojmu rozumu.<sup>238</sup>

235 [K pojmu „teorie“ srov. H.-G. Gadamer, *Lob der Theorie*, Frankfurt am Main 1983, s. 26–50.]

236 Srov. můj článek „Zur Vorgeschichte der Metaphysik“ o vztahu mezi „bytím“ a „myšlením“ u Parmenida v: W. F. Otto (vyd.), *Anteile*, Frankfurt am Main 1949. [Nyní v: H.-G. Gadamer, *Gesammelte Werke*, sv. 6, cit. dílo, s. 9–29.]

237 Srov. výše, s. 26n., úvahy věnované „vzdělání“.

238 Srov. G. Krüger, *Einsicht und Leidenschaft. Das Wesen des platonischen Denkens*, Frankfurt am Main 1938. Důležité náhledy obsahuje zvláště úvod této knihy. Mezitím vydané Krügerovy přednášky ještě vyjasnily systematické záměry autora (*Grundfragen der Philosophie*, Frankfurt am Main 1958). Uvedme proto několik poznámek. Krügerova kritika moderního myšlení a jeho emancipace od veškerých vazeb k „ontické pravdě“ se mi jeví jako fiktivní. Ani filosofie novověku nikdy nezapomněla na to, že moderní věda, ať postupuje jakkoli konstruktivně, se nevzdala a nikdy vzdát nemohla své zásadní zpětné vazby na zkušenost. Zmiňme jen Kantovu otázku, jak je možná přírodověda. Velmi bychom však křivdili také spekulativnímu idealismu, pokud bychom mu rozuměli tak jednostranně jako Krüger. Konstrukce celku všech myšlenkových určení, kterou spekulativní idealismus provádí, v žádném případě není vymyšlením libovolného obrazu světa, nýbrž snahou o to, uvést do myšlení absolutní aposterioritu zkušenosti. V tom tkví přesný smysl transcendentální reflexe. Příklad Hegela poučuje, že tímto způsobem lze dokonce usilovat o obnovení antického pojmového realismu. Krügerův obrázek moderního myšlení se v zásadě zcela opírá o Nietzscheův zoufalý extremismus. Jeho perspektivismus vůle k moci se však neshoduje s idealistickou filosofií, nýbrž naopak vyrostl na půdě, kterou po zhroucení filosofie idealismu připravil historismus 19. století. Proto také nemohu Diltheyovu teorii humanitněvědního poznání hodnotit tak, jak by si přál Krüger. Podle mého mínění spíše záleží právě na tom, abychom napravili dosavadní filosofickou interpretaci moderních humanitních věd, která se rovněž u Diltheye jeví ještě jako přespříliš zatížená jednostranným metodickým myšlením exaktních přírodních věd. [Srov. k tomu mé novější práce: „Wilhelm Dilthey nach 150 Jahren“, v: *Phänomenologische Forschung* 16 (1984), s. 157–182 (nyní jako: „Das Problem Diltheys“, v: *Gesammelte Werke*, sv. 4, cit. dílo, s. 406–424), a „Dilthey und Ortega. Ein Kapitel europäischer Geistesgeschichte“ (přednáška na diltheyovském kongresu v Madridu r. 1983; nyní v: *Gesammelte Werke*, sv. 4, cit. dílo, s. 436–447).] S Krügerem zajisté souhlasím, když se odvolává na životní zkušenost a na zkušenost umělce. Ovšem trvalá platnost těchto příkladů pro naše myšlení, zdá se mi, dokazuje, že Krügerem vyhrocený protiklad mezi antickým a moderním myšlením je sám moderní konstrukcí.

Jestliže se naše zkoumání – v protikladu k subjektivizaci filosofické estetiky – zamýšlí nad zkušeností umění, nezaměřuje se jen na otázku estetiky, nýbrž na přiměřenou sebe-

Vyšli jsme z toho, že opravdové bytí diváka, který přísluší ke hře umění, nemůžeme přiměřeně uchopit z hlediska subjektivity, tj. jako způsob chování estetického vědomí. To však neznamená, že také bytnost diváka nelze popisovat z ‚bytí při tom‘, které zdůrazňujeme. ‚Bytí při tom‘ jako subjektivní výkon lidského chování má povahu ‚bytí mimo sebe‘. Již Platón ve svém *Faidrovi* vystíhl nerozumnost těch, kteří ze stanoviska racionální rozumnosti zneuznávají extaticnost ‚bytí mimo sebe‘, když v ní spatřují pouze negaci ‚bytí při sobě‘, tedy svého druhu šfílenství. ‚Bytí mimo sebe‘ vpravdě znamená pozitivní možnost bytí zcela při něčem. Takové ‚bytí při něčem‘ má charakter sebezapomnění. Bytnost diváka vytváří to, že se v sebezapomnění oddává pohledu. Sebezapomnění zde v žádném případě není privativní stav. Pramení z úplného obratu k věci, jež divák provádí jako svůj vlastní pozitivní výkon.<sup>239</sup>

Očividně existuje bytostný rozdíl mezi divákem, který se zcela oddává hře umění, a dychtivostí pouhé zvědavosti pohlížet na něco. Také zvědavost se vyznačuje tím, že je jakoby přitahována pohledem, že se v něm zcela zapomíná a nemůže se od něj odtrhnout. Pro předmět zvědavosti je ale příznačné, že dotyčného nijak nezajímá. Nemá pro diváka žádný smysl. Není v něm nic, k čemu by se chtěl skutečně vracet a nač by se soustřeďoval. Neboť půvab pohledu zakládá právě formální kvalita novosti, tj. abstraktní jinakost. To se ukazuje v tom, že jej dialekticky provázejí znudění a otupělost. Naproti tomu to, co se divákovi znázorňuje jako hra umění, se nevyčerpává v pouhém uchvácení pohledu, ale zahrnuje v sobě nárok na trvalost a na trvání tohoto nároku.

Slovo „nárok“ se zde neobjevuje bez důvodu. V teologickém zamyšlení, které podnítl Kierkegaard a které označujeme jako „dialektická teologie“, tento pojem nikoli náhodou umožnil teologické objasnění významu Kierkegaardova pojmu současnosti. Nárok je sice něčím trvalým. Jeho oprávněnost (nebo jeho domnělá oprávněnost) stojí na prvním místě.

interpretaci moderního myšlení vůbec, které v sobě stále ještě zahrnuje více, než připouští novověký pojem metody.

239 Eugen Fink se pokusil vyjasnit smysl ‚bytí mimo sebe‘ entuziastického člověka pomocí rozlišení, které se zjevně inspirovalo Platónovým *Faidrem*. Zatímco však u Platóna protikladný ideál čisté rozumnosti určuje toto rozlišení jako rozlišení mezi dobrým a špatným šílenstvím, schází u Finka odpovídající kritérium, když „čisté lidské vytržení“ odlišuje od entuziasmu, který člověku dovoluje být v bohu. Vposledku totiž také „čisté lidské vytržení“ znamená takové ‚bytí mimo‘ a ‚bytí při tom‘, kterého člověk není „scho-pen“, nýbrž které jej přepadá a které potud nelze oddělit od entuziasmu. Na jedné straně vytržení, které je v lidské moci, a na straně druhé entuziasmus jako zkušenost převahy, která nás zcela přesahuje – taková rozlišení mezi vládou sama nad sebou a stavem přemožení jsou sama myšlena z hlediska mocenského myšlení, a proto nečiní zadost prolínání ‚bytí mimo sebe‘ a ‚bytí při něčem‘, kterými se vyznačují všechny podoby vytržení a entuziasmu. Finkem popisované podoby „čisté lidského vytržení“, pokud je chybně nevykládáme v „narcisticko-psychologickém“ smyslu, jsou samy o sobě způsoby „konečného sebezpřekročení konečnosti“ (srov. E. Fink, *Vom Wesen des Enthusiasmus*, Freiburg im Breisgau 1947, zvl. s. 22–25).

Právě proto, že nárok trvá, může být kdykoli uplatněn. Nárok trvá vůči někomu, a musí proto být u něho uplatněn. Pojem nároku však zjevně zahrnuje, že sám není nějakým pevně vyčleněným požadavkem, jehož splnění je jednoznačně dojednáno, ale spíše něčím, co takový požadavek zakládá. Nárok je právním podkladem neurčitého požadavku. Když je mu vyhověno v tom, že má být uspokojen, musí pak, je-li uplatňován, nejprve přijmout podobu požadavku. Trvání nároku tedy odpovídá, že se konkretizuje do určitého požadavku.

Použití tohoto pojmu v luteránské teologii tkví v tom, že nárok víry trvá počínaje Zjevením a že se pokaždé znovu uplatňuje v kázání. Slovo kázání vykonává totéž totální zprostředkování, které jinak přísluší náboženskému obřadu, např. mši svaté. Ještě uvidíme, že slovo je k tomu, aby vykonávalo zprostředkování současnosti, povoláno také jinak, a že mu proto v problému hermeneutiky připadá rozhodující místo.

Bytí uměleckého díla v každém případě přináleží „současnost“, která tvoří bytnost ‚bytí při tom‘. Není simultaneitou estetického vědomí, neboť tato simultaneita znamená ‚bytí zároveň‘ a ‚lho-stejnost‘ rozličných estetických předmětů prožívání v jednom vědomí. Naproti tomu „současnost“ zde znamená, že toto jediné dílo, které se nám znázorňuje, ať již je jakkoli vzdáleného původu, dosahuje ve svém znázornění plné přítomnosti. Současnost tedy není způsobem danosti ve vědomí, nýbrž úkolem pro vědomí a výkonem, který je po vědomí požadován. Tento výkon spočívá v zaujetí takového přístupu k věci, že se tato věc stane „současnou“, což však znamená zrušení veškerého zprostředkování v totální přítomnosti.

Tento pojem současnosti pochází, jak víme, od Kierkegaarda, který mu propůjčil zvláštní teologickou ražbu.<sup>240</sup> „Současný“ u Kierkegaarda znamená ‚bytí zároveň‘, nýbrž formuluje úkol, který je kladen na věřícího: to, co není zároveň – vlastní přítomnost a Kristův vykupitelský čin – navzájem zprostředkovat natolik celistvě, aby byl tento čin přesto zakoušen a brán vážně jako něco přítomného (namísto v odstupu minulosti). Naopak simultaneita estetického vědomí se vyznačuje tím, že úkol, kladený současností, zastírá.

Současnost v tomto smyslu přísluší zvláště náboženskému obřadu a také zvěstování v kázání. Smyslem ‚bytí při tom‘ je zde skutečná účast na vykupitelském dění. Nikdo nemůže zpochybnit, že estetické rozlišení, např. „hezkého“ obřadu nebo „dobrého“ kázání, není namísto vzhledem k nároku, který vůči nám vyvstává. Nyní tvrdím, že pro zkušenost umění platí v zásadě totéž. Rovněž zde musíme zprostředkování myslet jako totální. Vzhledem k bytí uměleckého díla ztrácejí vlastní legitimaci jak ‚bytí pro sebe‘ tvořícího umělce, např. jeho biografie, tak ‚bytí pro sebe‘ herce, který dílo předvádí, a stejně tak i diváka, který hru sleduje.

Co se zde před diváky odehrává, je pro každého takovým způsobem vyděleno z pokračujících linií světa a takovým způsobem spojeno do sa-

240 S. Kierkegaard, *Philosophische Brocken*, 4. kap. aj. {Český překlad: týž, *Filosofické drobky aneb Drobátko filosofie*, Olomouc 1997, Kap. IV, s. 69–82 aj.}

mostatného kruhu smyslu, že nikdo není motivován k hledání nějaké jiné budoucnosti a skutečnosti. Příjemce je vykázán do absolutní distance, která mu zabráňuje v každé praktické, účelové účasti. Tato distance je estetická ve vlastním smyslu. Znamená odstup nutný k vidění, který umožňuje vlastní a všestrannou účast na tom, co se před dotyčným znázorňuje. Extatickému sebezapomnění diváka proto odpovídá jeho kontinuita se sebou samým. Právě odtud, v čem se jakožto divák ztrácí, se mu dostává kontinuity smyslu. To, co se před ním znázorňuje a v čem se poznává, je pravda jeho vlastního světa, náboženského a mravního světa, v němž žije. Stejně jako *parúsia*, absolutní přítomnost, označovala způsob bytí estetického bytí – a umělecké dílo je jím přece všude tam, kde se stává takovou přítomností –, je také absolutní okamžik, v němž se divák nachází, sebezapomněním a zároveň zprostředkováním se sebou samým. Co ho ze všeho vytrhuje, to mu zároveň vrací celek jeho bytí.

Odkázanost estetického bytí na znázornění tedy neznámá nouzi, nedostatek autonomní určenosti smyslu, nýbrž něco, co patří k jeho vlastní bytnosti. Divák je bytostným momentem hry samé, kterou nazýváme estetickou. Připomeňme si zde slavnou definici tragédie, kterou nacházíme v Aristotelově *Poetice*. Definice bytnosti tragédie tam výslovně zahrnuje také divákovu rozplození.

#### d) Příklad *tragična*<sup>241</sup>

Vezměme tedy aristotelickou teorii tragédie jako příklad struktury estetického bytí vůbec. Souvisí, jak víme, s poetikou a zdá se, že platí pouze pro dramatické básnictví. Tragično je však základní fenomén, figura smyslu, která se nevyskytuje jen v tragédii, v tragickém uměleckém díle v užším smyslu, nýbrž může mít své místo také v jiných uměleckých druzích, především v eposu. Tragično dokonce vůbec není fenomén specificky umělecký, neboť se s ním setkáváme také v životě. Z tohoto důvodu někteří novější badatelé (Richard Hamann, Max Scheler)<sup>242</sup> považují tragično přímo za mimoestetický moment. Podle nich se zde jedná o určitý eticko-metafyzický fenomén, který do oblasti estetické problematiky zasahuje jen zvnějšku.

Avšak poté, co jsme odhalili spornost pojmu *estetična*, musíme se naopak tázat, zda tragično není spíše základní estetický fenomén. Bytí *estetična* se nám ozřejmilo jako hra a znázornění. Tak můžeme také teorii tragické hry, poetice tragédie, položit otázku po bytnosti tragična.

241 {Srov. dřívější překlad tohoto oddílu v: M. Petříček jr. (vyd.), *Myšlení o divadle. Díl 2*, Praha 1993, s. 18–25.}

242 R. Hamann, *Ästhetik*, cit. dílo, s. 97: „Tragično tedy nemá nic společného s estetikou.“ – M. Scheler, „Zum Phänomen des Tragischen“, v: týž, *Vom Umsturz der Werte: „Sporná je také otázka, zda je tragično bytostně „estetický“ fenomén.“* – K ražbě pojmu „tragédie“ srov. E. Staiger, *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Zürich 1955, s. 132nn.

Tím, co se odráží v reflexi o tragičnu, jež sahá od Aristotela až do současnosti, zajisté není žádná neproměnná bytnost. Není pochyb o tom, že bytnost tragična se jedinečným způsobem znázorňuje v attické tragédii – a jinak pro Aristotela, pro něhož byl „nejtragičtější“ Euripidés,<sup>243</sup> jinak pro toho, komu opravdovou hloubku fenoménu tragična odhaluje řekněme Aischylos, a tím spíše jinak pro toho, kdo pomyslí na Shakespeara anebo Hebbela. Tato změna však prostě neznamená, že by otázka po jednotné bytnosti tragična byla bezpředmětná, nýbrž naopak, že se fenomén tragična znázorňuje ve svém do určité dějinné jednoty staženém obrysu. Odlesk antického tragična v tragičnu moderním, o němž mluví Kierkegaard,<sup>244</sup> je trvale přítomen ve všech novějších úvahách o tragičnu. Vyjeme-li proto z Aristotela, spatříme fenomén tragična jako celek. Aristotelés vydal pro zkoumání problému estetického, kterým se tu zabýváme, zásadní pokyn ve své proslulé definici tragédie tím, že do bytostného určení tragédie pojal *působení na diváky*.

Zevrubně pojednání této slavné a hojně diskutované definice tragédie zde nemůže být naším úkolem. Avšak pouhá skutečnost, že bytostné určení tragédie zahrnuje diváka, ozřejmuje, co jsme dříve řekli o bytostné příslušnosti diváka ke hře. Způsob, jakým divák přísluší ke hře, teprve vyjevuje smysluplnost figury hry. Distance, již divák zaujímá k divadelní hře, není nahodilou volbou určitého chování, nýbrž bytostným vztahem, který má svůj důvod v jednotě smyslu hry. Tragédie je jednotou tragického děje, která je jako taková zakoušena. Co je však zakoušeno jako tragický děj, tvoří – a to také tehdy, nejedná-li se o divadelní hru předváděnou na jevišti, nýbrž o tragédii v „životě“ – do sebe uzavřený kruh smyslu, který se sám ze sebe brání tomu, aby do něj cokoliv pronikalo a zasahovalo. Co chápeme jako tragické, to nezbyvá než pouze přijmout. Potud je tragično vskutku základním „estetickým“ fenoménem.

U Aristotela se však dozvídáme, že znázornění tragického jednání se projevuje specifickým působením na diváka. Znázornění působí prostřednictvím *eleos* a *fobos*. Obvyklé překlady těchto hnutí myslí jako „soucit“ a „strach“ vyznívají jako příliš subjektivně zabarvené. U Aristotela vůbec nejde o soucit nebo dokonce během staletí se proměňující hodnocení soucitu,<sup>245</sup> a právě tak nelze ani strach pojímat jako duševní stav nitra. Obojí se člověku spíše přihází, přepadá jej a strhává. *Eleos* znamená žal, který se nás zmocňuje při pohledu na něco, co nazýváme žalostným. Žalem nás naplňuje např. Oidipův osud (příklad, k němuž Aristotelés neustále přihlíží). Podobně ani *fobos* není jen duševním stavem, nýbrž – jak

243 Aristotelés, *Poetika*, cit. dílo, 13, 1453 a 29.

244 S. Kierkegaard, *Entweder – Oder*, sv. I (Diederichs-Verlag).

245 Tyto dějiny soucitu znamenitě vylíčil Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles*, Frankfurt am Main 1940, dostatečně však od soucitu nerozlišil původní smysl *eleos*. Srov. mezitím: W. Schadewaldt, „Furcht und Mitleid?“, v: *Hermes* 83 (1955), s. 129nn., a doplňující článek H. Flaschara v: *Hermes* 84 (1956), s. 12–48.

říká Aristotelés – mrazením,<sup>246</sup> při němž tuhne v žilách krev a zmocňuje se nás děs. Ve zvláštní souvislosti, v níž se při popisu tragédie mluví o *fobos* současně s *eleos*, označuje *fobos* mrazivou tíseň, která se nás zmocňuje při setkání s někým, kdo směřuje ke svému zániku a o koho se strachujeme. Žal a tíseň jsou způsoby *ekstasis*, „bytí mimo sebe“, které dosvědčují podmanivé kouzlo toho, co se před námi odehrává.

O těchto stavech Aristotelés říká, že právě jimi divadelní hra způsobuje očištění od vášní podobného druhu. Překlad tohoto místa, jak víme, je sporný, zvláště smysl genitivu.<sup>247</sup> Avšak věc, kterou má Aristotelés na mysli, na těchto sporech podle mne nijak nezávisí a její poznání nakonec musí objasnit, proč dvě gramaticky natolik odlišná pojetí mohou stát tak vytrvale proti sobě. Zdá se mi zřejmé, že Aristotelés myslí na tragický zármutek, který diváka jímá při pohledu na tragédii. Zármutek je však svého druhu ulehčení a uvolnění, v němž se zvláštním způsobem mísí bolest a slast. Proč tento stav může Aristotelés nazývat očištěním? Co je toto nečisté, jež ulpívá na stavech myslí či jímž tyto stavy myslí jsou, a proč je toto nečisté tragickým otřesením zahlazeno? Odpověď, zdá se mi, zní následovně: Žal a mrazení, které nás jímají, představují jakési bolestné rozpolcení. Neztotožňujeme se s tím, co se děje, a vzpíráme se hrůznému dění, které nechceme přijmout. Právě tragická katastrofa však způsobuje, že toto rozpolcení se tváří v tvář tomu, co jest, zcela rozpouští. Způsobuje univerzální uvolnění sevřené hrudi. Osvobozujeme se nejen od kouzla, kterým nás poutal všecek žal a děs tohoto osudu, ale zároveň s tím také od všeho, co nás rozpolcovalo vzhledem k tomu, co jest.

V tragickém zármutku se tedy zrcadlí svého druhu přitakání, návrat k sobě samému, a pokud, jak se nezřídka děje v moderní tragédii, tento tragický zármutek zabarvuje hrdinovo vlastní vědomí, podílí se na takovém přitakání zčásti samotný hrdina tím, že přijímá svůj osud.

Co je však vlastním předmětem tohoto přitakání? Čemu se zde přitakává? Zajisté nikoli spravedlnosti mravního řádu světa. Pověstná teorie tragické viny, která u Aristotela hraje sotva ještě nějakou úlohu, nedává ani pro moderní tragédii žádné přiměřené vysvětlení. O tragédii přece nemluvíme tam, kde vině odpovídá spravedlivě vyměřené pokání, kde mravní účet za spáchané viny vychází beze zbytku. Ani v moderní tragédii nemůže a nesmí docházet k úplné subjektivizaci viny a osudu. Pro bytnost tragična je příznačná spíše přemíra tragických následků. Přes všechnu subjektivizaci provinění zůstává také v moderní tragédii stále ještě přítomen určitý moment oné antické přemoci osudu, která se právě v nepoměru viny a osudu vyjevuje jako stejná pro všechny. Teprve Hebbel,

246 Aristotelés, *Rétorika*, Praha 1948 (2., rozšířené vydání: týž, *Rétorika. Poetika*, Praha 1999), II 13, 1389 b 32.

247 Srov. M. Kommerell, *Lessing und Aristoteles*, cit. dílo, s. 262–272, který podává přehled starších pojetí; také dnes se najdou zastánci objektivního genitivu, naposledy K. H. Volkman-Schluck v: C. Becker / U. Hölscher (vyd.), *Varia Variorum. Festgabe für Karl Reinhardt*, Münster 1952.

zdá se, dospěl k hranici toho, co ještě můžeme nazvat tragédií: tak přesně je zde subjektivní provinění zasazeno do průběhu tragického dění. Z těchto důvodů se jako svým způsobem sporná ukazuje rovněž myšlenka křesťanské tragédie, neboť ve světle dějin Boží spásy již lidský osud neurčují veličiny štěstí a neštěstí, které vyznačovaly tragické dění. Mezi tragická vůbec se dotýká také Kierkegaardovo duchaplné rozlišení mezi antickým utrpením, které plyne z prokletí doléhajícího na celý rod, a bolesti, jež rozdírá vědomí, které není zajedno samo se sebou a prožívá rozkol.<sup>248</sup> Jeho přebásněná *Antigona* by již nebyla tragédií.<sup>249</sup>

Musíme tedy zopakovat otázku: Čemu zde divák přitakává? Zjevně je to právě nepřiměřenost a děsivá velikost následků, vyrůstajících z provinilého činu, které pro diváka znamenají vlastní výzvu. Tragické přitakání je překonáním této výzvy. Má charakter opravdového sepětí. Na této přemíře tragického neštěstí zakoušíme něco vpravdě společného. Tváří v tvář moci osudu divák poznává sám sebe a své vlastní konečné bytí. Co postihuje někoho velkého, má exemplární význam. Souhlas s tragickým zármutkem neplatí tragickému ději jako takovému nebo spravedlivému údělu, kterým je hrdina stížen, nýbrž metafyzickému řádu bytí, který platí pro všechny. Ono „Tak to jest“ je svého druhu sebepoznáním diváka, který prozřel a vychází ze zaslepenosti, v níž žije jako kdokoli jiný. Tragické přitakání je vzhledem k moci kontinuity smyslu, do níž se divák sám navrácí.

Z této analýzy tragična vyvozujeme nejen to, že se zde, pokud divácký odstup patří k bytnosti estetická, jedná o základní estetický pojem – důležitější je, že tento odstup, který určuje divákovu bytí a určuje způsob bytí estetická, v sobě patrně nezahrnuje „estetické rozlišení“, v němž jsme poznali bytostný rys „estetického vědomí“. Divák neprodlévá v odstupě estetického vědomí, které se raduje z umění znázorňovat,<sup>250</sup> nýbrž ve společenství „bytí při tom“. Vlastní těžiště fenoménu tragična spočívá vposledku v tom, co se znázorňuje, co poznáváme a na čem se účastnit očividně není libovolné. Ať tragična podívaná, která se slavnostně předvádí na divadle, bývá v životě každého člověka událostí jakkoli výjimečnou, přece sama není dobrodružným zážitkem a nezpůsobuje opojné mrákoty, z nichž znovu procitáme ke svému opravdovému bytí; právě naopak: povznese nás o třes, které se diváka zmocňují, vpravdě prohlubují jeho *kontinuitu se sebou samým*. Tragický zármutek vyvěrá ze sebepoznání, jehož se divákovi dostává. V tragickém ději znovu nachází sám sebe, protože je to jeho vlastní, z náboženského nebo dějinného podání známá pověst, s níž se zde setkává, a třebaže pro pozdější vědomí – jistě již pro Aristotelovo

248 S. Kierkegaard, *Entweder – Oder*, cit. dílo, sv. I, s. 133. [Srov. v novém vydání E. Hirsche, sv. I, odd. I, 1, s. 157nn.]

249 *Tamtéž*, s. 139nn.

250 Aristotelés, *Poetika*, cit. dílo, 4, 1448 b 18: *dia tén apergasian é tén chroan é dia toiautén tina allén aitian* {v překladu M. Mráze: „(nýbrž se raduje) z propracování obrazu, nebo z barvy nebo z nějaké jiné takové příčiny“} – na rozdíl od „poznávání“ *miméma*, napodobeného.

a tím spíše pro Senekovo nebo Corneillovo – toto podání již neplatí jako závazné, spočívá v dalším působení těchto tragických děl a námětů cosi víc než jen trvajících platnost nějakého literárního vzoru. Jejich působení předpokládá nejen to, že divák tuto pověst ještě zná, nýbrž také to, že je skutečně zasahuje také její řeč. Jedině tak se setkání s takovým tragickým námětem a s takovým tragickým dílem může stát setkáním se sebou samým.

Co tímto způsobem platí o tragičnu, má však vpravdě mnohem širší platnost. Svobodné vymyšlení je pro básníka vždy jen jednou stránkou zprostředkovatelství vázaného na předem danou platnost. Svůj příběh nevymyslí svobodně, ať si to namlouvá sebevíc. Spíše zde dodnes přetrvává něco ze starého základu teorie *mimésis*. Básníková svobodná smyšlenka je znázorněním nějaké společné pravdy, která zavazuje také básníka.

Nejinak je tomu také s ostatními, zvláště výtvarnými uměními. Estetický mýtus svobodně tvořící fantazie, která proměňuje prožitek v báseň, stejně jako kult génia, který k tomuto mýtu patří, pouze dosvědčují, že mýticko-dějinná tradice již nebyla v 19. století ničím samozřejmým. Také tehdy však představoval estetický mýtus fantazie a geniálního vynalézání přemrštěnou nadsázku, která neobstojí před skutečností. Volba námětu a jeho ztvárnění nikdy nevyvěrá ze svobodné libovůle umělce a není pouhým výrazem jeho nitra. Umělec spíše oslovuje připravené myslí a volí to, co slibuje účinek. Sám přitom stojí ve stejných tradicích jako obecnost, k němuž se obrací a které kolem sebe shromažďuje. V tomto smyslu platí, že jako jedinec, jako myslící vědomí, nemusí výslovně vědět, co činí a co jeho dílo říká. Není to nikdy právě jen nějaký cizí svět kouzla, opojení, snu, k němuž jsou herec, sochař nebo pozorovatel strženi, nýbrž stále ještě jejich vlastní svět, kterému se autentičtěji odevzdávají tím, že se v něm hlouběji poznávají. Zůstává určitá kontinuita smyslu, která umělecké dílo spojuje s přítomným světem a od níž se nikdy zcela neodpouští ani odcizené vědomí vzdělané společnosti.

Shrňme vše řečené. Co je estetické bytí? Na pojmech hry a proměny ve výtvar, která vyznačovala hru umění, jsme se snažili vykázat něco obecného: totiž že znázornění, případně provedení básnického a hudebního díla je něčím bytostným a v žádném případě něčím nahodilým. Uskutečňuje se v nich jen to, čím umělecká díla sama již jsou: „bytí zde“ toho, co se jejich prostřednictvím znázorňuje. Specifická časovost estetického bytí, tj. mít své bytí ve znázorňování, se v případě reprodukce stává skutečnou jakožto samostatný a odlišený jev.

Nyní vyvstává otázka, zda to platí skutečně natolik obecně, že odtud může být určena bytostná povaha estetického bytí. Lze tento výklad přenést také na umělecká díla sochařské povahy? Položme tuto otázku nejprve pro takzvaná výtvarná umění. Ukáže se však, že obzvláště poučné pro naše tázání bude nejsochařštější ze všech umění, tj. stavitelství.

## 2. Estetické a hermeneutické důsledky

### a) Bytostná valence obrazu<sup>251</sup>

Na první pohled se zdá, že dílo výtvarných umění se vyznačuje natolik jednoznačnou identitou, že mu neodpovídá žádná variabilita znázornění. Zdá se, že to, co variuje, nepatří na stranu samotného díla a potud má subjektivní charakter. Ze strany subjektu by tak mohla plynout omezení, která narušují přiměřené prožívání díla, avšak taková subjektivní omezení v zásadě lze překonat. Každé dílo výtvarného umění lze jako takové zakoušet „bezprostředně“, tj. bez potřeby dalšího zprostředkování. Případné reprodukce výtvarných děl zajisté nepřináleží k uměleckému dílu samotnému. Pokud rovněž zde existují subjektivní podmínky, za nichž je výtvarné dílo přístupné, očividně od nich musíme abstrahovat, chceme-li zakoušet samo dílo. Tak se zdá, že estetické rozlišení má v tomto případě plnou legitimitu.

Estetické rozlišení se může odvolat zvláště na to, co obecný řečový úzus nazývá „obrazem“. Obrazem rozumíme především novověký závěsný obraz, jenž není vázán na žádné pevné místo a prostřednictvím rámu, který jej obklopuje, se nabízí zraku jako zcela samostatný – a právě tím umožňuje libovolné uspořádání obrazů vedle sebe, jak ukazuje příklad moderní galerie. Takový obraz v sobě nenese zdánlivě vůbec nic z objektivní odkázanosti na zprostředkování, které jsme vyzvedli u básnictví a hudby. Obraz namalovaný pro výstavu nebo galerii, který se stal pravidlem poté, co ustoupilo do pozadí umění na zakázku, očividně vychází vstříc nároku estetického vědomí na abstrakci stejně jako teorii vnuknutí, s níž přišla estetika génia. „Obraz“ tedy zdánlivě dává za pravdu bezprostřednosti estetického vědomí. Jako korunní svědek dokládá nárok estetického vědomí na univerzalitu, a přece zjevně není pouhou nahodilou shodou okolností, že estetické vědomí, které rozvíjí pojem umění a umělectví jako způsob pojetí zděděných výtvarů a provádí tak estetické rozlišení, vyvstává současně s vytvářením sbírek, které vše, nač takto pohlížíme, soustřeďují v muzeu. Z každého uměleckého díla tím takřka činíme obraz; oddělíme-li je od všech životních vztahů a zvláštních podmínek přístupu k němu, můžeme je jako obraz zasadit do rámu a takřka zavěsit na zeď.

Musíme tudíž blíže prozkoumat způsob bytí obrazu a tázat se, zda bytostná skladba estetická, popsaná z hlediska hry, platí také pro bytí obrazu.

Otázka způsobu bytí obrazu, kterou nyní klademe, se táže, co sdílejí všechny rozmanité podoby obrazu. Dopouští se tím určité abstrakce. Tato abstrakce však není svévolí filosofické reflexe, nýbrž něčím, co reflexe nachází jako výkon samotného estetického vědomí, pro něž se obrazem stává

251 [Srov. mezitím: G. Boehm, „Zu einer Hermeneutik des Bildes“, v: H.-G. Gadamer / G. Boehm (vyd.), *Die Hermeneutik und die Wissenschaft*, Frankfurt am Main 1978, s. 444–471, a dále: H.-G. Gadamer, „Vom Lesen von Bauten und Bildern“, v: G. Boehm (vyd.), *Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag*, München 1985.]

v zásadě vše, co se může podrobit zobrazující technice současnosti. Toto použití pojmu obrazu jistě není žádnou historickou pravdou. Nejnovější bádání na poli dějin umění nás dostatečně poučují o tom, že to, co označujeme jako „obraz“, prošlo velmi diferencovanými dějinami.<sup>252</sup> V podstatě až s rozvojem západoevropského malířství za vrcholné renesance dosahuje obrazový obsah plně „svrchovanosti obrazu“ (Theodor Hetzer). Teprve zde máme obrazy, které spočívají zcela samy v sobě a které také bez rámu a rámujevího okolí jsou již samy ze sebe jednotným a uzavřeným výtvozem. Tak kupříkladu v *concinnitas* {souladnost}, kterou od „obrazu“ požaduje L. B. Alberti, lze rozpoznat dobrý teoretický výraz nového ideálu umění, jenž určuje malířství renesance.

Zdá se mi však příznačné, že se zde teoretik „obrazu“ opírá o klasická pojmová určení krásna vůbec. To, že krásnému nesmíme nic ubírat ani přidávat, abychom je tím jako takové nezničili, věděl již Aristotelés, který zajisté neznal obraz v Albertiho smyslu.<sup>253</sup> Ukazuje se, že pojem „obrazu“ může nést všeobecný smysl, neomezený jen na určité období dějin malířství. Rovněž ottonská miniatura nebo byzantská ikona je obrazem v širším smyslu slova, ačkoli způsob obrazového ztvárnění v těchto případech sleduje zcela jiné principy, které lze charakterizovat spíše pojmem „obrazového znaku“<sup>254</sup>. Ve stejném smyslu bude vždy muset estetický pojem obrazu obsáhnout také sochu, která patří k výtvarným uměním. Není to žádné svévolné zevšeobecnění, nýbrž něco, co odpovídá dějinně vytvořené problémové situaci filosofické estetiky, která poukazuje vposledku až k úloze obrazu v platónismu a odráží se v řečovém použití slova „obraz“.<sup>255</sup>

Pojem obrazu posledních staletí však nemůže platit za samozřejmé východisko. Předkládané zkoumání se chce od tohoto předpokladu spíše odpoutat. Navrhuje takové pojetí způsobu bytí obrazu, které obraz odděluje od vztahu k estetickému vědomí a od pojmu obrazu, na něž nás uvykla moderní galerie, a opětovně jej spojuje s pojmem „dekorativity“, který zdiskreditovala estetika prožitku. Jestliže se zde naše zkoumání setkává s novějším bádáním o dějinách umění, které skoncovalo s naivními pojmy obrazu a sochy, jež ve věku prožitkového umění ovládaly nejen estetické vědomí, nýbrž také myšlení o dějinách umění, pak toto setkání jistě není nahodilé. V základech jak uměnovědného bádání, tak filosofické reflexe spíše vězí stejná krize obrazu, kterou vyvolala přítomnost moder-

252 Za cenné ujištění a poučení v této otázce vděčím rozpravě s Wolfgangem Schönem, kterou jsme vedli během setkání historiků umění evangelických akademií (Christophorus-Stift) roku 1956 v Münsteru.

253 Srov. Aristotelés, *Etika Nikomachova*, cit. dílo, II 5, 1106 b 10: „odtud se obyčejně říká o dobře vykonaných dílech, že jim nelze ani nic ubrati, ani přidati, ježto nadbytek a nedostatek ruší správnost, střed jí však zachovává“.

254 Tento výraz pochází od Dagoberta Freye; srov. jeho příspěvek v: W. Schöne (vyd.), *Über das Licht in der Malerei. Festschrift für Hans Jantzen zum siebzigsten Geburtstag*, 24. April 1951, Berlin 1954.

255 Srov. W. Paatz, *Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur*, v: *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, 1951, s. 24n.



ního průmyslového a byrokratického státu a jeho funkcionalizovaná veřejnost. Teprve od té doby, co pro obrazy již nemáme žádné místo, znovu víme, že obrazy nejsou toliko obrazy, nýbrž že vyžadují místo.<sup>256</sup>

Předkládaná pojmová analýza nicméně nesleduje záměr teorie umění, nýbrž ontologie. Kritika tradiční estetiky, kterou má zpočátku na zřeteli, je pro ni jen průběžným krokem k dosažení horizontu, který obsáhne umění a dějiny zároveň. Při analýze pojmu obrazu sledujeme pouze dvě otázky. Tážeme se za prvé, v jakém ohledu se liší obraz od *odrazu* (tedy po problematice pra-obrazu), a za druhé, jaké důsledky odtud plynou pro vztah obrazu k jeho *světu*.

Pojem obrazu tak překračuje dosud užívaný pojem znázornění, a sice tím, že obraz se bytostně vztahuje ke svému praobrazu.

Co se týče první otázky, pak teprve zde se pojem znázornění zaplétá s pojmem obrazu, který se vztahuje ke svému praobrazu. V případě transitorních umění, z nichž jsme vyšli, jsme sice mluvili o znázornění, nikoli však o obrazu. Znázornění se přitom ukázalo být jakoby dvojitě. Jak dílo, tak jeho provedení, třeba na jevišti, je znázorněním. A rozhodující význam pro nás mělo zjištění, že vlastní zkušenost umění prochází zdvojením těchto znázornění, aniž je rozlišuje. Svět vyjevující se ve hře znázornění nestojí vedle skutečného světa jako odraz, nýbrž je tímto světem samým v umocněné pravdě jeho bytí. Odrazem jistě není ani reprodukce díla, např. jeho uvedení na jevišti, vedle něhož by si praobraz dramatu zachovával své „bytí pro sebe“. Pojem *mimésis*, kterého se užívalo pro oba způsoby znázornění, nemínil ani tak odraz, jako spíše zjev znázorněného. Bez *mimésis* díla není svět takový, jakým je v tomto díle, a bez reprodukce zase není dílo. Ve znázornění se proto završuje přítomnost znázorněného. Zásadní význam tohoto ontologického prolnutí originálního a reproduktivního bytí, stejně jako metodickou přednost, kterou jsme přisoudili transitorním uměním, poznáme jako oprávněné tehdy, když se náhled týkající se transitorních umění osvědčí také na výtvarných uměních. Sice je jasné, že zde nelze mluvit o reprodukci jako o vlastním bytí díla. Obraz jakožto originál spíše reprodukování vylučuje. Stejně tak se zdá jasné, že to, co se v odrazu odráží, má bytí nezávislé na obrazu, a to v takové míře, že obraz se proti znázorněnému jeví být umenšením bytí. Tak se zaplétáme do ontologické problematiky praobrazu a odrazu.

Vyjděme z tvrzení, že způsob bytí uměleckého díla je *znázornění*, a položíme si otázku, jak lze smysl znázornění verifikovat na tom, co nazýváme *obrazem*. Znázornění zde nemůže znamenat zobrazení. Způsob bytí obrazu {*Bild*} budeme muset blíže určit tím, že způsob, jakým se v něm znázornění vztahuje k něčemu praobraznému, odlišíme od poměru zobrazení {*Abbildung*}, tj. od vztahu odrazu {*Abbild*} k praobrazu {*Urbild*}.

To lze vyjasnit důkladnější analýzou, při níž vezmeme v potaz dávnou přednost živé bytosti, *zoón*, a obzvláště osoby.<sup>257</sup> V bytnosti odrazu spočí-

vá, že nemá jiný úkol, než se vyrovnat praobrazu. Měřítka jeho přiměřenosti záleží v tom, že na odrazu poznáme praobraz. To znamená, že jeho určením je zrušit vlastní „bytí pro sebe“ a zcela sloužit zprostředkování vyobrazeného. Potud by byl zrcadlový obraz ideálním odrazem. Má skutečně prchavé bytí. Je jen pro toho, kdo pohlíží do zrcadla, a mimo svůj ryzí zjev není ničím. Vpravdě však zrcadlový obraz není ani obrazem, ani odrazem, neboť nemá žádné „bytí pro sebe“. Zrcadlo odráží obraz zpět, tj. zviditelňuje pro nás to, co zrcadlí, jen potud, pokud pohlížíme do zrcadla a spatřujeme v něm svůj vlastní obraz či cokoli jiného, co se v něm zrcadlí. Přesto zde ne náhodou mluvíme o obrazu, a nikoli o odrazu anebo zobrazení. Neboť v zrcadlovém obrazu se jeví jako obraz samo jsoucno, takže v zrcadlovém obrazu mám toto jsoucno samo. Naopak odraz chce být vždy viděn pouze se zřetelem k tomu, co se v něm míní. Jakožto odraz nechce být nic víc než reprodukcí něčeho a svou jedinou funkci má v identifikaci této věci (např. jako fotografie v pasu anebo obrázek v prodejním katalogu). Odraz ruší sám sebe v tom smyslu, že funguje jako prostředek a stejně jako ostatní prostředky pozbývá své funkce dosažením svého účelu. Je pro sebe, aby se tak zrušil. Toto sebezrušení odrazu tvoří intencionální moment v bytí samotného odrazu. Při změně intence, např. když chceme odraz srovnat s praobrazem, posoudit jeho podobnost a potud jej odlišit od praobrazu, vystupuje jeho vlastní zjev do popředí stejně jako každý jiný prostředek nebo nástroj, který není používán, nýbrž podrobován zkoumání. Svou vlastní funkci však nemá ve srovnávací a rozlišující reflexi, nýbrž v tom, že na základě své podobnosti poukazuje ke zobrazenému. Naplňuje se tedy ve svém sebezrušení.

Naproti tomu určení obrazu vůbec netkví v sebezrušení, neboť není prostředkem k účelu. Pokud záleží právě na tom, jak se v něm znázorněné znázorňuje, pak míněným je zde sám obraz. To nejprve znamená, že nás jednoduše neodkazuje ke znázorněnému. Znázornění spíše zůstává bytostně spjato se znázorněným, ba dokonce k němu přináleží. To je také důvod, proč zrcadlo vrhá nazpět obraz, a nikoli odraz: Je to obraz toho, kdo se v zrcadle znázorňuje a neoddělitelný od jeho přítomnosti. Jistě, zrcadlo může dávat pokřivený obraz, avšak tím jen odhaluje svou vadnost. Neplní správně svou funkci. Potud zrcadlo potvrzuje to, co zde musí být zásadně řečeno, totiž že v případě obrazu mívá intence k původní jednotě a nerozlišení znázornění od znázorněného. V zrcadle se ukazuje obraz znázorněného – je to „jeho“ obraz (a nikoli obraz zrcadla).

To, že kouzlo magického obrazu, které spočívá v totožnosti a nerozlišení obrazu a vyobrazeného, stojí pouze na počátku dějin obrazu, náležitě takřkajíc jeho prehistorii, neznamená, že se stále diferencovanější vědomí obrazu, které se více a více vzdaluje magické totožnosti, může od ní

256 Srov. W. Weischedel, *Wirklichkeit und Wirklichkeiten*, Berlin 1960, s. 158nn.

257 Nikoli náhodou znamená *zoón* také jednoduše „obraz“. Později budeme muset do-

sažené závěry přezkoumat v tom smyslu, zda se neodchýlili od tohoto modelu. Podobně Bauch (srov. násl. poznámku) v souvislosti s *imago* zdůrazňuje: „V každém případě se vždy jedná o obraz v lidské podobě. To je jediné téma středověkého umění!“

někdy zcela oddělit.<sup>258</sup> Nerozlišení spíše zůstává bytostným rysem veškeré zkušenosti obrazu. Nenahraditelnost obrazu, jeho zranitelnost, „posvátnost“, nachází, jak se domnívám, přiměřené zdůvodnění v právě vyložené ontologii obrazu. Z tohoto základu žije ještě sakralizace „umění“ v 19. století, kterou jsme vylíčili.

Model zrcadlového obrazu ovšem neuchopuje estetický pojem obrazu v jeho plné bytnosti. Ozřejmuje pouze ontologickou neoddělitelnost obrazu od „znázorněného“. To je však dosti důležité, neboť se tím ujasňuje, že primární intence, zaměřená na obraz, nerozlišuje mezi znázorněným a znázorněním. Teprve sekundárně na těchto základech vzniká ona vlastní intence rozlišení, kterou jsme nazvali „estetickým rozlišením“. Estetické rozlišení pohlíží na znázornění jako takové v rozlišení od znázorněného. Nečiní tak ovšem tím způsobem, že by odraz toho, co je ve znázornění zobrazeno, pojímala tak, jak obvykle pojímáme zobrazení. Nechce totiž, aby obraz zrušil sám sebe a nechal zobrazené „být zde“. Naopak obraz uplatňuje své vlastní bytí proto, aby nechal být zobrazené.

Zde pak také ztrácí svou platnost vůdčí funkce zrcadlového obrazu. Zrcadlový obraz je právě pouhým zdáním, tj. nemá žádné skutečné bytí, a v jeho prchavé existenci jej pojímáme jako závislý na zrcadlení. Vlastní bytí má spíše obraz v estetickém smyslu slova. Toto jeho bytí coby znázornění, tedy právě to, v čem se obraz neshoduje se zobrazeným, mu proti pouhému odrazu dává pozitivní rys toho, být obrazem. Dokonce soudobé mechanické techniky zobrazování mohou být použity umělecky potud, pokud ze zobrazeného vytěží něco, co takto netkví v jeho pouhém zjevu jako takovém. Takový obraz není odrazem, neboť znázorňuje něco, co by se bez něj takto neznázorňovalo. Vypovídá něco o praobrazu samém. [Např. dobrá portrétní fotografie.]

Znázornění tedy v jednom bytostném smyslu zůstává trvale vztaženo k praobrazu, který v něm dospívá ke znázornění. Je však více než odraz. Že obraz je znázornění, a nikoli praobraz sám, neznamená nic negativního, žádný pouhý úbytek bytí, nýbrž spíše autonomní skutečnost. Vztah obrazu k praobrazu se tudíž znázorňuje zásadně jinak než vztah, který platí pro odraz. *Nejedná se již o jednostranný vztah.* To, že obraz má vlastní skutečnost, nyní pro praobraz naopak znamená, že ve znázornění dospívá ke znázornění. Znázorňuje v něm sám sebe. To nemusí znamenat, že k tomu, aby se vyjevil, je odkázán právě na toto znázornění. Jako to, co jest, se může znázornit také jinak. Ale když se takto znázorňuje, nejedná se již o nahodilý děj, nýbrž o děj, který patří k jeho vlastnímu bytí. Každé takové znázornění je určitý bytostný děj a spoluvytváří bytostnou hodnotu znázorněného. Znázorněné prostřednictvím znázornění zakouší *přít-růstek bytí*. Vlastní obsah obrazu je ontologicky určen jako emanace praobrazu.

258 Srov. nejnověji dějiny pojmu *imago* v období přechodu od starověku ke středověku: K. Bauch, „Beiträge zur Philosophie und Wissenschaft“, v: H. Höfling (vyd.), *Beiträge zur Philosophie und Wissenschaft. W. Szilasi zum 70. Geburtstag*, München 1960, s. 9–28.

K bytnosti emanace patří, že emanované je určitý přebytek. To, z čeho vyvěrá, se tím neumenšuje. Rozvinutí této myšlenky novoplatónskou filozofií, která tak prolamuje rámec řecké substanční ontologie, zdůvodňuje pozitivní hodnotu bytí obrazu. Neboť jestliže se původní Jedno vyvěráním mnohosti z něho neumenšuje, pak to znamená, že bytí přibývá.

Zdá se, že takových novoplatónských úvah užívali již řečtí Otcové, když s ohledem na christologii odmítli starozákonní nepřátelství vůči obrazům. V Božím vtělení zahlédli zásadní uznání viditelného jevu, čímž dosáhli pro umělecká díla určité legitimace. V tomto překonání zákazu zobrazování lze zřejmě spatřovat onu rozhodující událost, která umožnila rozvoj výtvarných umění na křesťanském Západě.<sup>259</sup>

V základech bytostné skutečnosti obrazu tedy spočívá ontologický vztah mezi praobrazem a odrazem. Přesto nesmíme ztrácet ze zřetele, že vztah platónských pojmů odrazu a praobrazu právě nevyčerpává bytostnou valenci toho, co nazýváme obrazem. Zdá se mi, že jeho způsob bytí nelze vystihnout lépe než jedním pojmem z oblasti kanonického práva, totiž pojmem *repraesentatio*.<sup>260</sup>

259 Srov. Jan z Damašku podle Campenhausena v: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 49 (1952), s. 54n., a H. Schrade, *Der verborgene Gott*, Stuttgart 1949, s. 23.

260 Dějiny významu tohoto slova jsou nanejvýš poučné. Slovo používali již Římané, zcela nového významu však nabylo ve světle myšlenky vtělení a *corpus mysticum*. Repraesentatio nyní již neznamená zobrazení nebo obrazné znázornění, případně „předložení“ v obchodnickém smyslu složení kupní částky, nýbrž zastoupení. Slovo může tento význam přijmout očividně proto, že zobrazené je přítomno na zobrazení samotném. *Repraesentatio* znamená „nechat být přítomným“, zpřítomňovat. Kanonické právo užívalo toto slovo ve smyslu právního zastoupení, ve stejném smyslu je přijal Mikuláš Kusánský a propůjčil mu, stejně jako pojmu obrazu, nový systematický akcent. Srov. G. Kallen, „Die politische Theorie im philosophischen System des Nikolaus von Cues“, v: *Historische Zeitschrift* 165 (1942), s. 275nn., a jeho objasňující výklady k *De auctoritate presidei v: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie. Philosophisch-historische Klasse* 3 (1935/1936), s. 64nn. Na právním pojmu repraesentatio je důležité, že *persona repraesentata* {osoba zastupovaná} je něčím pouze představovaným a znázorňovaným, avšak reprezentant, který uplatňuje její práva, na ní přesto závisí. Je nápadné, že tento právní smysl *repraesentatio* nehrál, zdá se, žádnou roli v prehistorii Leibnizova pojmu repraesentatio. Leibnizova hluboká metafyzická nauka o *repraesentatio universi*, nacházející se v každé monádě, zjevně navazuje spíše na matematické použití pojmu; zde tedy *repraesentatio* míní matematický „výraz“ pro něco, jednoznačně přiřazení jako takové. Naopak obrat do subjektivna, zcela samozřejmý pro náš pojem „představy“, pochází teprve ze subjektivizace pojmu ideje v 17. století, při čemž Leibnize rozhodujícím způsobem ovlivnil Malebranche. Srov. D. Mahne v: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 8 (1925), s. 519nn., 589nn. *Repraesentatio* ve smyslu „znázornění“ na jevišti – což ve středověku znamenalo: v náboženské hře – nacházíme již ve 13. a 14. století, jak dovozuje E. Wolf, „Die Terminologie des mittelalterlichen Dramas“, v: *Anglia*, sv. 77. *Repraesentatio* proto však ještě neznamená kupříkladu „provedení“, naopak až do 17. století míní znázorněnou přítomnost božstva samého, která se děje v liturgické hře. Tedy také zde, stejně jako v případě pojmu *repraesentatio* z oblasti kanonického práva, je změna ražby klasického latinského slova nesena novým teleologickým porozuměním kultu a církvi. Použití slova na samotnou hru – namísto toho, co

Pojem reprezentace se zjevně neobjevuje náhodou, když chceme určit bytostnou hodnotu obrazu vůči odrazu. Má-li být obraz momentem „reprezentace“, a vyznačovat se tedy vlastní bytostnou valencí, musí docházet k bytostné proměně, ba téměř k převrácení ontologického vztahu mezi praobrazem a odrazem. Obrazu pak náleží určitá samostatnost, která se projevuje také na praobrazu. Neboť praobraz se přísně vzato stává praobrazem vlastně teprve prostřednictvím obrazu, tj. znázorněné se stává něčím ve vlastním smyslu obrazným teprve na základě obrazu.

To lze snadno vykázat na zvláštním případě reprezentačního obrazu. To, jak se vládce, státník nebo hrdina ukazují a znázorňují, se na obraze stává znázorněním. Co to znamená? Zajisté nikoli to, že znázorněný získává díky obrazu nový, vlastnější způsob, jakým se jeví. Spíše platí opak. Protože se vládce, státník nebo hrdina musí ukázat a vystoupit před svým lidem, protože musí reprezentovat, získává obraz svou vlastní skutečnost. Přesto zde dochází k určitému zvratu. Když se ukazuje, musí on sám odpovídat očekávání, která se k němu upínají. Pouze proto, že má své bytí právě takto v sebeukazování, bývá úmyslně znázorňován na obraze. Jako první je tedy jistě sebe-znázorňování, jako druhé pak znázornění v obraze, které toto sebe-znázorňování vystihne. Reprezentace obrazu je zvláštním případem reprezentace jako veřejného dění. Avšak znázornění na obraze pak také zpětně ovlivňuje samo sebe-znázorňování. Ten, jehož bytí tak bytostně zahrnuje sebe-ukazování, nepatří již sám sobě.<sup>261</sup> Nemůže se např. vůbec vyhnout znázornění na obraze – a protože tato znázornění určují obraz, který o něm lidé mají, musí se nakonec ukazovat tak, jak předepisuje jeho obraz. Jakkoli paradoxně to zní, praobraz se stává obrazem teprve díky obrazu – a přece obraz není ničím víc než zjevem praobrazu.<sup>262</sup>

Tuto „ontologii“ obrazu jsme dosud verifikovali na profánních vztazích. Avšak teprve náboženský obraz zjevně dává plně vystoupit vlastní, bytostné moci obrazu<sup>263</sup>. Zjev božského se skutečně vyznačuje tím, že své obrazné znázornění získává jedině slovem a obrazem. Význam nábožen-

hra znázorňuje – je veskrze sekundárním procesem, který předpokládá oddělení divadla od jeho liturgické funkce.

[Dějiny pojmu „reprezentace“ z právní stránky mezitím podal v obsáhlém díle Hasso Hofmann, *Repräsentation. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Berlin 1974.]

261 Ústavněprávní pojem reprezentace zde zaujímá zvláštní postavení. Význam reprezentace v tomto případě v zásadě vždy znamená přítomnost v zastoupení. Jen proto, že nositel veřejné funkce – vládce, úředník apod. – vystupuje všude tam, kde se ukáže, nikoli jako soukromá osoba, nýbrž ve své funkci – a tuto funkci znázorňuje –, můžeme o něm říci, že reprezentuje.

262 K produktivní mnohoznačnosti pojmu obrazu a jeho dějinnému pozadí srov. poznámku na s. 26n. To, že pro náš řečový cit „praobraz“ není „obraz“, je zjevně pozdní důsledek nominalistického porozumění bytí – a jak ukazuje naše analýza, zračí se v něm jeden bytostný aspekt „dialektiky“ obrazu.

263 Zdá se, že starohornoněmecké *bilidi* znamená především „moc“ (srov. F. Kluge / A. Goetze, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin 14|1948.).

ského obrazu je tedy exemplární. Nade vši pochybnost jasně ukazuje, že obraz není odrazem zobrazeného bytí, nýbrž že se zobrazeným bytostně komunikuje. Příklad náboženského obrazu ozřejmuje, že umění vůbec a v jistém univerzálním smyslu přináší bytí určitý přírůstek obraznosti. Slovo a obraz nejsou pouhými dodatečnými ilustracemi, nýbrž nechávají to, co znázorňují, teprve plně být tím, čím jest.

V uměnovědě se ontologický aspekt obrazu projevuje na zvláštním problému vzniku a proměny typů. Osobitost těchto vztahů, zdá se mi, spočívá v tom, že zde nacházíme dvojité stávání se obrazem, když výtvarné umění vykonává tvář v tvář básnicko-náboženskému podání ještě jednou totéž, co již učinilo toto podání samo. Známý Hérodotosův výrok, že Homér a Hésiodos stvořili Řekům jejich bohy, vskutku znamená, že do rozmanité náboženské tradice Řeků vnesli teologickou systematiku rodiny bohů a teprve tímto způsobem ustálili podobu (*eidos*) a funkci (*timé*) rozlišných postav.<sup>264</sup> Poezie zde odvedla teologickou práci. Tím, že se vyslovila o vzájemných vztazích mezi bohy, způsobila upevnění určitého systematického celku.

Poezie tím umožnila vznik pevných typů, když jejich vytvořením a utvářením pověřila a zmocnila výtvarné umění. Stejně jako básnické slovo vnáší do náboženského vědomí první, místní kulty překračující jednotu, klade rovněž výtvarnému umění nový úkol. Neboť poetično si vždy uchovává jakousi svébytnou nestálost tím, že v duchovní obecnosti řeči znázorňuje něco, co ještě zůstává otevřeno libovolnému vyplnění fantazií. Teprve výtvarná umění pevně stanovují a v tomto ohledu teprve vytvářejí typy. To platí právě také tehdy, když nezaměňujeme tvorbu „obrazu“ božského za vynalézání bohů a vzdáme se Feuerbachem zavedeného převrácení teze o *imago Dei* z knihy *Genesis*.<sup>265</sup> Tento antropologický obrat a posun ve výkladu náboženské zkušenosti, který se projeví v 19. století, pramení spíše z téhož subjektivismu, který zakládá také způsob myšlení novější estetiky.

Jako protitah k tomuto subjektivistickému způsobu myšlení novější estetiky jsme výše rozvinuli pojem *hry* coby vlastního dění umění. Toto východisko se nám nyní potvrdilo potud, pokud také obraz – a tím veškeré umění, které není odkázáno na reprodukci – je bytostným procesem, a nemůže být proto přiměřeně pojat jako předmět estetického vědomí; jeho ontologickou strukturu lze mnohem spíše uchopit z takových fenoménů, jakým je reprezentace. Obraz je bytostným procesem – bytí v něm nabývá smysluplného a viditelného zjevu. Praobraznost se tedy neomezuje na „zobrazující“ funkci obrazu – a tím ani na dílčí oblast „předmětného“ malířství a sochařství, ze které by zůstalo zcela vyloučeno třeba

264 Hérodotos, *Historiae*, II 53. {Český překlad: týž, *Dějiny aneb Devět knih dějin nazvaných Múzy*, Praha 2|1972, Kniha druhá, § 53: „A ti to byli (sc. Hésiodos a Homér), kdo vytvořili Řekům rodokmen bohů, dali jim přízviska a rozdělili mezi ně jejich hodnosti a umění a naznačili jejich podoby.“}

265 Srov. K. Barth, „Ludwig Feuerbach“, v: *Zwischen der Zeiten* 5 (1927), s. 17nn.

stavitelské umění. Praobraznost jakožto určitý bytostný moment spočívá spíše ve znázorňujícím charakteru umění. „Idealitu“ uměleckého díla nelze vymezit vztahem k ideji jakožto bytí určené k napodobení a reprodukování, nýbrž, ve shodě s Hegelem, jako „vyzařování a zjevování“ ideje samé. Na základě takové ontologie obrazu se hrouští přednost závěsného obrazu, který patří do obrazárny a odpovídá estetickému vědomí. Obraz obsahuje spíše nerozlučný vztah ke svému světu.

### b) Ontologický základ okasionality a dekorativity

Vycházíme-li z toho, že uměleckému dílu nelze rozumět z „estetického vědomí“, pak mnohé z jevů, které v novější estetice zaujímají okrajové postavení, přicházejí o svůj problematický ráz, ba ocitají se v ohnisku „estetického“ tázání, které si neklade umělá omezení.

Mám na mysli fenomény jako portrét, báseň s věnováním nebo také narážku v soudobé komedii. Estetické pojmy portrétní, básně s věnováním nebo narážky přirozeně vytvořilo samo estetické vědomí. Jako společný rys těchto fenoménů se estetickému vědomí ukazuje jejich *okasionální charakter*, který tyto umělecké formy samy od sobě vyžadují. Okasionalita znamená, že význam se obsahově dále určuje příležitostí, v níž je míněn, takže obsahuje víc, než by obsahoval bez této příležitosti.<sup>266</sup> Tak portrét obsahuje vztah ke znázorněnému, vztah, v němž se portrét neocitá teprve dodatečně, nýbrž který je výslovně míněn ve znázornění samém a který je charakterizuje jako portrét.

Rozhodující přitom zůstává, že takto vyznačená okasionalita tkví v nároku samotného díla a není mu teprve vnucována třeba jeho interpretem. Právě proto takové umělecké formy jako portrét, u nichž platí výše řečené, nenacházejí v estetice založené na pojmu prožitku žádné náležité místo. Každý portrét obsahuje ve svém vlastním obrazovém obsahu vztah k praobrazu. To znamená nejen to, že obraz byl namalován skutečně podle tohoto praobrazu, nýbrž že tento praobraz míní.

Jasně se to ukazuje na rozdílů vůči modelu, kterého malíř používá řekněme pro žánrový obrázek nebo pro figurální kompozici. V portrétní dospívá ke znázornění individualita portrétovaného. Naproti tomu působí-li model na obraze jako individualita, třeba jako zajímavý typ, který malíř stanul před štětcem, pak je to námitka proti obrazu; neboť na obraze pak již nevidíme to, co chce malíř znázornit, nýbrž neproměněnou látku. Tak je smysl figurálního obrazu zničen tehdy, když na obraze rozpoznáme třeba malířův známý model. Neboť model je zanikající schéma. Vztah k praobrazu, který malíř posloužil, musí být na obraze zahlazen.

266 Zde navazujeme na smysl okasionality, který se ustálil v novější logice. Dobrým příkladem toho, jak estetika prožitku zdiskreditovala okasionalitu, je zkomolení Hölderlinova hymnu *Rýn* ve vydání z roku 1826. Věnování Sinclairovi působilo natolik rušivě, že dva závěrečné verše vydavatelé raději vyškrtli a celek označili za zlomek.

Slovem „model“ ostatně také jinak označujeme to, na čem se zviditelňuje něco jiného, co samo spatřit nemůžeme; mluvíme třeba o modelu plánovaného domu nebo o modelu atomu. Malířův model jako takový sám míněn není. Slouží jen k nošení oděvů nebo ke znázornění gest – jako jakási přestrojená loutka. Naopak osoba znázorněná na portrétní je natolik sama sebou, že nepůsobí jako v přestrojení, i když okázalé roucho, které nese, k sobě přitahuje všechnu pozornost. Okázalost vystupování patří k ní samé. Je tím, kým je pro ostatní.<sup>267</sup> Interpretace básnického díla z prožitků nebo pramenů ležících v jeho základech, tedy interpretace, kterou pěstuje literární bádání, jež vychází z biografických údajů a historických pramenů, často nečiní nic jiného, než co by činilo bádání o umění, které malířovo dílo zkoumá se zřetelem k jeho modelům.

Rozdíl mezi modelem a portrétem ujasňuje, co tady znamená okasionalita. Okasionalita ve zde míněném smyslu nedvojznačně spočívá v nároku samotného díla na smysl, na rozdíl od všeho, co proti tomuto nároku na díle pozorujeme anebo na co z něj může být usuzováno. Portrét vyžaduje, abychom mu rozuměli jako portrétní také tehdy, když je vztah k praobrazu téměř vytěsněn vlastním obrazovým obsahem obrazu. Obzvláště jasně se to ukazuje na obrazech, které sice vůbec nejsou portréty, ale přesto, jak říkáme, obsahují portrétní rysy. Také tyto obrazy podněcují k tomu, abychom se tázali na praobraz, jež rozpoznáváme za obrazem, a jsou proto něčím víc než pouhým modelem, který je ostatně jen zanikajícím schématem. Právě tak je tomu u literárních děl, do nichž mohou být zasazeny literární portréty, aniž se proto musí dopouštět pseudoumělecké indiskrétnosti klíčového románu.<sup>268</sup>

Jakkoli nezřetelná a často sporná může být hranice, která takto odděluje příležitostně míněnou narážku od ostatního dobově podmíněného obsahu díla, přece vyvstává zásadní otázka, zda se podrobíme nároku na smysl, jež vznáší samo dílo, anebo v něm spatříme jen historický dokument, který se pokusíme prozkoumat. Historik bude všude, také proti nároku smyslu díla, vyhledávat všechny souvislosti, které mu dovedou sdělit něco o minulosti. V dílech umění bude téměř všude odhalovat modely, tj. sledovat dobové souvislosti, do nichž jsou díla umění vetkána, ačkoli pro soudobého pozorovatele zůstala nepoznatelná a nenesou smysl celku. Není to však okasionalita ve zde míněném smyslu, o ní lze mluvit jen tehdy, když v samotném nároku díla na smysl spočívá, že odkazuje k určitému praobrazu. Pak již nezáleží na libovůli pozorovatele, zdali dílo má takové okasionální momenty anebo nemá. Portrét je portrétem a nestává se jím teprve prostřednictvím těch a pro ty, kteří v něm rozpoznají portrétovaného. Ačkoli vztah k praobrazu spočívá v díle samém, přesto je správné nazývat jej okasionálním. Portrét sám totiž neříká, kým znázorněná

267 Platón mluví o blízkosti vhodného (*prepon*) a krásného (*kalon*) v: *Hippas Větší*, Praha 32003, 293 e.

268 Neujasněností v tomto bodě trpí záslužná kniha J. Brunse, *Das literarische Porträt bei den Griechen*, Berlin 1896.

osoba je, nýbrž jen, že je to určité individuum (a nikoli typ). To, kým je, můžeme „rozpoznat“ pouze tehdy, je-li nám znázorněná osoba známa, a vědět jen tehdy, když nám to sdělí popisek nebo doprovodná informace. V každém případě tkví v samotném obraze nerozpoznaný, zásadně však rozpoznatelný poukaz, který spoluvytváří jeho význam. Tato okasionalita patří k podstatnému významovému obsahu „obrazu“ nezávisle na tom, zda ji postihneme.

To poznáváme na tom, že divákovi se určitý portrét jeví jako portrét (a kupříkladu určité znázornění osob na figurálním obraze jako portrét-ní) rovněž tehdy, když portrétovaného nezná. Na obraze je pak něco takřkajíc nepostižitelného, totiž právě cosi příležitostného. Avšak co je takto nepostižitelné, není ještě docela nepřítomné; je dokonce přítomné naprosto jednoznačným způsobem. Totéž platí o mnohých básnických jevech. Pindarovy básně na počest vítězství, komedie kritizující vždy svou současnost, ale také výtvořiny natolik literární jako Horatiovy ódy a satiry jsou celou svou bytností okasionální povahy. Okasionální prvek nabyt v těchto uměleckých dílech natolik trvalé podoby, že i jako nerozpoznaný a neporozuměný pomáhá nést smysl celku. Reálný dějinný vztah, jež může interpret připojit, je pro báseň jako celek jen sekundární. Pouze vyplňuje určité předznamenání smyslu, které vězí v básni samé.

Je třeba uznat, že to, co zde nazýváme okasionalitou, v žádném případě nepředstavuje umenšení uměleckého nároku a umělecké jednoznačnosti takových děl. Co se estetické subjektivitě znázorňuje jako „průlom času do hry“<sup>269</sup> a co se ve věku estetiky prožitku jeví jako narušení estetického významu díla, je vpravdě jen subjektivním reflexem onoho ontologického vztahu, který jsme rozpracovali výše. Umělecké dílo natolik patří k tomu, k čemu se vztahuje, že jeho bytí obohacuje stejně, jako je obohacuje nový bytostný děj. Byt zachycen na obraze, být osloven v básni, být terčem narážky na jevišti: to nejsou nahodilosti, které zůstávají vzdáleny bytnosti, nýbrž znázornění této bytnosti samé. Co jsme výše řekli obecně o bytostné valenci obrazu, zahrnuje také tyto okasionální momenty. Tak se moment okasionality, s nímž se setkáváme v uvedených jevech, ukazuje jako zvláštní případ obecného vztahu, který přísluší k bytí uměleckého díla: při „příležitosti“ svého znázornění zakoušet další určení svého významu.

Bezpochyby nejjasněji se to ukazuje na reproduktivních uměních, především na divadelní hře a hudbě, které výslovně čekají na příležitost provedení a teprve touto příležitostí se určují.

Jevišť je politickou institucí prvořadého významu právě proto, že teprve při provedení vychází najevo, co všechno je ve hře, nač naráží, co vyvolává ohlas. Nikdo předem neví, co „vyjde“ a co vyzní jaksi do prázdna. Každé představení je událostí, nikoli však takovou, která by vystupovala proti básnickému dílu nebo vedle něj jako jakési vlastní dílo – je to dílo samo, které se děje v události provedení. Svou bytností zůstává „oka-

269 Srov. „Exkurz II“, v: *Pravda a metoda II. Dodatky. Rejstříky*, oddíl „V. Přílohy“.

sionalní“ proto, že je příležitost provedení přivádí ke slovu a nechává z něj vyplynout to, co v něm jest. Režisér, který hru inscenuje, prokáže své schopnosti tím, že se dovede chopit příležitosti. Přitom však jedná podle pokynů autora, jehož celé dílo je jakýmsi scénickým pokynem. Se zřejmou jednoznačností to bezezbytku platí o hudebním díle – partitura je skutečně pouhým pokynem. Estetické rozlišení může provedenou skladbu poměřovat vnitřním, z partitury vyčteným zvukovým obrazem – nikdo však nemůže pochybovat o tom, že poslech hudby není čtením.<sup>270</sup>

V bytnosti dramatických nebo hudebních děl tedy spočívá, že jejich provedení se liší a musí se lišit v různých dobách a při různých příležitostech. Nyní musíme nahlédnout, že *mutatis mutandis* platí totéž také pro sochařská umění. Ani zde tomu není tak, že by dílo bylo „samo o sobě“ a pokaždé jiný by byl jen jeho účinek – je to samo umělecké dílo, co se za pokaždé odlišných podmínek odlišně ukazuje. Dnešní pozorovatel nejenže vidí jinak, on také vidí něco jiného. Připomeňme jen, jak počínaje renesancí ovládá náš vkus, ale také náš přístup k ochraně památek představa bílého mramoru antiky nebo jak puristická duchovnost gotických katedrál zrcadlí klasicistní cit romantického Severu.

Ale v zásadě také specificky okasionální umělecké formy, např. parabáze v antické komedii nebo karikatura v politickém boji, jež jsou zacíleny na zcela určitou „příležitost“, – a konečně také portrét –, jsou projevy obecné okasionality, která uměleckému dílu náleží tím, že se nově určuje příležitost od příležitosti. Rovněž neopakovatelná určenost, kterou se v uměleckém díle naplňuje určitý v tomto užším smyslu okasionální moment, získává v bytí uměleckého díla podíl na všeobecnosti, která je činí způsobitým k novému naplnění – takže se sice neopakovatelnost jeho vztahu k příležitosti stává nepostižitelnou, nicméně tento nepostižitelný vztah sám zůstává v díle přítomen a působí. V tomto smyslu je také portrét nezávislý na neopakovatelnosti svého vztahu k praobrazu, a přece jej v sobě obsahuje tím, že jej překračuje.

Portrét je jen vyhoceným případem obecné bytostné skladby obrazu. Každý obraz představuje určitý přírůstek bytí a je bytostně určen jako reprezentace, jako to, co „přichází ke znázornění“. Ve zvláštním případě portrétní nabývá tato reprezentace osobní smysl, pokud reprezentativně znázorňuje určitou individualitu. To znamená, že znázorněný na portrétní znázorňuje sám sebe a svým portrétem reprezentuje. Obraz není pouze obrazem anebo dokonce jen odrazem; obraz patří k přítomnosti či k přítomné paměti znázorněného. V tom tkví jeho nejvlastnější bytnost. Potud je případ portrétní zvláštním případem obecné bytostné valence, kterou jsme přisoudili obrazu jako takovému. Co v něm přichází k bytí, není již obsaženo v tom, co ve znázorněné osobě spatřují její známí – náležitými posuzovateli portrétní nikdy nejsou nejbližší příbuzní anebo dokonce sám

270 [O „čtení“ srov. „Mezi fenomenologií a dialektikou. Pokus o sebekritiku“, v: *Pravda a metoda II. Dodatky. Rejstříky*, včetně mých dalších prací, které zde uvádím.]

znázorněný. Neboť portrét vůbec nechce reprodukovat znázorňovanou individualitu tak, jak žije v očích někoho z jejích nejbližších. Nutně ukazuje spíše idealizaci, která může procházet nekonečnými odstíněními, reprezentativností počínaje a nejhlubší intimitou konče. Taková idealizace nemění nic na tom, že portrét znázorňuje určitou individualitu, a nikoli typ, jakkoli může být portrétovaná individualita na portrétu vyvedena z nahodilosti a soukromí k bytnosti svého platného zjevu.

Sochařská díla, která jsou náboženskými nebo světskými pomníky, proto dosvědčují obecnou bytostnou valenci obrazu zřetelněji než intimní portrét, neboť právě na ní spočívá jejich veřejná funkce. Pomník podržuje to, co se v něm znázorňuje, ve specifické přítomnosti, která je zjevně něčím zcela jiným než přítomnost estetického vědomí.<sup>271</sup> Nežije pouze z autonomní výrazové síly obrazu. Poučuje o tom již skutečnost, že stejnou funkci mohou zastávat také jiná než sochařská díla, např. symboly nebo nápisy. Vždy je předpokládána známost, takřkajíc potenciální přítomnost toho, co má pomník připomínat. Tak rovněž postava boha, obraz krále nebo pomník vztyčený nějaké osobě předpokládají, že bůh, král, hrdina anebo událost, vítězství nebo uzavření míru již mají takovou přítomnost, která je určující pro všechny. Sochařské dílo, které je znázorňuje, nečiní v tomto ohledu nic jiného než třeba nápis: drží je přítomné v tomto jejich obecném významu. Nicméně – pokud je uměleckým dílem, pak to znamená nejen to, že k tomuto předpokládanému významu něčím přispívá, nýbrž také, že dovede promlouvat samo ze sebe a stává se tím nezávislé na před-vědění, které je nese.

To, čím je obraz, zůstává – navzdory všemu estetickému rozlišení – manifestací toho, co znázorňuje, i když to, co znázorňuje, nechává vyjevit silou jeho autonomního výrazu. V případě náboženského obrazu je to nesporné. Avšak samotný rozdíl mezi sakrálním a profánním je v uměleckém díle pouze relativní. Dokonce také individuální portrét, pokud je uměleckým dílem, má účast na tajemném vyzářování bytí, které vyvěrá z bytostné hodnoty toho, co se zde znázorňuje.

Mohli bychom to doložit na jednom příkladu: Justi<sup>272</sup> jednou velmi pěkně nazval Velázquezův obraz *Kapitulace Bredy* „vojenskou svátostí“. Chtěl tím říci, že tento obraz není skupinovým portrétem ani pouhým historickým obrazem. Obraz nezachycuje jen slavnostní děj jako takový. Slavnostní ráz tohoto obřadu vyjadřuje obraz proto tak živě, že obřadu samému náleží obraznost a koná se jako svátost. Existuje tedy jsoučno, které potřebuje obraz a je hodno obrazu a které se ve své bytnosti naplňuje takřkajíc teprve tehdy, když se znázorňuje na obrazu.

Chceme-li zdůraznit bytostnou hodnotu děl krásných umění proti estetickému zploštění, nenabízejí se náboženské pojmy náhodou.

Že se protiklad mezi profánním a sakrálním za našich předpokladů prokazuje jako relativní, je přitom zcela v pořádku. Stačí jen připomenout

271 Srov. výše s. 80n.

272 C. Justi, *Diego Velasques und sein Jahrhundert*, Bonn 1888, sv. I, s. 366.

význam a dějiny pojmu profanity. *Profanum* je to, co se nachází před svatyní. Pojem profánního a z něj odvozený pojem profanace tedy již vždy předpokládají sakralitu. Protiklad mezi profánním a sakrálním mohl být již v antickém světě, z něhož pochází, vskutku pouze relativní, protože celková oblast života byla uspořádána a určena sakrálně. Teprve křesťanství skýtá možnost porozumět profanitě v přísnějším smyslu. Teprve Nový zákon totiž oddémonizoval svět takovým způsobem, že byl otevřen prostor pro přímý protiklad profánního a náboženského. Zaslíbení spásy, které dává církev, znamená, že svět je již jen „tímto světem“. Zvláštnost tohoto nároku tím zároveň vytváří napětí mezi církví a státem, které přivodí konec starověkého světa, čímž pojem světskosti získá svou vlastní aktualitu. Toto napětí mezi církví a státem ovládá, jak známo, celé dějiny středověku. Spiritualistické prohloubení myšlenky křesťanské církve nakonec dá vzniknout světskému státu. Světodějny význam vrcholného středověku spočívá v tom, že se tímto způsobem vytváří světský stát, který pojmu profánního vtiskuje jeho širokou novověkou ražbu.<sup>273</sup> To však nemění nic na tom, že profanita zůstala pojmem kanonického práva a že může být určena pouze ze strany sakrálního. Pojem profanity samé o sobě postrádá smysl.<sup>274</sup>

Relativita profánního a sakrálního patří nejen k dialektice pojmů, nýbrž je patrná na fenoménu obrazu jako určitý reálný vztah. Umělecké dílo v sobě vždy nese něco sakrálního. Je sice pravda, že náboženské umělecké dílo, umístěné v muzeu, nebo pamětní socha, která je zde vystavena, již nemohou být zhanobeny ve stejném smyslu jako dílo, které zůstalo na svém původním místě. To však pouze znamená, že utrpělo vpravdě již tehdy, když se stalo muzeálním kouskem. To zjevně neplatí jen pro náboženská umělecká díla. Totéž občas pocítíme ve starožitnictví, když se k prodeji nabízejí staré předměty, na nichž ještě ulpívá závan intimního života – je to cosi jako zhanobení, jako svého druhu porušení piety či profanace. Tím spíše má v sobě každé umělecké dílo něco, čím se profanaci vzpírá.

Nejrozhodněji to, zdá se mi, dokazuje skutečnost, že pojem profanace zná také čisté estetické vědomí. Zničení uměleckého díla stále ještě pociťuje jako rouhání. (Slovo „Frevel“, „rouhání“, se dnes v němčině užívá téměř výlučně jen v souvislosti s uměním: „Kunst-Frevel“, „rouhačské umění“.) Pro tento rys, příznačný pro moderní estetické náboženství vzdělanců, bychom mohli nalézt mnohá další svědectví. Tak např. také slovo „vandalismus“, které samo o sobě sahá až do středověku, se ve vlastním významu ujalo teprve v reakci na jakobínské ničení během Francouzské revoluce. Ničení uměleckých děl je jako průlom do světa chráněného svatostí. Proto ani estetické vědomí, jež nabylo své autonomie, nemůže popřít, že umění je něčím víc, než si je samo ochotno přiznat.

273 Srov. F. Heer, *Der Aufgang Europas*, Wien 1949.

274 Tento smysl se pojmu světskosti pokusil dát W. Kamlah, *Der Mensch in der Profanität*, Stuttgart 1948, aby charakterizoval bytnost novověké vědy, ale také u něj se tento pojem určuje svým pojmovým protějškem, tj. pojmem „uznání krásna“.

Všechny tyto úvahy *ospravedlňují, abychom způsob bytí umění celkově charakterizovali pojmem znázornění, který zahrnuje stejnou měrou hru a obraz, účastenství a reprezentaci*. Umělecké dílo tím pojmáme jako bytostný proces a rušíme abstrakci, do níž je přesazuje estetické rozlišení. Také obraz je procesem znázornění. Jeho vztah k praobrazu je tak málo umenšením jeho bytostné autonomie, že jsme se zřetelem k obrazu naopak měli důvod hovořit o přírůstku bytí. Použití pojmů kanonického práva se tak ukázalo jako náležité.

Záleží ovšem na tom, abychom zvláštní smysl znázornění, který přísluší uměleckému dílu, nenechali jednoduše splynout se sakrálním znázorněním, kterým se vyznačuje třeba *symbol*. Povahu „umění“ nemají všechny formy „znázornění“. Formami znázornění jsou také symboly nebo odznaky. Rovněž ony mají strukturu odkazování, která z nich činí znázornění.

V souvislosti logických zkoumání o bytnosti výrazu a významu, jež byla podniknuta v posledních desetiletích, byla zvláště intenzivně rozpracována struktura odkazování, která přísluší všem těmto formám znázornění.<sup>275</sup> Připomeňme si zde tyto analýzy, ovšem s jiným úmyslem. Nám se nejedná v první řadě o problém významu, nýbrž o bytnost obrazu. Chceme postihnout jeho osobitost, aniž se necháme zmást abstrakcí, kterou provádí estetické vědomí. Proto tyto fenomény odkazování musíme prozkoumat a určit, v čem se shodují a čím se liší.

Bytnost obrazu stojí takříkajíc uprostřed mezi dvěma extrémami. Těmito extrémami znázornění jsou *čisté odkazování* (bytnost znaku) a *čisté zastupování* (bytnost symbolu). V bytnosti obrazu jsou přítomny oba tyto momenty. Znázorňování obrazu zahrnuje moment odkazování na to, co se v něm znázorňuje. Viděli jsme, že se to nejzřetelněji ukazuje na zvláštních formách, jako je portrét, k němuž bytostně náleží vztah k praobrazu. Obraz nicméně není *znakem*, neboť znak není ničím jiným, než co vyžaduje jeho funkce, totiž odkazovat mimo sebe. Aby mohl tuto funkci splnit, musí ovšem vůbec nejprve přitáhnout pozornost sám na sebe. Musí být nápadný, tj. zřetelně se odlišovat a znázorňovat se ve svém odkazujícím obsahu – jako plakát. A přesto znak, stejně jako plakát, není obrazem. Nemusí na sebe soustředit pozornost tak, aby se při něm dalo prodlévat, neboť má pouze zpřítomňovat něco nepřítomného, tj. mluvit výlučně toto nepřítomné.<sup>276</sup> Nesmí nás tedy svým vlastním obrazovým obsahem pobí-

275 Především v prvním zkoumání Husserlových *Logische Untersuchungen*, v Diltheyových studiích k *Der Aufbau der geschichtlichen Welt (Gesammelte Werke, sv. 7)*, které Husserlova zkoumání ovlivnila, a v analýze světskosti světa v Heideggerově *Sein und Zeit*, §§ 17–18 {český překlad: *týž, Bytí a čas*, Praha 1996, s. 98–112}.

276 Výše jsme zdůraznili, že pojem obrazu, který zde používáme, nachází své historické naplnění v novověkém závěsném obraze (s. 130n.). Přesto se mi jeví jako nezávadné také jeho „transcendentální“ použití. Jestliže v historickém ohledu rozlišíme pomocí pojmu „obrazový znak“ středověké znázornění od pozdějšího „obrazu“ (D. Frey), pak pro tato znázornění sice platí mnohé z toho, co se v textu říká o znaku, nicméně rozdíl oproti

zet k tomu, abychom při něm prodleli. Totéž platí o všech znacích, např. o dopravních značkách nebo záložkách apod. Rovněž tyto znaky mají v sobě cosi schematického a abstraktního, protože nechtějí ukazovat samy sebe, nýbrž něco ne-přítomného, např. blízkou zatačku nebo stránku, k níž jsme dočetli knížku. (Také přirozené znaky, např. příznaky počasí, plní svou funkci odkazu pouze na základě abstrakce. Když jsme při pohledu na oblohu uneseni krásou oblak a prodléváme u ní, zakoušíme přesun intence, který bytí oblohy jakožto znaku nechává ustoupit do pozadí.)

Mezi všemi znaky, zdá se, náleží památce nejvíce vlastní skutečnosti. Mínil sice něco minulého a potud je skutečně znakem, má však pro nás sama hodnotu proto, že nám zpřítomňuje minulé jako součást toho, co minulé není. Nicméně je zřejmé, že tento rys památky se nezakládá ve vlastním bytí památečnického předmětu. Památka má jako památka hodnotu pouze pro toho, komu na minulosti samé již – a tedy ještě – záleží. Památka ztrácí svou hodnotu, když minulost, kterou připomínají, nemá již žádný význam. Naopak o člověku, jemuž památky nejen něco připomínají, nýbrž který z nich učinil předmět uctívání a žije minulostí, jako by byla přítomností, platí, že má narušený vztah ke skutečnosti.

Obraz tedy zajisté není znakem. Ani památka nás vpravdě nenechává prodlévat u sebe samé, nýbrž u minulosti, kterou nám znázorňuje. Naopak obraz odkazuje na znázorněné pouze svým vlastním obsahem. Tím, že se do něj pohroužíme, ocitáme se zároveň u znázorněného předmětu. Obraz odkazuje tím, že nechává prodlévat. Bytostnou valenci obrazu, kterou jsme zdůraznili, zakládá to, že obraz není zcela oddělen od toho, co znázorňuje, nýbrž se podílí na jeho bytí. Jak jsme viděli, znázorněné přichází na obrazu samo k sobě. Zakouší přírůstek bytí. To však znamená, že je přítomno na obrazu samém. Je to pouze estetická reflexe – nazvali jsme ji „estetickým rozlišením“ –, která od této přítomnosti praobrazu na obraze abstrahuje.

Rozlišení mezi obrazem a znakem má tedy ontologický základ. Obraz se nevyčerpává ve své funkci odkazování, ale účastní se svým vlastním bytím na tom, co zobrazuje.

Touto ontologickou účastí se však vyznačuje nejen obraz, nýbrž také to, co nazýváme *symbolem*. Pro symbol stejně jako pro obraz platí, že neodkazuje na něco, co zároveň není přítomné v něm samém. Vystává tak úkol odlišit způsob bytí obrazu od způsobu bytí symbolu.<sup>277</sup>

Odlišení symbolu od znaku, které symbol přivádí do blízkosti obrazu, je nasnadě. Znázorňující funkce symbolu netkví v pouhém odkazování na něco nepřítomného. Symbol spíše nechává vystoupit jako přítomné něco, co je přítomné v zásadě stále. Ukazuje to již původní smysl „symbolu“. Když se „symbolem“ označovalo poznávací znamení odloučených

pouhému znaku zůstává nepřehlédnutelný. Obrazové znaky nejsou druhem znaku, nýbrž obrazu.

277 Srov. výše na s. 78–86 rozlišení mezi „symbolem“ a „alegorií“ v rámci dějin obou pojmů.

přátel anebo porůznu rozptýlených členů náboženské obce, tj. znamení, jímž se prokazuje sounáležitost, jistě měl takový symbol znakovou funkci. Přesto je však víc než pouhým znakem. Symbol sounáležitost nejen naznačuje, nýbrž ji také vykazuje a viditelně znázorňuje. *Tessera hospitalis* je pozůstatkem kdysi žitého života a svým bytím dosvědčuje to, co naznačuje, tj. nechává něco minulého být přítomným a poznat je jako platné. Tím spíše platí o náboženských symbolech, že nefungují pouze jako odznaky, ale nesou takový smysl, jemuž všichni rozumějí a který všechny spojuje, a proto také mohou přejímat znakovou funkci. To, co je symbolizováno, tedy jistě vyžaduje znázornění, pokud je samo nesmyslové, nekonečné a neznázornitelné, je však také tohoto znázornění schopno. Neboť jedině proto, že je samo přítomno, může být přítomné v symbolu.

Symbol tedy nejen odkazuje, ale také znázorňuje, a to tím, že zastupuje. „Zastupovat“ však znamená činit přítomným něco nepřítomného. Tak symbol zastupuje tím, že reprezentuje, tj. činí něco bezprostředně přítomným. Pouze proto, že symbol takto znázorňuje přítomnost toho, co zastupuje, bývá mu jako takovému prokazována úcta, která přísluší tomu, co symbolizuje. Symboly jako náboženský symbol, vlajka nebo stejnokroj natolik zastupují to, co je předmětem uctívání, že je v nich uctíváné samo přítomno.

Věcná blízkost, která spočívá mezi znázorněním na obraze a znázorňující funkcí symbolu, naznačuje, že zde má své původní místo pojem reprezentace, který jsme použili výše při charakteristice obrazu. V obou případech je samo přítomno to, co znázorňují. Nicméně obraz jako takový není symbolem. Nejenže symboly vůbec nemusejí mít podobu obrazu. Svou zastupitelskou funkci plní svým čistým bytím a sebeukazováním, samy ze sebe však neříkají nic o symbolizovaném. Symboly musíme znát, stejně jako musíme znát určitý znak, máme-li následovat jeho odkazování. Potud symboly neznamenají žádný přírůstek bytí pro to, co reprezentují. K jeho bytí sice náleží, že se tímto způsobem nechává zpřítomňovat v symbolech. Avšak tím, že jsou zde symboly a že se ukazují, není jeho vlastní bytí obsahově dále určeno. Reprezentované již není zde, jsou-li zde symboly. Symboly jsou pouhými zástupci. Proto vůbec nezáleží na jejich vlastním významu, byť nějaký takový význam mají. Jsou reprezentanty a svou bytostně reprezentující funkci přijímají z toho, co mají reprezentovat. Naproti tomu obraz sice také reprezentuje, ale sám sebou, přebyt-kem významu, který nabízí. To však znamená, že reprezentované – „pra-obraz“ – je v něm přítomen větší měrou, vlastněji, tak, jak opravdu jest.

Obraz tak vskutku stojí uprostřed mezi znakem a symbolem. Jeho znázorňování nespočívá ani v čistém odkazování, ani v čistém zastupování. Právě toto středové postavení, které obrazu přísluší, jej pozvedá na zcela jemu vlastní stupeň bytí. Umělé znaky stejně jako symboly na rozdíl od obrazu nezískávají svůj funkční smysl ze svého vlastního obsahu, nýbrž musí být jako znak nebo jako symbol brány. Tento původ smyslu jejich funkce nazýváme *ustavením*. Pro určení bytostné valence obrazu, na kterou se nyní zaměřujeme, je rozhodující to, že v případě obrazu k žádnému ustavení ve stejném smyslu nedochází.

Pod ustavením rozumíme původ přijetí znaku, případně funkce symbolu. Také takzvané přirozené znaky, např. všechny příznaky a známky nějakého přírodního děje, jsou ustaveny v tomto zásadním smyslu, tj. známy jako znaky. Funkci znaku zastávají jen tehdy, když jsou za znaky považovány. Avšak považovat něco za znak můžeme jen na základě toho, že předtím pojmem společně znak a označované. Totéž platí pro všechny umělé znaky. Dochází zde k přijetí něčeho jako znaku prostřednictvím konvence a akt, v němž má znak svůj původ a kterým se znak zavádí, řeč označuje jako ustavení. O ustavení znaku se pak opírá jeho odkazující smysl, tak se kupříkladu odkazující smysl dopravní značky opírá o vyhlášku pravidel silničního provozu, odkazující smysl znaku, který má něco připomínat (památka), o smysl plynoucí z jeho uchovávání apod. Stejně tak symbol odkazuje na ustavení, které mu teprve propůjčuje povahu reprezentace. Neboť tím, co mu propůjčuje jeho význam, není jeho vlastní bytostný obsah, nýbrž právě ustavení, zavedení, zasvěcení, které dává význam tomu, co samo o sobě význam postrádá, např. výsostnému znaku, vlajce, náboženskému symbolu.

Nyní vidíme, že umělecké dílo nevdechuje za svůj nejvlastnější význam žádnému ustavení, a to ani tehdy, když bylo skutečně ustaveno jako náboženský obraz nebo jako profánní pomník. Jeho význam mu nepropůjčuje teprve veřejný akt zasvěcení anebo odhalení, který toto dílo odevzdává jeho určení. Spíše platí, že ještě dříve, než dílo převezme svou funkci pomníku, je již výtvořem s vlastní významovou funkcí, jako obrazné nebo neobrazné znázornění. Ustavení a zasvěcení pomníku – a nikoli náhodou mluvíme jak o stavbách náboženských či profánních, tak o stavebních památkách, když je posvětil dějinný odstup – tedy realizuje jen takovou funkci, která je již intendována ve vlastním obsahu samotného díla.

To je důvod, proč mohou umělecká díla přejímat určité reálné funkce a jiným se vzpírat, např. funkce náboženské nebo profánní, veřejné nebo intimní. Jsou ustavována a zbudována jako znaky pobožnosti, uctívání a piety pouze proto, že tuto funkční souvislost sama ze sebe předepisují a spoluvytvářejí. Sama ze sebe vyžadují svůj prostor, a třebaže je přemís-tíme, např. je učiníme součástí moderní sbírky – nelze z nich zcela vyhladit stopu, která poukazuje na jejich původní určení. Toto určení patří k bytí uměleckých děl samých, protože jejich bytím je znázornění.

Promyslíme-li exemplární význam těchto zvláštním forem, zjistíme, že se do středu posouvají umělecké formy, které ze stanoviska prožitkového umění představují mezní případy: totiž všechny takové formy, jejichž vlastní obsah poukazuje mimo sebe k celku jimi a pro ně určené souvislosti. Nejvznešenější a nejokázalejší uměleckou formou, která spadá pod toto stanovisko, je *stavitelství*.<sup>278</sup>

Stavba přesahuje samu sebe dvojitým způsobem. Je určena právě tak účelem, jemuž má sloužit, jako místem, které má zaujmout v celku pro-

278 [Srov. můj článek „Vom Lesen von Bauten und Bildern“, v: G. Boehm (vyd.), *Moder-nität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag*, cit. dílo.]



storové souvislosti. Každý stavitel musí počítat s obojím. Jeho návrh je sám určen tím, že stavba má sloužit jistému způsobu života a že se musí začlenit do předem daných přirozených a stavebních podmínek. Zdařilou stavbu proto označujeme za „šťastné řešení“ a míníme tím jak to, že dokonale plní svůj účel, tak to, že její výstavba vnáší něco nového do prostorového obrazu města a krajiny. Také stavba představuje tímto svým dvojitým začleněním skutečný přírůstek bytí. To znamená, že je uměleckým dílem.

Uměleckým dílem není tehdy, když jen tak někde postává jako nějaká budova, která hyzdí okolí, nýbrž jen tehdy, znázorňuje-li řešení „stavebního úkolu“. Tak si také uměnověda všímá pouze takových staveb, které v sobě obsahují něco pamětihodného, a nazývá je „stavebními památkami“. Jestliže je nějaká stavba uměleckým dílem, pak nepředstavuje pouze umělecké řešení stavebního úkolu, který klade souvislost účelu a souvislost života, k níž původně patří, nýbrž tuto souvislost nějak zachovává a činí ji patrnou také tehdy, když se přítomná podoba zcela odcizila původnímu určení. Něco v ní poukazuje zpět k původu. Kde původní určení upadlo v zapomnění nebo množství změn, provedených v pozdějších dobách, porušilo jejich jednotné určení, tam se sama stavba stává nesrozumitelnou. Na stavitelství, tomto nejsochařštějším ze všech druhů umění, se tak naprosto jasně ukazuje, jak sekundární je „estetické rozlišení“. Stavba nikdy není toliko uměleckým dílem. Určení jejího účelu, jímž náleží do souvislosti života, od ní nelze oddělit, aniž sama ztratí na skutečnosti. Je-li již jen předmětem estetického vědomí, náleží jí pouze stínová skutečnost a žije již jen jakýmsi znetvořeným životem ve zvrhlé podobě turistického cfele anebo fotografických reprodukcí. „Umělecké dílo o sobě“ se prokazuje jako čistá abstrakce.

Přítomnost velkých stavebních památek minulosti v životě moderní společnosti a mezi stavbami, které zbudovala, vpravdě klade úkol trvalé integrace včerejška a dneška. Díla stavitelského umění nestojí netečně na břehu dějinného proudu života, nýbrž jsou jím unášena. Ba i tehdy, když se historicky smýšlející epochy snaží obnovit starší stav budovy, nemohou chtít otočit kolo dějin nazpátek, nýbrž samy musí nově, lépe prostředkovat mezi minulostí a přítomností. Také restaurátor anebo památkář zůstává umělcem své doby.

Zvláštní význam, který má pro naše tázání stavitelství, tedy spočívá v tom, že také na něm lze doložit ono zprostředkování, bez něhož by umělecké dílo nemělo žádnou skutečnou přítomnost. Také tam, kde se znázornění neděje teprve prostřednictvím reprodukce (o níž všichni víme, že patří své vlastní přítomnosti), se tedy v uměleckém díle zprostředkovává minulost s přítomností. To, že každé umělecké dílo má svůj svět, právě znamená, že poté, co se promění jeho původní svět, mělo by skutečnost již jen v odcizeném estetickém vědomí. O tom nás může poučit stavitelství, které neochvějně lpí na své příslušnosti ke světu.

Tím je však dáno následující. Stavitelství utváří prostor jako takový. Prostor je tím, co obepíná všechno jsoucí v prostoru. Proto stavitelství za-

hrnuje všechny ostatní formy znázornění, všechna díla výtvarných umění, veškerý ornament – nadto teprve ono dává básnickému, hudebnímu, mimickému a tanečnímu znázornění jeho místo. Tím, že zahrnuje všechna umění, všude uplatňuje své vlastní hledisko. Tímto hlediskem je hledisko *dekorace*. Zachovává je rovněž proti takovým uměleckým formám, jejichž díla nesmějí být dekorativní, nýbrž se v důsledku uzavřenosti kruhu svého smyslu soustřeďují sama na sebe. Novější bádání si začíná připomínat, že to platí pro všechna sochařská díla, jejichž umístění bylo dáno již předem při zadání zakázky. Ani socha stojící volně na podstavci se vpravdě nevymanila z dekorativního rámce, neboť slouží k reprezentativnímu vyvýšení určité souvislosti života, do níž se začleňuje jako okrasa.<sup>279</sup> Ba ani slovesná a hudební díla, která lze nejsnáze přenášet a mohou být všude provedena, se nehodí do libovolného prostoru, nýbrž přiměřené místo nacházejí v tom či onom prostoru, v divadle, v koncertním sále nebo v kostele. Ani zde se nejedná o dodatečné, vnější nalézání místa pro výtvar hotový sám v sobě, ale o to, abychom uposlechli prostorotvorných možností samotného díla, které se musí daným okolnostem přizpůsobit stejnou měrou, jakou klade své vlastní podmínky. (Zmiňme třeba také problém akustiky, který má nejen technickou, ale také architektonickou stránku.)

Z této úvahy vyplývá, že všeobsažné postavení, jež stavitelství zaujímá proti všem ostatním uměním, zahrnuje dvoustranné zprostředkování. Stavitelství coby veskrze prostorotvorné umění prostor utváří a zároveň uvolňuje. Obsahuje nejen všechna dekorativní hlediska utváření prostoru včetně ornamentu, nýbrž samo je svou bytostí dekorativní. Bytost dekorace vězí právě v tom, že provádí ono dvoustranné zprostředkování, tj. že na sebe stahuje divákovu pozornost, uspokojuje jeho vkus, a přece také znovu odkazuje vně sebe k souvislosti života, jež doprovází.

To platí pro celou škálu dekorativity, od výstavby měst po jednotlivý ornament. Stavba má zajisté být řešením uměleckého úkolu a potud na sebe přitahovat užaslý obdiv pozorovatele. Má se nicméně začleňovat do určitého způsobu života a nechce být samoučelem. Jako okrasa, jako pozadí nálad, jako soudržný rámec chce odpovídat určitému způsobu života. Totéž se týká všech jednotlivých tvarů, jež architekt provádí, a to včetně ornamentu, který na sebe vůbec nemá poutat pozornost, ale musí se zcela rozplynout ve své doprovodné dekorativní funkci. Přece však v sobě také extrémní případ ornamentu nese něco z dvoustrannosti dekorativního zprostředkování. Nemá nás sice pobízet k prodlení a jakožto dekorativní motiv sám být středem pozornosti, nýbrž měl by působit pouze doprovodně. Proto obecně vzato buď neponese vůbec žádný předmětný

279 Ze stejného důvodu Schleiermacher (*Ästhetik*, vyd. R. Odebrecht, cit. dílo, s. 201) správně zdůraznil proti Kantovi, že zahradní umění nepatří k malířství, nýbrž k architektuře. [K otázce „krajiny a zahradního umění“ srov. mezitím: J. Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963, především zevrubnou pozn. 61, s. 52nn.]

obsah, anebo jeho obsah bude stylizací a opakováním natolik zploštěný, že pohled z něj přelétne hned jinam. Nemáme v úmyslu „poznávat“ přírodní formy příbuzné ornamentu. Pokud na opakující se vzor pohlížíme se zřetelem k jeho předmětnému obsahu, mění se jeho opakování v mučivou monotónnost. Na druhé straně by však neměl působit mrtvě nebo jednotvárně, neboť jakožto doprovodný prvek má oživovat, musí tedy do jisté míry na sebe přitahovat pozornost.

Pohlížíme-li tímto způsobem na celou šňůru dekorativních úkolů, které vystávají před stavitelským uměním, snadno poznáváme, že právě na něm nejviditelněji troskotá předsudek estetického vědomí, který za vlastní umělecké dílo prohlašuje to, co je v přítomnosti prožívání, mimo všechnen prostor a čas, předmětem estetického prožitku. Na stavitelství se nesporně ukazuje, že obvyklé rozlišení mezi vlastním uměleckým dílem a pouhou dekorací vyžaduje přezkoumání.

Pojem dekorativity bývá povětšinou myšlen z protikladu k „vlastnímu uměleckému dílu“ a jeho původu v geniálním vnuknutí. Argument zní přibližně takto: Co je pouze dekorativní, není uměním génia, nýbrž uměleckým řemeslem. Coby prostředek je podřízen tomu, co má krásnit, a může být proto – tak jako všechny prostředky podřízené nějakému účelu – zastoupen jiným prostředkem, který odpovídá danému účelu. Na jedinečnosti uměleckého díla se nepodílí.

Ve skutečnosti se pojem dekorace musí vymanit z tohoto protikladu vůči pojmu prožitkového umění a nalézt svůj základ v ontologické struktuře znázornění, kterou jsme rozpracovali jako způsob bytí uměleckého díla. Stačí si jen připomenout, že okrasné, dekorativní, znamená dle svého původního smyslu jednoduše krásno. Musíme toto staré poznání znovu obnovit. Vše, co je okrasou a krásní, se určuje vztahem k tomu, co zkrášluje, k tomu, na čem se nachází, tedy vztahem ke svému nositeli. Nenese nějaký estetický obsah, k němuž by teprve dodatečně přistupovala omezující podmínka vztahu k jeho nositeli. Dokonce i Kant, jenž by tento názor mohl podpořit, ve své proslulé námitce proti tetování připouští, že okrasa je okrasou jen tehdy, když sluší a přísluší nositeli.<sup>280</sup> K záležitostem vkusu patří nejen to, že něco umíme shledat krásným samo v sobě, nýbrž také, že víme, kam to patří a kam nikoli. Okrasa vskutku není nejprve jakousi věcí o sobě, která poté přilne k něčemu jinému, nýbrž je něčím, co patří k sebeznázorňování svého nositele. Také pro okrasu platí, že patří ke znázornění. Avšak znázornění je bytostný děj, reprezentace. Okrasa, ornament, socha umístěná na význačném místě jsou reprezentativní ve stejném smyslu jako třeba samotný kostel, v němž se nacházejí.

Pojem dekorativity tedy vhodně uzavírá naše tázání po způsobu bytí estetická. Později shledáme také jiné důvody ve prospěch obnovení dávného, transcendentálního smyslu krásna. „Znázorněním“ v každém případě míníme univerzální ontologický moment struktury estetická, bytostný, a ni-

280 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit. dílo, § 16, s. 50. {Český překlad: týž, *Kritika soudnosti*, cit. dílo, s. 70.}

koli snad prožitkový děj, který by probíhal v okamžiku umělecké tvorby a jež by mysl příjemce vždy pouze opakovala. Z východiska univerzálního smyslu hry jsme ontologický smysl znázornění zahlédli v tom, že původním způsobem bytí originálního umění samého je „reprodukce“. Nyní se potvrdilo, že stejným způsobem bytí se ontologicky vzato vyznačují také obraz a sochařská umění vůbec. Specifická přítomnost uměleckého díla spočívá v tom, že v něm ke znázornění dospívá bytí.

### c) Mezní postavení literatury

Nyní se takřkajíc jako prubířský kámen ukazuje otázka, zda se námi rozpracovaný ontologický aspekt vztahuje také na způsob bytí literatury. Tady již nemáme zdánlivě vůbec žádné znázornění, které by si mohlo osobovat vlastní bytostnou hodnotu. Četba je čistě niterný děj. Zdá se, že v ní dochází k naprostému oddělení od příležitosti a nahodilosti, jimiž se vyznačuje veřejná přednáška nebo jevištní provedení. Jedinou podmínkou, které literatura podléhá, je její řečové podání a jeho převzetí v četbě. Není snad estetické rozlišení, kterým se estetické vědomí staví samostatně proti dílu, takřkajíc legitimováno autonomií čtoucího vědomí? Literatura se jeví jako poezie odcizená své ontologické valenci. O každé knize – a nejen o oné jedné proslulé<sup>281</sup> – lze říci, že je pro všechny a pro nikoho.

[Je však tento pojem literatury správný? Nevyvěrá nakonec z jakési zpětné projekce z odcizeného vědomí vzdělání? Literatura jako předmět četby je nepochybně pozdním jevem. Ne nadarmo však slovo „literatura“ neodkazuje ke čtení, nýbrž k psaní. Nejnovější badání (Parry a jiní), které mne vede k přehodnocení dřívější verze mého textu, obnovilo romantické představy o orální povaze předhomérské epické poezie, když se ukázalo, jak dlouho přežívaly v ústní podobě albánské eposy. Avšak kde vzniká písmo, tam se přímo vnucuje písemné zachycení eposu. Ve službách rapsódů vzniká „literatura“, nikoli však ještě jako látka pro četbu, nýbrž jako látka pro přednes. Nicméně upřednostnění četby vůči přednesu, které pozorujeme v pozdějších dobách, není ničím zcela novým. (Připomeňme např. Aristotelův odmítavý postoj k divadlu.)]

To je zvlášť patrné potud, pokud čtení bylo hlasitým čtením. Očividně je však nelze nijak ostře odlišit od tichého čtení; veškeré rozumějící čtení se již vždy jeví jako svého druhu reprodukce a interpretace. Důraz, rytmické členění apod. taktéž patří k tichému čtení. Významový obsah a jeho porozumění jsou s tělesnou stránkou řeči spojeny zjevně natolik úzce, že rozumění vždy zahrnuje vnitřní mluvení.

Je-li tomu tak, pak se ale nevyhneme závěru, že literatura – třeba v románu jakožto své vlastní umělecké formě – má v četbě stejně původní bytí jako epos v přednesu rapsóda nebo obraz v prohlížení svým divákem.

281 F. Nietzsche, *Tak pravil Zarathustra. Kniha pro všechny a pro nikoho*, Praha 1995 (a další vydání).

Rovněž četba knihy by tedy ještě zůstávala děním, v němž se znázorňuje čtený obsah. Literatura a její přijetí v četbě jistě vykazuje nejvyšší stupeň volnosti a pohyblivosti.<sup>282</sup> O tom svědčí již skutečnost, že celou knihu nemusíme přečíst najednou, takže pokračování v četbě klade vlastní úkol znovunavázání, který nemá žádnou obdobu v poslechu hudby nebo prohlížení obrazu. Právě na tom se však ukazuje, že „četba“ odpovídá jednotě textu.

Literaturu jako umělecký druh lze tedy pojmut jedině na základě ontologie uměleckého díla – a nikoli na základě estetických prožitků, jež se dostávají během četby. K literárnímu uměleckému dílu náleží četba stejně bytostně jako přednes nebo jevištní provedení. Všechny tyto případy jsou odstupňováními toho, co se obecně nazývá reprodukcí, co však vpravdě znázorňuje *originální* způsob bytí všech transitorních umění a co se prokázalo jako exemplární pro určení způsobu bytí umění vůbec.

Odtud však plyne další důsledek. Pojem literatury v žádném případě není beze vztahu k příjemci. Bytí literatury není mrtvým přetrváváním odcizeného bytí, jež by bylo prožitkové skutečnosti pozdější epochy dáno simultánně. Literatura spíše plní funkci duchovního uchování a přenosu, a proto do každé přítomnosti vnáší své skryté dějiny. Počínaje vytvořením kánonu antické literatury, o něž se zasloužili alexandrijští filologové, je veškeré následné uchování „klasiků“ v opisech živou tradicí vzdělanosti, která jednoduše nekonzervuje dané, nýbrž ho uznává jako vzor a předává dále jako předobraz. Ve veškerých proměnách vkusu se tak utváří působící veličina, kterou nazýváme „klasická literatura“, jako trvalý předobraz pro všechna pozdější období, včetně dvojznačného sporu *anciens et modernes* a dále.

Tuto živoucí jednotu světové literatury proměňuje teprve rozvoj historického vědomí, když ji zbavuje bezprostředního normativního nároku na jednotu a činí z ní předmět historického bádání o dějinách literatury. To je však neuzavřený, možná nikdy nekončící proces. Jak známo, v němčině vtiskl pojmu světové literatury jeho první ražbu Goethe,<sup>283</sup> pro kterého však platil ještě zcela samozřejmě normativní smysl takového pojmu. Tento smysl ostatně dodnes neodumřel, neboť o dílech trvalého významu také dnes říkáme, že náleží ke světové literatuře.

Co patří ke světové literatuře, má své místo ve vědomí všech. Patří „světu“. Ovšem svět, který si dílo světové literatury přičítá, může být pro-

282 Výtečné analýzy řečových vrstev literárního uměleckého díla a proměnlivosti názorného vyplnění, kterou se vyznačuje literární slovo, podal R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1931 [český překlad: týž, *Umělecké dílo literární*, Praha 1989]. Srov. však výše s. 117, pozn. 228. [Mezitím jsem k této otázce zveřejnil řadu studií. Srov. „Mezi fenomenologií a dialektikou. Pokus o sebekritiku“, v: *Pravda a metoda II. Dodatky. Rejstříky*, „Text a interpretace“, v: *tamtéž*, a práce obsažené v: *Gesammelte Werke*, sv. 8, cit. dílo.]

283 J. W. Goethe, „Kunst und Altertum“, v: *Jubiläumausgabe*, sv. 38, s. 97, a rozhovor s Eckermannem z 31. ledna 1827 [český překlad: J. P. Eckermann, *Rozhovory s Goethem*, Praha 1955, s. 180–184].

pastně vzdálený světu, k němuž původně promlouvalo. Zcela jistě to tedy již není tentýž „svět“. Také tehdy však normativní smysl, spočívající v pojmu světové literatury, ještě znamená, že nás díla, která patří ke světové literatuře, nadále oslovují, přestože svět, k němuž promlouvají, je zcela jiný. Podobně také bytí překladové literatury dokazuje, že se v těchto dílech znázorňuje něco, co si dosud uchovává pravdu a platnost pro všechny. Světová literatura tedy v žádném případě není jen odcizenou podobou toho, co vytváří způsob bytí určitého díla dle jeho původního určení. Je to spíše dějinný způsob bytí literatury vůbec, který umožňuje, že něco patří ke světové literatuře.

Normativní význačnost, která je dána příslušností ke světové literatuře, dovoluje nahlédnout fenomén literatury z nového hlediska. Neboť pokud již přiznáváme příslušnost ke světové literatuře pouze takovému literárnímu dílu, které má jako báseň či jako řečové umělecké dílo vlastní hodnotu, je na druhé straně pojem literatury mnohem širší než pojem uměleckého literárního díla. Na způsobu bytí literatury se podílí každé řečové podání, nejen náboženské, právní, vědecké, veřejné a soukromé texty všeho druhu, ale také knihy, které o těchto zděděných textech pojednávají a vykládají je, tedy všechny humanitní vědy. Forma literatury připadá dokonce veškerému vědeckému bádání, pokud je bytostně spjata s řečovým vyjádřením. Nejširší smysl literatury vymezuje právě schopnost všeho řečového přijmout písemnou podobu.

Nyní si položíme otázku, zda na tento široký pojem literatury lze vůbec ještě použít to, co jsme řekli o způsobu bytí umění. Nemusíme normativní smysl literatury, který jsme rozvinuli výše, vyhradit takovým literárním dílům, jež mohou platit jako umělecká díla, a neměli bychom pouze o těchto dílech říkat, že se účastní bytostné hodnoty umění? Je tomu tak, že žádné jiné formy literárního bytí se jí v zásadě účastnit nemohou?

Anebo zde žádná takto ostrá hranice není? Jsou vědecká díla, jež si svými spisovatelskými přednostmi vydobyla nárok na to, aby byla ceněna jako literární umělecká díla a řazena ke světové literatuře. To je zřejmé ze stanoviska estetického vědomí, které jako určující pro literární dílo prohlašuje nikoli jeho obsahový význam, nýbrž pouze kvalitu jeho ztvárnění. Avšak poté, co naše kritika estetického vědomí zásadně omezila důležitost tohoto hlediska, stává se pro nás tento princip ohraničení mezi literárním uměním a literaturou pochybným. Viděli jsme přece, že pomocí měřítka estetického vědomí nelze uchopit ani literární umělecké dílo v jeho bytostné pravdě. Spíše se všemi ostatními literárními texty sdílí to, že k nám promlouvá ve svém obsahovém významu. Naše rozumění se specificky neobrací k výkonu ztvárnění, který uměleckému dílu jako takovému přísluší, ale k tomu, co nám toto dílo říká.

Potud rozdíl mezi literárním uměleckým dílem a jakýmkoli jiným literárním textem není tak zásadní. Rozdíl jistě spočívá mezi řečí poezie a řečí prózy, stejně jako mezi řečí básnické prózy a „vědeckou“ řečí. Na tyto rozdíly jistě můžeme pohlížet také z hlediska literárního ztvárnění. Bytostný rozdíl mezi tak odlišnými „řečmi“ však spočívá očividně někde

jinde, totiž v odlišném nároku na pravdu, jež vznášejí. Přesto se všechna literární díla společně shodují v tom, že řečové ztvárnění přivádí k působnosti obsahový význam, který má být vyjádřen. Z tohoto pohledu se rozumění textům, jak o ně usiluje kupříkladu historik, nijak zvlášť neliší od zkušenosti umění. A není pouhou náhodou, že pojem literatury zahrnuje nejen literární umělecká díla, nýbrž veškeré literární podání vůbec.

V každém případě ne náhodou spočívá ve fenoménu literatury onen bod, v němž umění a věda přecházejí jedno do druhého. Způsob bytí literatury má v sobě cosi jedinečného a nesrovnatelného. Snaze dosáhnout rozumění klade zvláštní úkol. Není nic tak cizího a zároveň nic nevyžaduje takovou měrou rozumění jako písmo. S touto cizostí a podivností nelze srovnávat ani setkání s lidmi cizích řečí, neboť řeč posunků a zvuků již vždy obsahuje moment bezprostřední srozumitelnosti. Písmo a to, co na něm má účast, literatura, je srozumitelnost ducha zvnějšněná do něčeho nanejvýš cizího. Nic není natolik čistou stopou ducha jako písmo, nic však také není tolik jako písmo odkázáno na rozumějícího ducha. Při luštění a výkladu písma se děje zázrak, proměna něčeho cizího a mrtvého v bezprostřední současnost a důvěrnost. V tom se písmu nevyrovná žádné jiné podání, které k nám přichází z minulosti. Pozůstatky dávného života, zbytky budov, nástroje či obsah hrobů zvětraly v bouřích času, jež se nad nimi přehnaly. Naopak písemné podání, jakmile je rozluštno a čteno, je natolik čistým duchem, že k nám promlouvá jako přítomné. Proto je schopnost číst, schopnost rozumět psanému slovu, jako tajemné umění, ba dokonce jako kouzlo, které nás uvolňuje i poutá. Zdá se, že se v něm ruší prostor a čas. Kdo umí číst písemná podání, dosvědčuje a uskutečňuje čistou přítomnost minulosti.

Tak se navzdory všem pokusům estetiky o vytyčení mezí prosazuje v naší souvislosti ten nejširší pojem literatury. Tak jako jsme ukázali, že bytím uměleckého díla je hra, která se završuje teprve přijetím ze strany diváka, můžeme říci také o textech vůbec, že zpětná proměna mrtvé stopy smyslu ve smysl živoucí se děje teprve v rozumění. Proto si musíme položit otázku, zda to, co jsme prokázali se zřetelem ke zkušenosti umění, platí rovněž pro rozumění textům vůbec, tedy také těm, které nejsou uměleckými díly. Viděli jsme, že umělecké dílo se završuje teprve ve znázornění, a byli jsme přivedeni k závěru, že všechna literární umělecká díla jsou s to se završit v četbě. Platí to nyní také pro rozumění všem textům? Završuje se smysl veškerých textů teprve jejich přijetím ze strany rozumějícího? Patří, jinak řečeno, rozumění k dění smyslu textu právě tak, jako k hudbě patří přivedení k sluchu? Lze ještě mluvit o rozumění, přistupujeme-li ke smyslu textu s takovou volností jako reprodukuující umělec ke své předloze?

#### d) Rekonstrukce a integrace jako hermeneutické úkoly

Klasickou disciplínou, která má co činit s uměním rozumět textům, je hermeneutika. Jsou-li však naše úvahy správné, znázorňuje se vlastní problém hermeneutiky zcela jinak, než jak ho známe. Poukazuje týmž směrem, jímž naše kritika estetického vědomí posunula problém estetiky. Hermeneutice bychom pak museli rozumět dokonce natolik široce, že by zahrnovala rovněž celou oblast umění a otázky, které umění klade. Jakémukoli uměleckému dílu – nejen literárnímu – musíme rozumět jako každému jinému textu, který vyžaduje rozumění, a takové rozumění chce být dovedné. Hermeneutické vědomí tím nabývá všeobjímající šíře, která ještě předčí šíři estetického vědomí. *Estetika se musí rozplynout v hermeneutice.* Toto tvrzení se týká nejen šíře problému, nýbrž platí tím spíše pro jeho obsah. Hermeneutiku jako celek totiž naopak musíme určit tak, aby učinila zadost zkušenosti umění. Rozumění musíme uvažovat jako součást dění smyslu, v němž se vytváří a završuje smysl všech výpovědí – jak výpovědí uměleckých, tak výpovědí všech ostatních podání.

Hermeneutika, tato stará pomocná disciplína teologie a filologie, prošla v 19. století systematickým rozvojem a stala se základem veškeré činnosti humanitních věd. Zásadním způsobem překročila svůj původní pragmatický účel: umožnit nebo usnadnit rozumění literárním textům. Nejen literární podání je odcizeným duchem, který vyžaduje nové, živější osvojení. Odcizeno svému původnímu smyslu a odkázáno na odemykajícího a zprostředkovávajícího ducha, jež společně s Řeky označujeme podle posla bohů Herma, je spíše vše, co již nevězí ve svém vlastním světě, co se v něm nevyjadřuje a neobrací se k němu, tedy veškeré podání, jak umění, tak všechny ostatní duchovní výtvořiny minulosti, právo, náboženství, filosofie atd. Je to *vznik historického vědomí*, jemuž hermeneutika vděčí za svou ústřední funkci v rámci humanitních věd. Vyvstává však otázka, zda šíří problému, který před nás hermeneutika staví, lze vůbec správně ozřejmit z předpokladů historického vědomí.

Dosavadní práce na tomto poli, kterou hermeneutickým založením humanitních věd<sup>284</sup> a zkoumáním vzniku hermeneutiky<sup>285</sup> určil především Wilhelm Dilthey, svým způsobem vytkla dimenzi hermeneutického problému. Dnešní úkol by mohl spočívat v tom, oprostít se od převládajícího vlivu diltheyovského tázání a od předsudků jeho pojetí „dějin ducha“.

Abychom předem naznačili, oč se jedná, a propojili systematické důsledky našich dosavadních úvah s rozšířením, které nyní doznává naše tázání, uděláme dobře, když se nejprve chopíme hermeneutického úkolu, před nějž nás staví fenomén umění. Stejně jako jsme jasně ukázali, že „estetické rozlišení“ je abstrakcí, která nedokáže zrušit příslušnost uměleckého díla k jeho světu, tak přece také zůstává nepochybné, že umění

284 W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, sv. 7 a 8.

285 Týž, *Gesammelte Schriften*, sv. 5.

nikdy není jen něčím minulým, nýbrž že dokáže překlenout rozestup věků přítomností svého vlastního smyslu. Potud se příklad umění po obou stranách ukazuje jako význačný případ rozumění. Umění není pouhým předmětem historického vědomí, přece však jeho porozumění již zahrnuje historické zprostředkování. Jak se potom vzhledem k tomu určuje úkol hermeneutiky?

Na příkladu Schleiermachers a Hegela ukažme dvě krajní možnosti, jak si představit odpověď na tuto otázku. Mohli bychom je označit pojmy *rekonstrukce* a *integrace*. Na počátku stojí jak pro Schleiermachersa, tak pro Hegela vědomí ztráty a odcizení vůči podání, vědomí, jež podněcuje jejich hermeneutické zamyšlení. Úkol hermeneutiky však určují velmi odlišným způsobem.

*Schleiermacher*, jehož hermeneutickou teorií se ještě budeme později zabývat, se zcela soustřeďuje na to, aby v porozumění obnovil původní určení díla. Neboť umění a literatura, které nám odkázala minulost, jsou vytrženy ze svého původního světa. Jak jsme ukázali ve své analýze, platí totéž pro všechna umění, tedy také pro literární umění, ale na výtvarných uměních se to ukazuje zvláště zřetelně. Tak Schleiermacher píše, že „když umělecká díla vejdu do oběhu“, není to již nic přirozeného a původního. Neboť „každé má část své srozumitelnosti ze svého původního určení“. „Proto umělecké dílo, vytržené ze své původní souvislosti, ztrácí svou významnost, není-li tato souvislost dějinně zachována.“ Říká přímou: „Tak je tedy vlastně umělecké dílo také zakořeněno ve své půdě, ve svém prostředí. Jakmile je z tohoto prostředí vytrženo a přechází do oběhu, ztrácí již svůj význam, je jako něco, co bylo zachráněno z ohně a nyní nese stopy popálení.“<sup>286</sup>

Neplýne odtud, že umělecké dílo má svůj skutečný význam jen tam, kam původně přísluší? Není tedy uchopení jeho významu svého druhu obnovením této původnosti? Když poznáme a uznáme, že umělecké dílo není nadčasový předmět estetické zkušenosti, nýbrž že přísluší určitému „světu“, který teprve plně určuje jeho význam, pak z toho, zdá se, vyplývá, že skutečnému významu uměleckého díla musíme rozumět pouze z tohoto „světa“, tedy především z jeho původu a vzniku. Obnovení „světa“, k němuž přísluší, obnovení původního stavu, který „míní“ tvořící umělec, provedení v původním stylu, všechny tyto prostředky historické rekonstrukce by se pak mohly domáhat toho, že ozřejmují pravý význam uměleckého díla a ochraňují jej před neporozuměním a nepravou aktualizací. – Tuto Schleiermacherovu myšlenku vskutku mlčky předpokládá celá jeho hermeneutika. Dějinné vědění otevírá podle Schleiermachersa cestu k náhradě ztraceného a k obnovení podání tím, že přináší nazpět to, co je okasionální a původní. Tak se hermeneutické úsilí snaží znovu dosáhnout v umělcově duchu „styčného bodu“, který má význam uměleckého díla teprve učinit plně srozumitelným, stejně jako i jinak vůči textům postupuje tak, že se snaží reprodukovat původní produkci jejich tvůrce.

286 F. D. E. Schleiermacher, *Ästhetik*, vyd. R. Odebrecht, cit. dílo, s. 84nn.

Obnovení podmínek, za nichž podané dílo plnilo své původní určení, je pro porozumění zajisté podstatnou pomocnou operací. Je jen otázkou, zda to, co zde získáme, je skutečně námi hledaný význam uměleckého díla a zda rozumění určujeme správně, když v něm spatřujeme jakýsi druhý výtvar, reprodukci původní produkce. Takové určení hermeneutiky není nakonec o nic méně protismyslné než veškeré snahy o restituci a restauraci minulého života. Vzhledem k dějinnosti našeho bytí je obnovení původních podmínek, stejně jako veškeré restaurování, bezmocným počínáním. Obnovený život, vynesení z odcizení, není původní život. Nabývá pouze v přetrvávajícím odcizení sekundárního bytí výtvaru. To může jen potvrdit nejnovější tendence přenášet umělecká díla z muzeí zpátky na místo jejich původního určení nebo vracet stavebním památkám jejich původní podobu. Obraz navrácený z muzea zpět do kostela nebo stavba ve svém někdejší stavu nejsou tím, čím byly – stávají se turistickými cíli. Stejně tak by zůstalo hermeneutické konání, pro které by rozumění znamenalo obnovení původního stavu, pouze sdělením nějakého odumřelého smyslu.

Naproti tomu *Hegel* reprezentuje jinou možnost, jak navzájem vyrovnat zisky a ztráty hermeneutického konání. Nejjasněji si uvědomuje bezmoc veškerého restaurování, když v souvislosti se zánikem antického života a jeho „uměleckého náboženství“ píše: Díla Múzy „jsou nyní tím, čím jsou pro nás – jsou to krásné plody utržené ze stromu, příznivý osud nám je podal jako dívka natrhané plody; nedává nám skutečný život jejich jsoucna, nedává nám strom, který je nesl, ani zemi a živly, které tvořily jejich substanci, ani klima, které jim dávalo určenost, nebo střídání ročních údobí, která ovládala proces jejich vznikání. Tak nám osud spolu s díly onoho umění nedává jejich svět, jaro a léto mravního života, kdy tato díla kvetla a zrála, nýbrž jediné zahalenou vzpomínku na tuto skutečnost.“<sup>287</sup> A přístup pozdějších pokolení k podaným uměleckým dílům nazývá „vnějškovým konáním“, „které třeba z plodů otírá kapky deště nebo prach a staví na místo vnitřních živlů obklopující, plodivé a oduchovňující skutečnosti mravního světa obšírné lešení mrtvých živlů jejich vnější existence, řeči, historie atd., nikoli za tím účelem, abychom se do nich vžili, nýbrž jen abychom si je samotné představovali.“<sup>288</sup> Co zde Hegel popisuje, je naprosto přesně tím, co zahrnoval Schleiermacherův požadavek historického uchování, které však u Hegela nese od samého počátku negativní akcent. Průzkum okasionálních prvků, které doplňují význam uměleckých děl, je nedokáže obnovit. Zůstávají plody utrženými ze stro-

287 G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, vyd. J. Hoffmeister, cit. dílo, s. 524. {Český překlad: týž, *Fenomenologie ducha*, cit. dílo, s. 455.}

288 Následující věta z *Estetiky* (H. G. Hotho, sv. 2, s. 233) však naznačuje, že „vžívání se“ by pro Hegela nebylo řešením: „Není tu nic platné, když si umělec chce opět tak říkajíc substanciálně osvojit minulé světové názory, tj. pevně se začlenit do jednoho z těchto způsobů nazírání, např. stát se katolíkem, jak to v novější době mnozí kvůli umění udělali, aby fixovali svůj cit [...]“ {Český překlad: týž, *Estetika*, cit. dílo, sv. 1, s. 427.}

mu. Tím, že je zasadíme nazpět do jejich dějinné souvislosti, k nim nena-  
vážeme vztah života, nýbrž vztah pouhé představy. Hegel tím nepopírá  
oprávněnost úkolu spočívajícího v tomto historickém přístupu k umění mi-  
nulosti. Vyslovuje pouze princip bádání o dějinách umění, které ovšem, stej-  
ně jako každý „historický“ přístup, je v jeho očích vnějškovým konáním.

Pravý úkol myslícího ducha vůči dějinám, a to rovněž vůči dějinám  
umění, by podle Hegela naopak nebyl vnějškový tehdy, pokud by v nich  
duch spatřil sama sebe znázorněného vyšším způsobem. V dále rozvíje-  
ném obrazu dívky trhající plody ze stromu Hegel píše: „Ale stejně jako  
dívka, jež nám nabízí plody, je něčím víc než do svých podmínek a živlů,  
do stromu, vzduchu, světla atd. se rozkládající přirozeností toho, co bez-  
prostředně nabízela, shrnujíc to všechno vyšším způsobem do paprsku  
sebevědomého oka a vybízejícího posunku, tak je duch osudu, který nám  
nabízí ona díla, něčím víc než mravním životem a skutečností onoho lidu;  
neboť je *vnitřňující vzpomínkou* ducha, který je v těchto dílech ještě *zba-  
ven sebe* – je to duch tragického osudu, který shromažďuje všechny ony  
individuální bohy a atributy substance v jeden jediný pantheon, v ducha,  
který si je vědom sebe jakožto ducha.“

Zde Hegel poukazuje mimo celou dimenzi, v níž problém rozumění  
kladl Schleiermacher. Hegel tento problém pozvedá na rovinu, na které  
založil filosofii jako nejvyšší podobu absolutního ducha. V absolutním vě-  
dění filosofie se završuje sebeuvědomění ducha, který v sobě, jak říká  
text, „vyšším způsobem“ shrnuje také pravdu umění. U Hegela tedy her-  
meneutický úkol plní filosofie, tj. dějinné sebepronikání ducha. Je nej-  
zazším protikladem sebezapomenutí historického vědomí. Historický pří-  
stup založený na pouhém představování se ve filosofii mění v myslivý  
vztah k minulosti. Hegel tím vyslovuje rozhodující pravdu, že bytnost dě-  
jinného ducha netkví v restituci minulého, nýbrž v *myslivém zprostřed-  
kování s přítomným životem*. Hegel má pravdu, když toto myslivé zpro-  
středkování nepojímá jako vnějškový a dodatečný vztah, ale staví je  
naroveň pravdě umění. Získává tím zásadní převahu nad schleiermache-  
rovskou ideou hermeneutiky. Pokud se ptáme na *pravdu*, která se mani-  
festuje v umění a v dějinách, přiměla také nás otázka pravdy umění ke  
kritice estetického a historického vědomí.

## DRUHÁ ČÁST

# ROZŠÍŘENÍ OTÁZKY PRAVDY NA ROZUMĚNÍ V HUMANITNÍCH VĚDÁCH