

TRIÁDA

HANS-GEORG GADAMER AKTUALITA KRÁSNÉHO

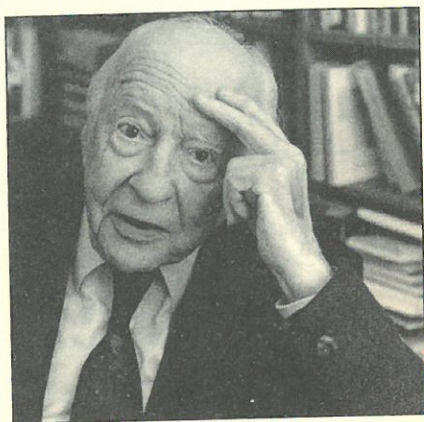
UMĚNÍ JAKO HRA,
SYMBOL
AKTUALITA
KRÁSNÉHO
HANS-GEORG
GADAMER
A SLAVNOST

TRIÁDA

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

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

TRIÁDA / EDICE DELFÍN
SVAZEK ČTYŘICÁTÝ PÁTÝ



HANS-GEORG
GADAMER

**AKTUALITA
KRÁSNÉHO**

Umění jako hra,
symbol a slavnost

TRIÁDA 2003

PŘELOŽIL, BIBLIOGRAFII
A BIOGRAFII SESTAVIL
DAVID FILIP

Knihu lektoroval prof. Jaroslav Hroch

Příprava knihy je součástí projektu edice Paprsek
(identifikační kód DAoiPoiOUK028),
který nakladatelství řeší s podporou
Ministerstva kultury ČR

Knihy vychází s pomocí grantu
Nadace Open Society Fund Praha
a Next Page Foundation / Open Society Institute Budapest

Originaltitel:
Hans-Georg Gadamer: Die Aktualität des Schönen
© 1977 Philipp Reclam jun.
Translation, bibliography & biography © David Filip, 2003
ISBN 80-86138-48-8

ZDÁ SE MI velmi významné, že otázka po ospravedlnění umění není tématem pouze aktuálním, nýbrž tématem velmi starým. Jako začínající učenec jsem k této otázce přispěl zveřejněním spisu *Plato und die Dichter* (1934)¹. Vskutku to byl nový filosofický názor spolu s novým nárokem na vědění, který vznesla sókratovská filosofie, pro nějž bylo umění, pokud víme, poprvé v dějinách Západu konfrontováno s požadavkem legitimace. Poprvé vyšlo najevo, že se nerozumí samo sebou, že předávání jakýmsi vágním způsobem přijímaných a vykládaných tradičních obsahů výtvarnou či vypravěčskou formou má takový nárok na pravdivost, jaký si osobuje. Je to tedy vskutku vážné a staré téma, které je nastolováno vždy, když se tradiční formě postaví nový nárok na pravdivost, která se prosazuje v podobě básnické inovace nebo uměleckého tvarosloví. Připomeňme si pozdně antickou kulturu s jejím nechvalně proslulým potlačováním obrazu. Tenkrát, kdy zdi bývaly pokryty inkrustacemi, mozaikami a dekorací, si tehdejší výtvarní umělci stěžovali, že jejich doba je pryč. Podobně je tomu s omezením a zrušením řečnické a básnické tvůrčí svobody, které v pozdně antickém světě nastoupilo s římským císařstvím a na něž si stěžuje Tacitus ve svém slavném dialogu o úpadku řečnictví, *Dialogus de oratoribus*. Připomeňme si však především - a tím se dnešku rázem přiblížíme mnohem více, než si snad uvědomujeme v prvním okamžiku - postoj, který k umělecké tradici, s níž bylo konfrontováno, zaujalo křesťanství. Šlo o rozhodnutí epo-

¹ Nyní v: Gadamer, *Platos dialektische Ethik*, Hamburg ²1968, s. 181-204.

chálního rázu, když byla odražena vlna obrazoborectví, která se zvedla v pozdějším vývoji křesťanské církve prvního tisíciletí, především v 6. a 7. století. Tenkrát církev našla pro tvarosloví výtvarného umění a později i pro řečové formy poezie a vypravěčství možný nový smysl, který umění znovu legitimoval. Toto rozhodnutí bylo odůvodněné do té míry, do jaké byl tím, čím se tradované tvarosloví mohlo znovu legitimovat, výhradně onen nový obsah křesťanské zvěsti. „Biblia pauperum“, bible pro chudé, kteří neumějí číst nebo neovládají latinu, a proto nepřijímají jazyk zvěsti s plným porozuměním, byla - jakožto vyprávění v obrazech - jedním z určujících motivů pro ospravedlnění umění na Západě.

Naše vzdělané povědomí vychází převážně z plodů tohoto rozhodnutí, tj. z velkých dějin západního umění, které v křesťanském umění středověku a humanistickou obnovou umění a literatury Řecka a Říma vytvářely obecné tvarosloví pro obecné obsahy našeho samozřejmého porozumění - až do pozdního 18. století, až do velkého společenského přeskupení a politických i náboženských změn, s nimiž začalo století devatenácté. V rakouském a jihoněmeckém prostoru není třeba syntézu anticko-křesťanských obsahů, jež před námi tak prudce kypí mohutnými příbojovými vlnami barokní umělecké tvorby, vynášet na světlo slovy. Ovšem i tato epocha vývoje křesťanského umění měla své odpůrce a zažila proměny, k nimž v neposlední řadě patřil vliv reformace. Ta ze své pozice obzvláště vyzdvihla význam nové umělecké formy: hudby spojené s kostelním sborovým zpěvem, která hudební tvarosloví znovu oduševňovala slovem - připomeňme si Heinricha Schütze a Johanna Sebastiana Bacha - a byla tak zcela novým pokračováním velké tradice křesťanské hudby, kontinuální tradice začínající chorálem, tj. konec konců jednotou latinského jazyka hymnů a gregoriánské melodie, jednotou, která byla velkému papeži seslána jako dar.

Na tomto pozadí se problému, tj. otázce po ospravedlnění umění, dostává jisté první specifikace. V této problematice můžeme najít pomoc u těch, kteří o oné otázce přemýšleli dříve. Přitom však nechceme popřít, že novou situaci umění, kterou prožíváme v našem století, je

třeba vnímat jako diskontinuální s jednotnou tradicí, jejímž posledním velkým dozvukem bylo 19. století. Když Hegel, velký učitel spekulativního idealismu, nejprve v Heidelbergu a potom v Berlíně přednášel estetiku, byla jedním z jeho úvodních motivů nauka o „minulosti jako charakteristice umění“.² Pokud rekonstruujeme Hegelovu metodologii a znovu ji promyšlíme, s úžasem zjistíme, jak značně předjímá naše vlastní otázky na umění. To bych ve vši krátkosti rád předvedl jako úvodní postřeh, abychom si uvědomili motivy, proč se v postupu dalšího tázání musíme propracovat za samozřejmost převládajícího pojmu umění a proč máme odhalovat antropologické základy, na nichž fenomén umění spočívá a od nichž musíme odvodit jeho novou legitimaci.

„Minulost jako charakteristika umění“, to je Hegelova formulace, kterou radikálně vyjádřil nárok filosofie směřující k tomu učinit samo naše poznání pravdy dalším předmětem našeho poznávání, vědět i to, že známe pravdu. Tento nárok a zároveň úkol, který filosofie vznášela odkazíva, je v Hegelových očích splněn jen tehdy, pokud v sobě filosofie pojímá pravdu, tak jak se stávala zřejmou v čase dějinným vývojem, jako jednu velikou sumu a žeň. Proto bylo nárokem Hegelovy filosofie pozvednout do tohoto pojmu také a především pravdu křesťanské zvěsti. To platí dokonce pro nejhlubší tajemství křesťanské nauky, pro tajemství Trojice, o němž se osobně domnívám, že jako výzva myšlení, jakož i příslib, který trvale překračuje hranice lidského chápání, neustále oživovalo postup lidského myšlení na Západě.

Hegelův nárok byl vskutku troufalý; domníval se, že jeho filosofie zahrnuje dokonce toto nejvyšší tajemství křesťanské nauky, na němž se po mnohá staletí opracovávalo, tříbil, zjemňovalo a prohlubovalo myšlení teologů i filosofů, a že shromáždila plnou pravdu této křesťan-

² Srov. např. můj spis *Hegels Dialektik*, Tübingen 1971, s. 80 ad., a především článek Dietera Heinricha „Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart. Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel“, v: *Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, ed. Wolfgang Iser, München 1966, a mou recenzi v: *Philosophische Rundschau* 15, 1968, s. 291 ad.

ské nauky ve formě pojmu. Aniž bych zde chtěl předvést onu dialektickou syntézu takřikajíc filosofické trojice, ustavičného zmrtvýchvstání ducha, způsobem, jakým se o ni pokusil Hegel, musel jsem ji přesto zmínit, aby jeho postoj k umění a jeho tvrzení o minulosti jako charakteristice umění byly vůbec srozumitelné. Tím, co má Hegel na mysli, totiž zdaleka není konec obrazové tradice západního křesťanství, kterého tenkrát – jak si dnes myslíme – vskutku bylo dosaženo. A už vůbec tím, co jako současník vnímal, nebyl pád do odcizení a provokace, jak je zažíváme dnes jakožto současníci tvorby abstraktního a nepředmětného výtvarného umění. Jistě také Hegelovou vlastní reakcí nebylo to, co se dnes přihodí každému návštěvníkovi Louvru, když vstoupí do této velkolepé sbírky vysokého a zralého malířského umění Západu a hned zprvu je zaskočen průlomovými a vrcholnými díly revolučního umění pozdního 18. a raného 19. století.

Hegel si jistě nemyslel – a jak by také mohl? –, že s barokem a jeho pozdními rokokovými formami vstoupil na scénu lidských dějin poslední styl Západu. Nevěděl, co při zpětném pohledu víme my, že teď nastane historizující století, a netušil, že udatné sebevysvobození, jímž se 20. století zprostí historických pout 19. století, učiní v jiném odvážném smyslu pravdivým to, že všechno dosavadní umění se jeví jako něco minulého. Když mluvil o minulosti jako o charakteristice umění, myslel mnohem spíše, že si umění již nerozumí samo sebou, tím způsobem, jakým si dříve zcela samozřejmě rozumělo v řeckém světě a ve svém představování božského. V řeckém světě se božské jevílo ve skulptuře a v chrámu, který se tyčil v jižním světle otevřený do krajiny, nikdy se neuzavíraje před věčnými silami přírody; byla to monumentální skulptura, v níž se božské názorně představovalo ve ztvárnění skrze člověka a v jeho tvaru. Vlastní Hegelovou tezí je, že bůh a božské se řecké kultuře zjevovalo jí vlastní formou umělecké a výtvarné řeči sobě vlastním způsobem a že již s křesťanstvím a s jeho prohloubeným náhledem boží transcendence se ztratila možnost adekvátního výrazu jeho vlastní pravdy uměleckým tvaroslovím a básnickou obraznou řečí. Umělecké dílo již není samo tím božským, které uctíváme. Minulost jako charak-

teristika umění představuje tezi, v níž je obsaženo, že se umění od konce antiky nutně jeví tak, že si žádá ospravedlnění. Již jsem naznačil, že poskytnutí tohoto ospravedlnění křesťanskou církví a humanistické smíšení s antickou tradicí se v průběhu staletí udály velkolepým způsobem zvaným křesťanské umění Západu.

Je přesvědčivé, že umění tenkrát, kdy se světem kolem sebe těsně souviselo svým ospravedlňováním, uskutečňovalo samozřejmou integraci mezi obcí, společností a církví a samozřejmým porozuměním tvořícího umělce. Naším problémem je však právě to, že se tato samozřejmost, a tím obecnost komplexního samozřejmého porozumění vytratila – a to již v 19. století! To vyjadřuje Hegelova teze. Již tehdy se velcí umělci začínali cítit více či méně vykořenění industrializující a komercializující se společností, takže jako svůj bohémský osud často takřikajíc na vlastní kůži zažívali tradiční špatnou pověst kočovníků. Již v 19. století tomu bylo tak, že každý umělec žil s vědomím ztráty někdejší samozřejmosti komunikace mezi ním a lidmi, mezi nimiž žije a pro něž tvoří. Umělec 19. století není součástí obce, nýbrž sám si jakousi obec vytváří, s veškerou pluralitou přiměřenou situaci a s veškerým přehnaným očekáváním, které je s tím nutně spojeno, nese-li s sebou přiznaná pluralita nárok, že jediné vlastní tvorba má správnou formu a nese pravé poselství. Takové je vskutku mesianistické sebevědomí umělce 19. století; cítí se ve svém nároku na člověka jako svého druhu „nový spasitel“ (Immermann): přináší nové poselství smíření a jako outsider společnosti zaplatí tento nárok tím, že jakožto umělec je jen umělcem pro umění.

Ale čím je toto vše proti podivnosti a úderům uštědřovaným veřejnému samozřejmému porozumění novější uměleckou tvorbou našeho století!

Rád bych taktně pomlčel o tom, jak překerní je například pro reprodukčního umělce nechat zaznít moderní hudbu v koncertním sále. Může tak většinou učinit jen uprostřed programu – jinak diváci buď nepřijdou včas, nebo odejdou předčasně: to je výrazem situace, která by dříve nemohla nastat a nad jejímž významem se musíme zamyslet.

To, co se jí vyjadřuje, je rozkol mezi uměním jako uctíváním vzdělanosti na jedné straně a uměním jako provokací moderního umělce na straně druhé. Počátky a poznenáhle vyostření tohoto konfliktu se dají snadno sledovat například na dějinách malířství 19. století. Šlo již o přípravu nové provokace, když byl ve druhé polovině 19. století narušen jeden ze základních předpokladů samozřejmého porozumění výtvarnému umění: platnost centrální perspektivy.³

Poprvé to lze pozorovat na obrazech Hanse von Marées a později z toho vzešlo velké revoluční hnutí, které dosáhlo světového uznání především v mistrovství Paula Cézanna. Jistěže centrální perspektiva není samozřejmou daností výtvarného vidění a výtvarné tvorby. V křesťanském středověku vůbec neexistovala. V renesanci, v tomto věku silného znovuoživení přírodovědecké a matematické obliby konstrukce, došlo k tomu, že se centrální perspektiva jakožto jeden z velkých zázraků lidského pokroku v umění a vědě stala závaznou v malbě. Teprve pomalý zánik samozřejmosti očekávání centrální perspektivy nám poprvé zcela otevřel oči pro vnímání velkého umění vrcholného středověku, doby, kdy obraz ještě nenabízel průhled oknem přes blízké popředí až po daleký rozpítný horizont, nýbrž nám jasně čitelný jako znakové písmo, jako obrázkové znakové písmo, poskytoval duchovní poučení, jakož i duševní povznesení.

Tak byla centrální perspektiva jen historicky podmíněnou a přechodnou formou ztvárnění ve výtvarné tvorbě. Ale její zrušení bylo předzvěstí mnohem dalekosáhlejšího vývoje moderní tvorby dalekosáhle odcizujícího naši formální tradici. Připomenu kubistické rozbití formy, o které se kolem roku 1910 alespoň po určitou dobu pokoušeli snad všichni velcí malíři doby, a proměnu této kubistické diskontinuity tradice v úplné zrušení vztahu k předmětu ve veškerém výtvarném formování. Otázka, zda bylo toto zrušení předmětného očekávání skutečně naprosté, budiž prozatím ponechána otevřená. Avšak jedno je jisté:

³ Srov. Gottfried Boehm, *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*, Heidelberg 1969.

Naivní samozřejmost, že obraz je náhled – tak jako náhled pocházející z každodenní zkušenosti s přírodou nebo s přírodou utvářenou lidmi –, je evidentně naprosto zrušena. Kubistický nebo abstraktivistický obraz již nelze vidět *uno intuitu*, pouhým přijímajícím pohledem. Je třeba činně podat zvláštní výkon: vlastní prací syntetizovat nejrůznější fasety rysující se na plátně, teprve pak nás výtvarník může uchvátit a povznést svou hluboce souhlasnou správností tak, jak tomu v dřívějších dobách bývalo neproblematicky na základě obecně sdílené obsahovosti obrazů. Co to znamená pro naše úvahy, zůstává prozatím otázkou. Nebo připomenu moderní hudbu, zcela nový slovník harmonie a disonance, kterého se zde užívá, svéráznou koncentrovanost, již je dosaženo diskontinuitou se starými pravidly kompozice a s větnou výstavbou velké klasiky. Tomu se nedá uniknout, stejně jako se nelze vyhnout faktu, že procházíme-li muzeem a vstoupíme-li do sálů věnovaných nejnovějšímu uměleckému vývoji, necháváme skutečně cosi za sebou. Pokud si pak připustíme ono nové umění, při návratu ke staršímu zaznamenáme specifické oslabení připravenosti přijímat. Je to jistě jen kontrastní reakce, a jistě ne trvalá zkušenost s trvalou ztrátou, nicméně je na ní patrná právě ona ostrost kontrastu mezi těmito novými formami umění a starými.

Připomínám hermetickou poezii, která se odjakživa těší obzvláštnímu zájmu filosofů. Neboť k tomu, čemu nikdo nerozumí, je zřejmě povoláný filosof. Poezie naší doby vskutku pronikla až na hranici významové srozumitelnosti, a snad právě největší výkony největších mezi těmito umělci slova se vyznačují tragickým zmlknutím v nevyslovnosti.⁴ Připomínám nové drama, pro které je klasická nauka o jednotě času a děje již jen dávno zapomenutou pohádkou, vědomě a akcentovaně narušující i jednotu charakteru, kde se jeho narušování stává dokonce formačním principem nového dramatického ztvárnění, jako třeba u Bertolta Brechta. A připomínám moderní architekturu! Jakým osvo-

⁴ Srov. můj článek „Verstummen die Dichter?“, v: *Zeitwende. Die neue Furche* 5, 1970, s. 364 ad.; také v: *Kleine Schriften* IV, Tübingen 1977.

bozením - nebo snad pokušením? - se stala možnost postavit pomocí nových materiálů proti tradičním zákonům statiky něco, co už ani nepřipomíná stavění, vrstvení kamene na kámen, nýbrž co je mnohem spíše zcela novým výtvozem - tyto budovy stojící takříkajíc na špičce nebo na tenkých, slabých sloupech, kde zdi, stěny, ochranný příbytek byly nahrazeny prostorem otevírajícím se k zastřešení či zakrytí připomínajícímu stan. Tento krátký přehled měl jen ozřejmit, co se vlastně stalo a proč dnes umění klade novou otázku. Podle mého: proč je úkolem myšlení porozumět tomu, čím je dnes umění.

Chtěl bych se tomuto úkolu věnovat na různých rovinách. Nejdříve tu je nejvyšší zásada, z níž vycházím, že při přemýšlení o této otázce je nutno nastavit měřítko tak, aby obsáhlo obojí: velké umění minulosti a tradice i umění moderny, které se přece pouze nestavělo proti tradici, nýbrž z ní také čerpalo vlastní síly a impulsy. Prvním předpokladem je, že obojí je nutno chápat jako umění a že oboje patří k sobě. Nejenže žádný dnešní umělec by nemohl ke svým odvážným pokusům dospět bez důvěrné znalosti jazyka tradice a nedosti také na tom, že příjemce je neustále obklopen současností přítomnosti a minulosti. Tak tomu přece není pouze tehdy, když se vydává do muzea a když přechází z jednoho sálu do druhého, anebo když je - snad v rozporu se svou zálibou - v rámci nějakého koncertního programu nebo divadelního představení konfrontován s moderním uměním nebo třeba jen s modernistickou reprodukcí umění klasického. Je tomu tak vždy. Náš každodenní život je neustálým pohybem současností minulosti a budoucnosti. Moci takto kráčet, s horizontem otevřené budoucnosti a neopakovatelné minulosti, je podstatou toho, co nazýváme „duch“. Mnemosyné, múza paměti, múza vzpomínajícího osvojování, která zde vládne, je zároveň múzou duchovní svobody. Paměť a vzpomínka, které zahrnují minulé umění a tradici našeho umění, a odvaha nového experimentování s neslýchanými formě se protivíci formami jsou stejným uplatněním téhož ducha. Budeme nuceni položit si otázku, co vyplývá z této jednoty bytí a dnešního umění.

Tato jednota však není pouze otázkou samozřejmého estetického dorozumění se. Není to pouze úkol ozřejmit, jaká hlubší spojitost minulá tvarosloví svazuje s diskontinuitou tvarosloví současnosti. V nároku moderního umělce je nové společenské agens. Je to jistý druh nenávislného naladění proti měšťáckému uctívání vzdělanosti a jeho ceremonii požitku, které dnešního umělce rozličnými způsoby zlávalo k tomu, aby do vlastních nároků zahrnul naši aktivitu, tak jako je tomu v případě výstavby kubistického nebo nepředmětného obrazu, kde má pozorovatel krok za krokem syntetizovat fasety proměnlivého náhledu. Je součástí umělcova nároku vložit do díla nový umělecký názor, z něhož tvoří, a to jakožto nový prvek solidarity, novou formu komunikace všech se všemi. Nemám na mysli jen to, že velké tvůrčí výkony umění na tisíc způsobů upadají do užitkového světa a klesají k dekorativnímu utváření světa, který nás obklopuje - nebo řekněme neupadají, nýbrž difundují, šíří se a způsobují tak jistou stylovou jednotu světa vytvořeného člověkem. Takto tomu bylo vždy a není žádných pochyb o tom, že i dnešní konstruktivní názor, s nímž se shledáváme v dnešním výtvarném umění a v architektuře, působí do hloubky, až na nástroje, s nimiž denně zacházíme v kuchyni, v domě, v dopravě i ve veřejném životě. Není nikterak dílem náhody, že umělec tím, co tvoří, překonává napětí mezi očekáváním odchovaným tradicí a novými zvyklostmi, jejichž zavádění spoluurčuje. Již druh konfliktu a napětí napovídá, že situace naší vyostřené moderny je nepřehlédnutelná. Staví myšlení před jeho problém.

Zdá se mi, že si zde vycházejí vstříc dvě věci: naše historické povědomí a reflexivita moderního člověka a umělce. Vědomí historie, historické povědomí není nic, s čím by se měly spojovat příliš učené nebo světonázorové představy. Mníme jednoduše to, co je samozřejmé všem, jsou-li konfrontováni s jakýmkoli uměleckým výtvozem minulosti. Je to tak samozřejmé, že si ani nejsou vědomi toho, že k dílu přistupují s historickým povědomím. Rozpoznávají určitý oděv z minulosti jako historický oděv, všichni akceptují tradiční obrazový obsah v pro-

měnlivém hávu a nikdo se nediví, když Altdorfer nechá v „Alexandrově bitvě“ samozřejmě nastoupit středověké reky a „moderní“ formace, jako by Alexandr Veliký porazil Peršany v tomto odění.⁵ Pro naše historické naladění je to takovou samozřejmostí, že se dokonce odvážím říci: bez takového naladění by snad vůbec nebyla vnímatelná správnost ranějšího umění, tj. jeho mistrovství ve ztvárnění. Ten, kdo by si ještě nechal jiné odcizit jakožto jiné, což by se stalo někomu historií nedotčenému, nebo by se to někomu takovému mohlo stát (kdyby ještě někdo takový vyskytoval), by nebyl s to zakusit v její samozřejmosti právě tu jednotu obsahu a formálního ztvárnění, která zjevně patří k podstatě veškerého uměleckého utváření.

Historické povědomí tedy není žádný zvláštní, učený nebo světonázorově podmíněný metodický postoj, nýbrž je to jistý druh instrumentace duchovnosti našich smyslů již od počátku určující naše vidění a zakoušení umění. S tím zjevně souhlasí i to – a to je další forma reflexivity –, že nepožadujeme žádné naivní znovurozpoznání, které by před naše oči znovu kladlo náš svět ve zvěčnělé platnosti, nýbrž že celou velkou tradici vlastních dějin, dokonce tradice a formování zcela jiných světů a kultur, které neurčovaly dějiny Západu, reflektujeme v její jinakosti, čímž právě si ji dovedeme přisvojit. Všichni si přinášíme vysokou reflexivitu a táž reflexivita umožňuje produktivní utváření dnešního umělci. Jak to, že se tak může dít takovým revolučním způsobem, a proč se historické povědomí a jeho nová reflexivita spojují s neodvolatelným nárokem, aby cokoli, co vidíme, bylo tu a bezprostředně nás oslovovalo, jako bychom to byli my sami; toto vyložit je zjevně velikým úkolem filosofie. A tak jsem jako první krok našeho zamyšlení stanovil úkol vyvodit si metodologické pojmy problematiky. Nejprve budu pojmové prostředky, jimiž chceme exponované téma zvládnout, demonstrovat na situaci *filosofické estetiky* a následně ukázu, že při tom budou hrát vedoucí úlohu tři pojmy předznamenané v tématu: redukce na *hru*,

⁵ Srov. Reinhart Koselleck, „Historia magistra vitae“, v: *Natur und Geschichte. Karl Löwith zum 70. Geburtstag*, red. Hermann Braun a Manfred Riedel, Stuttgart 1967.

vypracování pojmu *symbolu*, tj. možnosti znovurozpoznání nás samých, a konečně *slavnost* jako vyvrcholení znovuzískané komunikace všech se všemi.

Je úkolem filosofie najít obecné i v různých věcech. Συνοπὰν εἰς ἐν εἶδος – „naučit se uvidět jedno“ – to je podle Platóna úkolem filosofického dialektika. Jaké prostředky nám dává k dispozici filosofická tradice k tomu, abychom vyřešili nebo i jen předestřeli jasnějšímu samozřejmému porozumění úkol, který jsme si stanovili, totiž úkol přemostit abnormální diskontinuitu mezi formální a obsahovou tradicí výtvarného umění Západu a ideály dnešních tvůrců? První specifikace je dána slovem „umění“. Nelze podceňovat, co nám může sdělit slovo. Vždyť slovo je výsledkem dosavadního, před námi proběhnuvšího myšlení. Tak je zde slovo „umění“ bodem, od něhož musíme začít se specifikací. O tomto slově „umění“ ví kdokoli být jen letmo zběhlý v historii, že teprve necelých dvě stě let nese onen výlučný a vyvyšující smysl, který s ním spojujeme dnes. Měl-li někdo na mysli umění, musel samozřejmě ještě v 18. století říkat „*krásná umění*“. Neboť jim po boku stála, jakožto samozřejmě daleko širší oblast lidských umělých schopností, mechanická umění, umění ve smyslu techniky, řemeslné a industriální pracovní produkce. Ve filosofické tradici se tedy nesetkáme s pojmem umění v našem smyslu. To, co se lze naučit od otců myšlení Západu, od Řeků, je právě to, že umění spadá pod obecný pojem toho, co Aristotelés nazýval ποιητική ἐπιστήμη, tj. znalost a schopnost výroby.⁶ Tím, co je obecné pro výrobu řemeslníka i pro tvorbu umělce, a tím, co takovouto znalost odlišuje nejen od teoretického vědění, ale i od znalostí praktických a politických a zároveň od praktického a politického rozhodování, je oddělení díla od vlastní činnosti. To patří k podstatě výroby a je třeba to podržet v paměti, pokud chceme pochopit kritiku pojmu díla, kterou dnešní modernisté směřují proti tradičnímu umění a proti měšťáckému požitku vzdělanosti s ním spojenému, a vymezit hranice toho-

umění
dříve
a dnes

početil

⁶ Aristotelés, *Metafyzika* 6, kapitola 1. [Česky: Aristotelés, *Metafyzika*, přel. Antonín Kříž, Praha, Rezek 2003.]

to pojmu. Z obojího vzbývá dílo. To je zjevný obecný rys. Dílo jakožto intencionální cíl řízeného pracovního snažení je uvolněno jako to, čím je, je propuštěno ze svazku výrobní činnosti. Neboť dílo je *per definitio- nem* určeno k užití. Platón zdůrazňoval, že znalosti i schopnosti výrobce jsou podřízeny užití a že jsou závislé na znalostech toho, komu přísluší užití.⁷ Kormidelník určuje, co má stavět stavitel lodí. To je starý Platónův příklad. Pojem díla tedy odkazuje na sféru obecného užití a tím na obecné rozumění, na srozumitelnou komunikaci. Vlastní otázkou tedy je, jak se v rámci tohoto obecného pojmu výrobní znalosti liší „umění“ od mechanických umění. Antická odpověď na tuto otázku, nad níž se ještě zamyslíme, zní, že tu jde o imitativní činnost, o napodobování. Napodobování se přitom vztahuje k obecnému horizontu fyzis, přírody. Umění je „možné“ jen díky tomu, že příroda při své tvůrčí činnosti ponechala něco k utváření, že v utváření přenechala lidskému duchu volný prostor k zaplnění. Protože však umění, které my nazýváme „umění“, je ve srovnání se všeobecnou tvůrčí činností, s touto výrobní činností, zatíženo značnou záhadností, není-li totiž „dílo“ „skutečně“ tím, co představuje, nýbrž funguje-li pouze imitativně, je s tím spojena celá řada vysoce subtilních filosofických problémů, především problém jsoucího zdání. Co znamená, že se tu nevyrobí nic skutečného, nýbrž něco, „užití“ čehož není žádným skutečným užitím, nýbrž se specificky naplňuje pozorujícím dlením u zdání? Budeme k tomu mít ještě co říci. Ale již teď je jasné, že nelze očekávat žádnou bezprostřední pomoc od Řeků, pokud to, co my nazýváme „uměním“, v nejlepším případě chápou jako jistého druhu napodobení přírody. Takové napodobení ovšem nemá nic z naturalisticky či realisticky pomýlené moderní teorie umění. Lze to potvrdit slavným citátem z Aristotelovy *Poetiky*, kde se praví: „Poezie je filosofičtější než dějepisectví.“⁸ Zatímco totiž

⁷ Platón, *Ústava*, 601 d, e. [Česky: Platón, *Ústava*, přel. František Novotný, Praha, OIKOYMENH 2001.]

⁸ Aristotelés, *Poetika*, 1451 b 5. [Česky v: Aristotelés, *Rétorika, Poetika*, přel. Antonín Kříž, Praha, Rezek 1999.]

dějepisectví vypravuje pouze, jak se věci sběhly, poezie nám vypravuje, jak se tak může dít kdykoli. Učí nás vidět všeobecné v lidské činnosti i v lidském utrpení. Všeobecné je však zjevně úkolem filosofie, a tak je umění, protože pojednává všeobecné, filosofičtější než historie. Každopádně nám tu antické dědictví dává první náznak.

Náznakem ukazujícím ještě mnohem dál, až za hranice naší současné estetiky, je druhá část našeho dorozumění se o slově „umění“. Umění znamená „krásná umění“. Co však je krásné?

z- krásné S pojmem krásného se dodnes setkáváme v mnohých užitích, v nichž přežívá cosi ze starého a konec konců řeckého smyslu slova *καλόν*. I my ještě příležitostně spojujeme s pojmem „krásného“ to, že je uznáváno veřejností na základě zvyku, mravu nebo snad něčeho jiného podobného; že – jak říkáme – se může vyjevit a že je zaměřeno na to, aby bylo uznáno. V naší jazykové paměti je dosud živý obrat „krásná mravnost“, jímž německý idealismus charakterizoval řecký státoprávní a mravní svět oproti moderní státní mašinerii (Schiller, Hegel). Zde „krásná mravnost“ neznamená, že by šlo o mravnost naplněnou krásou, tj. pompézní a plnou dekorativní nádhery, nýbrž to, že mravnost zcela názorně žije ve všech formách obecného života, pořádá celek a člověk se tak může neustále setkávat s ní samou ve svém vlastním světě. I pro nás je dosud přesvědčivým určením „krásného“, že je jako takové dáno uznáním a souhlasem všech. Proto také podle našeho nejpřirozenějšího náhledu k pojmu „krásného“ patří, že se nelze ptát, proč se líbí. Bez jakéhokoli účelového vztahu, bez možnosti očekávání jakéhokoli užitku naplňuje se krásné jistým druhem sebeurčení a dýchá radostí z představování sebe sama. Tolik o tomto slovu.

Kde se tedy setkáváme s krásným tak, že se jeho podstata přesvědčivě naplňuje? Abychom hned zpočátku obsáhli celý skutečný horizont problému krásného a snad i problému, co je „umění“, je nutné připomenout, že pro Řeky je vlastní názornost krásného představována kosmem, řádem nebes. V řecké koncepci krásného je pythagorejský prvek. V pravidelném řádu nebes nacházíme jedno z největších znázornění řádu, které vůbec existuje. Období běhu roku, měsíčních fází i střídání

dne a noci tvoří spolehlivé konstanty zkušenosti s řádem v našem životě – právě v kontrastu ke dvojznačnosti a proměnlivosti naší vlastní lidské činnosti a našeho konání.

Při této specifikaci získává pojem krásného, zvláště v Platónově myšlení, funkci hluboce osvětlující naši problematiku. V dialogu *Faidros* Platón popisuje ve tvaru velkého mýtu určení člověka, jeho omezení oproti božskému a jeho upadnutí k pozemské tíži našeho pudového bytí. Popisuje velkolepý sled všech duší, v němž se zrcadlí noční sled nebeských světél. Je to svého druhu jízda na voze až na vrchol nebeské klenby vedená olympskými bohy. Lidské duše vedou vozy se spřežením následující bohy, kteří tímto sledem projíždějí denně. Nahoře na vrcholu nebeské klenby se pak otevírá pohled na skutečný svět. To, co tam lze spatřit, není již onen proměnlivý shon bez řádu, shon naší pozemské takzvané zkušenosti se světem, nýbrž právě konstanty a trvalé konfigurace jsoucna. Zatímco bohové se při tomto setkání s pravým světem plně oddávají jeho náhledu, nepravidelnost jejich spřežení ruší lidské duše. Protože pudovost lidské duše mate pohled, mohou na věčný řád vrhnout pohled pouze momentální, letmý. Pak však padají z výše na zem a ztrácejí přístup k pravdivosti, na niž si podrží jen vágní vzpomínku. A nyní se dostávám k tomu, co jsem chtěl vyprávět. Pro duši zakletou do pozemské tíže, která takřkajíc ztratila křídla, takže se už nemůže vznést k výšinám pravdy, je tu jedna zkušenost, při níž křídla opět začínají růst a opět přichází povznesení. Je to zkušenost s láskou a krásným, s láskou ke krásnému. V čarokrásných vrcholně barokních líčeních myslí Platón tento zážitek probouzející se lásky spolu s duchovním rozpoznáním krásného i s rozpoznáním pravého řádu světa. Díky krásnému se daří rozpomenout se natrvalo na pravý svět. To je cesta filosofie. Nazývá krásné nejzářivějším a nejpřitažlivějším, takzvaným zviditelněním ideálu. To, co takto září přede vším ostatním, co nese samo o sobě takovéto světlo přesvědčivé pravdivosti a správnosti, je tím, co všichni rozpoznáváme jako krásné v přírodě i umění, a tím, čemu nemůžeme než přitakat: „To je pravda“.

Z tohoto příběhu si bereme důležité ponaučení, a sice že podstata krásného naprosto nespočívá v tom, že by stálo proti skutečnosti, že by

bylo jejím protikladem, nýbrž že krása, jakkoli neočekávaně se může objevovat, je jakousi zárukou, že přes veškerou absenci řádu skutečného, přes veškerou nedokonalost, špatnost, pokřivenost, jednostrannost a nešťastné zmatky, neleží pravda v nedosažitelné dáli, nýbrž naopak se s ní setkáváme. Je ontologickou funkcí krásného překlenovat propast mezi ideálem a skutečným. A tak nám epiteton umění žádající „krásné umění“ dává pro naše zamyšlení druhý podstatný náznak.

Třetí krok nás přivádí bezprostředně k tomu, co v dějinách filosofie nazýváme *estetikou*. Estetika je značně pozdním vynálezem, který se – nikoli nevýznamnou náhodou – přibližně kryje s propuštěním eminentního smyslu umění ze souvislosti umělých schopností a s jeho uvolněním pro téměř náboženskou funkci, kterou pro nás pojem a věc umění zastávají.

Estetika vznikla jako filosofická disciplína teprve v 18. století, tj. ve věku racionalismu, zjevně pod vlivem novověkého racionalismu samého, kterýžto povstává na základě konstruktivních přírodních věd, jak se vyvinuly ve století sedmnáctém a jak dodnes určují tvář našeho světa tím, že se ve stále rychlejším, dech beroucím tempu transponují do techniky.

Co podnítilo filosofii k tomu, aby se zamýšlela nad krásným? Vzhledem k tomu, že se racionalismus obecně specifikuje podle matematické zákonitosti přírody a jejího významu pro ovládnutí přírodních sil, jeví se zkušenost s krásným a s uměním jako oblast vrcholně subjektivní libovůle. To byl velký rozpor 17. století. Na co vůbec může mít fenomén krásného nárok? Vzpomínka na antiku nám přinejmenším dokáže objasnit, že v krásném a v umění se objevuje významovost přesahující vše pochopitelné. Jak uchopit její pravdivost? Alexander Baumgarten, zakladatel filosofické estetiky, hovořil o *cognitio sensitiva*, o smyslovém poznatku. „Smyslový poznatek“ je pro velkou tradici poznatku pěstovanou od dob Řeků především paradoxem. Poznatkem je něco teprve tehdy, pokud za sebou zanechalo smyslovou podmíněnost a pokud ve věcech chápe rozum, všeobecné a zákonité. Smyslové ve své jednotlivosti pak vystupuje jako pouhý případ všeobecné zákonitosti. Jisté však není zkušeností s krásným, ani v přírodě, ani v umění, když to,

s čím se setkáme, propočítáme a zaknihujeme jako případ něčeho všeobecného. Západ slunce, který nás okouzlí, není jedním z případů západu slunce, nýbrž je to právě tento jedinečný západ slunce, který nám předvádí tuto „nebeskou truchlohru“. V oblasti umění je tím spíše samozřejmé, že umělecké dílo není zakoušeno jako takové, je-li pouze vřazeno do jiných souvislostí. „Pravdivost“, kterou pro nás nese, nespočívá ve všeobecné zákonitosti, již představuje. *Cognitio sensitiva* znamená mnohem spíše to, že i cosi zdánlivě partikulárního ve smyslové zkušenosti, které jinak vždy vztahujeme k něčemu všeobecnému, nás najednou tváří v tvář krásnému upoutá a nutí prodlít u toho, co se vyskytuje individuálně.

Co nás na tom oslovuje? Co v tom poznáváme? Co je důležitého a významového na této osamocené věci, že může vznést i ze své strany nárok na pravdivost a že nejen „všeobecné“, jako matematicky formulovatelné přírodní zákony, je pravé? Nalézt odpověď na tuto otázku je úkolem filosofické estetiky.⁹ Pro zamyšlení nad touto jí vlastní tematikou se zdá užitečné položit si otázku: Které z umění nám na tuto otázku slibuje dát nejpřiměřenější odpověď? Víme, jak různorodé je spektrum lidských uměleckých výtvorů, jak velmi se například liší umění slova a hudba jako tranzitorní umění od statuárních, tj. od výtvarného umění a architektury. Média, v nichž se tu uplatňuje lidské utváření, vyjevují toto utváření ve velmi rozličném světle. V historii je náznak odpovědi. Baumgarten jednou také definoval estetiku jako „ars pulchre cogitandi“, umění krásně myslet. Kdo má uši, musí slyšet, že tu jde o analogicky utvořenou formulaci, a sice analogicky k rétorice jako „ars bene dicendi“, umění dobře mluvit. To není náhodné. Rétorika a poetika vždy patřily k sobě a jistým způsobem tu rétorika měla vždy navrch. Je univerzální formou lidské komunikace, která dokonce ještě dnes určuje náš společenský život podstatněji než věda. U rétoriky je klasická definice jako *ars bene dicendi*, jako umění dobře mluvit, jedno-

⁹ Srov. Alfred Baeumler, *Kants Kritik der Urteilskraft, ihre Geschichte und Systematik*, sv. 1, Halle 1923, Úvod.

značně přesvědčivá. Baumgarten o tuto definici rétoriky zjevně opřel definici estetiky a definoval ji jako umění krásně „myslet“. V tom spočívá důležité ponaučení, že jazyková umění snad mají zvláštní funkci při řešení úkolů, které jsme si vytkli. To je ještě důležitější proto, že pojmy vedoucí naše estetické postřehy jsou zpravidla specifikovány opačně. Téměř vždy je tím, co specifikuje naše myšlení a na co nejsnadněji aplikujeme naši estetickou terminologii, umění výtvarné. Existují pro to dobré důvody; nejen to, jak snadno lze na statuární dílo ukázat, na rozdíl od procesu divadelního představení, hudby nebo básnického díla existujícího pouze v uplývání, nýbrž především snad to, že v našem myšlení o krásném je stále všudypřítomné platónské dědictví. Platón myslel právě jsoucnou jako praobraz a každou jeovou skutečnost jako jeho zobrazení. To má v sobě pro umění cosi přesvědčivého, pokud se ovšem vyhneme triviálnímu smyslu. Tak je tu pokušení vnořit se kvůli uchopení zkušenosti s uměním do hlubin mystické slovní zásoby a odvážit se nových slov, jako například „nábráz“, výraz, k němuž by se dal vztáhnout náhled obrazu. Neboť je tomu přece tak – a je to tentýž proces –, že z věcí vidíme vlastně obraz a že si ho ve věcech představujeme. Představivost, schopnost člověka představovat si obraz, je tím, co především specifikuje estetické myšlení.

V tom je veliký Kantův výkon, kterým daleko předčil zakladatele estetiky, před-kantovce Alexandra Baumgartena. Jako první rozpoznal ve zkušenosti s krásným a s uměním problematiku vlastní filosofii.¹⁰ Hledal odpověď na otázku, co vlastně má být na zkušenosti s krásným, tj. „shledáváme-li něco krásným“, závazné, co nevyjadřuje pouhou subjektivní vkusovou reakci. Není zde přece žádná všeobecnost jako u přírodní zákonitosti, která činí jednotlivost ve smyslech se objevujícího vysvětlitelnou jako případ. S jakou pravdivostí vhodnou ke komunikaci se setkáváme v krásném? Zcela jistě to není pravdivost a všeobecnost, na niž bychom mohli aplikovat všeobecnost pojmu ne-

¹⁰ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berlin 1790. [Česky: Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, přel. Vladimír Špalek a Walter Hansel, Praha, Odeon 1975.]

bo rozvažování. Přesto druh pravdivosti, s nímž se setkáváme ve zkušenosti s krásným, vznáší jednoznačně nárok na nejen subjektivní platnost. Vždyť platit subjektivně by znamenalo postrádat jakoukoli závaznost a správnost. Kdo však něco shledává krásným, nemá na mysli pouze, že se to líbí jemu, tak jako je například podle jeho vkusu jídlo. Shledávám-li něco krásným, pak mám na mysli, že je to krásné. Abych se vyjádřil Kantovou formulací: „Domýšlím se souhlasu každého.“ Toto domýšlení se, že každý má souhlasit, neznamena, že bych snad každého mohl přesvědčit, kdybych mu přednesl řeč. To není forma, jíž by se byt dobrý vkus mohl stát všeobecným. Spíše musí být kultivován smysl každého jednotlivce pro krásné tak, aby se pro něj krásné a méně krásné stalo odlišitelným. To se neděje tak, že by někdo dokázal shromáždit dobré důvody, nebo dokonce přesvědčivé důkazy vlastního vkusu. Pole umělecké kritiky, která něco takového podniká, osciluje mezi „vědeckým“ zjištěním a žádným zvědčtřením nenahraditelným smyslem pro kvalitu určujícím soud. „Kritika“, tj. rozlišování mezi krásným a méně krásným, není vlastně dodatečným soudem, a to ani soudem vědeckého podřazení „krásného“ pojmům, ani soudem srovnávacího ocenění kvality: je samotnou zkušeností s krásným. Je významné, že Kant „vkusový soud“, tj. shledání krásným z jevu, jehož se domýšlíme u každého, ilustruje v první řadě na krásném v přírodě, nikoli na uměleckém díle. Tato „krása bez významu“ je tím, co nás varuje před převáděním krásného v umění na pojmy.

Filosofickou tradici estetiky používáme jen jako pomůcku v problematice, kterou jsme si připravili: V jakém smyslu lze to, co bylo uměním, a to, co jím je dnes, převést na obecný, obojí zahrnující pojem? Problém spočívá v tom, že nelze hovořit ani o velkém umění, které by náleželo zcela minulosti, ani o moderním umění, které by teprve po odmrštění všeho významového bylo „čistým“ uměním. To je podivuhodný stav. Pokud se na okamžik oddáme reflexi, abychom přemýšleli o tom, co máme na mysli pod uměním a o čem mluvíme jakožto o „umění“, dojdeme k paradoxu: Dokud se soustředíme na takzvané klasické umění, jde o produkci děl, která nebyla v první řadě pojímána jako umění, nýbrž jako ztvárnění objevující se v příslušné, ať už nábo-

ženské nebo světské oblasti života, jako výzdoba vlastního světa a jeho význačných aktů: kultu, reprezentace vládce a jiných podobných. Jakmile však zvuk pojmu „umění“ přijal nám vlastní barvu a umělecké dílo začalo spočívat samo v sobě, osvobozeno ze všech vztahů k životu, jakmile se umění stalo uměním, tj. „musée imaginaire“ v Malrauxově smyslu, a nechtělo už být ničím než uměním, tehdy se v umění rozpoutala velká revoluce vystupňovaná v moderně až k oddělení od veškeré tradice obrazového obsahu a od každé srozumitelné výpovědi a tak se umění stalo pochybným z obou stran: Je to ještě umění? A také: Chce vůbec ještě uměním být? Co se skrývá za touto paradoxní situací? Je umění vůbec někdy uměním, ničím než jen uměním?

Abychom touto cestou dospěli dál, docílili jsme jisté specifikace v tom, že Kant jako první hájil estetickou autonomii proti praktickému účelu a teoretickému pojmu. Činil tak slavnou vazbou s „nezaujatým zalíbením“, které má být radostí z krásného. „Nezaujaté zalíbení“ zde samozřejmě znamená: nebýt prakticky zaujatý „znázorněným“ nebo jevícím se. Nezaujatostí se tedy pouze vyznačuje estetické chování, to znamená, že nikdo, kdo má rozum, nemůže položit otázku po prospěšnosti: „Čemu prospívá to, že někdo má radost z toho, z čeho má radost?“

Snad je to pouze popis relativně vnějškového přístupu k umění, totiž zkušenosti s estetickým vkusem. Každý ví, že vkus představuje v estetické zkušenosti nivelizující moment. Jakožto nivelizující moment je však také vynikající jako „obecný smysl“, jak plným právem říká Kant.¹¹ Vkus je komunikativní – představuje to, co více méně určuje nás všechny. Výhradně individuálně subjektivní vkus by byl v estetické oblasti zjevně něčím nesmyslným. Potud vdčíme Kantovi za první porozumění estetickému nároku platit, ale přesto se vymyká pojmu účelu. Jaké to však jsou zkušenosti, v nichž se nejčastěji naplňuje ideál „svobodného“ a nezaujatého zalíbení? Kant má na mysli „krásné v přírodě“, například krásnou kresbu květiny nebo také něco na způsob dekorativní tapety, jejíž hra linií nám

¹¹ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §§ 22, 40. [Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, čes. vyd., s. 77-80, 115-117.]

propůjčuje jistě vystupňování pocitu ze zakoušení života. V tom spočívá úkol dekorativního umění, jen tak mimochodem si hrát. Být krásné a nic než krásné mohou tedy být jen přírodní věci, do nichž člověk nevložil vůbec žádný smysl, nebo věci utvořené člověkem samým, které se záměrně vyhýbají vložení smyslu a jsou pouze hrou forem a barev. Tady nemá být nic rozpoznáno ani znovuzpoznáno. Není přece nic strašnějšího než vtíravá tapeta, jejíž jednotlivý obrazový obsah k sobě skutečně přitahuje pozornost jako k obrazovému představování. Horečnaté sny dětství by o tom mohly vyprávět. Oč v tomto popisu jde, je to, že se zde hry účastní pouze estetický pohyb zalíbení bez chápání, tj. aniž by cokoli bylo viděno nebo chápáno jako něco. To však není nic víc než správný popis extrémního případu. Z něj je zřejmé, že s estetickým uspokojením je něco přijímáno, aniž by se to vztahovalo k čemukoli významovému, konec konců pojmově komunikovatelnému.

To však není odpověď, o níž nám jde. Naše otázka zní, co je umění - a jistě při ní v první řadě nemyslíme na triviální formu dekorativního řemesla. Designéři mohou být samozřejmě významnými umělci, ale z hlediska své funkce mají služební úkol. Kant právě toto vyzdvihl jako vlastní krásu, nebo jak jí říkal on „volnou krásu“. „Volná krása“ tedy znamená krásu nevázanou pojmy, svobodná od významu. Ani Kant samozřejmě nechtěl říci, že by bylo ideálem umění vytvářet tuto významu prostou krásu. V případě umění jsme popravdě vždy již v napětí mezi čistými aspekty náhledu a nábrazu - jak jsem to nazval - a mezi významem, jemuž v uměleckém díle vždy, byť matně rozumíme a který rozpoznáváme v závažnosti, kterou pro nás každé setkání s uměním má. V čem spočívá tento význam? Co je to, co přichází navíc, to, čím se zjevně umění teprve stává tím, čím je? Kant tuto otázku nechtěl specifikovat obsahově; to je z důvodů, jež ještě nahlédneme, skutečně nemožné. Jeho velkou zásluhou však je, že se nezastavil u pouhého formalismu „čistého vkusového soudu“, nýbrž že „hledisko vkusu“ překonal ve prospěch „hlediska génia“.¹² Jako génia na základě vlastního živoucího

¹² Srov. mou analýzu v: *Wahrheit und Methode*, Tübingen 41975, s. 39 ad.

názoru 18. století označovalo vkusu se přičítící Shakespearův vpád do dobového vkusu určovaného francouzským klasicismem. Tehdy to byl Lessing, kdo navzdory klasicistní estetice pravidel francouzské tragédie - mimochodem velmi jednostranně - oslavoval Shakespeara jako hlas přírody, jejíž tvůrčí duch měl být ztělesněn jakožto génius a v géniovi.¹³ Vlastně i Kant považoval génia za přírodní sílu - nazývá génia „oblíbenecem přírody“, tj. tím, kdo je přírodou obdařen tak, že stejně jako příroda netvoří ve vědomém přizpůsobení se pravidlům něco, co by bylo tak, jako by to bylo uděláno podle pravidel, ba ještě spíše: tvoří, jako by tvořil něco dosud neviděného podle dosud neuchopených pravidel; umění spočívá v tom, že tvoří vzor, aniž by pouze vyrábělo něco podle pravidel. Proto tedy zjevně nikdy nelze vskutku oddělit určení umění jako tvorby génia od kongeniality příjemce. Obojí je svobodnou hrou.

Podobnou svobodnou hrou představivosti a rozvažování byl i vkus, je to tatáž svobodná hra, která je při tvorbě uměleckého díla pouze jinak akcentována tím, že se za výtvořiny představivosti artikuluje významové obsahy otevírající se rozumění, nebo, jak to vyjadřuje Kant, umožňují „přimýšlet nepojmenovatelné množství“. Samozřejmě to neznámá, že jde o předem chápané pojmy, které bychom pouze jednoduše vkládali na umělecké představování. To by přece znamenalo, že názorově dané zahrnujeme pod všeobecné jako jeho případ. Taková však estetická zkušenost není. Spíš je to tak, že pojmy se až v náhledu zvláštního, individuálního díla, jak říká Kant, „rozehrávají úhozem“ - krásný obrat původem z hudebního názvosloví 18. století, který jasně naráží na specifický, doznívající vibrační účín oblíbeného hudebního nástroje 18. století, klavichordu, jehož zvláštní efekt spočíval v tom, že tón dozníval ještě velmi dlouho po doteku struny. Kant se zjevně domnívá, že funkcí pojmu je být jistého druhu rezonančním tělesem, které je schopno artikulovat hru představivosti. Až dosud vše v pořádku. Celý německý idealismus rozeznával v jevu význam nebo ideu - nebo

¹³ Srov. Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt a. M. 41970.

jak jinak to lze nazvat -, aniž by kvůli tomu z pojmu učinil vlastní vztahový bod estetické zkušenosti. Ale lze tím vyřešit náš problém, problém jednoty klasické umělecké tradice a moderního umění? Jak lze rozumět diskontinuitě tvarosloví moderní umělecké tvorby, hře se všemi obsahy, která je vystupňována do té míry, že naše očekávání jsou neustále porušována? Jak lze rozumět tomu, co dnešní umělci nebo určité směry dnešního umění nazývají dokonce anti-uměním - tj. happeningu? Jak lze z řečeného rozumět tomu, že Duchamp nečekaně nabízí izolovaný užitkový předmět a vyvolává tak jakýsi estetický šok? Nelze jednoduše říci: „Jaká sprostá hrubost!“ Duchamp zde objevil něco z podmínek estetické zkušenosti. Ale jak bychom si tvářili v tvář dnešním experimentálním uměleckým zvyklostem mohli pomoci prostředky klasické estetiky? K tomu je zjevně zapotřebí návratu k základnějším lidským zkušenostem. Jaký je antropologický základ naší zkušenosti s uměním? Otázku rozpracujeme v pojmech „hra, symbol a slavnost“.

Obzvláště jde o pojem hry. První evidencí, kterou si musíme opatřit, je, že hra je základní funkcí lidského života, takže lidská kultura je bez prvku hry zcela nemyslitelná. Již dávno zdůrazňují myslitelé jako Huizinga, Guardini a jiní, že lidská kultovní náboženská cvičení obsahují prvek hry. Bude prospěšné, zpřítomníme-li si základní danosti lidského hraní v jejich strukturách, aby prvek hry v umění nebyl viditelný pouze negativně, jako svoboda od účelových vazeb, nýbrž jako svobodný impuls. Kdy hovoříme o hře, a co to implikuje? Jako první jistě nějaký pohyb sem a tam - pomysleme jednoduše na určitá úsloví, jako například „hra světla“ nebo „hra vln“, v nichž se nám nabízí neustálé střídání příchodu a odchodu, pohyb sem a tam, tj. pohyb nevázaný na jakýkoli cíl pohybu. Pohyb sem a tam zjevně vyznačuje to, že ani jeden, ani druhý konec nejsou cílem pohybu, v němž by došel klidu. Dále je jasné, že k takovému pohybu patří volný prostor. To bude obzvláště významné pro přemýšlení o umění. Volnost pohybu, kterou tu máme na mysli, dále implikuje, že formou onoho pohybu musí být samopohyb. Samopohyb je základní charakteristikou živého obecně. To popsal již Aristotelés, formuluje tak myšlení všech Řeků. Co je živé, má pohon pohybu samo v sobě, je samopohybem. Hra se nyní jeví jako samopohyb, který svým pohybem neusiluje o účely ani cíle, nýbrž jen o pohyb jako pohyb, který je takřikajíc fenoménem přebytku, představováním se živosti. To skutečně vidáme v přírodě - například jako rej komárů nebo jako dojemná představení her ze života zvířat, zvláště mláďat. To vše pochází zjevně z přebytku jako základní charakteristiky, která v živosti jako

takové usiluje o představení. Zvláštností lidské hry však je, že v sobě dokáže obsáhnout i rozum - to nejvlastnější, čím se člověk vyznačuje, moci si stanovit účely a usilovat o ně - a zároveň přehrát to, čím se vyznačuje rozum stanovující účely. Lidskost lidské hry totiž tkví v tom, že při hře pohybů takřkajíc sama disciplinuje a pořádá své herní pohyby, jako by byly přítomny účely, například když dítě počítá, kolikrát dokáže uhodit míčem o zem, aniž nad ním ztratí kontrolu.

To, co si zde ve formě bezúčelné činnosti samo stanoví pravidla, je rozum. Dítě je nešťastné, když se míč už při desátém úderu odrazí pryč, a pyšné jako král, když se to podaří třicetkrát. Tato bezúčelná rozumnost v lidském hraní je rysem fenoménu, který nám pomůže dál. Zde se totiž ukazuje, zvláště na fenoménu opakování jako takového, že je intendována identita, jde o opakování téhož. Cílem, o nějž tu jde, je sice bezúčelné chování, ale toto chování je míněno jako ono samo. Je tím, o co ve hře jde. Námaha, ctížádost a nejvážnější nasazení něco znamenají. Je to první krok na cestě k lidské komunikaci; je-li tu něco představováno - byť jen herní pohyb sám -, pak platí i pro diváka, že „má na mysli“ to, co já, když se sám se sebou ve hře konfrontuji jako s divákem. Je funkcí představování hrou, že na konci nestojí nic libovolného, nýbrž určitým způsobem daný herní pohyb. Hra je tedy konec konců sebeděstavováním herního pohybu.

Mohu hned dodat: takovéto určené herního pohybu zároveň znamená, že hraní si vždy žádá spoluhraní. Dokonce divák, který třeba přihlíží dítěti pohrávajcímu si s míčem, nemůže jinak. Pokud se skutečně „přidá“, není to nic jiného než *participatio*, vnitřní účast na onom opakujícím se pohybu. U vyšších forem hry se to často stává velmi náznorným. Stačí se například někdy podívat v televizi na publikum při tenisovém turnaji! Všichni si mohou vykroutit krk. Nikdo se nemůže zdržet, aby nehrál spolu. - Jako další důležitý moment se mi tedy jeví, že hra je komunikativní činností také v tom smyslu, že vlastně nezná odstup mezi tím, kdo si hraje, a tím, kdo sám sebe vnímá v kontrastu ke hře. Divák je zjevně něčím víc než pouhým pozorovatelem, který vidí, co se děje, je totiž někým, kdo má na hře „účasť“, její částí. Přirozeně

jsme s těmito jednoduchými formami hry ještě nedospěli ke hře umění. Nicméně doufám, že jsem ukázal, že od kultovního tance k procházení (*Begehung*) kultem zamýšlenému jako představování už schází pouhý krůček. A že odtud je už jen další nepatrný krok k uvolnění představování, například k divadlu, které z této souvislosti s kultem vzešlo jako jeho představování. Nebo k výtvarnému umění, jehož zdobná a výrazová funkce pocházejí výhradně ze souvislosti náboženského života. Jedno přechází do druhého. To, že tomu tak je, potvrzuje obecně v tom, co jsme vyložili jako hru, totiž to, že co si je zamýšleno jako něco, být to není nic pojmového, smysluplného nebo účelového, nýbrž třeba jen sám sebou stanovený předpis pohybu.

Pro dnešní diskusi moderního umění se mi zdá mimořádně důležité toto. Nakonec jde o otázku díla. Jednou ze základních hnacích sil moderního umění je, že by chtělo zrušit odstup, který si od uměleckého díla drží masa diváků, konzumentů, publikum. Není žádných pochyb o tom, že všichni významní tvůrčí umělci posledních padesáti let směřovali své snahy právě k prolomení tohoto odstupu. Pomysleme například na teorie epického divadla Bertolta Brechta, který explicitně útočil na utápění se v jevištním snu jako slabé náhražce za vědomí lidské a společenské solidarity tak, že vědomě rušil scénický realismus, očekávané charakteristiky postav, krátce ničil identitu toho, co se očekávalo od dramatu. Motiv proměnit odstup pozorovatele v zasaženost spoluhráče bychom však mohli rozpoznat v každé formě moderního uměleckého experimentu.

Znamená to tedy, že už neexistuje dílo? Tak si vskutku rozumějí mnozí dnešní umělci - a také estetikové, kteří je následují -, jako by šlo o to vzdát se jednoty díla. Ale pokud se rozpomeneme na naše první zjištění o lidské hře, najdeme už v nich první zkušenost s rozumností, třeba v dodržování samo sebou stanovených pravidel, v identitě toho, co má být opakováno. Tak už zde tedy bylo ve hře něco jako hermeneutická identita - a ta je ve hrách umění teprve nedotknutelná. Je omylem domnívat se, že jednota díla znamená uzavřenost vůči tomu, kdo se k dílu obrací, vůči tomu, ke komu dílo dospělo. Hermeneutická

jednota díla
x
uzavřenost

identita díla je zdůvodněna mnohem hlouběji. Dokonce i to nejletmější a jen jedinkrát se vyskytnuvší, pokud se jeví jako estetická zkušenost nebo je tak hodnoceno, je míněno ve své totožnosti. Uvažujme případ improvizace na varhany. Tuto jednorázovou improvizaci už nikdy nikdo neuslyší. Varhaník později sám sotva ví, jak hrál, a nikdo to neznamenal. Přesto všichni říkají: „Byla to geniální interpretace nebo improvizace,“ nebo v jiném případě: „Dnes to bylo jaksi hluché.“ Co tím myslíme? Zjevně se zpětně vztahujeme k oné improvizaci. Něco pro nás „trvá“, je to jako dílo, nikoli pouhé varhaníkově cvičení v prstokladu. Jinak bychom neposuzovali kvalitu nebo nedostatky v kvalitě. Tím, co zaručuje jednotu díla, je tedy hermeneutická identita. Jako rozumějící musím identifikovat. Neboť tu bylo něco, co jsem posuzoval, něco, čemu jsem „rozuměl“. Identifikuji cosi jako něco, čím to bylo nebo čím to je, a v této identitě samé spočívá smysl díla.

Pokud je to správně – a já se domnívám, že to má evidenci pravdy o sobě –, pak není možná žádná umělecká produkce, která by stejným způsobem *neznamenala* vždy to, co produkuje, jako to, čím je. Potvrzuje to dokonce onen extrémní příklad jakéhosi nástroje – byl to myslím sušák na lahve –, který byl zčistajasna s obrovským efektem nabídnut jako dílo. Ve svém účinku a jako tento účinek, kterým jednou byl, má svou určitost. Pravděpodobně nebude trvalým dílem ve smyslu klasické trvalosti, ale ve smyslu hermeneutické identity je to zkrátka „dílo“.

Pojem díla naprosto není vázán na klasicistní ideály harmonie. Existují-li i zcela jiné formy, v nichž dochází k souhlasné identifikaci, bude třeba se tázat dál, jakým prostřednictvím k tomuto oslovení dochází. Ale je tu ještě jeden moment. Je-li tím prostředkem identita díla, pak je to skutečné přijetí a skutečná zkušenost s ním tu byly vždy pouze pro toho, kdo „hraje spolu“, tj. kdo přispívá vlastním výkonem, činností. Jakým prostřednictvím k tomu dochází? Jistě ne pouhým podržením něčeho v paměti. I tak je dána identifikace, ale ne onen zvláštní souhlas, jehož prostřednictvím pro nás „dílo“ něco znamená. Co je tím prostředníkem identity díla jakožto díla? Co činí jeho identitu, jak se také můžeme ptát, hermeneutickou identitou? Tato druhá formulace

zjevně znamená, že jeho identita spočívá právě v tom, že něčemu v něm „je třeba porozumět“, že chce, aby mu bylo rozuměno jako tomu, co „znamená“ nebo „říká“. Je to požadavek vycházející z „díla“, očekávající své splnění. Požaduje odpověď, kterou může dát jen ten, kdo požadavek přijal. A tato odpověď musí být jeho vlastní, kterou podává vlastní činností. Spoluhrač patří ke hře.

Víme všichni z vlastní vnitřní zkušenosti, že například návštěva muzea nebo poslech koncertu je úkolem vyžadujícím nejvyšší duchovní aktivitu. Co se při něm děje? Jistě tu jsou určité rozdíly: jednou jde o reprodukční umění, ve druhém případě vůbec nejde o reprodukci, nýbrž předstupujeme bezprostředně před originály visící na zdech; a prošel-li kdo muzeem, nikdy nevyšel s tímž pocitem ze zakoušení života, s nímž do muzea vstupoval; pokud někdo skutečně prodělal zkušenost s uměním, stal se mu svět jasnějším a snesitelnějším.

Určení díla jako bodu identity znovurozpoznání a rozumění dále implikuje, že takováto identita je spojena s variací a diferencí. Každé dílo zároveň ponechává pro každého svého příjemce volný prostor, který musí vyplnit on. To mohu ukázat dokonce na klasicistních teoretických ideách. Například Kant má jednu nanejvýš pozoruhodnou doktrínu. Zastává tezi, že v malířství je vlastním nositelem krásného forma. Barva má naproti tomu být pouhým dráždidlem, to jest smyslovou stimulací, která zůstává subjektivní a jako taková nezasahuje do uměleckého nebo estetického utváření.¹⁴ Kdo ví něco o klasicistním umění – vzpomeňme si třeba na Thorwaldseny –, musí pro toto mramorově bledé, klasicistní umění uznat, že v něm skutečně stojí v popředí linie, kresba či forma. Kantova teze je bezpochyby historicky podmíněným soudem. Nikdy bychom nepotvrdili, že barvy jsou pouhým dráždivým účinkem. Neboť víme, že i barvou lze modelovat a že kompozice není nutně omezena na linii a obrys kresby. Ale nás zde nezajímá jednostrannost tohoto historicky podmíněného vkusu. Co je zajímavé, je jen to, kam tím Kant zjevně míří. Proč

¹⁴ Kant, *Kritik der Urteilkraft*, § 13. [Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, čes. vyd., s. 65–66.]

je vlastně forma tak význačná? Odpověď zní: protože je ji nutno zakreslit, vidíme-li ji, protože je ji nutno aktivně vystavět, jak to vyžaduje každá kompozice, kreslířská stejně jako hudební, drama stejně jako četba. Jde o neustálou součinnost. A zjevně je právě identita díla tím, co láká k této činnosti, která není nijak libovolná, nýbrž je vedena a pro všechna možná naplnění tlačena do jistého schématu.

Vezměme si třeba literaturu. Je zásluhou velkého polského fenomenologa Romana Ingardena, že jako první vypracoval tato schémata.¹⁵ Jak například vypadá evokační funkce vyprávění? Uvedu slavný příklad: *Bratři Karamazovi*. Jsou tam schody, po kterých Smerďakov padá dolů. To je u Dostojevského nějakým způsobem popsáno. Víím díky tomu naprosto přesně, jak ty schody vypadají. Víím, jak začínají, pak potěmní a vedou doleva. Je mi to naprosto jasné, a přesto víím, že nikdo jiný ty schody „nevidí“ tak jako já. Přece však každý, kdo na sebe toto mistrovské vypravěčské umění nechá působit, ty schody ze svého pohledu „uvidí“ a bude přesvědčen, že je vidí tak, jak jsou. To je svobodný prostor, který básnické slovo ponechává v tomto případě a který vyplňujeme tak, že na sebe vypravěče necháme působit jazykovou evokací. Podobně je tomu s výtvarným uměním. Je syntetickým aktem. Musíme spojovat, svést dohromady mnoho věcí. Obraz, jak se říká, „čteme“, tak jako se čte písmo. Obraz začínáme „dešifrovat“ jako text. Není tomu takto teprve u kubistického obrazu, který ovšem tento úkol klade s drastickou radikalitou tak, že si žádá, abychom takříkajíc postupně nalistovali mnohost faset stejného, různé náhledy, aby se představované nakonec na plátně vyjevilo v mnohosti svých faset, a tedy v nové pestrosti a plasticitě. Ale to, že obraz musíme „číst“, neplatí jen pro Picassa a Bracquea a všechny ostatní tehdejší kubisty. Je tomu tak vždy. Kdo například obdivuje slavného Tiziana nebo Velásqueze, nějakého Habsburka na koni, a myslí si u toho pouze: Ach, to je Karel V., ten z toho obrazu vůbec nic neviděl. Obraz je třeba vystavět tak, že ho takříkajíc přečteme slovo od slova, aby se na

¹⁵ Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 41972. [Česky: Roman Ingarden, *Umělecké dílo literární*, přel. Antonín Mokrejš, Praha, Odeon 1989.]

konci této nutkavé výstavby složil v obraz, v němž je přítomný názvuk významu, tj. světovládce, nad jehož říší nezapadá slunce.

Rozhodně bych tedy chtěl říci: je to vždy výkon reflexe, duchovní výkon, ať už se zabývám tradovanými tvary tradiční umělecké formy, nebo je mi výzvou tvorba moderní. K výkonu výstavby reflexivní hrou mne vyzývá dílo jako takové.

Z tohoto důvodu se mi jeví jako falešný protiklad domnívat se, že tu je jednak umění minulosti, které slouží pasivnímu požitku, a jednak současné umění, které rafinovanými prostředky uměleckého utváření nutí ke spolupráci. Pointou pojmu hry bylo právě to, že při ní je každý spoluhráčem. I pro hru umění má platit to, že principiálně neexistuje žádná dělicí čára mezi vlastním útvarem uměleckého díla a tím, kdo tento útvar díla zakouší. Co to znamená, jsem shrnul v explicitním požadavku, abychom se naučili číst i důvěrně známá díla klasického umění nabitá významem obsahových tradic. Čtení však není pouhé slabikování ani čtení slovo od slova, nýbrž především znamená neustále uskutečňovaný hermeneutický pohyb řízený očekáváním smyslu celku, který se vyčázeje z jednotlivého naplňuje v realizaci smyslu celku. Představme si, že někdo předčítá text, kterému neporozuměl. Pak ani nikdo jiný nedokáže skutečně porozumět tomu, co se předčítá.

Identita díla není garantována jakýmsi klasicistními nebo formalistickými určeními, nýbrž její splnění záleží ve způsobu, jakým výstavbu díla bereme sami na sebe jako úkol. Je-li toto pointa zkušenosti s uměním, pak si vzpomeňme na Kantův výkon, jímž dokázal, že tu nejde o vztazení nebo podřazení smyslově zjevného útvaru jevícího se ve své zvláštnosti pod nějaký pojem. Historik umění a estetik Richard Hamann to jednou formuloval takto: jde o „samovýznamovost vnímání“.¹⁶ To znamená, že vnímání již není zařazováno do pragmatických vztahů k životu a není mu v nich již dáována funkce, nýbrž se dává a představuje ve svém vlastním významu. Pro naplnění této formulace plnohodnotným smyslem je třeba si vyjasnit, co znamená vnímání.

¹⁶ Hamann, *Ästhetik*, Leipzig 1911.

Vnímání není možno pojímat tak, jak to třeba bylo nasnadě pro Hamanna v době pozdního impresionismu, jako by to byla takřkající „smyslová kůže věcí“, to jediné, na čem esteticky záleží. Vnímání není v tom, že bychom sbírali samé různé smyslové vjemy, nýbrž v tom, jak přece prozrazuje samo krásné slovo *wahrnehmen*, že něco „bereme jako pravdu“. To však znamená: to, co se nabízí smyslům, je viděno a bráno jako něco. Na základě úvahy, že pojem smyslového vnímání, který si všeobecně klademe jako estetické měřítko, je zkratkovitý a dogmatický, jsem ve svém vlastním zkoumání zvolil tak trochu barokní formulaci, která by měla vyjadřovat hloubkovou dimenzi vnímání: „estetické nerozlišování“.¹⁷ Mám tím na mysli, že jde o odvozený druh chování, snažíme-li se abstrahovat od toho, co nás na uměleckém útvaru oslovuje významově, a omezit se pouze na jeho „čistě estetické“ hodnocení.

To by bylo stejné, jako kdyby se kritik divadelní inscenace vypořádával výhradně s jakostí režijního výkonu, s kvalitou obsazení rolí a podobně. Je dobré a správné, že to dělá – ale není to způsob, jak zviditelnit dílo samo, a význam, kterého pro nás nabylo v tomto provedení. Právě v nerozlišování mezi zvláštním způsobem, jakým je dílo reprodukováno, a mezi identitou díla za ním spočívá zkušenost s uměním. To platí nejen pro reproduktivní umění a zprostředkování, které obsahují. To, že dílo z toho, čím je, rozličnými způsoby přesto promlouvá jako totéž, platí vždy, dokonce při opakovaném a variovaném setkávání se stejným dílem. V případě reproduktivních umění se ovšem identita ve variaci musí naplňovat zdvojeným způsobem, protože stejně tak reprodukce jakož i originál jsou každý za sebe vystaveny identitě i variaci. V tom, co jsem zde popsal jako estetické nerozlišování, zjevně spočívá vlastní smysl souhry představitosti a rozvažování, kterou Kant objevil ve „vkusovém soudu“. To, že si člověk při tom, co vidí, aby vůbec něco viděl, musí taky něco myslet, je vždycky pravda. Ale zde je to *svobodná hra nezaměřená na pojmy*. Tato souhra nám vnucuje otázku, co to vlastně je, co se prostřednictvím svobodné hry buduje mezi schopností vytvářet obrazy a schopností chápání a rozumění. Co je ona vý-

¹⁷ Gadamer, *Wahrheit und Methode*, s. 111 ad.

znamovost, v níž věci umožňují významovou zkušenost a jsou jako významové zakoušeny? Každá puristická teorie imitace nebo zobrazení, každá naturalistická teorie kopírování se s věcí zjevně zcela mýjí. Jistě nikdy nebylo podstatou velkého uměleckého díla dopomáhat „přírodě“ k plnému a věrnému zobrazení, k podobizně. Jistě tomu bylo vždy tak – jak jsem to například ukázal připomenutím Velásquezova Karla V. –, že se ve výstavbě obrazu uplatňoval specifický výkon stylizace. Jsou tu velásquezovští koně, kteří v sobě mají cosi zvláštního, takže si vždy nejprve vzpomeneme na houpacího koně z vlastního dětství – ale také ten zářící horizont a pátravý vojevůdcovský či imperátorský pohled císaře oné veliké říše: jaká souhra, jak zde samovýznamovost vnímání povstává právě z této souhry, přičemž by vlastní umělecké dílo bezpochyby nedokázal uvidět ten, kdo by se například zeptal: Je ten kůň věrně zachycen? Nebo dokonce: Je zachycena individuální fyziognomie tohoto vládce, Karla V.? Tento příklad má ilustrovat, že problém je mimořádně složitý. Čemu vlastně rozumíme? Jak je možné, že to vypovídá, a co nám říká dílo? Pro to, abychom umístili první zátaras proti jakékoli teorii napodobení, bude dobré si připomenout, že takovouto estetickou zkušenost nemíváme jen tváří v tvář umění, nýbrž i před přírodou. Je to problém „krásného v přírodě“.

Kant, který propracoval autonomii estetického, ji dokonce v první řadě specifikoval podle krásného v přírodě. Jistě není bez významu, že přírodu shledáváme krásnou. Je téměř zázračnou mravní zkušeností člověka, že nám z generativní potence přírody vzkvétá krása, jako by nám příroda svou krásu ukazovala. U Kanta má tato výsada člověka, že mu krása přírody vychází vstříc, pozadí v teologii stvoření a je také samozřejmým základem, z něhož Kant vykládá tvorbu génia a umělce coby nejvyšší vystupňování potence náležející přírodě jakožto božímu stvoření. Ale krásné v přírodě se zjevně vyznačuje specifickou neurčitostí výpovědi. Na rozdíl od každého uměleckého díla, v němž se přece jen vždy snažíme rozeznat nebo interpretovat něco *jako něco* – byť snad možná jen proto, abychom byli nuceni se toho vzdát – je tím, co nás významově oslovuje z přírody, jistý druh neurčité duševní síly samoty. Teprve hlubší analýza této estetické zkušenosti se shledáváním přírody

pr. Velásquez

příroda
x
VDs

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

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

¹⁸ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. Heinrich Gustav Hotho, Berlin 1835, Úvod I, 1. [Česky: G. W. F. Hegel, *Estetika*, přel. Jan Patočka, Praha, Odeon 1966, s. 59–60.]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

řemeslo
nástroje

nenahraditelnost
řemeslo
VD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zde je místo, na němž bych jako třetí chtěl zavést titul *slavnost*. Je-li něco spojeno s každou slavnostní zkušeností, pak to, že slavnost odpírá jakékoli izolaci mezi jedním a druhým. Slavnost je představením obecnosti samé v její dokonalé formě. Slavnost je vždy pro všechny. Tak když se někdo neúčastní slavnosti, říkáme, že „se uzavírá“. Uvažovat jasné o tomto charakteru slavnosti a s ním spojené struktury časové zkušenosti není snadné. Necítíme se tu vedeni a podporováni dosavadními směry bádání; přesto je několik významných badatelů, kteří se takto zaměřili. Připomínám německé klasické filology Waltera F. Otta²³ a z Maďarska pocházejícího Karla Kerényiho²⁴, a samozřejmě že vždy bylo také teologickým tématem, co vlastně je slavnost a čas slavnosti.

Snad mohu vyjít z následujícího prvního postřehu. Říká se: „Slavnosti se slaví; slavnostní den je svátkem.“ Ale co to znamená? Co znamená „slavení slavnosti“? Znamená slavit pouze negativně: nepracovat? A jestli ano – proč? Odpovědí asi bude: protože práce nás zjevně rozděluje a odděluje. V zaměření na účely své činnosti se stáváme osamělými, při vši semknutosti, kterou si odjakživa vynucovaly lov nebo dělba práce. Oproti tomu jsou slavnost a slavení zjevně určeny tím, že tu nikdy nevzniká samota, nýbrž že vše je shromážděno. Tato zvláštní

²³ Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt a. M. 1933.

²⁴ Kerényi, „Vom Wesen des Festes“, v: *Gesammelte Werke*, sv. 7: *Antike Religion*, München 1971.

* [Německy: slavit = *feiern*, od pozdnělat. *feriae*, svátky, prázdniny.]

význačnost slavení je zřejmě výkonem, kterého už nejsme dobře schopni. Slavit je umění. V čem vlastně toto umění spočívá? Zjevně v jakési ne úplně určitelné obecnosti, ve shromáždění se kvůli něčemu, o čem není nikdo s to říci, proč je vlastně důvodem usebrání a shromáždění. To jsou výpovědi, které se ne náhodou podobají zkušenosti s uměleckým dílem. Slavení se představuje určitými způsoby. Existují pro ně pevné normy, které nazýváme zvyky, staré zvyky, a žádný z nich není zvykem, který by nezestárnul, tj. nestal se obyčejem pevného řádu. Existuje také určitá forma řeči, která odpovídá a přísluší slavnosti a svátku. Mluví se o slavnostní řeči. Ale ještě spíše než forma slavnostní řeči patří ke slavnostní mlčení. Hovoří se o slavnostním mlčení. O mlčení se dá říci, že se takřkajíc šíří, a tak se vede každému, kdo nic netuše předstoupí před monument uměleckého nebo náboženského utváření, který ho „zarazí“. Vzpomínám si na Národní muzeum v Athénách, kde je přibližně co deset let nainstalován nový v bronzu odlitý zázrak zachráněný z hlubin Egejského moře – při prvním vstupu do takové místnosti se každého zmocní absolutní slavnostní mlčení. Je cítit, že všichni se shromáždili kvůli tomu, s čím se zde setkávají. To, že slavnost se slaví, tedy vypovídá, že ono slavení je přece jen činnost. Uměle vytvořeným výrazem je lze nazvat intencionální činností. Slavíme tak – a obzvláště zřetelné je to tam, kde jde o zkušenost s uměním –, že se kvůli něčemu shromáždíme. Není to jednoduše bytí pospolu jako takové, nýbrž intence, která všechny sjednocuje a brání roztržštění do jednotlivých rozovorů nebo vydělení se zážitkem v osamělosti.

Ptejme se po časové struktuře slavnosti a na to, zda od ní dospějeme ke slavnostnímu umění a k časové struktuře uměleckého díla. Opět lze jít cestou zkoumání jazyka. Jako jediný svědomitý způsob, jak učinit komunikabilními filosofické myšlenky, se mi jeví podřízení se tomu, co už ví nás všechny spojující jazyk. Tak připomínám, že se o slavnosti říká, že jí procházíme (*begehen*). Procházení (Begehung) slavností je zjevně zcela specifický způsob realizace v našem chování. „Procházení“ – musíme tříbit sluch dopřávaný slovům, chceme-li myslet. Procházení je zjevně slovo, v němž se explicitně ruší představa cíle, k němuž se jde. Procházení je ta-

kové, že není nutno jít, abychom došli. Tím, že slavností procházíme, je tu po celou dobu. Časovou charakteristikou slavnosti je, že se jí „prochází“ a nerozpadá se na trvání po sobě uplyvajících momentů. Jistěže se sestavuje program slavnosti, slavnostní bohoslužba se pořádá artikulovaným způsobem, a dokonce se stanoví časový rozvrh. To vše se ale děje jen proto, že se bude procházet slavností. Každý pak ještě může disponibilně utvářet formy svého procházení. Ale časová struktura procházení jistě není strukturou disponování s časem.

Ke slavnosti patří - nechci říci že bezpodmínečně (nebo snad přece, v jakémsi hlubším smyslu?) - jistý druh opakování, návratu. Hovoříme sice o opakujících se slavnostech odlišující se tak od jednorázových. Otázkou je, zda si jednorázová slavnost nežádá vždy svého opakování. Slavnosti se nenazývají opakujícími se proto, že se vkládají do časového řádu, nýbrž obráceně, časové uspořádání vzniká opakovaním slavnosti: církevní rok, duchovní rok, ale i formy, v nichž hovoříme dokonce při abstraktním počítání nikoli jednoduše o počtu měsíců a podobně, nýbrž právě o vánocích a velikonocích nebo něčem podobném - to vše reprezentuje pravdivost primátu toho, co přichází v určitý čas, co má svůj čas, co nepodléhá abstraktnímu počítání nebo vyplňování času.

Zdá se, že jsou dvě základní časové zkušenosti, o něž tu jde.²⁵ Normální pragmatická zkušenost s časem je „čas na něco“, tj. čas, kterým disponujeme, který si dělíme, který máme nebo nemáme, nebo se o něm domníváme, že ho nemáme. Co do své struktury je to prázdný čas, něco, co musíme mít, abychom to mohli něčím naplnit. Extrémním příkladem zkušenosti s touto prázdnotou času je dlouhá chvíle. Při ní je čas zakoušen takříkajíc ve svém opakujícím se rytmu bez tváře, jako mučivá prezence. Proti prázdnotě dlouhé chvíle stojí prázdnota zaměstnanosti, tj. nikdy nemít čas, nepřetržitě mít něco v plánu. Mít něco v plánu se tu jeví jako způsob, jímž zakoušíme čas jako ten, který je k něčemu nutný nebo pro nějž musíme vyčkat správného okamžiku. Extrémy dlouhé chvíle a zaneprázdně-

²⁵ Srov. autorovu práci: „Leere und erfüllte Zeit“, v: *Kleine Schriften* III, Tübingen 1972.

něnosti cílí na čas stejným způsobem: jako na něco, co je nebo není něčím „vyplněno“. Čas je tu zakoušen jako to, s čím se musí „nakládat“ nebo s čím je naloženo. Čas tu není zakoušen jako čas. - Vedle toho existuje zcela jiná zkušenost s časem a ta se mi jeví jako velmi hluboce spřízněná jak se slavnostní zkušeností, tak se zkušeností s uměním. Budu ji na rozdíl od prázdného času určeného k vyplnění nazývat plný čas nebo také samočas. Každý ví, že pokud je tu slavnost, je onen okamžik, ona chvíle, plný slavnosti. To se nestalo prostřednictvím nikoho, kdo by měl vyplnit nějaký prázdný čas, nýbrž obráceně, čas se stal slavnostním, když přišel čas slavnosti, a s tím bezprostředně souvisí charakteristika procházení slavností. To je to, co lze nazvat samočas a co je nám každému známé z vlastní životní zkušenosti. Základními formami samočasu jsou dětství, mládí, dospělost, stáří a smrt. Zde se nepočítá a celek času není slepován jako pomalý sled prázdných momentů. Kontinuita rovnoměrného toku času, který sledujeme a propočítáváme na hodinách, nám neříká nic o mládí ani stáří. Čas umožňující nám být mladými nebo starými není časem hodinových ručiček. Je v něm zjevně diskontinuita. Někdo zčistajasna zestárne anebo na někom najednou uvidíme: „Už to není žádné dítě“; to, co zde rozeznáváme, je jeho čas, samočas. Charakteristické i pro slavnost je, jak se mi zdá, že udává čas svou vlastní slavnostností a tím čas zastavuje a vede k prodlení - to je slavení. Počítání a disponování, které jindy charakterizuje naše zacházení s časem, se při slavení takříkajíc zastaví.

Přechod od takovýchto zkušeností s časem žitého života k uměleckému dílu je snadný. Jev umění je v našem myšlení vždy velmi blízko základnímu určení života majícího strukturu „organické“ bytosti. Je tedy pro každého srozumitelné, říkáme-li: „Umělecké dílo je jakousi organickou jednotou.“ Dá se snadno vysvětlit, co se tím míní. Znamená to, že cítíme, jak tu každá jednotlivost, každý moment náhledu, textu nebo čeho ještě, jsou sjednoceny s celkem, takže dílo nepůsobí jako něco slepeného nebo nevypadá jako mrtvý kus vlečený proudem dění. Je spíše zaměřeno na určitý druh středu. Vždyť přece i u živého organismu rozumíme tomu, že v sobě má takové soustředění, že jeho části nejsou podřízeny určitému třetímu účelu, nýbrž slouží vlastnímu udržování a vlastní živosti.

Kant to velmi pěkně označil jako „bezúčelnou účelnost“, která je organismu vlastní stejně jako uměleckému dílu.²⁶ Tomu odpovídá jedno z nejstarších určení krásného v umění: Něco je krásné, „nelze-li k tomu nic přidat a nic od toho odebrat“ (Aristotelés).²⁷ Samozřejmě to neplatí doslovně, nýbrž je to třeba chápat *cum grano salis*. Tato definice se dá dokonce otočit a lze říci: Výše napětí v tom, co nazýváme krásným, se ukazuje právě v tom, že připouští rozsah variability možných změn, nahrazení, přidání a vypuštění, ale jen na základě vnitřní struktury, která je nedotknutelná, nemá-li útvar pozbyt své živé jednoty. Potud je umělecké dílo vskutku podobné živému organismu: je o sobě strukturovanou jednotou. To však znamená: má také svůj samočas.

Samozřejmě to neznamená, že by mělo mládí a dospělost a stáří jako skutečný živý organismus. Jistě to však říká, že ani umělecké dílo není určeno kalkulovatelným trváním své rozprostřenosti v čase, nýbrž vlastní časovou strukturou. Pomysleme na hudbu. Každý zná vágní udání tempa, jichž skladatel používá k označení jednotlivých vět hudební skladby; je tím udáno něco velmi neurčitěho, a přece to není pouhý technický pokyn skladatele, na jehož libovůli by záviselo, zda se něco bude „brát“ rychleji nebo pomaleji. Čas musíme brát správně, tj. tak, jak si to žádá dílo. Udání tempa jsou jen náznaky sloužící dodržování „správného“ tempa nebo určující, jak se správně stavět k celku skladby. Správné tempo není nikdy měřitelné, kalkulovatelné. Je jedním z velkých omylů, který umožnilo strojové umění dnešní doby a který v některých zemích obzvláště centralistické byrokracie přesáhl i do provozování umění, takže se normuje, například autentická nahrávka je pořizována nebo alespoň autorizována skladatelem, autenticita včetně veškerého tempa a rytmy se kanonizuje. Provést takové normování by znamenalo smrt reprodukčního umění a jeho úplné na-

„správné“ tempo a rytmy - toto normování je zcela smrt pro rytmické umění

²⁶ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Úvod. [Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, čes. vyd., s. 27-45.]

²⁷ Aristotelés, *Etika Nikomachova* B 5, 1106 b 9. [Česky: Aristotelés, *Etika Nikomachova*, přel. Antonín Kříž, Praha, Rezek 1996.]

hrazení mechanickou aparaturou. Pokud reprodukce pouze napodobuje, jak někdo jiný dříve provedl autentické podání, pak jde o degradaci na netvůrčí činnost, a ten druhý, posluchač, si toho všimne - pokud si vůbec ještě něčeho všimá.

Jde opět o nám již dávno známou diferenciaci volného prostoru mezi identitou a diferencí. To, co musíme nalézt, je samočas hudební skladby, vlastní tón básnického textu, což se může stát jedině vnitřním sluchem. Každá reprodukce, každé hlasité odříkání básně či její přednes, každá divadelní inscenace s mistry mimického umění, jevištní řeči nebo zpěvu, ať už jakkoli velkými, zprostředkují skutečnou uměleckou zkušenost s dílem samým pouze tehdy, slyšíme-li naším vnitřním sluchem ještě něco zcela jiného než to, co se skutečně odehrává před našimi smysly. Teprve to, co pozvedneme do ideality vnitřního sluchu, dodává stavební kameny k výstavbě díla, nikoli reprodukce, nikoli představování nebo mimické výkony jako takové. To je zkušenost, jakou mívá každý z nás, například má-li ve svém sluchu uloženu nějakou báseň. Nikdo mu ji nemůže uspokojivě přednést nahlas, ani on sám sobě ne. Proč je tomu tak? Nyní se zjevně opět dostáváme k činnosti reflexe, k vlastní duchovní práci, která tkví v takzvaném požitku. Ideální útvar povstává jedině díky tomu, že provádíme činnost transcendentování kontingentních momentů. Abychom báseň vyslechli z pozice čistého příjemce, nesměl by přednes mít žádné individuální zabarvení hlasu. V textu nic takového není. Individuální zabarvení hlasu má však každý. Žádný hlas na světě nemůže dosáhnout ideality básnického textu. Každý musí v jistém smyslu utrpět svou kontingencí. Osvobození se od této kontingence spočívá ve spolupráci, kterou v této hře musíme jako spoluhráči přispět.

Téma samočasu uměleckého díla se dá dobře postihnout na zkušenosti s rytmem. Není to podivná věc, tenhle rytmus? Existují psychologické výzkumy ukazující nám, že rytmizace je formou samotného našeho slyšení a chápání.²⁸ Necháme-li ubíhat sled rovnoměrně se opakujících zvuků nebo tónů, nemůže ho žádný jeho posluchač přestat rytmizovat.

²⁸ Srov. Richard Höningwald, „Vom Wesen des Rhythmus“, v: *Die Grundlagen der Denkpsychologie. Studien und Analysen*, Leipzig, Berlin 21925.

utrpění kontingencí

Kde tu vlastně je rytmus? Je v objektivních fyzikálních časových vztazích a vlnových procesech, tónových vlnách nebo podobně - nebo je v hlavě poslouchajícího? To je alternativa, kterou jistě lze v nedostatečnosti její syrovosti okamžitě uchopit. Je tomu tak, že rytmus odposloucháváme a zároveň ho do poslechu vkládáme. Onen příklad rytmu monotónního sledu přirozeně není příkladem z umění - ale ukazuje, že i rytmus spočívající v útvaru samotném slyšíme jen tehdy, pokud rytmi-
zujeme sami od sebe, tj. pokud skutečně provádíme činnost zaměřenou na jeho odposlouchání.

Každé umělecké dílo tedy má něco jako samočas, který nám takřkajíc ukládá. To platí nejen pro tranzitorní umění, hudbu, tanec a jazyk. Pohlédneme-li na statuární umění, vzpomeneme si, že u obrazů provádíme výstavbu a čteme je, že i architekturu „procházíme“. To vše je také chod času. Obrazy nejsou přístupné (rychle nebo pomalu) jeden jako druhý. A co teprve architektura. Je důsledkem jednoho z velkých podvodů, které pocházejí z dnešního umění reprodukce, že když vidíme poprvé v originále velké stavby lidské kultury, přijímáme je často s jistým zklamáním. Nejsou už zdaleka tak malebné, jak je důvěrně známe z fotografických reprodukcí. Popravdě toto zklamání znamená, že jsme ještě vůbec nepronikli za pouhou malebnou kvalitu náhledu stavby k ní samé jako k architektuře, jako k umění. Proto je nutno tam jít a vejít, vyjít, obcházet, pozvolna si procházením osvojit to, co útvar slibuje pro vlastní pocit ze zakoušení života a jeho stupňování. Konsekvence této krátké úvahy bych rád shrnul takto: Ve zkušenosti s uměním jde o to, že se na uměleckém díle učíme jistému druhu prodlení. Je to prodlení, které se zjevně vyznačuje tím, že se nestane nudným. Čím více se na to prodléváme u něj spoleháme, tím výmluvnější, rozmanitější a bohatší se nám bude jevit. Podstatou časové zkušenosti s uměním je, že se učíme dlít. To je pro nás snad přiměřenou konečnou analogií toho, čemu se říká věčnost.

SHRŇME nyní průběh našich úvah. Jako při každém ohlédnutí musíme si i nyní uvědomit, jak daleko jsme v celku našich úvah pokročili. Otázka, kterou nám dnes klade umění, obsahuje od počátku úkol svést dohromady to, co se rozpadá vedví a stojí naproti sobě ve vzájemném napětí: na jedné straně zdání historické, na druhé zdání progresivity. Historické zdání lze popsat jako zaslepení vzděláním, podle něhož je významné jen to, co důvěrně známe z tradice vzdělání. Zdání progresivity žije naopak z jistého druhu zaslepení kritikou ideologie, přičemž se kritik domnívá, že by měl čas znovu začínat dneškem a zítřkem a že zcela a naprosto zná tradici, v níž stojíme, a vznáší nárok na její překonání a ponechání za sebou. Vlastní hádanka kladená nám uměním spočívá právě v současnosti minulého a přítomného. Nic není pouhým předstupněm a nic pouhým znetvořením, spíše se musíme ptát, co umění toho kterého druhu sjednocuje samo se sebou jako umění a jakým způsobem je umění překonáním času. Pokusili jsme se o to ve třech krocích. První krok hledal antropologický základ ve fenoménu přebytku ve hře. Lidské bytí se velmi hlubokým způsobem vyznačuje tím, že člověk v ubohosti svých instinktů, při svém nedostatku pevné danosti způsobené pudovými funkcemi sám sebe chápe jako svobodného, ale zároveň ve své svobodě, v níž spočívá jeho lidskost, ohroženého. Sleduji zde intuitivní názory Nietzscheho inspirované filosofické antropologie, kterou rozvinuli Scheler, Plessner a Gehlen. Pokusil jsem se ukázat, že zde vyrůstá vlastní lidská kvalita bytí, sjednocení minulosti a přítomnosti, současnost dob, stylů, ras a tříd. To vše je lidské. To je

- jak jsem to nazval na začátku - zářící pohled Mnemosyné, múzy podržení a zachování, kterým se vyznačujeme. Jedním ze základních motivů mého výkladu bylo ozřejmit, že to, co máme na mysli v našem chování ke světu a v naší námaze utváření - formující nebo zúčastnění na hře forem jako spoluhráči - je výkonem podržení prchavého.

Potud není náhodou, nýbrž duchovní pečeti vnitřní transcendence hry, tohoto přesahu do libovolného, voleného, zvoleného svobodně, že se v této činnosti zvláštním způsobem odráží zkušenost s konečností lidského bytí. Pro člověka je smrt myšlenkou jdoucí za vlastní chvíli. Pohřbívání mrtvých, kult mrtvých a všechny ty nezměrné náklady na umění pro mrtvé, na posmrtné dary, to vše je zachováváním pomíjivého a prchavého v novém vlastním trvání. Nyní se mi jeví jako krok vpřed, ven z celku našich úvah, popíšeme-li jako vlastní základ našeho tvůrčím způsobem utvářeného pozvednutí se k umění nejen přebytek jako charakteristiku hraní, nýbrž spatříme-li hlubší antropologický motiv i za tím, co lidskou hru a především hru umění povyšuje nade všechny hravé formy přírody a čím se proti nim vyznačuje: propůjčování trvání.

To byl první krok, který jsme učinili. A k němu se pak vázala otázka, co vlastně je tím, co nás v oné hře forem, v jejím stávání se tvarem a „stanovení“ útvarem oslovuje významově. Tehdy jsme navázali na starý pojem symbolického. I zde bych chtěl nyní udělat ještě krok dál. Řekli jsme: Symbol je to, podle čeho se něco znovurozpozná - tak jako hostitel poznává hosta pomocí *tessera hospitalis*. Co však je znovurozpoznání? Není to: uvidět něco ještě jednou. Znovurozpoznávání není sérií setkání, nýbrž znamená: rozpoznat něco jako něco, co už je známo. Vlastní proces lidského „zabydlování“ - Hegelovo slovo, které tu používám - spočívá v tom, že každé znovurozpoznání už je zbaveno kontingence prvního poznatku a je pozvednuto do ideálního. Všichni to známe. Ve znovurozpoznání je vždy to, že rozpoznání je teď vlastnější, než jakého jsme byli schopni v lapenosti okamžikem prvního setkání. Znovurozpoznání vidí trvalé v letmém. Vlastní funkcí symbolu a symbolického obsahu všech jazyků umění tedy je uskutečňovat tento proces. Otázkou, s níž jsme se lopotili, teď bylo: Co vlastně ještě znovu-

rozpoznáváme, jde-li o umění, jehož jazyk, jehož slovník, syntax a styl jsou tak specificky prázdné a které se nám jeví tak cizí nebo tolik vzdálené od velké klasické tradice našeho vzdělání? Není snad znakem moderny právě to, že tkví v tak hluboké symbolické nouzi, že nám je ve všem tom bezdechém progresivismu víry v technický, ekonomický a sociální pokrok možnost znovurozpoznání dokonce odpírána?

Pokusil jsem se ukázat, že se nedá jednoduše hovořit o bohatých časech všeobecné důvěrné známosti symbolů a o ubohých časech vyprázdňení symbolu, jako by přízeň dob minulých a nepřízeň přítomnosti byly jednoduchou daností. Popravdě je symbol úkolem výstavby. Jde o to poskytovat možnost znovurozpoznání, a to jistě ve velmi širokém okruhu úkolů a vzhledem k velmi různým nabídkám setkávání. Je určitě rozdíl, zda si na základě našeho historického vzdělání a uvyklosti na měšťácké provozování kultury důvěrně osvojíme slovník samozřejmě řeči dřívějších časů, takže naučený slovník historické vzdělanosti bude při setkání s uměním hovořit, nebo zda na druhé straně stojí slabikování neznámých slovníků, které je třeba vystupňovat až ke schopnosti číst.

Víme přece, co znamená umět číst. Znamená to, že písmena přestanou být patrná a předmětem výstavby zůstane sám smysl. V každém případě je teprve souhlasná konstituce smyslu tím, co nám umožní říci: „Rozuměl jsem tomu, co se tu říká.“ To teprve uskutečňuje setkání s řečí forem, s řečí umění. Doufám, že je teď jasné, že jde o vztah vzájemný. Je zaslepený, kdo věří, že může mít jedno a zavrhnout druhé. Nelze snad ani dostatečně zdůraznit, že ten, kdo považuje moderní umění za zvrhlé, nebude skutečně chápat ani velké umění dřívějších dob. Musíme se naučit, že každé umělecké dílo je třeba nejprve slabikovat, abychom se ho pak naučili číst; teprve potom promluví. Moderní umění je dobrým varováním, abychom si nemysleli, že můžeme slyšet jazyk bytí starého umění, aniž bychom slabikovali, aniž bychom se ho naučili číst.

Je to však úkol podat výkon, který jednoduše nepředpokládá ani nepřijímá vděčně jako dar komunikativně obecný svět, nýbrž chce sám právě tuto komunikativní obecnost vybudovat. „Imaginární muzeum“,

slavná Malrauxova formulace současnosti všech epoch umění a jejich výkonů v našem vědomí, je - být v problematice formě - takřikajíc nedobrovolným uznáním tohoto úkolu. Je to totiž náš výkon shromáždit tuto „sbírku“ v naší imaginaci, a pointou je, že takovou sbírku nemáme ani ji nikde nenajdeme, jako když například jdeme do muzea prohlédnout si, co nasbírali jiní. Nebo jinak řečeno: Jako konečné bytosti stojíme v tradicích nehledě na to, zda je známe nebo ne, ať už jsme si jich vědomi nebo jsme zaslepeni dost na to, abychom se domnívali, že jsme začali znovu - to na moci tradic nad námi zhoľa nic nemění. Mění se tím však dost na našem náhledu na to, zda tradicím, v nichž stojíme, a možnostem, které nám do budoucnosti zaručují, vidíme do tváře, anebo zda si namlouváme, že se lze odvrátit od budoucnosti, do níž žijeme, a nově se naprogramovat a zkonstruovat. Tradicie přece neznamená pouhou konzervaci, nýbrž převod. Převod však implikuje, že nic není ponecháno nezměněné a konzervované, nýbrž že se staré učíme říkat a chápat nově. Tak používáme slovo „převod“ pro překlad.

Fenomén překladu je vsutku modelem toho, čím je skutečně tradice. To, co bylo zmrtným jazykem literatury, se musí stát vlastním jazykem. Teprve pak je literatura uměním. Totéž platí pro výtvarné umění i architekturu. Pomysleme jen, jakým úkolem je plodně a přiměřeně sjednotit velké stavby minulosti s moderním životem, jeho formami styku, pohledovými zvyklostmi, možnostmi osvětlení a podobně. Jako příklad mohu vyprávět, jak mne pohnulo, když jsem při cestě po Iberském poloostrově konečně jednou vstoupil do domu, v němž ještě elektrické světlo nezatemňovalo projasněním vlastní jazyk starých španělských a portugalských domů. Otvory oken, do nichž se hledí jako do světél, a otevřený portál, jímž do domu božího proudilo světlo, to byla zjevně vlastní přiměřená forma přístupnosti oněch mocných božích hradů. To neznamená, že bychom mohli jednoduše vyřadit své pohledové zvyklosti. To nelze, stejně jako nedokážeme vyřadit naše životní či komunikační ani jiné obdobné zvyklosti. Ale úkol sjednotit dnešek s oněmi kamennými pozůstatky minulosti je dobrou ilustrací toho, čím je vždy tradice. Není památkovou péčí ve smyslu uchovávání, je ne-

ustálým vzájemným působením naší přítomnosti s jejími cíli a minulostí, již jsme také.

Pak tedy záleží na tom: nechat být, co je. Ale nechat být neznamená: pouze opakovat, co už víme. To, co bylo, necháváme být pro toho, kým jsme, určené nikoli formou zážitku opakování, nýbrž setkáváním samým.

Konečně třetí bod, slavnost. Nechci znovu opakovat, v jakém vztahu je čas a samočas umění k samočasu slavnosti, nýbrž se chci soustředit na jediný bod, že slavnost je tím, co všechny sjednocuje. Zdá se mi, že je znakem slavení, že není ničím pro nikoho, kdo se na něm neúčastní. Účast se mi pak jeví jako zvláštní přítomnost, již je třeba uskutečňovat s plným vědomím. Upozornit na to znamená brát kriticky v potaz náš kulturní život s jeho místy požitku umění a s jeho epizodami ulehčení od každodenního tlaku bytí formou zkušenosti se vzděláním. K pojmu krásného přece patří, jak připomínám, že znamená veřejnost, uznání. To však implikuje, že existuje řád života, který mimo jiné zahrnuje i formy uměleckého utváření, dekoraci, architektonické formování našeho životního prostoru a jeho výzdobu všemi možnými formami umění. Pokud má umění mít skutečně co do činění se slavností, znamená to, že musí překonat hranice svého omezení, jak je popisují, a tím také hranice privilegia vzdělání, stejně jako musí zůstat imunní vůči komerčním strukturám našeho společenského života. Tím nemá být popřeno, že se s uměním dají dělat obchody a že umělci také mohou podlehnout komercializaci své tvorby. Ale v tom právě není vlastní funkce umění, ani dnes, ani kdy předtím. Upozorním nyní na několik faktů. Například velké řecké tragédie - jsou dodnes úkolem pro vrcholně školeného a bystrého čtenáře. Některé Sofoklovy nebo Aischylovy chórové zpěvy působí v masivnosti a pointovanosti svých hymnických výpovědí jako téměř hermeticky zašifrované. A přesto bylo atické divadlo sjednocením všech. A úspěch, enormní popularita, kterou si v atickém divadle získala kultická integrace her, dokládá, že nešlo o žádnou reprezentaci horních vrstev ani o uspokojení slavnostního výboru, rozdělujícího nakonec ceny nejlepším hráčům.

Podobným uměním jistě byly a jsou velké dějiny západní polyfonie odvozující se od gregoriánské církevní hudby. Třetí zkušenost můžeme dosud učinit, stejně jako Řekové: s antickou tragédií. Prvního ředitele moskevského Uměleckého divadla (roku 1918 nebo 1919, po revoluci) se zeptali, jakou revoluční hrou by rád otevřel své revoluční divadlo - a on s neuvěřitelným úspěchem uvedl Krále Oidipa. Antická tragédie pro každou dobu a každou společnost! Gregoriánský chorál a jeho umělecký rozkvět nebo Bachovy pašije jsou k tomu křesťanským pendantem. Nelze se zmýlit: tady nejde o pouhou návštěvu koncertu; tam se děje něco jiného. Návštěvník koncertu pochopí, že jde o jinou formu obce, než jaká se shromáždí ve velkém chrámovém prostoru u příležitosti uvedení pašijí. Tam je to jako u antické tragédie. Obojí obsáhne vše od nejvyšších nároků uměleckého, hudebního a historického vzdělání až po nejjednodušší potřebnost a citlivost lidského srdce.

Nyní ve vší vážnosti tvrdím: Žebrácká opera nebo gramofonové desky, z nichž zaznívají moderní songy milované dnešní mládeží, jsou stejně legitimní. Mají též možnost výpovědi a založení komunikace přehrávající jakékoli třídní předpoklady nebo předpoklady vzdělání. Nemám tím na mysli opojení masovou psychologickou nákazou, která je tu také a která vždy byla doprovodným jevem skutečné zkušenosti s obcí. V našem světě silných vzruchů a často nezodpovědné touhy experimentovat, řízené komerčně, je bezpochyby mnohé toho druhu, že nedokážeme říci, zda to skutečně zakládá komunikaci. Opojení samo o sobě není trvalou komunikací. Ale to, že naše děti tím nejsamozřejmějším způsobem nacházejí svůj snadný a bezprostřední výraz v jakémisi přemazání hudbou, jinak se to snad ani nedá nazvat, nebo v častoto velmi stroze působících formách abstraktního umění, to jistě něco povovídá.

Měli bychom mít jasno v tom, že to, co tu zakoušíme jako neškodný boj na hranici generací nebo řekněme raději v kontinuitě generací - neboť my starší se přece také učíme - o to, co se bude poslouchat nebo jaká se pustí gramofonová deska, probíhá i ve velkém v naší společnosti. Kdo si myslí, že naše umění je pouhým uměním horní vrstvy, ten se

silně mylí. Kdo takto smýšlí, zapomíná, že tu jsou sportovní stadiony, tovární haly, dálnice, lidové knihovny, odborné školy, které jsou po právu často vybaveny mnohem luxusněji než naše skvělá stará humanistická gymnázia, v nichž byl školní prach snad dokonce povinným prvkem vzdělání - a po nichž já upřímně teskním. Konečně zapomíná také na masmédia s jejich difúzním působením na celek naší společnosti. Nesmíme se mylně domnívat, že není možné jakékoli rozumné užití těchto věcí. Enormní nebezpečí pro lidskou civilizaci jistě spočívá v pasivitě, kterou s sebou přináší používání příliš pohodlných multiplikátorů vzdělání. To platí především pro masmédia. Ale právě tady je před každého kladen humánní požadavek, jak na staršího, který přitahuje a vychovává, tak na mladšího, který je přitahován a vychováván, totiž požadavek učit a učit se vlastní činností. Právě toto se po nás žádá: násazovat vlastní aktivitu chtění vědět a schopnosti volit tvář v tvář umění a čemukoli, co se šíří masmediální cestou. Teprve pak zakoušíme umění. Neoddělitelnost formy a obsahu se stává skutečností jako nerozlišování, v němž se setkáváme s uměním jako s tím, co nám něco říká a co nás vyjadřuje.

Potřebujeme si jen vyjasnit protikladné pojmy, v nichž se tato zkušenost takřkajíc odráží. Chci popsat dva extrémy. Jedním je forma požitku kvality známosti. Zde se podle mého názoru rodí kýč, neumění. Člověk si vyslechne, co už ví. Dokonce ani nechce slyšet nic jiného, a toto setkání prožívá jako takové, které nikoho neobrátil, nýbrž jen uvadlým způsobem potvrdí. Stejný význam má to, že člověk připravený na jazyk umění cítí chtěnost tohoto účinku. Všimáme si, že tu je něco chtěno jako něco. Veškerý kýč v sobě má něco z této často dobře míněné, dobromyslné a dobře naladěné lopotnosti o sobě - a přesto právě to ničí umění. Neboť umění je něčím pouze tehdy, pokud k tomu, aby nastala komunikace, potřebuje vlastní výstavbu útvaru z osvojovaného slovníku, forem a obsahů.

Druhá forma, extrém opačný ke kýči: estetická vybíravost. Známe ho zejména ve vztahu k reprodukčním umělcům. Jde se do opery, protože zpívá Maria Callas, nikoli proto, že je na programu určitá opera.

Rozumím tomu, že to tak je. Ale tvrdím, že to nezaručuje zprostředkování zkušenosti s uměním. Je zjevně sekundární reflexí uvědomovat si herce nebo zpěváka a vůbec umělce v roli prostředníka. Dokonalá zkušenost s uměleckým dílem je taková, že naopak musíme obdivovat diskrétnost aktérů: že neukazují sami sebe, nýbrž evokují dílo, jeho kompozici a vnitřní koherenci až k nechtěné samozřejmosti. Jde tu o dva extrémy: „umělecké chtění“ směřující k určitým manipulovatelným účelům, které se představuje v kýči, a naprostá ignorance vlastní promluvy, kterou k nám umělecké dílo směřuje, ve prospěch sekundární estetické vrstvy vkusových potěšení.

Vlastní úkol leží, jak se mi to jeví, mezi těmito extrémy. Je to úkol přijímat a podržet to, co se nám zprostředkuje díky formální síle a kvalitě utváření pravého umění. Konec konců je problémem, který zmizí sám sebou, nebo sekundární otázkou, nakolik je při tom vůbec třeba uplatnit znalosti zprostředkované historickým vzděláním. Umění starších dob k nám dospívá jen přes filtr času a živě zachovávajícího i proměňujícího předávání. Nepředmětné umění moderny může - jistě jen ve svých nejlepších, námi dnes od pouhých imitací sotva odlišitelných produktech - mít stejnou hustotu složení a stejnou možnost bezprostředního promlouvání. V uměleckém díle se to, co tu ještě není v uzavřené kompozici útvaru, nýbrž zatím jen v proudu kolem, proměňuje do trvalého útvaru, takže vrůstá do něj znamená: zároveň přerůstá sama sebe. „Ve chvíli váhání je cosi trvalého“ - to je dnešní umění, umění věčerejška a umění odjakživa.

[Text je přepracovanou verzí přednášek, které autor přednesl pod titulem Umění jako hra, symbol a slavnost během Salcburských vysokoškolských týdnů konaných od 29. července do 10. srpna 1974. Původní verzi vydal Ansgar Paus ve sborníku přednášek Salcburských vysokoškolských týdnů roku 1974 s názvem Kunst heute, Graz, Styria 1975, s. 25-84.]

Slovníček vybraných pojmů a výrazů

„bezüčelná účelnost“
 „krásné v přírodě“
 [Patočka: „přírodní krása“]
 „krásné z umění“
 [Patočka: „krása umění“]
 „minulost jako charakteristika umění“
 [Patočka: „minulý ráz umění“]
 „nelze-li k tomu nic přidat
 a nic od toho odebrat“
 [Kříž: „nelze ani nic ubrati, ani přidati“]
 básnická inovace
 bezúčelný
 bytí [individuální]
 bytost
 celek
 činnost
 diference
 dílo
 diskontinuita tvarosloví
 divák
 dorozumění se
 fakt
 forma ztvárnování
 historické povědomí
 ideál
 identifikace
 jev
 jsouco
 kormidelník
 krása
 krásné
 měšťácký
 mnohost
 myšlení
 nábráz
 náhled
 názorný
 nepředmětný
 Obec
 obecnost
 obecný
 obraz
 obrazový obsah
 odkazování
 ospravedlnění
 pocit ze zakoušení života
 podstata
 pojem díla
 porozumění
 poznatek
 pozorovatel
 požadavek legitimace
 praobraz

„e Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ (Kant)
 „s Naturschöne“ (Kant, Hegel)
 „s Kunstschöne“ (Kant, Hegel)
 „r Vergangenheitscharakter der Kunst“ (Hegel)
 „wenn nichts zu ihm hinzugefügt und nichts von ihm
 weggenommen werden kann“ (Aristotelés)

e dichterische Erfindung
 zweckfrei, zwecklos
 s Dasein
 s Wesen
 s Ganze
 e Tätigkeit /s Tun
 e Differenz
 s Werk
 r Formbruch
 r Zuschauer
 e Verständigung
 e Tatsache /r Tatbestand
 e Gestaltungsform
 s historische Bewußtsein
 s Ideale
 s Identifizieren
 e Erscheinung
 s Sein
 r Schiffer (Platón)
 e Schönheit
 s Schöne
 bürgerlich
 e Multiplizität
 s Nachdenken
 s Anbild
 r Anblick
 anschaulich
 gegenstandslos/ungegenständlich
 e Gemeinde
 e Gemeinsamkeit
 gemeinsam
 s Bild
 r Bildinhalt
 e Verweisung
 e Rechtfertigung
 s Lebensgefühl
 s Wesen
 r Werkbegriff
 s Verständnis
 s Erkenntnis
 r Beobachter, r Beschauer
 e Legitimationsforderung
 s Urbild

pravda
 pravdivost
 proces
 procházet slavností
 prožívat
 prvek
 předpoklad
 představitost
 představovat
 pudový
 rozpoznávat/rozpoznat
 rozum
 rozumění
 rozvažování
 řád
 samočas
 samozřejmě dorozumění se
 samozřejmě porozumění
 samozřejmost
 samozřejmý
 sebpředstavování
 schopnost
 skutečné
 skutečnost (vlastnost)
 soud
 specificky
 specifikace
 spojitost
 stav
 symbolicky působící
 uctívání vzdělanosti
 umělecké tvarosloví
 umění slova
 útvar
 utvářený
 užitek
 užítí
 vědění
 vkusové potěšení
 vnímání
 volný prostor
 všeobecný
 vyprávění v obrazech
 výtvarný
 výtvar
 významovost
 vzdělané povědomí
 zakusit/zakoušet
 zjevně
 zkoumání
 zkušenost
 znalost
 znovu legitimovat
 znovurozpoznání
 zobrazení
 životní zkušenost

s Wahre
e Wahrheit
r Vorgang
Fest begehen
erleben
s Element
e Voraussetzung
e Einbildungskraft
darstellen
treibhaft
erkennen
e Vernunft
s Verstehen
r Verstand
e Ordnung
e Eigenzeit
e Selbstverständigung
s Selbstverständnis
e Selbstverständlichkeit
selbstverständlich
e Selbstdarstellung
s Können
s Wirkliche
e Wirklichkeit
s Urteil
eigentümlich
e Orientierung
e Kontinuität
r Sachverhalt
s Symbolhafte
e Bildungsreligion
e Formensprache der Kunst
redende Künste (pl.)
s Gebilde
gestaltet
s Nutzen
r Gebrauch
s Wissen
e Geschmacksfreude
e Wahrnehmung
r Spielraum
allgemein
e Bilderzählung
Bildnerisch/bildend
e Schöpfung
e Bedeutsamkeit
s Bildungsbewusstsein
erfahren
offenkundig
e Untersuchung
e Erfahrung
s Wissen
neue Legitimation bringen
s Wiedererkennen
s Abbild
e Lebenserfahrung

Výběrová bibliografie H.-G. Gadamera

Bibliografie je ve všech oddílech uspořádána chronologicky podle data prvního vydání. V hranatých závorkách uvádíme orientační překlad titulu i podtitulu do češtiny (A a C), údaje týkající se prvního vydání originálu (D.1) apod. Nejvýznamnější publikace (A) a samostatná knižní vydání překladů do češtiny a slovenštiny (D.1.) zvýrazňujeme tučně. Tituly sázené kursivou jsou zkráceným bibliografickým záznamem (rozšířený lze najít na příčném místě dle chronologie). Horní index značí pořadí vydání.

A. Primární texty

Oddíl obsahuje všechny kritické edice díla H.-G. Gadamera a významné monografie knižního rozsahu, napsané německy, a menší práce. Gadamerovy práce, které nevznikly v němčině, neuvádíme.

Platos dialektische Ethik: Phänomenologische Interpretationen zum Philebos [Platónova dialektická etika: Fenomenologické interpretace Filéba]. Leipzig, Meiner ¹1931; v: Platos dialektische Ethik und andere Studien zur platonischen Philosophie (dále: **PdE & aSzpP**), ²1968, s. 6-178; Hamburg, Meiner ³1983; v: Gesammelte Werke (dále: **GW**) 5, ⁴1985, s. 3-163.

Plato und die Dichter [Platón a básníci]. Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann ¹1934; v: **PdE & aSzpP** ²1968, s. 179-204; v: **GW** ⁵1985, s. 187-211.

Hegel und der geschichtliche Geist [Hegel a dějinný duch]. V: Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft, roč. 100, ¹1939, s. 25-37;

- v: Kleine Schriften (dále: **KS**) 3, ²1972, s. 118-128; v: **GW**₄ 31987, s. 384-394. [Nástupní přednáška v Lipsku 8. 7. 1939.]
- Platos Staat der Erziehung [Platónův výchovný stát]. ¹1941; v: **PdE & aSzpP** ²1968, s. 205-220; v: **GW**₅ 31985, s. 249-262.
- Volk und Geschichte im Denken Herders [Národ a dějiny v Herderově myšlení]. V: Wissenschaft und Gegenwart, sv. 14, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann ¹1942. [Přednáška v Paříži 1941.]
- Hölderlin und das Zukünftige [Hölderlin a budoucnost]. V: Beiträge zur geistigen Überlieferung, Bad Godesberg, Helmut Küpper ¹1947, s. 53-85; v: **KS**₂ ²1967; v: **KS**₂ 31979, s. 45-63; v: **GW**₉ 41993, s. 20-38. [Přednáška 1943.]
- Zur Vorgeschichte der Metaphysik [K prehistorii metafyziky]. V: H.-G. Gadamer (ed.): Anteile [Příspěvky], Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann ¹1950 [Sborník k narozeninám Martina Heideggera]; s názvem Zur Begriffswelt der Vorsokratiker [K pojmovému světu předsókratiků], Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft ²1968; v: **GW**₆ 31985, s. 9-29.
- Über die Festlichkeit des Theaters [O slavnostnosti divadla]. V: Mannheimer Hefte, roč. 3, ¹1954, s. 26-30; v: **KS**₂ ²1967; v: **KS**₂ 31979, s. 170-177; v: **GW**₈ 41993, s. 296-304. [Přednáška 1954.]
- Mythos und Vernunft [Mýtus a rozum]. ¹1954; v: **KS**₄ ²1977, s. 48-53; v: **GW**₈ 31993, s. 163-169.
- Was ist Wahrheit? [Co je pravdivost?]. V: Zeitwende, Die neue Furche, roč. 28, ¹1957, s. 226-237; v: **KS**₁ ²1967; v: **KS**₁ 31976, s. 46-58; v: **GW**₂ 41986; v: **GW**₂ 51993, s. 44-56. [Přednáška 1955. Česky 1968, 1995.]
- Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik** [Pravdivost a metoda. Základy filosofické hermeneutiky]. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) ¹1960, ²1965, 31972, 41975; v: **GW**₁ 51986; v: **GW**₁ ⁶1990.
- Exkurse I-VI [Exkursy I-VI]. V: ¹, ², ³, 4 *Wahrheit und Methode*, ¹1960, ²1965, 31972, 41975, s. 466-476; v: **GW**₂ 51986; v: **GW**₂ ⁶1993; s. 375-386.

- Hermeneutik und Historismus [Hermeneutika a historismus]. V: Philosophische Rundschau, roč. 9, ¹1961, s. 241-276; v: ², ³, 4 *Wahrheit und Methode*, ²1965, 31972, 41975, s. 477-512; v: **GW**₂ 51986; v: **GW**₂ ⁶1993, s. 387-424.
- Vorwort zur 2. Auflage [Předmluva ke 2. vydání]. V: ², ³, 4 *Wahrheit und Methode*, ¹1965, ²1972, 31975, s. XVI-XXVI; v: **GW**₂ 41986; v: **GW**₂ 51993, s. 437-448.
- Nachwort zur 3. Auflage [Doslov ke 3. vydání]. V: ³, 4 *Wahrheit und Methode*, ¹1972, ²1975, s. 513-541; v: **GW**₂ 31986; v: **GW**₂ 41993, s. 449-478.
- Zur Problematik des Selbstverständnisses. Ein hermeneutischer Beitrag zur Frage der Entmythologisierung [K problematice samozřejmého porozumění. Příspěvek k otázce odmytologizování]. Italsky s názvem Intendimento e Rischio, v: E. Castelli (ed.): [Kongresové zprávy] Centro Internazionale di Studi Umanistici, Roma ¹1962; německy: Verstehen und Spielen [Rozumění a hra], v: Theologische Forschungen, roč. 30, ¹1963; rozšířená německá verze s konečným titulem, v: Einsichten, Festschrift für Gerhard Krüger zum 60. Geburtstag. [Názory. Jubilejní sborník k 60. narozeninám Gerharda Krügera], Frankfurt a. M. ¹1962, s. 71-85; v: **KS**₁ ²1967; v: **KS**₁ 31976, s. 70-81; v: **GW**₂ 41986; v: **GW**₂ 51993, s. 121-132. [Přednáška v Římě, 1961.]
- Dialektik und Sophistik im siebenten platonischen Brief [Dialektika a sofistika v sedmém platónském dopise]. V: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Heidelberg ¹1962; v: **PdE & aSzpP** ²1968, s. 221-247; v: **GW**₆ 31985, s. 90-115.
- Über die Möglichkeit einer philosophischen Ethik [O možnosti filosofické etiky]. V: P. Engelhardt (ed.), Sein und Ethos [Bytí a étos], Walberger Studien der Albertus Magnus Akademie, Philosophische Reihe, Mainz ¹1963, s. 11-24; v: **KS**₁ ²1967; v: **KS**₁ 31976, s. 179-191; v: **GW**₄ 41987, s. 175-188; v: *Gadamer Lesebuch*, 51997. [Přednáška 1961 ve Walbergu. Česky 1999.]

Ästhetik und Hermeneutik [Estetika a hermeneutika]. V: *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte en Psychologie*, roč. 56, 1964, s. 240-246; v: ¹KS2 21967; v: *Actes du 5ième Congrès Internat. d'Esthétique*, Amsterdam 1964, 31968, s. 93-101; v: ²KS2 41979, s. 1-8; v: **GW8** 51993, s. 1-8, v: *Gadamer Lesebuch*, 51997. [Přednáška na 5. mezinárodním estetickém kongresu v Amsterdamu 1964. Česky 1999.]

Die Marburger Theologie [Marburská theologie]. V: Erich Dinkler (ed.): *Zeit und Geschichte. Dankesgabe an Rudolf Bultmann zum 80. Geburtstag*. [Čas a dějiny. Pocta Rudolfovi Bultmannovi k jeho 80. narozeninám.], Tübingen 1964, s. 479-490; s názvem *Martin Heidegger und die Marburger Theologie*, v: ¹KS1 21967; v: ²KS1 31976, s. 82-92; v: *Heideggers Wege*, 41983, s. 29-40; v: **GW3** 51987, s. 197-208.

Mensch und Sprache [Člověk a řeč]. Předtisk v: *Muttersprache*, roč. 65, 1965, s. 257-262; v: *Orbis Scriptus*, München 1966, s. 237-243 [sborník k sedmdesátinám D. Tschizewského]; v: ¹KS1 21967; v: ²KS1 31976, s. 93-100; v: **GW2** 41986; v: ²GW2 51993, s. 146-154. [Česky 1999.]

Die Universalität des hermeneutischen Problems [Universalita hermeneutického problému]. V: *Philosophisches Jahrbuch*, roč. 73, 1966, s. 215-225; v: ¹KS1 21967; v: ²KS2 31976, s. 101-112; v: ¹GW2 41986; v: ²GW2 51993, s. 219-231; v: *Gadamer Lesebuch*, 61997.

Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik. Metakritische Erörterungen zu Wahrheit und Methode [Rétorika, hermeneutika a kritika ideologie. Metakritické poznámky k Wahrheit und Methode]. v: ¹KS1 1967; v: Apel, Karl-Otto (ed.): *Hermeneutik und Ideologiekritik*, 21971 [soubor obsahuje všechny texty debaty, kterou začal Jürgen Habermas svou kritikou Wahrheit und Methode]; v: ²KS1 31976, s. 113-130; v: ¹GW2 41986; v: ²GW2 51993, s. 232-250. [Odpověď J. Habermasovi.]

Kleine Schriften I: Philosophie. Hermeneutik [Menší spisy I: Filosofie. Hermeneutika]. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1967, 21976.

Kleine Schriften II: Interpretationen [Menší spisy II: Interpretace]. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1967; 21979.

Anmerkungen zu dem Thema Hegel und Heidegger [Poznámky k tématu Hegel a Heidegger]. V: Hermann Braun, Manfred Riedel (eds.): *Natur und Geschichte* [Příroda a dějiny], Stuttgart 1968, s. 123-131 [sborník na počest Karla Löwitha]; s názvem *Heidegger und die Sprache der Metaphysik* [Heidegger a řeč metafyziky], v: **KS3** 21972, s. 212-220; v: *Heideggers Wege*, 31983, s. 61-69, s názvem *Die Sprache der Metaphysik*, v: **GW3** 41987, s. 229-237; s názvem *Heidegger und die Sprache der Metaphysik*, v: *Gadamer Lesebuch*, 51997.

Amicus Plato magis amica veritas. V: **PdE & aSzPP** 1968, s. 249-268; v: **GW6** 31985, s. 71-89. [Přednáška proslovená 1964 a 1965.]

Platos dialektische Ethik und andere Studien zur platonischen Philosophie [Platónova dialektická etika a další studie k platónské filosofii]. Hamburg, Meiner 1968.

Über leere und erfüllte Zeit [O prázdňem a naplněném čase]. V: H.-G. Gadamer (ed.): *Die Frage Martin Heideggers-Beiträge zu einem Kolloquium mit Heidegger aus Anlaß seines 80. Geburtstages* [Otázka Martina Heideggera - Příspěvky ke kolokviu s Martinem Heideggerem u příležitosti jeho 80. narozenin], *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse*, Heidelberg 1969, s. 17-35; v: **KS3** 21972, s. 221-236; v: **GW4** 31987, s. 137-153.

Sprache und Verstehen [Řeč a rozumění]. V: *Zeitwende, Die neue Furche*, roč. 41, 1970, s. 364-377; v: **KS4** 21977, s. 86-93; v: ¹GW2 31986; v: ²GW2 41993, s. 364-377; v: *Gadamer Lesebuch*, 51997. [Česky 1999.]

Hegels Dialektik. Fünf hermeneutische Studien [Hegelova dialektika. Pět hermeneutických studií]. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1971, 21980; v: **GW3** 31987, s. 3-104.

Replik [Odpověď]. V: Apel, Karl-Otto (ed.): *Hermeneutik und Ideologiekritik*, 1971, s. 283-318 [knihla obsahuje všechny texty debaty, kterou začal Jürgen Habermas svou kritikou Wahrheit und Methode];

- s názvem Replik zu „Hermeneutik und Ideologiekritik“, v: **KS4** ²1977, s. 118-141; v: **1GW2** ³1986; v: **2GW2** ⁴1993, s. 251-275.
- Die Begriffsgeschichte und die Sprache der Philosophie [Dějiny pojmů a jazyk filosofie]. Opladen ¹1971; v: **KS4** ²1977, s. 1-16; v: **GW4** ³1987, s. 78-94.
- Über den Beitrag der Dichtkunst bei der Suche nach der Wahrheit [O přínosu básnictví při hledání pravdy]. V: Zeitwende, Die neue Furche, roč. 42, ¹1971, s. 402-410; v: **KS4** ²1977, s. 218-227; v: **GW10** ³1995, s. 70-79. [Rozhlasové vysílání, 1971.]
- Semantik und Hermeneutik. V: **KS3** ¹1972, s. 251-260; také v: **GW2**, s. 174-183. [Přednáška na XIV. Mezinárodním kongresu pro filosofii ve Vídni 1968.]
- Dichtung und Mimesis [Básnictví a mimesis]. S názvem Dichtung und Nachahmung [Básnictví a nápodoba], v: Neue Zürcher Zeitung 193, ¹1972 [v literární příloze listu]; v: **KS4** ²1977, s. 228-234; v: **GW10** ³1995, s. 80-85.
- Kleine Schriften III: Idee und Sprache. Platon, Husserl, Heidegger** [Menší spisy III: Idea a jazyk. Platón, Husserl, Heidegger]. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1972.
- Wer bin ich und wer bist du? Ein Kommentar zu Paul Celans „Atemkristall“ [Kdo jsem já a kdo jsi ty?: Komentář k básním Paula Celana Atemkristall]. Frankfurt a. M., Suhrkamp ¹1973, doplněné a revidované: ²1986; v: **GW9** ³1993, s. 383-451. [Soubor časopisecky publikovaných interpretací P. Celana.]
- Gibt es die Materie? Eine Studie zur Begriffsbildung in Philosophie und Wissenschaft [Existuje hmota? Studie ke tvoření pojmů ve filosofii a ve vědě]. V: Anastasios Giannaras (ed.): Convivium Cosmologicum. Basel-Stuttgart, Birkhäuser ¹1973 [sborník k 70. narozeninám Helmuta Hönlá]; také v: **GW6**, s. 201-217.
- Die Unsterblichkeitsbeweise in Platons „Phaidon“ [Důkazy nesmrtelnosti duše v Platónově Faidónu]. V: Helmut Fahrenbach (ed.): Wirklichkeit und Reflexion. Pfullingen, Neske 1973 [sborník k 60. narozeninám Waltera Schulze].

- H.-G. Gadamer, Paul Vogler (eds.): Neue Anthropologie [Nová antropologie], 7 sv., Stuttgart-München, Georg Thieme a Deutscher Taschenbuchverlag 1972-1975.
- Theorie, Technik, Praxis. Die Aufgabe einer neuen Anthropologie [Teorie, technika, praxe. Úkol nové antropologie]. Úvod v: *Neue Anthropologie*, ¹1972, sv. I, s. IX-XXXVII; v: **KS4** ²1977; v: **GW4** ³1987, s. 243-266. Schlussbericht [Závěrečné shrnutí]. Závěr v: *Neue Anthropologie*, sv. VII.
- Rhetorik und Hermeneutik. Göttingen ¹1976; v: **KS4** ²1977, s. 148-163; v: **1GW2** ³1986; v: **2GW2** ⁴1993, s. 276-291.
- Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft. Aufsätze [Rozum ve věku vědy. Články]. Frankfurt a. M., Suhrkamp ¹1976, ³1991.
- Das Spiel der Kunst [Hra umění]. V: **KS4** ¹1977, s. 234-240; v: **GW10** ²1995, s. 86-93. [Rozhlasové vysílání Der wahre Schein der Kunst (Pravdivé zdání umění) 1975.]
- Kleine Schriften IV: Variationen** [Menší spisy IV: Variace]. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1977.
- Philosophische Lehrjahre: Eine Rückschau [Filosofická léta učednická: Ohlédnutí]. Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann ¹1977, ²1995.
- Poetica. Frankfurt a. M., Insel ¹1977, ²1990. Rozšířené s názvem Gedicht und Gespräch [Hovory s poezií]. ¹⁽³⁾1990; v jiném uspořádání v: **GW9** ²⁽⁴⁾1993. [Soubor časopisecky publikovaných interpretací poezie.]
- Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest [Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a svátek]. V: Ansgar Paus (ed.): Kunst heute, Graz-Wien-Köln, Styria ¹1975, s. 25-84 [sborník přednášek Salcburských vysokoškolských týdnů roku 1974]; přepracované vydání, Stuttgart, Reclam ¹1977 [řada dotisků]; také v: **GW8**, s. 94-142. [Série přednášek s názvem Kunst als Spiel, Symbol und Fest v rámci Salcburských vysokoškolských týdnů konaných od 29. července do 10. srpna 1974.]
- Die Idee des Guten zwischen Plato und Aristoteles [Idea dobra mezi Platónem a Aristotelem]. Heidelberg, C. Winter ¹1978; v: **GW7** ²1991, s. 128-227. [Česky 1994.]

- Das Erbe Hegels [Dědictví Hegelovo]. V: H.-G. Gadamer, Jürgen Habermas: Das Erbe Hegels, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann 1980, s. 35-83; v: **GW4** 21987, s. 463-483; v: *Gadamer Lesebuch*, 31997. [Proslov 1979. Česky 1999.]
- Heideggers Wege. Studien zum Spätwerk [Heideggerovy cesty. Studie k jeho pozdnímu dílu]. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1983; v: **GW3** 21987, s. 175-332. [15 studií.]
- Lob der Theorie [Chvála teorie]. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1983, 31991.
- Text und Interpretation. V: *Text und Interpretation*, 1984, s. 24-55 [viz C]; také v: *Gadamer Lesebuch*, 1997. [Přednáška 25. 3. 1981 v Paříži.]
- Bürger zweier Welten [Občané dvou světů]. V: Krzysztof Michalski (ed.): Der Mensch in den modernen Wissenschaften. Castelgandolfo-Gespräche 1983, Stuttgart, Klett-Cotta 1985, s. 185-199; také v: **GW10**, s. 225-237. [Přednáška 1983. Česky 1985, 1999.]
- Gesammelte Werke 5:** Griechische Philosophie I [Sebrané spisy 5: Řecká filosofie I]. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1985.
- Gesammelte Werke 6:** Griechische Philosophie II [Řecká filosofie II]. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1985.
- Gesammelte Werke 1:** Hermeneutik I (Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik). Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1986, 21990.
- Gesammelte Werke 2:** Hermeneutik II (Wahrheit und Methode: Ergänzungen, Register). Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1986, 21993.
- Gesammelte Werke 3:** Neuere Philosophie I (Hegel / Husserl / Heidegger) [Novější filosofie I (Hegel, Husserl, Heidegger)]. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1987.
- Gesammelte Werke 4:** Neuere Philosophie II (Probleme / Gestalten) [Novější filosofie II (Problémy a osobnosti)]. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1987.
- Das Erbe Europas [Evropské dědictví]. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1989, 21990.

- Gesammelte Werke 7:** Griechische Philosophie III (Plato im Dialog) [Řecká filosofie III (Platón v dialogu)]. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1991.
- Europa und die Oikoumene [Evropa a oikúmené]. V: H.-H. Gander (ed.): Europa und Philosophie. Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann 1993, s. 67-86 [Spisy společnosti Martina Heideggera, sv. 2]; v: **GW10** 21995, s. 267-286. [Přednáška 1991. Česky 1996.]
- Gesammelte Werke 8:** Ästhetik und Poetik I (Kunst als Aussage) [Estetika a poetika I (Umění jako výpověď)]. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1993.
- Gesammelte Werke 9:** Ästhetik und Poetik II (Hermeneutik im Vollzug) [Estetika a poetika II (Uplatnění hermeneutiky)]. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1993. [Studie vzniklé během 40. až 80. let, vesměs publikované časopisecky, případně vysílané v rozhlasu, a vydané ve sbornících *Gedicht und Gespräch*, 1990 (viz *Poetica*, 1977), **KS1** nebo *Wer bin ich und wer bist du?*, 21986.]
- Über die Verborgenheit der Gesundheit [O skrytosti zdraví]. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1993.
- Hermeneutik und ontologische Differenz [Hermeneutika a ontologická diference]. V: **GW10** 1995, s. 58-70. [Napsáno 1989. Česky 1999.]
- Gesammelte Werke 10:** Hermeneutik im Rückblick [Zpětný pohled na hermeneutiku]. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1995.
- Der Anfang der Philosophie [Počátek filosofie]. Stuttgart, Reclam 1996.
- Grondin, Jean (ed.): Gadamer Lesebuch [Gadamerovská čítanka]. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1997. [Selbstdarstellung (Autoportrét), 1975, Klassische und philosophische Hermeneutik (Klasická a filosofická hermeneutika), 1968, *Die Universalität des hermeneutischen Problems*, 1966, *Sprache und Verstehen*, 1970, *Über die Möglichkeit einer philosophischen Ethik*, 1963, Vom Wort zum Begriff (Od slova k pojmu), 1995, *Ästhetik und Hermeneutik*, 1964, Von der Wahrheit des Wortes (O pravdivosti slova), 1971, *Text und Interpretation*, 1984, Wort und Bild - „so wahr, so seiend“ (Slovo a obraz - „tak

pravdivé a skutečné“), 1992, Die griechische Philosophie und das moderne Denken (*Řecká filosofie a moderní myšlení*, 1999), 1978, Plato als Porträtist (Platón jako portrétista), 1988, *Das Erbe Hegels*, 1980, *Heidegger und die Sprache der Metaphysik*, 1968 (= *Anmerkungen zu dem Thema Hegel und Heidegger*), *Hermeneutik und ontologische Differenz*, 1995.]
Hermeneutische Entwürfe: Vorträge und Aufsätze [Hermeneutické náčrtý: Přednášky a stati]. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 2000.

B. Bibliografie

B.1. V Gadamerových spisech

- KS3, s. 261-271. [První rozsáhlá bibliografie, velmi podrobná a spolehlivá].
GW1, s. 495.
GW2, s. 509-512.
GW3, s. 431-434.
GW4, s. 485-489.
GW5, s. 365-367.
GW6, s. 319-321.
GW7, s. 443-445.
GW8, s. 441-445.
GW9, s. 471-475.
GW10, s. 441-446 a s. 453-477. [Každý svazek *Gesammelte Werke* (Sebraných spisů) obsahuje informace o ediční historii v tom kterém svazku publikovaných textů. V desátém svazku je navíc přehledný obsah celé řady a seznam anglických, francouzských a italských překladů.]

B.2. V samostatných publikacích

- Gadamer-Bibliographie (1922-1994). Sestavil Etsuro Makita. Frankfurt a. M., P. Lang 1995. [349 s., kompletní bibliografie HGG v uvedeném rozmezí včetně překladů, neobsahuje sekundární texty. E. Makita z tokijské university výsledky své činnosti průběžně publikuje na internetové stránce věnované HGG http://www.ms.kuki.sut.ac.jp/KMSLab/makita/gdmhp/gdmhp_d.html (v německé a v japonské mutaci, verze ze září 2002. Tamtéž lze najít i další bibliografické soupisy: jubilejní spisy pro HGG: ghp_festschr_d.html, hlavní díla HGG: ghp_wwerk_d.html, sekundární literatura o HGG a jeho filosofii: ghp_2literat_d.html, doplňky k bibliografii HGG 10/1994-2/1995: ghp_gabierg_d.html, aktualita k bibliografii HGG 10/1994-2/1995: neuers.html a soupis přednášek a seminářů HGG: ghp_vorl_d.html].
- Hans-Georg Gadamer's Writings 1922-1996 [Spisy z let 1922-1996]. Sestavil Richard E. Palmer. V: *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, 1997 [viz C], s. 558-602. [Reprezentativní výběr z Makitovy bibliografie s podrobnějším soupisem Gadamerových interview.]
- Hans-Georg Gadamer: A Bibliography. Sestavila Joan Nordquist. Santa Cruz (CA), Reference and Research Services 1998. [51 s., aktuální krácená bibliografie německých primárních textů, anglických překladů, a především anglicky psané sekundární literatury.]

C. Sekundární literatura

- Habermas, Jürgen: Wahrheit und Methode. V: *Philosophische Rundschau* 1967; rozšířené s názvem *Zu Gadamer's Wahrheit und Methode*, v: *Hermeneutik und Ideologiekritik*, 1971, s. 45-56. [Recenze.]
- Palmer, Richard E.: *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. V: [Studie o fenomenologii a filosofii existencialismu Northwestern University], Evans-ton (Ill.), Northwestern University Press 1969.

- Habermas, Jürgen: Der Universalitätsanspruch der Hermeneutik [Nárok hermeneutiky na universalitu]. V: *Hermeneutik und Ideologiekritik*, 1971, s. 120-159.
- Apel, Karl-Otto (ed.): *Hermeneutik und Ideologiekritik*. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1971. [Sborník debaty H.-G. Gadamera s kritikou ideologie: obsahuje výše uvedenou rozšířenou verzi Habermasovy recenze, Gadamerovu reakci na tuto recenzi *Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik*, 1967, výše uvedenou Habermasovu reakci na Gadamerovu odpověď, příspěvky K.-O. Apela, Clause von Bormanna, Rüdiger Bubnera aj. a všeobecnou odpověď H.-G. Gadamera na všechny příspěvky *Replik* (viz A)].
- Lang, Peter Christian: *Hermeneutik, Ideologiekritik, Ästhetik: über Gadamer und Adorno sowie Fragen einer aktuellen Ästhetik* [Hermeneutika, kritika ideologie, estetika: o Gadamerovi a Adornovi jakož i o otázkách aktuální estetiky]. Königstein (Ts.), Forum Academicum v nakladatelské skupině Athenäum/Hain/Scriptor/Hanstein 1981.
- Ricoeur, Paul: *Hermeneutics and the Human Sciences*. Cambridge, Cambridge University Press 1981.
- Grondin, Jean: *Hermeneutische Wahrheit?: Zum Wahrheitsbegriff Hans-Georg Gadamer* [Hermeneutická pravdivost?: K pojmu pravdivosti u H.-G. Gadamera]. Königstein (Ts.), Forum Academicum v nakladatelské skupině Athenäum/Hain/Scriptor/Hanstein 1982; opravené vydání Weinheim, Beltz Athenäum 21994.
- Forget, Ph. (ed.): *Text and Interpretation. Deutsch-französische Debatte mit Beiträgen von J. Derrida, Ph. Forget, M. Frank, H.-G. Gadamer, J. Greitsch und F. Laruelle*. München, Wilhelm Fink Verlag 1984.
- Weinsheimer, Joel: *Gadamer's Hermeneutics: A Reading of Truth and Method*. New Haven, Yale University Press 1985.
- Dallmayr, Fred: *Hermeneutics and Deconstruction: Gadamer and Derrida in Dialogue*. V: Dallmayr, Fred: *Critical Encounters: Between Philosophy and Politics*. Notre Dame (Ind.), Notre Dame University Press 1987, s. 130-158.

- Warnke, Georgia: *Gadamer: Hermeneutics, Tradition, and Reason*. Stanford University Press-Stanford (Calif.), Polity Press-Oxford 1987.
- Palmer, Richard E., Michelfelder, Diane P. (eds.): *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter* [Dialog a dekonstrukce: Střetnutí Gadamera a Derridy]. Albany (N. Y.), State University of New York Press 1989.
- Sullivan, Robert R.: *Political Hermeneutics: The Early Thinking of Hans-Georg Gadamer*. University Park, Pennsylvania State University Press 1989.
- Wright, Kathleen (ed.): *Festivals of Interpretation: Essays on Hans-Georg Gadamer's work*. Albany (N. Y.), State University of New York Press 1990.
- Grondin, Jean: *Einführung in die philosophische Hermeneutik* [Úvod do filosofické hermeneutiky]. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991 [s předmluvou H.-G. Gadamera]. [Francouzsky: Paris 1993, anglicky: New Haven-London 1994, česky 1997.]
- Silverman, Hugh J. (ed.): *Gadamer and Hermeneutics: Science, Culture, Literature: Plato, Heidegger, Barthes, Ricoeur, Habermas, Derrida*. New York-London, Routledge 1991. [Sborník na Gadamerovu počest.]
- Kögler, Hans-Herbert: *Die Macht des Dialogs: Kritische Hermeneutik nach Gadamer, Foucault und Rorty*. Stuttgart, Metzler 1992. [Původně disertace na Universität Frankfurt a. M., 1991. Anglicky *The Power of Dialogue: Critical Hermeneutics After Gadamer and Foucault*. Přel. Paul Hendrickson. Cambridge (Mass.), MIT Press 1996.]
- Vattimo, Gianni: *Oltre l'interpretazione: Il significato dell'ermeneutica per la filosofia* [Za hranicemi interpretace: Význam hermeneutiky pro filosofii]. Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli 1994. [Anglicky *Beyond Interpretation: The Meaning of Hermeneutics for Philosophy*. Přel. David Webb. Polity Press, Cambridge 1997.]
- Schmidt, Lawrence K. (ed.): *The Specter of Relativism: Truth, Dialo-*

- gue, and Phronesis in Philosophical Hermeneutics [Přízrak relativismu: Pravda, dialog a *frónésis* ve filosofické hermeneutice]. Evanston (Ill.), Northwestern University Press 1995 [Studie o fenomenologii a filosofii existencialismu Northwestern University].
- Zuckert, Catherine H.: Postmodern Platos: Nietzsche, Heidegger, Gadamer, Strauss, Derrida. Chicago, University of Chicago Press 1996.
- Hahn, Lewis E. (ed.): The Philosophy of Hans-Georg Gadamer. LaSalle (Ill.)-Chicago, Open Court Publishers 1997. [Obsahuje Gadamerovu bibliografii.]
- Risser, James: Hermeneutics and the Voice of the Other: Re-Reading Gadamer's Philosophical Hermeneutics. Albany (N. Y.), State University of New York Press 1997.
- Grondin, Jean: Hans-Georg Gadamer: Eine Biographie. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1999.
- Grondin, Jean: Introduction à Hans-Georg Gadamer (La Nuit surveillée) [Úvod do H.-G. Gadamera (Probdělá noc)]. Paris, Éditions du Cerf 1999.
- Hammermeister, Kai: Hans-Georg Gadamer. München, C. H. Beck 1999.
- Renaud, François: Die Resokratisierung Platons: Die platonische Hermeneutik Hans-Georg Gadamer's. Sankt Augustin, Academia Verlag 1999.
- Günter Figal, Jean Grondin, Dennis J. Schmidt a Friederike Rese (eds.): Hermeneutische Wege: Hans-Georg Gadamer zum Hundertsten. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 2000.
- Grondin, Jean: Einführung zu Gadamer [Úvod ke Gadamerovi]. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 2000.
- „Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache“: Hommage an Hans-Georg Gadamer [„Jsoucno, kterému lze rozumět, je jazyk“: Pocta H.-G. Gadamerovi]. Frankfurt a. M., Suhrkamp 2001.
- Grondin, Jean: Von Heidegger zu Gadamer: Unterwegs zur Hermeneutik [Od Heideggera ke Gadamerovi: Cestou k hermeneutice]. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001.

Dostal, Robert J. (ed.): The Cambridge Companion to Gadamer [Cambridgeský průvodce Gadamerem]. Cambridge, Cambridge University Press 2002.

D. Bibliografie ve vztahu k českému prostředí

D.1. Překlady textů H.-G. Gadamera do češtiny a slovenštiny

- Hermeneutický význam časového odstupu [Die hermeneutische Bedeutung des Zeitenabstandes = *Wahrheit und Methode* II, 1.c), v: **GW**₁, s. 296-305]. Přel. Jiří Němec, v: Podoby. Literární sborník. Praha, Československý spisovatel 1967, s. 209-216.
- Co je pravda? [*Was ist Wahrheit?* 1957]. Přel. Jiří Němec, v: Tvář, roč. 3, 1968, č. 2, s. 1-6 a Tvář, roč. 4, 1969, č. 1, s. 50-52.
- Řeč jako médium hermeneutické zkušenosti [Sprache als Medium der hermeneutischen Erfahrung = úvodní pasáž *Wahrheit und Methode* III, 1, v: **GW**₁, s. 387-393]. Přel. Jiří Němec, v: Překlad literárního díla. Sborník současných zahraničních studií, Praha, Odeon 1970, s. 24-30.
- Občané dvou světů [*Bürger zweier Welten*, 1985]. Přel. O. Vochoč, v: Člověk v moderních vědách. Praha, Filosofický ústav ČSAV 1992, s. 143-153.
- Idea Dobra mezi Platónem a Aristotelem** [*Die Idee des Guten zwischen Plato und Aristoteles*, 1978]. Přel. Jan Šindelář a Filip Karfik, Praha, ISE (edice Oikúmené) 1994.
- Problém dějinného vědomí** [Le problème de la conscience historique, Louvain 1963]. Z francouzštiny přel. Jiří Němec a Jan Sokol, Praha, Filosofie (Parva philosophica) 1994.
- Co je pravda? [*Was ist Wahrheit?*, 1957]. Přel. Jiří Němec, v: Tvář. Výbor z časopisu. Praha, Torst 1995, s. 421-424. [Poprvé 1968, 1969.]
- Aktualita krásneho. Umenie ako hra, symbol a slávnosť** [*Die Aktualität des Schönen*, 1977]. Přel. Oliver Bakoš, Bratislava, Archa 1995.
- Znovunalezený Heideggerův „Úvod k Aristotelovi“ z r. 1922 [Die wiederaufgefundene „Aristoteles-Einleitung“ Heideggers von 1922, 1989]. Přel. Jiří Pešek, v: Filosofický časopis, roč. 44, 1996, s. 3-8.

- Evropa a oikúmené [*Europa und die Oikoumene*, 1993]. Přel. Irena Šnebergová, v: *Filosofický časopis*, roč. 44, 1996, s. 85-100.
- Jazyk jako médium hermeneutické zkušenosti [*Sprache als Medium der hermeneutischen Erfahrung* = úvodní pasáž *Wahrheit und Methode* III, 1, v: **GW1**, s. 387-393]. Přel. Irena Šnebergová, v: *Filosofický časopis*, roč. 46, 1998, s. 597-602.
- Člověk a řeč (Výbor textů)**. Uspořádal Jan Sokol, Praha, OIKOY-MENH 1999; obsahuje následující překlady [řazeno chronologicky podle prvního vydání originálu]:
- O možnosti filosofické etiky [*Über die Möglichkeit einer philosophischen Ethik*, 1963]. Přel. Jakub Čapek a Jan Sokol, s. 53-67.
- Estetika a hermeneutika [*Ästhetik und Hermeneutik*, 1964]. Přel. Jan Sokol, s. 45-52.
- Člověk a řeč [*Mensch und Sprache*, 1966]. Přel. Jan Sokol, s. 22-29.
- Řeč a rozumění [*Sprache und Verstehen*, 1970]. Přel. Jan Sokol, s. 30-44.
- Věda a veřejnost [*Wissenschaft und Öffentlichkeit*, 1977.] Přel. Jan Sokol, s. 83-89.
- Řecká filosofie a moderní myšlení [*Die griechische Philosophie und das moderne Denken*, 1978, také v: **GW6**, s. 3-8]. Přel. Jan Sokol, s. 109-114.
- Dědictví Hegelovo [*Das Erbe Hegels*, 1980]. Přel. Jakub Čapek, s. 115-137.
- Idea tolerance 1782-1982 [*Die Idee der Toleranz 1782-1982*, 1982.] Přel. Jan Sokol, s. 71-82.
- Občané dvou světů [*Bürger zweier Welten*, 1985]. Přel. Jan Sokol, s. 9-21.
- Rozmanitost Evropy: dědictví a budoucnost [*Die Vielfalt Europas - Erbe und Zukunft*, 1985.] Přel. Jan Sokol, s. 90-105.
- Hermeneutika a ontologická diference [*Hermeneutik und ontologische Differenz*, 1995]. Přel. Jakub Čapek, s. 138-151.
- Filosofie a hermeneutika [*Philosophie und Hermeneutik*, v: **KS4**, s. 256-271]. Přel. Zdenka a Jaroslav Hrochovi, v: *Filosofický časopis*, roč. 48, 2000, s. 439-444.

D.2. Sekundární literatura v češtině

- Jpa [= Patočka, Jan]: H. G. Gadamer, Volk und Geschichte im Denken Herders, 1942. V: *Česká mysl*, roč. 37, 1943, s. 153. [Recenze.]
- Černý, Jiří: Filosofický problém hry. V: *Filosofický časopis*, roč. 15, 1967, s. 655-656. [První informace o Wahrheit und Methode v kontextu ludologické literatury (Buytendijk, Bally; Fink, Huizinga).]
- Černý, Jiří: Soudobá buržoazní hermeneutika a metodologické problémy historickospolečenských věd. V: *Filosofický časopis*, roč. 26, 1978, s. 851-863. [Problematika debaty s kritikou ideologie.]
- Hroch, Jaroslav: K problematice antiscientismu ve filosofii H.-G. Gadamera. Gadamerova filosofická hermeneutika ve vztahu k W. Diltheyovi, E. Husserlovi a M. Heideggerovi. V: *Filosofický časopis*, roč. 31, 1983, s. 90-112.
- Hroch, Jaroslav: Die philosophische Hermeneutik H.-G. Gadammers und transzendente Phänomenologie. V: *Transzendente Phänomenologie* Ed. Husserls, Praha, ČSAV 1988, s. 180-201; český výtah v: *Filosofický časopis*, roč. 36, 1988, s. 834-840.
- Hroch, Jaroslav: Praxe a tradice. Kritika filozofické hermeneutiky H.-G. Gadamera, Praha, Academia 1989.
- Hroch, Jaroslav: Východiska filosofického myšlení H.-G. Gadamera (Platón, J. G. Herder, J. W. Goethe, G. W. F. Hegel). V: *Filosofický časopis*, roč. 38, 1990, s. 89-96.
- Petříček, Miroslav, jr.: Myšlení o divadle. Díl 2. Gadamer, Arendtová, Ricoeur, Derrida. Praha, Herrmann a synové 1993.
- Cibulka, Josef: Vznikání a dekonstrukce. O vývoji momentů negativity a temporalizace u Hegela, Heideggera a Derridy. V: *Filosofický časopis*, roč. 45, 1997, s. 205-211.
- Hroch, Jaroslav: Filosofická hermeneutika v dějinách a současnosti. Brno, Masarykova universita a nakladatelství Georgetown 1997.
- Grondin, Jean: Úvod do hermeneutiky [*Einführung in die philosophische Hermeneutik*, 1991]. [Z německého originálu] přel. Břetislav Horyna a Pavel Kouba. Praha, OIKOYMENH 1997.

- Petříček, Miroslav, jr.: Hermeneutika a dekonstrukce. V: Filosofický časopis, roč. 46, 1998, s. 731-740. [Upravená verze příspěvku předneseného 1. 10. 1997 na pražské konferenci Hermeneutik und Dekonstruktivismus pořádané Internationales Zentrum Tübingen.]
- Hroch, Jaroslav: Hans-Georg Gadamer a hermeneutická filosofie. V: Filosofický časopis, roč. 48, 2000, s. 445-463.
- Skovajsa, Marek: Gadamer centenarius. V: Filosofický časopis, roč. 48, 2000, s. 465-472.

D.3. Miscelanea

- Mokrejš, Antonín: Myšlení a věc sama [recenze knihy *Problém dějinného vědomí* v překladu J. Němce a J. Sokola, viz D.1]. V: Filosofický časopis, roč. 43, 1995, s. 333-337.
- Mathauser, Zdeněk: Aktualita krásného [recenze Bakošova překladu (viz D.1)]. V: Estetika, roč. 34, 1997, s. 48-50.
- Hroch, Jaroslav: Hans-Georg Gadamer: Aktualita krásného. Umenie ako hra, symbol a slávnosť [recenze Bakošova překladu (viz D.1)]. V: Filosofický časopis, roč. 46, 1998, s. 129-132.
- Blecha, Ivan: Gadamer, Hans-Georg. V: Filosofický slovník. Olomouc, Nakladatelství Olomouc 1998, s. 150. [Heslo.]
- Olšovský, Jiří: Gadamerova hermeneutika a nedogmatická dialektika [recenze Sokolovy antologie *Člověk a řeč* (viz D.1)]. V: Filosofický časopis, roč. 48, 2000, s. 698-701.
- Langmeyer, P.: Hans-Georg Gadamer. V: Nida-Rümelin, Julian: Slovník současných filosofů. Praha, Garamond 2001, s. 136-143. [Heslo.]
- Hroch, Jaroslav: Nekrolog. V: Filosofický časopis, roč. 50, 2002, s. 331-332.

Stručná biografie H.-G. Gadamera

Tituly v kursivě jsou uvedeny též v oddílu A Výběrové bibliografie Hanse-Georga Gadamera (s. 63-72).

- 1900 11. února se v Marburku v rodině farmaceuta Johanna Gadamera narodil syn Hans-Georg.
- 1902 Johannes Gadamer byl povolán jako řádný profesor a zároveň vedoucí farmaceutického ústavu university do západopruské Vratislavi.
- 1909-1918 Hans-Georg Gadamer (dále jen HGG) navštěvuje gymnázium u sv. Ducha ve Vratislavi, maturuje a začíná studovat na universitě ve Vratislavi.
- 1919 Johannes Gadamer je povolán zpět na universitu v Marburku jako nástupce svého učitele Ernsta Schmidta. HGG přestupuje z university ve Vratislavi do Marburku, kde studuje germanistiku, historii, dějiny umění a filosofii. Ačkoli se otec snaží přivést syna k exaktním vědám, utíká HGG k „upovídáným profesorům“, především k protiměšťácky zaměřenému Richardu Hamannovi, z dalších jmenujme klasického filologa a komparatistu Ernsta Roberta Curtia.
- 1921 HGG je ovlivněn filosofií a etikou Nikolaie Hartmanna. Účastní se pravidelných nočních diskusí v profesorově domě, postupně se však od Hartmannova novokantismu distancuje jako od tzv. naivního objektivismu a zajímá se o novinku zvanou fenomenologie. V letním semestru navštěvuje v Mnichově seminář fenomenologa Moritze Geigera.

- 1922 Předkládá disertaci o Platónově filosofii. V květnu je u Paula Natorpa a Nikolaie Hartmanna promován na doktora filosofie (ke své disertaci se později staví značně rezervovaně: „díkybohu, že existuje jen ve strojopisu“).
- 1923 V letním semestru navštěvuje ve Freiburgu Husserlovy a Heideggerovy přednášky. V létě se setká s Heideggerem na jeho horské chatě. Heidegger je přeložen do Marburku.
- 1924-1927 Studuje klasickou filologii u Paula Friedländera v Marburku. Inspirací k tomuto studiu byly především Heideggerovy teze o Platónovi a Aristotelovi. Důkladné studium mu však brzy umožní emancipovat svůj výklad. Krystalizující postoj HGG lze shrnout jako obranu Platónových koncepcí proti Heideggerovi vycházejícímu ze svérázně pochopené aristotelské kritiky. Heidegger koná přednášky a cvičení od sedmi hodin ráno, HGG a jiní opouštějí postupně Hartmannův populnoční kroužek.
- 1927 Skládá státní zkoušku učitelské způsobilosti pro vyšší stupně.
- 1929 Habilituje se v Marburku u Heideggera a Friedländera.
- 1931 Vydává svůj habilitační spis *Platos dialektische Ethik*.
- 1933 Podniká cestu do Paříže. Své studium u HGG začíná Walter Schulz.
- 1934-1935 Po dva semestry vyučuje HGG na universitě v Kielu, jejíž rektor Richard Kroner nevyžadoval od vyučujících členství v politické organizaci Dozentenbund, které bylo v prvních letech po nacionálně socialistickém převratu podmínkou placené činnosti na universitě a jmenování profesorem (neplacená funkce soukromého docenta byla postupně rušena a nahrazována placenou funkcí tzv. docenta nového řádu, k jejímuž výkonu však byla nutná politická konformita s novým zřízením).
- 1936 Na podzim se jako dobrovolník účastní polovojského „rehabilitačního tábora“ pro mladé docenty Dozentenakademie s politickým a odborným programem ve Weichselmünde u Gdaňska, což mu umožní jmenování profesorem, aniž vstoupí do stranické organizace.

- 1937 Je jmenován mimořádným profesorem v Marburku.
- 1938/1939 Je povolán do Lipska jako řádný profesor (jmenování 1. ledna 1939) a vedoucí filosofického ústavu university (nástupní přednáška 8. 7. 1939: *Hegel und der geschichtliche Geist*). HGG následují do Lipska žáci W. Schulz a Karl-Heinz Volkman-Schluck.
- 1939/1940 O vánocích přednáší na pozvání Goethovy společnosti ve Florencii o Hölderlinovi.
- 1940 Stává se členem Saské akademie věd v Lipsku.
- 1941 V rámci oficiálního osvětového programu přednáší v obsazené Paříži o Herderovi (*Volk und Geschichte im Denken Herders*, 1942; díky tomuto programu se nastupující generace seznámila se starší i novější německou filosofii. Mezi přednášejícími byl i Martin Heidegger, z posluchačů uveďme například Paula Ricoeura).
- 1944 V únoru odlétá na pozvání romanisty Harriho Meiera přes Španělsko do Lisabonu, kde koná několik přednášek.
- 1945 Je zvolen děkanem Filosofické fakulty university v Lipsku.
- 1946-1947 Vykonává funkci rektora university v Lipsku. Jako osoba nezkompromitovaná spoluprací s nacionálněsocialistickým režimem se stal i přes pochyby ruské okupační správy nejvhodnějším kandidátem do čela denacifikující se university; antipatie s ruskými úřady je však vzájemná a HGG jedná o svém odchodu do americké okupační zóny.
- 1947 Je povolán do Frankfurtu n. M., kde po počátečních peripetiích s americkými úřady (je považován za komunistu) působí jako řádný profesor až do roku 1949.
- 1949 Na jaře se účastní filosofického kongresu v Mendoze v Argentině (přednáška *Die Grenzen der historischen Vernunft* [Hranice historického rozumu]). Je povolán do Heidelbergu jako Jaspersův nástupce (od října). Dostává se opět do silného vlivu Martina Heideggera.
- 1950 Rediguje sborník *Anteile* k narozeninám Martina Heideggera. Rozhoduje se vypracovat originální koncepci filosofické hermeneutiky. Je jmenován členem Heidelberské akademie věd.

- 1951-1977 Vykonává funkci předsedy komise zabývající se Mikulášem Kusánským [Cusanus-Kommission, Cusanus-Unternehmen] Heidelberské akademie věd.
- 1951 Je jmenován členem Darmstadtské akademie pro jazyk a básnictví.
- 1953 Zakládá spolu s Helmutem Kuhnem časopis Philosophische Rundschau [Filosofické rozhledy].
- 1960 Vydává svůj hlavní spis *Wahrheit und Methode*, jímž zakládá filosofickou hermeneutiku.
- 1962 Je zvolen prezidentem Všeobecné společnosti pro filosofii v Německu [Allgemeine Gesellschaft für Philosophie in Deutschland].
- 1962-1964 Podílí se na založení Mezinárodního sdružení pro podporu hegelovských studií [Internationale Vereinigung zur Förderung der Hegel-Studien], sám je jeho prezidentem do roku 1970.
- 1966 Jako prezident Všeobecné společnosti pro filosofii v Německu organizuje kongres o jazyce v Heidelbergu.
- 1967-1971 Z podnětu Habermasovy recenze na *Wahrheit und Methode* dojde k tzv. debatě s kritikou ideologie (viz sborník *Hermeneutik und Ideologiekritik*, 1971).
- 1967-1977 Vycházejí čtyřsvazkové *Kleine Schriften*.
- 1968 Je emeritován, pokračuje však na heidelberské universitě v dobrovolné výuce; v březnu cestuje do USA.
- 1968/69-1972 Vykonává funkci prezidenta Heidelberské akademie věd.
- 1969 V dubnu znovu odjíždí do USA.
- 1970 Je jmenován členem Akademie věd v Aténách.
- 1971 Je pasován na rytíře řádu *Pour le mérite* a je mu udělena Reuchlinova cena města Pforzheimu.
- 1972 Byl vyznamenán Velkým křížem za zásluhy s hvězdou (4. stupeň německého spolkového řádu za zásluhy).
- 1972-1976 V zimních semestrech vede postgraduální kursy o Platónovi na MacMaster University v Hamiltonu.
- 1973 Je jmenován členem Národní akademie nauk v Římě.

- 1975 Je jmenován čestným členem Americké akademie umění a věd v Bostonu.
- 1977 V listopadu podniká cestu do USA.
- 1978-1986 V zimních semestrech přednáší na Boston College (Platón, Aristotelés, Hegel, fenomenologie, Heidegger, hermeneutika).
- 1979 13. června je HGG slavnostně udělena Hegelova cena města Stuttgartu; pronáší děkovnou řeč *Das Erbe Hegels* (1981), laudatio přednesl Jürgen Habermas.
- 1979 V říjnu převzal Freudovu cenu Darmstadtské akademie pro jazyk a básnictví (děkovná řeč *Gutes Deutsch* [Dobrá němčina]).
- 1979 Je jmenován členem Belgické královské akademie.
- 1980-1992 V zimních měsících koná několikadenní semináře na Istituto Italiano per gli Studi Filosofici v Neapoli (antická filosofie, aplikace hermeneutiky na umění, německá filosofie).
- 1981 Debata s Jacquesem Derridou (viz sborníky *Text und Interpretation*, 1984, a *Dialogue and Deconstruction*, 1989).
- 1985-1995 Vycházejí deseti svazkové *Gesammelte Schriften*.
- 1986 15. července převzal HGG Jaspersovu cenu města Heidelbergu a heidelberské university (děkovná řeč *Von Lehrenden und Lernenden* [O vyučujících a učících se]).
- 1986 20. listopadu obdržel Cenu Dr. Margity Egnér (děkovná řeč *Leiberfahrung und Objektivierbarkeit* [Tělesné prožitky a objektivizovatelnost]).
- 1987 6. května obdržel Cenu Hannse Martina Schleyera Schleyerovy nadace ve Stuttgartu (děkovná řeč *Die anthropologischen Grundlagen der Freiheit des Menschen* [Antropologické předpoklady svobody člověka]).
- 1990 Je vyznamenán Velkým křížem za zásluhy s hvězdou a šerpou (3. stupeň německého spolkového řádu za zásluhy).
- 1993 Je vyznamenán Velkým křížem (2. stupeň německého spolkového řádu za zásluhy) a Velkou medailí heidelberské university.
- 1995 V Heidelbergu se koná velká veřejná oslava narozenin HGG za účasti osobností vědeckého a politického života.

- 1996 Obdržel čestný doktorát university v Lipsku.
- 1997 27. března byl HGG udělen čestný doktorát Karlovy university v Praze.
- 2000 Město a universita Heidelberg pořádají ve dnech 11. a 12. února velkolepou oslavu stých narozenin HGG za účasti celebrit veřejného a akademického života. Konal se seminář k filosofii HGG, na němž své příspěvky přednesli mj. Richard Rorty, Gianni Vattimo a Michael Theunissen, nástupce HGG v Heidelbergu v 70. letech, zúčastnili se také Jürgen Habermas a Paul Ricoeur. Deutschland Radio vysílalo dvanáctihodinovou četbu z díla HGG. Nakladatelství Reclam vydalo jubilejní sborník *Begegnungen mit Hans-Georg Gadamer* s příspěvky Rortyho, Vattima, Habermase, Realeho, Figala, Grondina aj.
- 2001 Heidelberská universita poprvé uděluje Gadamerovu profesuru.
- 2002 13. března umírá.

OBSAH

(ZDÁ SE MI...) / 5

I / 27

HRA

II / 37

SYMBOL

III / 46

SLAVNOST

(SHRŇME...) / 53

Slovníček vybraných
pojmů a výrazů / 61
Výběrová bibliografie
H.-G. Gadamera / 63
Stručná biografie
H.-G. Gadamera / 81

HANS-GEORG GADAMER
AKTUALITA KRÁSNÉHO

Umění jako hra, symbol a slavnost

Z německého originálu
Die Aktualität des Schönen.
Kunst als Spiel, Symbol und Fest,
Stuttgart, Reclam 1977,
přeložil, bibliografii a biografii
Hanse-Georga Gadamera
sestavil David Filip
Typografie Václav Sokol
V roce 2003
vydalo nakladatelství Triáda,
Ostrovní 17, 110 00 Praha 1,
jako 45. svazek edice Delfin
Redaktor Marek Vajchr
Sazba písmem John Baskerville
a Univer Petr Teichmann
Tisk Hermann & spol.,
Havlíčkův Brod
Počet stran 88
Vydání první