

Filosofie umění H.-G. Gadamera

Ve své *filozofii umění* vychází Gadamer z Heideggerova úsilí o překonání tradiční pojmové a kategoriální výstavby estetiky a dějin umění. Především z tohoto hlediska rozvíjí svou kritiku tzv. estetického vědomí, které je podle jeho názoru vlastně vždy sekundárním vědomím "vzhledem k bezprostřednímu nároku na pravdu, který vzchází z uměleckého díla".³⁶ Estetické vědomí není prý totiž vůbec schopno postihnout skutečnou *zkušenost o umění*, neboť je spjata s estetickým soudem, který buď přijímá nebo odmítá umělecké dílo. Problematickým momentem tohoto názoru však je, jak ukazuje například Květoslav Chvatík,³⁷ že zcela pomíjí svébytnou a nenahraditelnou hodnotu estetického postoje, který je inherentně realizován v uměleckém díle a je nezbytný k jeho adekvátní interpretaci.

Ve svém pokusu o překonání estetických kategorií založených na tradiční metafyzice se Gadamer pokouší prokázat, že velké epochy kulturních dějin lidstva se obešly nejen bez pojmu estetického vědomí, ale vůbec i bez pojmu umění, a přitom vytvářely umělecká díla, jež se včleňovala do pospolitého lidského života a "byla přijímána v tom, co sdělovala a znázorňovala".³⁸ Ve svém negování koncepcí spjatých s kategorií estetického vědomí proto zdůrazňuje, že původní zkušenost o umění nemůže v žádném případě chápat umělecké dílo jako pouhý estetický objekt. Ještě více než Heidegger trvá Gadamer na svém přesvědčení, že ona pravá, "původní" ("ursprüngliche") zkušenost o umění musí vycházet z náboženské podstaty uměleckého díla i z její recepce v rámci religiózní pospolitosti, aby mohla adekvátně postihnout pravdu jeho bytí.³⁹

V této souvislosti zakládá Gadamer svou pozitivní *ontologickou* charakteristiku *uměleckého obrazu* na tezi, že umělecké dílo poukazuje k náboženskému rituálu, který zcela ztotožňoval obraz a zobrazené. Na podkladě tradice myticko magického a religiózního chápání umění pojímá Gadamer

znázornění ("*Darstellung*") jako proces, v němž se bytí spjaté s tzv. božským ("*das Göttliche*") projevuje ve své smyslově konkrétní podobě a umělecký obraz se stává *ontologicky svébytnou skutečností*, která je odlišná od pouhého zobrazení ("*Abbild*"). Ontologickou strukturu uměleckého obrazu, která vychází z jeho "nenahraditelnosti", "zranitelnosti" a "posvátnosti", můžeme proto podle Gadamera nejlépe postihnout a pochopit prostřednictvím náboženského umění.⁴⁰ V této souvislosti zastává Gadamer názor, že pojem miméze ("*mímesis*") v antické estetice má svůj původ v "posvátné" hře náboženského kultu, tj. v tanci jakožto znázornění božského ("*Darstellung des Göttlichen*").⁴¹

Pokud se dále zamyslíme nad ontologickou dimenzí pojetí uměleckého díla u H.-G. Gadamera je zajímavé, že tento zakladatel moderní filosofické hermeneutiky používá pojem simultánnosti („*Gleichzeitigkeit*“), což znamená, že umělecké dílo se stále vrací samo k sobě, stále existuje zde a nyní. Obdobně také křesťanská teologie vidí obdobou takto chápané časovosti v eschatologickém významu křesťanské zvěsti, kdy se přislíbený návrat Krista Vykupitele vlastně také realizuje zde a nyní, cestou křesťanské víry realizované prostřednictvím slova evangelijního zvěstování. Stejný fenomén současnosti, simultánnosti působí podle Gadamera ve filosofii, a to tím, že se naše filosofické myšlení realizuje v neustálém dialogu s velkými mysliteli v rámci naší evropské kulturní tradice.

K časové charakteristice uměleckého díla patří též pojem absolutna, který vzniká v rámci neoplatonského filosofického myšlení v době pozdní antiky. Význam tohoto slova v jeho obecném latinském etymologickém základu znamená něco, co je nezávislé, v klasické latině slouží jako protikladný pojem k pojmu relativního. Tedy termín absolutní vlastně označuje něco, co je nezávislé na jakékoliv podmíněnosti, závislosti, limitovanosti. Právě proto pojímá G. W. F. Hegel absolutní duch (*absolute Geist*) z hlediska časového

jako něco, co je konstantní, co v sobě obsahuje přítomnost, simultánnost, je naplněno, realizováno v absolutním vědění. Pro Hegela je umění, stejně jako náboženství a filosofie součástí absolutního ducha, protože je charakterizováno bezčasovou přítomností a je nezávislé na historických a společenských podmínkách. Umění má tedy v sobě nárok absolutnosti právě proto, že přesahuje a překonává nostické rozdíly mezi různými dějinnými epochami. Objevuje se zde tedy velmi důležitý hermeneutický moment životnosti uměleckého díla, které působí a mimo jiné nám poskytuje estetický prožitek v různých historických obdobích.

Tento moment absolutnosti, současnosti, simultánnosti uměleckých děl se projevuje i z hlediska geograficky vzdálených kultur. Gadamer totiž ukazuje, s poukazem na dobu, kdy psal tento esej, jak v posledních desetiletích 20. století přijímá kultura zemí východní Asie evropskou hudbu, například díla Mozarta, Schuberta, a hudební umělci z těchto zemí patří mezi nejlepší interprety děl těchto nejvýznamnějších představitelů klavírní tvorby na přelomu 18. a 19. století.

Dalším důležitým pojmem Gadamerova pojetí časovosti uměleckého díla je prodlévání („Verweilen“) Také v tomto pojmu spojuje Gadamer antickou platónskou tradici s hermeneutickou koncepcí rozumění uměleckému dílu prostřednictvím dialogu. Právě v této souvislosti Gadamer zdůrazňuje, že umělecké dílo není žádnou nápodobou, kopií něčeho jiného, a nemůžeme proto také na ně pohlížet jako na objekt, který něco odráží a zároveň je od nás zcela oddělen. Abychom mohli totiž umělecké dílo adekvátně interpretovat, musíme do něj jakoby vstoupit, být jím absorbováni. Právě tím, že u tohoto díla, výtvaru prodléváme, můžeme mu naslouchat, naslouchat jeho „jazyku“, postihovat to, co vystupuje a tím nás také oslovuje. Prodlévání tedy není mařením času. Naopak, tento druh časového bytí v podobě prodlévání nám umožňuje, abychom se ocitli v dialektickém pohybu stále znovu se vracející konverzace, která trvá tak

dlouho, dokud není námi ukončena Vlastně jsme při tomto prodlévání zcela absorbováni dialogem s uměleckým dílem. Komunikace s uměleckým výtvořem nám tak poskytuje přiměřený čas, „abychom byli schopni postihnout ty momenty díla umění, které „vystupují“, promlouvají k nám nejvýrazněji, jsou tedy podstatné, bytostné, a tím podporují naši snahu o jeho co nejadekvátnější interpretaci.

Podle Gadamera nám k postižení dalšího podstatného momentu ontologické charakteristiky uměleckého díla, respektive uměleckého výtvořu, nám bude velice nápomocná tradice antického řeckého myšlení, velmi úzce spojující pojem krásna (kalon) s pojmem pravdy (aletheia) a pojmem arete (ctnost, výtečnost), jež jsou obsaženy v pojmu kaklogagathia (dobrost). Aristoteles k tomu dodává, že dobro je vždy spojeno s praxí, na rozdíl od toho má krásno má co dělat s věcmi neměnnými, tedy s entitami z oblasti matematiky a geometrie. Takové entity by tedy byly měřitelné, a matematicky exaktně vypočitatelné.

Otázkou samozřejmě je, zda tedy ontologická charakteristika uměleckého díla tkví v jeho exaktní propočitatelnosti a zachytitelnosti, zda tkví v tom, že umělecké dílo něco přesně odráží a zobrazuje. S tím ovšem Gadamer nemůže souhlasit. Umělecké dílo není něčím strnulým. Právě kvůli svému procesuálnímu, hybnému charakteru, kvůli tomu, že jeho krása je dána i spojitostí se životem a dobrem, tedy praxí v Aristotelově pojetí, není umělecký výtvoř („Gebilde“) něčím, co je konstruováno tak, že získá pevnou, fixovanou, stálou formu, která by mohla být zachycena nějakou kopií, respektive plánem například v podobě dílenského výkresu. (GADAMER 2001: 72).

Pro tuto svou argumentaci využívá Gadamer podnětů Platónova filosofického myšlení. Zdůrazňuje totiž, že poznání bytostného charakteru uměleckého díla, jeho ztělesnění principů pravdy a krásy nemůžeme zakládat na smyslové

zřejmosti, na tvarové určitelnosti a měřitelnosti jako na něčem nezpochybnitelném. To je právě to, co je zásadním „omylem architekta, do kterého upadá, když považuje matematickou přesnost jakožto jedinou správnou míru přesnosti.“ Takový názor je však založen na pojetí uměleckého díla v podobě krásné budovy jakožto pouhé vnější nápodoby, přesné kopie předchozího stavebního plánu.

Využívaje zvláště podnětů Platónova dialogu Filébos, poukazuje Gadamer na Platónův názor, že sepětí pravdy a krásy v „kopiích zvířat a květin“ (Filébos 51 c), nýbrž v potěšení z „čistých barev a tvarů“. Právě v pozdních Platónových dialozích nacházíme ono spojení krásna, pojmu pravdy a pojmu dobra nikoliv v „čisté exaktnosti matematického typu, nýbrž v měřitelné proporcionalitě dobře namíchaného poháru života“. Proto je dobro něčím, co je třeba stále hledat.

Slavný Goethovo výroky „tak pravdivé, tak plné života“ nesměruje k podobě uměleckého díla, jeho projevení, jeho formě, k tomu, jak je nakresleno, spíše Goethe odkazuje k něčemu, co je mimo naše konkrétní zachycení = a právě tato neuchopitelnost je něčím, co na nás mocně působí.

Přitom tato nezachytitelnost je tím, co je v pozdější humboldtovské tradici navazující na Aristotela, chápáno jako umělecké dílo.

První studie o filosofii umění H.-G. Gadamera se u nás objevují koncem 60. let 20. století. Především se jedná o článek Květoslava Chvatíka. ***Možnosti interpretace uměleckých děl***, která byl v roce 1970 připraven pro časopis *Estetika*, kde ale mohla v důsledku ideologických zásahů v době počátků normalizace vyjít ve stejném časopise až o dvacet let později. Význam této stati byl nepochybně průkopnický. Květoslav Chvatík zřejmě jako první v dějinách českého a slovenského filosofického myšlení rozebral Gadamerovu hermeneutickou teorii, která chápe proces rozumění na podkladě splynutí horizontu minulosti a horizontu současnosti, respektive splynutí horizontu

různých kultur. Chvatík vyslovil pochybnosti, zda tato Gadamerova koncepce může vést k adekvátnímu porozumění a interpretaci uměleckých děl, neboť jejím „výsledkem je značná libovolnost, osobnostní a aktualizující charakter tohoto typu interpretací.“ (CHVATÍK 1991: 76) Také později poukazuje Chvatík u Gadamera na nebezpečí „absolutizace historismu“, „relativizace vlastního autorského jazykovědného významu textu“. (CHVATÍK 2001: 144) Na druhé straně je však třeba poukázat na skutečnost, že v Gadamerově pojetí filozofie umění, v její terminologické výstavbě, se projevují významné *formové* a *strukturální* momenty, které tuto filozofii umění spojují se snahami českého strukturalismu o otevřenou, *dynamizující* pojetí struktury. Jde především o termín „*Gebilde*“, používaný u Gadamera nejen v díle *Wahrheit und Methode* (1. vyd. 1960), nýbrž se zvláštním důrazem také v pozdním období vývoje jeho estetického a filozofického myšlení.

Významný americký znalec Gadamerovy hermeneutiky Richard E. Palmer překládá výraz *Gebilde* do anglického jazyka jako struktura („*structure*“). Takový překlad je však podle mého názoru z hlediska významového obsahu příliš obecný a nevystihuje onen důležitý moment *dění smyslu a geneze tvaru* – proto bych považoval za vhodnější české ekvivalenty termíny *vytváření, výtvor*, ve kterých je také výstižněji zachycena návaznost H.-G. Gadamera na Humboldtovu teorii tzv. *vnitřní formy*, respektive vnitřní řečové formy („*innere Sprachform*“) ale i na filosofii umění M. Heideggera.

Ve své studii *Zrození uměleckého díla* totiž Heidegger uvádí: „Pochopit, že je dílo vytvořeno, lze však očividně pouze z procesu tvoření. Nucení věcí samou, musíme se přece odhodlat k tomu, abychom přistoupili k činnosti umělce a postihli tak zrození uměleckého díla. Prokazuje se, že pokus určit bytí díla pouze z tohoto díla samotného není proveditelný.“

Odvracíme-li se nyní od díla a sledujeme –li tvoření v jeho bytostném určení, přece bychom rádi podrželi vědění toho, co bylo řečeno prve o obrazu pracovních bot a poté o řeckém chrámu..“

(M. Heidegger: Zrození uměleckého díla, Přel. Irena Michňáková. *Orientace* 1968, č. 4?, s. 84).

„Skutečnost, že je dílo tvořeno, má vztah k tvoření. Přece se však obojí určuje z toho, že dílo je dílem. ... Jestliže k dílu náleží to, že je tvořeno tak bytostně, jak to vyznívá ze samotného slova dílo, pak se musíme pokusit, abychom to, co doposud bylo možno určit jako bytí díla, pojali ještě bytostněji.

Z hlediska vymezení, jehož jsme dosáhli bytostným určením díla jako toho, v němž je událost pravdy při díle, můžeme charakterizovat tvoření tím, že dává vzejít vytvářenému. Stává-li se dílo dílem, pak je to způsob, jak se stává a děje pravda.“

(M. Heidegger: Zrození uměleckého díla, Přel. Irena Michňáková. *Orientace* 1968, č. 5?, s. 85).

V Gadamerově pojetí – nepochybně ovlivněném hermeneutickými teoriemi W. von Humboldta a M. Heideggera – můžeme prostřednictvím duchovní reflexe tzv. *výtvoru* („*Gebilde*“) nejlépe postihnout a pochopit *ontologický* i *sémantický* charakter uměleckého díla, a to v jejich vzájemné spojitosti (GADAMER 1965: 132-136). Právě proto používá Gadamer termín *výtvor* („*Gebilde*“) pro postižení entit a útvarů, které v mnohostranném složitém procesu získávají svou formu *zevnitř*, z nitra uměleckého díla. Kvůli svému procesuálnímu, hybnému charakteru není *výtvor* („*Gebilde*“) něčím, co je konstruováno tak, že získá pevnou, fixovanou, stálou formu, která by mohla být zachycena nějakou kopií, respektive plánem například v podobě dílenského výkresu. (GADAMER 2001: 72)

V důsledku dynamického charakteru *výtvoru* vycházejícího z formotvorného energetického principu se podle Gadamera ukazuje, že interpretace uměleckého díla nemůže být založena pouze na přenosu jeho významu. Zatímco významový obsah dopisu může být sdělen například v telefonním rozhovoru, nelze touto cestou v žádném případě postihnout a interpretovat významový obsah uměleckého díla, tj. například nemůžeme

telefonicky parafrázovat báseň. Umělecké dílo tedy není možné nahradit něčím jiným, je *nezastupitelné*. Právě to odlišuje umělecké dílo od prostředku a nástroje, od všech produktivních výkonů lidstva v řemesle a technice. Německý estetický idealismus – jak Gadamer zdůrazňuje – proto přehlédl, že *zkušenost o uměleckém díle* nelze redukovat na pouhou integraci významu. Idealistická estetika totiž nebere v úvahu rezistenci uměleckého díla, což znamená, že „smysl umění spočívá daleko více v tom, že ono existuje, je zde“. (GADAMER 1995: 60)

V tomto kontextu Gadamer zpochybňuje takové pojetí estetického objektu, které chápe umělecké dílo jako předmět, který stojí pasivně před námi, a který odrážíme ve svém estetickém vědomí. V návaznosti na Heideggerovy podněty Gadamer zdůrazňuje, že umělecké dílo je děním, „*událostí (Ereignis)*, která si nás do sebe samé osvojuje“. (GADAMER 2001: 71) V této souvislosti též poukazuje na specifické napětí, které charakterizuje umělecké dílo v momentu, kdy ustavuje svět a zároveň „tento svět umísťuje do spočívající formy, v níž jej usazuje“. Zde se jedná o „dvojí pohyb, v němž umělecké dílo zabraňuje snaze úplně integrovat svůj smysl“. (GADAMER 2001: 71-72) Tento názor Gadamerův je přitom velmi blízký tezi Milana Jankoviče, že „rekursy k vyšší a vyšší rovině smyslu, k nimž nás vede výstavba uměleckého díla, musí se nutně projevit zároveň jako odpory vůči předčasně se uzavírajícímu výslednému smyslu“. (JANKOVIČ 1989: 161) Dění uměleckého výtvoru není tedy podle Gadamera možné redukovat na pouhé odkrytí a vyčerpání smyslu. Spíše jde o *záchranu smyslu*, který se „neztratí ani nevsákne, nýbrž se zrodí a zpevní v poddajnosti výtvoru („Gebilde““). (GADAMER 1995: 61)

Ukazuje se, že se Gadamer ve své koncepci výtvoru („Gebilde“) snaží postihnout i ten svět uměleckého díla, „svět textu“ (P. Ricoeur), který zatím není možné zcela vyjádřit konkrétními slovními výrazy a který v žádném případě nelze redukovat na „pouhý popis evidentních znaků slovesných jevů, jejich exoterického vzhledu či popis syntagmatiky, syžetových tahů, struktur i

lingvistického povrchu textu“. (MIKULÁŠEK 2004: 69) Tento duchovní a tvarový svět uměleckého díla může být adekvátně interpretován, respektive sémanticky zrekonstruován teprve ve stále se opakujících duchovních reflexích a interpretacích, kdy je třeba mimo jiné také zachytit vzájemné vztahy mezi vnitřní formou a vnější formou například literárního uměleckého textu.

Interpretace, která by dokázala respektovat onu podstatnou nemožnost úplné integrace smyslu a zároveň postihnout dialektické vztahy mezi vnitřní a vnější formou uměleckého díla, může být podle Gadamera založena především na čtení („Lesen“). Tedy pouze prostřednictvím čtení můžeme uměleckému dílu porozumět. Gadamer přímo zdůrazňuje : „Čtení znamená porozumění [„*Lesen ist Verstehen*.“]. (Gadamer 2001: 74).[...] „Čtení však neznamena pouze hláskování a čtení jednoho slova po druhém, ale znamená především stále vykonávat důsledný hermeneutický pohyb, který je určován očekáváním smyslu celku, a postupně se naplňuje od jednotlivého až po konečný smysl.“ Na rozdíl od tohoto rozumějícího čtení si můžeme představit, „jaké to je, když někdo pročítá text, kterému vůbec nerozumí“. (Gadamer 1995: 51) Abychom tedy prostřednictvím našich konstrukcí mohli porozumět výtvoru („Gebilde“), musíme se k němu *stále a stále vracet*. Při těchto návratech, nových a nových čteních, kdy necháváme k sobě umělecké dílo promlouvat, se dostáváme stále hlouběji do jeho vlastního světa, postižitelného vnitřní formou. Interpretace uměleckého díla tedy předpokládá neustálé návraty k jeho vnitřní formě, stále se opakující komunikaci s výtvozem („Gebilde“), který se projevuje v podobě nevyčerpatelných vnitřních struktur. Gadamerova koncepce *neustálého dialogu s uměleckým dílem* zřejmě přitom také vychází z jeho teze, vyslovené v rozhovoru s Jeanem Grondinem, že „vyslovovaná řeč stále zaostává za tím, co má být vysloveno, za vnitřním slovem“, a že „vyslovenému lze porozumět teprve tehdy, sleduje-li člověk vnitřní řeč, jež se za tím skrývá“. (GRONDIN 1997: 10)

Co dále charakterizuje výtvor, utváření („Gebilde“) jakožto vnitřní formu? Výtvor je totiž výsledkem svobodné hry mezi tvůrčí obrazností, *tvůrčími silami* na jedné straně a mezi duchovní reflexí, pojmově poznávací schopností na straně druhé. (1995 GADAMER: 53) Tyto tvůrčí duchovní síly právě svým *energetickým*, činným charakterem umožňují, aby v závěrečné fázi procesu poznávání a porozumění uměleckému dílu ona původní, pojmově velmi těžko postižitelná vnitřní forma, nabyla – řečeno slovy Jana Mukařovského – objektivně semiologického charakteru. V tomto svém pojetí výtvoru („Gebilde“) byl Gadamer zřejmě inspirován teorií W. von Humboldta o *energetickém* charakteru konkrétních řečových promluv, a také jeho již zmíněným názorem, že k formě a podstatě organismu musí nutně přistoupit něco třetího, „sjednocujícího, výraz duše, duchovního života“. (1981 a HUMBOLDT: 48) Obdobně jako W. von Humboldt a H.-G. Gadamer ovšem také Jan Mukařovský vždy zdůrazňoval *energetický*, silový charakter utváření uměleckého díla: „Záměrné utváření díla jeví se dnešní estetice jako souhra *sil*, kterými dílo na člověka působí, jako struktura, v níž každá reální vlastnost díla jako věci nabývá platnosti *energie* a vstupuje ve vzájemné napětí s vlastnostmi jinými.“ [...] “Jednota struktury se nám jeví jako vzájemné vyrovnávání *energií*.” [Kurzíva J. H.] (MUKAŘOVSKÝ 1971: 79, 159. K tomu srov. SUS 1996: 48. Srov. též SOLDÁN 2001: 168-182)

Další charakteristickou vlastností Gadamerovy koncepce výtvoru („Gebilde“), která se tím liší od strnulého, uzavřeného a fixovaného pojetí struktury, je *časovost*. *Časový* charakter výtvoru („Gebilde“) ozřejmuje Gadamer na příkladu poetického díla. V něm „přechodný příběh proudu řeči, který se ubírá pryč, dospěje v básni k záhadnému zastavení, stane se výtvozem podobně, jako když mluvíme o utvoření, zformování pohoří“. (GADAMER 1995: 60). Právě proto navrhuje Gadamer nahradit pojem dílo („Werk“) pojmem *výtvor* („Gebilde“). Na rozdíl od jiných věcí není totiž výtvor něčím, o čem je možné se domnívat, že je konečnou realizací nějakého záměru. Umělecký

výtvar proto podle Gadamera znamená „skok mezi plánem a konáním“ na jedné straně, a „tím, co se podařilo“ na straně druhé. Právě proto, že se výtvar „zastavuje“, je z hlediska časové dimenze „zastihnutelný pro toho, kdo to postřehne“ a je „tím stejným pro všechna možná 'zde' “. (GADAMER 1995: 61) Tento „skok“ charakterizuje umělecké dílo v jeho jedinečnosti a nezastupitelnosti.

V tomto kontextu vyslovuje však Gadamer svou zásadní tezi, že porozumění výtvoru („Gebilde“) není možné ztotožnit s pouhým přenosem významu. Právě z toho důvodu je podle mého názoru Gadamer v podstatě přesvědčen – a to ve zřejmé analogii s koncepcemi českého strukturalismu –, že celkový smysl uměleckého díla (a tedy i otázku jeho pravdivosti) nelze postihnout mimo konkrétní realitu jeho tvaru. Nejde však pouze o vnější, kvantitativně zachytitelné povrchové struktury, neboť je třeba podle Gadamera zachytit i *vnitřní formu* uměleckého díla. Gadamerova vlastní charakteristika vnitřní formy, respektive výtvoru („Gebilde“) však v mnohém připomíná – byť v méně propracované podobě – Mukařovského a Jankovičovu koncepci sémantického gesta, v němž se projevuje významotvorná energie uměleckého díla, a to v nedílné jednotě jeho tvaru a smyslu (MUKAŘOVSKÝ 1971: 133-134)

Zároveň je zřejmé, že obdobně jako Mukařovskému a Jankovičovi v jejich pojetí sémantického gesta, tak i Gadamerovi v jeho pojetí výtvoru („Gebilde“) jde vlastně o *vstup do „nitra“ formy uměleckého díla..* Důležitou hypotézou pojetí vnitřní formy v hlubinné hermeneutice však je, že tato vnitřní forma je zároveň entitou *duchovního* rázu, tedy tvarotvorným energetickým duchovním principem. Jak přesvědčivě ukazuje Miroslav Mikulášek, tento vstup do *nitra formy* předmětu „je i pro badatele nové doby vstupem skrze pletivo, uspořádání konstitutivních prvků k tomu, co je impetem, vnitřní hybnou silou, hybatelem (‘hybnou příčinou’) a jádrem tvaru, k jeho formotvárným zdrojům, tj. tázáním po ‘příčině tvaru’ (‘aitia eidetiké’ Aristotela)“. (MIKULÁŠEK 2004 : 13)

Na podkladě kritické reflexe Kantovy estetiky, německého romantismu (Novalis, F. Hölderlin) a tradice hermeneuticky orientované filozofie a uměnovědy (F.D.E. Schleiermacher, W. von Humboldt, W. Dilthey, R. Hamann, M. Heidegger) pojímá Gadamer znázornění („Darstellung“) jako proces, v němž se bytí spjaté s tzv. božským („das Göttliche“) projevuje ve své smyslově konkrétní podobě a umělecký obraz se stává *ontologicky svébytnou skutečností*, která je odlišná od pouhého zobrazení („Abbild“). Podle Gadamera se v uměleckém díle „nejen na něco poukazuje, ale v něm samotném je ještě skutečněji, autentičtěji přítomné to, na co se poukazuje“. [...] „Umělecké dílo tak znamená přírůstek na bytí“. (GADAMER 1995: 63)

Také samotný *ontologický* charakter *uměleckého obrazu*, který je dán jeho „nenahraditelností“, „zranitelností“ a „posvátností“, můžeme proto podle Gadamera, nejlépe postihnout a pochopit cestou reflexe *proměny ve výtvor* („Verwandlung ins Gebilde“), což nám umožňuje přiblížit se k vnitřní formě díla umění. Jak Gadamer ukazuje zvláště v díle *Wahrheit und Methode*, tato proměna („Verwandlung“) je něčím jiným než pouhou změnou, zároveň má charakter *hry* („Spiel“). Po stránce ontologické bytí hry znamená „dovršování [Einlösung], čisté naplnění, Energeia, která má svůj ‘Telos’ sama v sobě“. (GADAMER 1965: 107) Tento svébytný *energetický* moment hry podle Gadamera způsobuje, že nemůžeme tvůrčí umělecký proces chápat jako činnost neustálého srovnávání a porovnávání s vnější skutečností. (GADAMER 1965: 107)

Je to právě hra, která je podle Gadamera základní podmínkou *proměny ve výtvor* („Verwandlung ins Gebilde“). Proto je též hra primárním ontologicko-gnoseologickým hybným momentem již zmíněného uměleckého znázornění („Darstellung“). V něm je překonávána jak subjektivita interpreta, tak i pohled na umělecké dílo jako pouhý odraz vnější reality, a zároveň se prohlubuje *zkušenost člověka o světě*.

Svět uměleckého díla je podle Gadamera vlastně *proměněný svět*, který je však pravdivou proměnou, „opětovným návratem v pravé bytí“. Prostřednictvím proměny ve výtvar („Gebilde“), kdy se vyjevuje a odhaluje to, „co se skrývá a odpírá“, se tedy ukazuje, že umělecké dílo znamená „překonání [Aufhebung], přechod skutečnosti v pravdu“. (GADAMER 1965: 108)

Je zřejmé, že prostřednictvím religiozně pojatého fenoménu hry, ve které je zrušena hranice mezi objektem a subjektem, usiluje Gadamer o překonání metafyzického přístupu k umění. Vlastním způsobem bytí hry je totiž podle něho tzv. *sebeznázornění* ("Selbstdarstellung"): "Sebeznázornění hry se děje tak, že hrající rovněž dospěje ke svému sebeznázornění tím, že něco hraje, tj. znázorňuje."⁴² Základním onto-gnozeologickým momentem uměleckého znázornění v rámci hry, tj. v procesu její realizace, kdy se vytváří a uskutečňuje umělecké dílo, je proto tzv. *proměna* ("Verwandlung"), v níž mizí subjektivita interpreta a zároveň se prohlubuje **zkušenost člověka o světě**. Svět uměleckého díla je tak vlastně proměněný svět, který je však pravdivou proměnou, "opětovným návratem v pravé bytí". Prostřednictvím proměny ve smyslu vyjevování a odhalování toho, "co se skrývá a odpírá", se tedy ukazuje, že umělecké dílo znamená "překonání skutečnosti v její pravdě".⁴³

Bibliografie:

DILTHEY, Wilhelm:

1980 *Život a dejinné vedomie*. Přel. Juraj Žitný. (Bratislava: Nakladateľstvo Pravda)

DOLEŽEL, Lubomír:

2000 *Kapitoly z dějin strukturální poetiky. Od Aristotela k pražské škole* (Brno: Host)

FRANK, Manfred:

1984 *Was ist Neostukturalismus?* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag)

GADAMER, Hans-Georg:

1965 *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 2. vyd. (Tübingen: J.C.B Mohr, P. Siebeck)

1967 *Kleine Schriften II. Interpretationen*. (Tübingen: J.C.B Mohr, P. Siebeck)

1977 *Kleine Schriften IV. Variationen*. (Tübingen: J.C.B Mohr, P. Siebeck)

1995 *Aktualita krásneho (Umenie jako hra, symbol a slávnosť)*, přel. O. Bakoš (Bratislava: Archa)

2001 „Aesthetics“, in *Gadamer in Conversation. Reflections and Commentary*, ed. R. E. Palmer (New Haven and London: Yale University Press), s. 61-77

GRONDIN, Jean:

1996 *Úvod do hermeneutiky* (Praha: OIKOYMENH)

HROCH, Jaroslav:

2002 „From Philosophical Hermeneutics to Depth Hermeneutics: Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, and Carl Gustav Jung“, in *Between the Human and the Divine. Philosophical and Theological Hermeneutics*, ed. A. Wiercinski (Toronto: The Hermeneutic Press), s. 492-501

HUMBOLDT, von, Wilhelm:

1981 [1829] „Über die Aufgabe des Geschichtschreibers“, in *Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung*. Bd. 7., ed. M. Riedel (Stuttgart: Reclam jun.), s. 40-61

2000 *O rozmanitosti stavby ľudských jazykov a jej vplyve na duchovny rozvoj ľudského rodu* (Bratislava: SAV, Veda)

CHVATÍK, Květoslav:

1991 [1970] „Možnosti interpretace uměleckých děl“, *Estetika* 28, č. 2, s. 75-84

1997 *Člověk a struktury. Kapitoly z neostrukturální poetiky a estetiky* (Praha: Český spisovatel)

2001 *Strukturální estetika* (Brno: Host)

JANKOVIČ, Milan:

1989 [1976] „Estetická funkce a dynamika významového sjednocení“, *Estetika* 26, č. 3, s. 158-163

JAUSS, Hans Robert:

1979 *Literaturgeschichte als Provokation*. 6. vyd.(Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag)

1982 *Towards an Aesthetics of Reception* (Minneapolis: University of Minnesota Press)

KOSÍK, Karel:

1966 *Dialektika konkrétního. Studie o problematice člověka a světa*. 3. vyd. (Praha: Academia, Nakladatelství Československé akademie věd)

MIKULÁŠEK, Miroslav:

2004 *Hledání „duše díla“ v umění interpretace. Genologicko-hermeneutická anamnéza „vnitřní formy“ artefaktu a mytopoidních forem narace*. (Ostrava – Šenové u Ostravy: Ostravská univerzita – Nakladatelství Tilia)

MUKAŘOVSKÝ, Jan:

1971 *Studie z estetiky*, 2. vyd., ed. K. Chvatík (Praha: Odeon)

1971 a [1945] „Pojem celku v teorii umění“, in týž: *Cestami poetiky a estetiky*, ed. K. Chvatík a B. Svozil (Praha: Československý spisovatel), s. 85-96

KALIVODA, Robert:

1968 *Moderní duchovní skutečnost a marxismus* (Praha: Československý spisovatel)

NAGL-DOCEKAL, Herta:

1982 *Die Objektivität der Geschichtswissenschaft. Systematische Untersuchungen zum wissenschaftlichen Status der Historie* (Wien – München: R. Oldenbourg Verlag)

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst:

1942 *Dialektik* (Leipzig: Odebrecht)

SUS, Oleg:1996 *Bez bohů geneze?* ed. J. Bednářová (Brno: Vetus Via)

ZUMR, Josef:

1969 [1968], „Vývoj českého strukturálního myšlení do roku 1930“, *Filosofický časopis* 17, č. 1, s. 66-75

1991 [1984], „K počátkům českého strukturalistického myšlení“, *Filozofia* 46, č. 2, s. 143-152

Příloha: Výňatek z eseje H.-G. Gadamera: Filosofie a hermeneutika

...Byla to především jedna oblast zkušenosti, která se tehdy znovu zabydlela ve filosofii: zkušenost umění – že umění bylo pravým organonem filosofie, ne-li dokonce jejím mocnějším protějškem, to byla pravda, která v období německého romantismu (a až do konce éry idealismu) umožňovala filosofii plnit její univerzální poslání. Za přehlížení této pravdy musela zaplatit univerzitní filosofie pohegelovské epochy, jakož i filosofie novokantovství a neopozitivismu, svou vlastní neplodností – a to až do současné doby. K opětovnému získání této pravdy nás zavazuje naše historické dědictví.

Odvolávat se na pravdu umění neznamenovalo jistě žádné definitivně uspokojující východisko, jež by mohlo být postaveno vůči námitkám historického relativismu, který v podstatě zpochybňoval nárok filosofie na pravdu. Jednak je svědectví umění příliš přesvědčivé, takže nikdo nemůže vztahovat víru v pokrok, charakteristickou pro vědu, také na vrcholná umělecká díla, nebude totiž chtít spatřovat pokrok v Shakespearovi ve srovnání se Sofoklem, či v Michelangelovi ve srovnání s Feidiem. Na druhé straně je svědectví umění zároveň i málo přesvědčivé, pokud umělecké dílo, které ztělesňuje pravdu, upírá tuto pravdu pojmu. V každém případě však byla pro nás nezřetelná formální výstavba jak estetického, tak i historického vědomí a jeho způsobu myšlení ve „světových názorech“. Výpověď umění, tak jako výpověď velkých filosofů, vznáší totiž složitý, avšak neodmítnutelný nárok na pravdu, který se nedá neutralizovat nějakými „dějinami problémů“ a nepodvoluje se zákonitostem metodické vědy.

Lze to potvrdit slavným citátem z Aristotelovy *Poetiky*, kde se praví: >Poezie je filosofičtější než dějepisectví.¹ Zatímco totiž 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

¹ Aristotelés, *Poetika* 1451 b 5.

úkolem filosofie, a tak je umění, protože pojednává všeobecné, filosofičtější než historie. Každopádně nám tu antické dědictví dává první náznak.

Mnohem dalekosáhlejším náznakem ukazujícím ještě dál, až za hranice naší současné estetiky, je druhá část našeho dorozumění se o slově >umění<. Umění znamená >krásná umění<. Co však je 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 jsou dosud živé vazby s >krásnou mravností<, jimiž německý idealismus charakterizoval řecký státoprávní a mravní svět oproti moderní státní mašinérii (Schiller, Hegel). Zde >krásná mravnost< neznamena,(17) 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 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, průběhu měsíce i střídání dne a noci tvoří spolehlivé konstanty prožitku řádu v našem životě – právě v kontrastu ke dvojznačnosti a proměnlivosti naší vlastní lidské činnosti a našeho konání.