HANS-GEORG GADAMER: Pravda uměleckého díla

Ohlížíme li se dnes nazpět k době mezi oběma světovými válkami, jeví se nám tato krátká chvíle oddechu v divokém dění našeho století jako epocha mimořádně duchovně plodná. Dost možná, že předzvěsti toho, co mělo přijít, byly zvláště v malířství a stavitelství patrné již před velkou katastrofou I. světové války. Vcelku se však obecné vědomí doby promítlo teprve tehdy, když materiální bitvy první války otřásly kulturním vědomím a pokrokářstvím liberální éry. Výrazem této změny obecného životního pocitu bylo v tehdejší filozofii to, že přes noc ztratila důvěryhodnost ona vládnoucí filozofie, jež v druhé polovině 19. století vyrostla z obnovy Kantova kritického idealismu. „Zhroucení německého idealismu", jak je v tehdy úspěšné knize oznamoval Paul Ernst, zasadil Oswald Spengler svým Zánikem Západu do horizontu světových dějin. Avšak síly, které dokonaly kritiku panujícího novokantovství, měly dva velké předchůdce: Friedricha Nietzscheho s jeho kritikou platonismu a křesťanství a Sörena Kierkegaarda s jeho brilantním útokem na reflexivní filozofii spekulativního idealismu. Proti metodickému duchu novokantovství stála dvě nová hesla: heslo iracionality *života* a zejména dějinného života, které se mohlo dovolávat Nietzscheho a Bergsona, ale i velkého historika filozofie W. Diltheye, a heslo *existence*, jež se ozývalo z děl Sörena Kierkegaarda, tohoto dánského filozofa z první poloviny 19. století, jehož působení proniklo do Německa teprve teď prostřednictvím překladů z Diederichova nakladatelství. Jako Kierkegaard kritizoval Hegela jako filozofa reflexe, jenž zapomněl existenci, tak bylo nyní kritizováno sebou samým spokojené systémové vědomí novokantovského metodologismu, které filozofii dalo plně do služeb zakládání vědeckého poznání. A stejně jako Kierkegaard jakožto

Abychom se vůbec naučili tázat se touto otázkou, bylo třeba ontologicky pozitivně určit bytí lidského pobytu a rozejít se tak s dosavadní metafyzikou, která je chápe z hlediska nekonečného a stále jsoucího bytí jako bytí pouze konečné. Ontologická přednost, kterou bytí lidského pobytu získalo u Heideggera, vymezila jeho filozofii jako „fundamentální ontologii". Ontologická určení konečného lidského pobytu nazval Heidegger určeními existence, existenciality; a metodicky tyto základní pojmy postavil do radikálního protikladu k základním pojmům dosavadní metafyziky, ke kategoriím toho, co se vyskytuje. Co nechtěl Heidegger ztratit z očí, když znovu podnítil prastarou otázku po smyslu bytí, bylo to, že lidský pobyt nemá svým bytím cosi, co lze konstatovat jako něco vyskytujícího se, nýbrž že toto bytí má v napětí starosti, v níž jako pečující o své bytí jest' svou vlastní budoucností. Lidský pobyt se vyznačuje tím, že rozumí sobě samému vzhledem ke svému bytí. A protože konečnost a časovost lidského pobytu nedovoluje nechat otázku po jeho bytí spát, ocitlo se tázání po smyslu bytí v horizontu času. A tedy jak tomu, co vážením a měřením věda konstatuje jako jsoucí, tj. výskytovosti, tak i onomu věčnému, které přesahuje všechno lidské: musí být možno rozumět z ústřední jistoty bytí lidské časovosti. Takové bylo Heideggerovo nové východisko. Avšak jeho cíl, totiž myslet bytí jako čas, zůstal do té míry zastřen, že **Bytí a čas** bylo označeno za hermeneutickou fenomenologii, neboť vlastním fundamentem tohoto tázání je rozumění sobě samému. Z tohoto hlediska se pak porozumění bytí, charakterizující tradiční metafyziku, jeví jako úpadková forma původního rozumění bytí, jehož místem je lidský pobyt. Bytí není jen čistá prézence, to, co se přítomně vyskytuje. Ve vlastním smyslu „jest" konečně-dějinný pobyt. V jeho rozvrhu světa má pak své místo i to, co je při ruce – a teprve naposled i to, co se pouze vyskytuje.

V perspektivě hermeneutického fenoménu rozumění sobě se však jen obtížně hledá místo pro rozmanité formy bytí, které nejsou ani dějinné, ani výskytové. Bezčasost matematických vztahů, jež nejsou něčím, co se

MYŠLENÍ O DIVADLE

ské právo nanejvýš v básnictví. Pojem země Heidegger do své vlastní filozofie zjevně převzal z Hölderlinovy poezie, k níž se tehdy s hlubokým zájmem obracel. Ale co toto převzetí mělo legitimovat? Jakým způsobem měl být pobyt, rozumějící si ze svého bytí, jak mělo být bytí na světě, toto nové radikální východisko všeho transcendentálního tázání, uvedeno v ontologickou souvislost s takovým pojmem, jako je země?

Nuže, Heideggerova nová koncepce, obsažená v **Bytí a času,** zajisté nebyla prostou reprízou spiritualistické metafyziky německého idealismu. Rozumění si ze svého bytí, jež charakterizuje lidský pobyt, není sebevědění Hegelova absolutního ducha. Není to rozvrh sebe sama, nýbrž ve svém vlastním rozumění sobě naopak ví, že není pánem sebe sama a svého vlastního pobytu: shledává se se sebou uprostřed jsoucna a sebe sama má převzít tak, jak se tu se sebou shledává. Je to vržený rozvrh. Místo, v němž Heidegger analyzoval tuto mezní zkušenost existence, že shledává sebe uprostřed jsoucího, jako vynacházení, a kde náladě, vynacházení, přiznal autentické odemykání našeho bytí na světě, bylo jednou z nejbrilantnějších fenomenologických analýz **Bytí a času.** To, s čím se toto vynacházení shledává, však zjevně představuje nejzazší mez toho, kam až může proniknout dějinné sebepochopení lidského pobytu. Od tohoto mezního základního pojmu hermeneutiky vynacházení a nálady nevede žádná cesta k pojmu, jako je země. Čím je tedy pojem oprávněn? Jak jej lze vykázat? Důležité nahlédnutí, které otevírá Heideggerova stať o původu uměleckého díla, je to, že *země* je nutným určením bytí *uměleckého díla*.

Abychom si uvědomili, jaký zásadní vý-

ňuje zázrak uměleckého díla povznesen nad všechna pravidla, jako chráněnce přírody. To však vcelku předpokládá neproblematickou platnost přírodního řádu, jehož posledním základem je teologická myšlenka stvoření. Se zaniknutím tohoto horizontu vedlo takové založení estetiky nutně k radikální subjektivizaci, která se projevila dalším rozvíjením nauky o géniovi, který není podřízen pravidlům. Umění, které není zpětně vázáno na obsáhlý celek řádu bytí, je jakožto prosvětlující moc poezie, které se pouze v její říši daří smířit ideu a skutečnost, uvedeno do protikladu k drsné próze života. To je idealistická estetika, která se poprvé ujímá slova u Schillera a svého dovršení dosahuje ve velkolepé Hegelově estetice. I zde je však teorie uměleckého díla zasazena do univerzálního ontologického horizontu. Pokud se v uměleckém díle vůbec daří vyrovnání a smíření konečného a nekonečného, je to záruka nejvyšší pravdy, kterou nakonec musí přinášet filozofie. A jako pro idealismus je příroda nejen předmět kalkulující novověké vědy, nýbrž vláda velké tvůrčí potence světa, jež se v sebevědomém duchu povznáší k svému dovršení, je rovněž i umělecké dílo v očích těchto spekulativních myslitelů objektivace ducha – nikoli jeho dovršený pojem sebe sama, nýbrž jeho zjev ve způsobu nazírání světa. Umění je v doslovném smyslu světa názor světa.

Chceme-li určit výchozí bod, z něhož vychází Heideggerovo uvažování o bytnosti uměleckého díla, musíme si připomenout, že idealistická estetika, jež uměleckému dílu jako organon nepojmového rozumění absolutní pravdě přiznala význačný význam, byla již delší dobu překryta *novokantovskou* filozofií. Tento vládnoucí filozofický směr obnovil kantovské založení vědeckého poznání, aniž by se vracel i k teleologickému řádu bytí, který byl základem Kantova popisu estetické soudnosti. Novokantovské uvažování o estetických problémech bylo následkem toho zatíženo zvláštními předsudky. Zřetelně se to zrcadlí i ve výkladu celého tématu v Heideggerově **Zrození uměleckého díla.** Toto pojednání začíná otázkou vymezení uměleckého díla proti věci. To, že umělecké dílo je rovněž věc a že teprve na základě této své

jímž tyto boty jsou. V těchto botách **je celý** svět rolnického života. Proto je to **umělecké** dílo, které tu odhaluje pravdu o **jsoucnu.** Toto vzcházení pravdy, jaké se **v něm děje,** lze myslet pouze z díla a nikoli z jeho **věcného** podkladu.

Na místě je tedy otázka, čím je *dílo*, že v něm tímto způsobem může vzcházet pravda. Na rozdíl od běžného východiska u věcnosti a předmětnosti uměleckého díla je umělecké dílo charakterizováno právě tím, že není předmětem, nýbrž spočívá samo v sobě. Tímto svým spočíváním v sobě nejen ke svému světu patří, nýbrž tento svět je tu v něm. Umělecké dílo rozevírá svůj vlastní svět. Předmět je cosi pouze tam, kde již cosi nenáleží do osnovy svého světa, protože se rozpadl ten svět, k němuž patří. Umělecké dílo je předmětem tehdy, je-li obchodním artiklem. Neboť pak je zbaveno svého světa a domova.

Tato charakteristika uměleckého díla jako toho, co spočívá v sobě a co rozevírá svět, která je východiskem Heideggerových úvah, se zjevně chce vědomě vyhnout tomu, aby se opírala o pojem génia klasické estetiky. A právě s touto snahou pochopit ontologickou strukturu díla nezávisle na subjektivitě jeho tvůrce či vnímatele souvisí i to, že Heidegger vedle pojmu světa, k němuž dílo náleží a který dílo rozevírá a vystavuje, používá i korelativní pojem *„země"*. Země je pojem protikladný ke světu potud, pokud v protikladu k sebeotevírání označuje sebeskrývání a uzavírání. V uměleckém díle je přítomno obojí: sebeotevírání stejně jako sebeuzavírání. Neboť umělecké dílo nemíní cosi, neodkazuje jako znak k nějakému významu, nýbrž představuje se ve svém vlastním bytí tak, že pozorovatel je nucen u tohoto díla prodlévat. Je do té míry zde, že to, z čeho je vytvořeno, kámen, barva, tón, slovo, teprve v něm získává své vlastní bytí. Neboť dokud je něco takového pouhou látkou, dokud vzdoruje svému zpracování, není skutečně zde, to jest: nevzešlo ještě do své ryzí přítomnosti, nýbrž vzchází do ní teprve pak, když je použito, což však znamená: když je vázáno v díle. Tóny, z nichž je utvořeno mistrovské umělecké dílo, **jsou více** tóny než jakékoli jiné zvuky či tóny, **barvy na**

křesťanský myslitel vystupoval proti filozofii idealismu, právě tak i nyní otevřela novou epochu radikální sebekritika tzv. dialektické teologie.

Mezi těmi, kdo filozofickými prostředky vyjadřovali obecnou kritiku liberální nábožné úcty ke kultuře a panující katedrové filozofie, byl i revoluční génius mladého Martina Heideggera. Heideggerovo vystoupení jako mladého učitele na freiburské univerzitě

vyskytuje jako prostě konstatovatelné, bezčasost věčně se ve svém kroužení navracející přírody, jež vládne i námi a určuje nás z nevědomí, a konečně bezčasost oné duhy umění, klenoucí se nad všemi dějinnými odstupy, jako by vytyčovaly meze oněch možností hermeneutického výkladu, které nové Heideggerovo východisko otevřelo. Nevědomí, číslo, sen, vládnutí přírody, zázrak umění – to vše se zdálo být uchopitelné jen svého

znam má otázka po bytnosti uměleckého díla a jak souvisí se základními otázkami filozofie, je ovšem třeba nahlédnout do předsudků, obsažených v pojmu filozofické estetiky. Je třeba překonat sám pojem estetiky. Jak známo, filozofická estetika je nejmladší z filozofických disciplín. Samostatné právo smyslového poznání a s tím i relativní nezávislost soudu vkusu na rozumu a jeho pojmech se prosadilo teprve v 18. století, ve

věcnosti znamená ještě cosi více, že jako symbol na něco poukazuje anebo jako alegorie dává cosi jiného na srozuměnou, to je popis způsobu bytí uměleckého díla z hlediska takového ontologického modelu, který je dán *předností vědeckého poznání*. Co ve vlastním smyslu jest, je věcnost, fakt, to, co je dáno smyslům, to, čemu se prostřednictvím přírodní vědy dostává objektivního poznání. Význam, který mu přísluší, hodno-

obraze jsou ryzejší barevnost **než sebebarevnější přírodní ozdoba a chrámové sloupy ve svém čnění a podpírání zjevují bytí toho, co dělá kámen kamenem, mnohem vlastnějším** způsobem než neopracovaný blok kamene. Co takto v díle vzchází, je však právě jeho uzamčenost a sebeuzavírání, to, co Heidegger nazývá bytím země. Země tedy **není** látka, nýbrž je to to, z čeho vše vzchází a do čeho je vše zapuštěno.

křesťanský myslitel vystupoval proti filozofii idealismu, právě tak i nyní otevřela novou epochu radikální sebekritika tzv. dialektické teologie.

Mezi těmi, kdo filozofickými prostředky vyjadřovali obecnou kritiku liberální nábožné úcty ke kultuře a panující katedrové filozofie, byl i revoluční génius mladého Martina Heideggera. Heideggerovo vystoupení jako mladého učitele na freiburgské univerzitě v prvních poválečných letech vyvolalo skutečný rozruch. Že tu klíčilo původní filozofování, to již prozrazovala neobvyklá, působivá a rázná řeč, jež se ozývala z freiburgské katedry. Z plodného i napjatého vztahu k protestantské teologii, s níž se setkal po svém povolání do Marburgu v roce 1923, vyrostlo pak hlavní Heideggerovo dílo, **Bytí a čas,** které v roce 1927 naráz širokým kruhům veřejnosti zprostředkovalo cosi z onoho nového ducha, jenž následkem otřesu I. světové války zavládl ve filozofii. To, co bylo společné tomuto způsobu filozofování, který tehdy hýbal myšlením lidí, bylo nazváno filozofií existence. Byly to kritické afekty, afekty vášnivého protestu proti zajištěnému vzdělanostnímu světu starších, afekty proti nivelizaci všech individuálních životních forem prostřednictvím stále uniformovanější průmyslovou společností s její informační technikou a ovlivňováním veřejného mínění, které manipulují vším; tyto afekty slyšel znít soudobý čtenář i z Heideggerovy systematické prvotiny. Proti „veřejnému anonymovi", řečem a zvědavosti jako úpadkovým formám neautenticity, postavil Heidegger pojem autentičnosti pobytu, který je si vědom své konečnosti a bere ji odhodlaně na sebe. Existenciální vážnost, s níž se tu do středu filozofického uvažování dostala prastará lidská hádanka smrti, průraznost, s níž výzva k autentické „volbě" své existence rozbila zdánlivé světy vzdělání a kultury, byla jako průlom do pečlivě střeženého akademického míru. A přece to nebyl hlas nějakého neomaleného outsidera akademického světa, nebyl to hlas výjimečně smělé existence v Kierkegaardově či Nietzschově stylu, nýbrž hlas žáka jedné z nejřádnějších a nejsvědomitějších filozofických škol, jaká tehdy existovala na německé univerzitě, žáka fenomenologického bádání Edmunda Husserla, který vytrvale sledoval cíl založit filozofii jako přísnou vědu. I nová filozofická koncepce Heideggerova se přihlásila k fenomenologickému heslu „K věcem samým!" Tato věc byla však ona nejskrytější a jako otázka nejzapomenutější otázka filozofie: Co znamená bytí? Vyskytuje jako prostě konstatovatelné, bezčasost věčně se ve svém kroužení navracející přírody, jež vládne i námi a určuje nás z nevědomí, a konečně bezčasost oné duhy umění, klenoucí se nad všemi dějinnými odstupy, jako by vytyčovaly meze oněch možností hermeneutického výkladu, které nové Heideggerovo východisko otevřelo. Nevědomí, číslo, sen, vládnutí přírody, zázrak umění – to vše se zdálo být uchopitelné jen svého druhu mezními pojmy jakoby na okraji pobytu, který o sobě ví dějinně a sobě samému rozumí na základě sebe sama.

Bylo proto určitým překvapením, když se Heidegger v roce 1936 v několika přednáškách a čteních zabýval původem či „zrozením" (Ursprung) uměleckého díla. A třebaže tato práce byla zpřístupněna veřejnosti teprve roku 1950 jako první článek v souboru studií **Holzwege,** počátek jejího působení spadá do starší doby. Neboť již dlouhou dobu se Heideggerovy přednášky všude setkávaly s napjatým zájmem a šířily se v opisech a referátech, což způsobilo, že o jejich autoru vznikaly legendy, které Heidegger sám zlostně karikoval. Přednášky o původu uměleckého díla však vskutku znamenaly filozofickou senzaci. A to nejen proto, že umění bylo rovněž zahrnuto do základní hermeneutické perspektivy člověka, který rozumí sám sobě ve své dějinnosti, že umění bylo v těchto přednáškách – stejně jako tomu bylo v případě básnické víry Hölderlinovy a Georgovy – dokonce pochopeno jako čin zakládající celé historické světy, nýbrž vlastní senzací, kterou představoval Heideggerův nový filozofický pokus, byla překvapivě nová pojmová osnova, jež se s tímto tématem zrodila. Řeč tu byla o světu a zemi.

Pojem *světa* byl ovšem již dávno jedním z klíčových Heideggerových hermeneutických pojmů. Svět jako vztahový celek pobytového rozvrhu tvořil horizont, který předchází všem rozvrhům lidského pobytu jako starosti. Heidegger sám načrtl dějiny tohoto pojmu světa a provedl pečlivé rozlišení zejména novozákonního antropologického smyslu tohoto pojmu, jak jej sám používal, od pojmu světa jako souboru všeho toho, co se vyskytuje, a toto rozlišení také historicky legitimoval. Překvapivé bylo však to, že protiváhou pojmu světa se nyní stal pojem *země*. Neboť zatímco pojem světa jako celku, k němuž se vztahuje lidský výklad sebe sama, lze evidentním způsobem nazřít na základě rozumění lidského pobytu sobě samému, zazněl v pojmu země jakoby mystický a gnostický archaický tón, jenž by mohl mít domovský znam má otázka po bytnosti uměleckého díla a jak souvisí se základními otázkami filozofie, je ovšem třeba nahlédnout do předsudků, obsažených v pojmu filozofické estetiky. Je třeba překonat sám pojem estetiky. Jak známo, filozofická estetika je nejmladší z filozofických disciplín. Samostatné právo smyslového poznání a s tím i relativní nezávislost soudu vkusu na rozumu a jeho pojmech se prosadilo teprve v 18. století, ve výslovném omezení osvícenského racionalismu. Stejně jako jméno této disciplíny datuje se rovněž i její systematická autonomie od estetiky Alexandera Baumgartnera. Kant pak ve své třetí kritice, v **Kritice soudnosti,** potvrdil systematický význam estetického problému. V subjektivní všeobecnosti estetického soudu vkusu objevil přesvědčivý nárok na legitimnost, který může estetická soudnost prosazovat vedle stejných nároků rozumu a morálky. Ani vkus pozorovatele, ani génia umělce nelze chápat jako aplikaci pojmů, norem či pravidel. To, čím se vyznačuje krásno, nelze vykázat jako určité, poznatelné vlastnosti předmětu, nýbrž dosvědčuje se skrze subjektivitu: vystupňovaným pociťování života v harmonické vzájemnosti představivosti a rozumu. Co prožíváme v přírodě i umění tváří v tvář krásnu, je oživení celku našich duchovních sil, jejich svobodná hra. Soud vkusu není poznání, a přece není libovolný. Tkví v něm určitý nárok na všeobecnost, na němž lze založit autonomii estetické oblasti. Dlužno přiznat, že toto ospravedlnění autonomie umění vůči moralizujícímu smýšlení osvícenské doby byl velký čin. Zvláště v rámci německého vývoje, jenž právě tehdy dosáhl bodu, kdy se z Výmaru jako estetického státu snažila ustavit klasická epocha jeho literatury. V Kantově filozofii byly tyto snahy pojmově legitimovány.

Na druhé straně znamenalo založení estetiky v subjektivitě niterných sil počátek nebezpečné subjektivizace. Pro Kanta byl zajisté ještě určující tajemný soulad mezi krásou přírody a subjektivitou subjektu. Stejně tak též Kant chápe tvůrčího génia, jenž uskutečňuje věčnosti znamená ještě cosi více, že jako symbol na něco poukazuje anebo jako alegorie dává cosi jiného na srozuměnou, to je popis způsobu bytí uměleckého díla z hlediska takového ontologického modelu, který je dán *předností vědeckého poznání*. Co ve vlastním smyslu jest, je věcnost, fakt, to, co je dáno smyslům, to, čemu se prostřednictvím přírodní vědy dostává objektivního poznání. Význam, který mu přísluší, hodnota, kterou má, jsou naproti tomu dodatečné formy pojímání, jejichž platnost je pouze subjektivní a které nepatří ani k původní danosti samé, ani k objektivní pravdě, kterou lze z této danosti získat. Význam i hodnota předpokládají věcnost jako jedinou objektivitu, jež je s to stát se nositelem takových hodnot. Pro estetiku to nutně znamenalo, že v prvním povrchním aspektu má i umělecké dílo tento věcný charakter, který funguje jako podklad, nad nímž se jako nadstavba zdvihá vlastní estetický útvar. Takto popisuje strukturu estetického předmětu ještě Nicolai Hartmann.

Táže-li se Heidegger na to, co dělá *věc* věcí, navazuje na toto vnucené ontologické východisko. V tradici rozlišuje tři způsoby pojetí věci: věc je nositelem vlastností, je jednotou počitkové mnohosti a je zformovanou látkou. Zejména ve třetím z těchto způsobů pojímání věci vzhledem k formě a látce je cosi bezprostředně evidentního. Neboť toto pojetí se řídí modelem vytváření, jímž je zhotovována věc, která má sloužit našim cílům. Heidegger takovou věc nazývá „Zeug" (náčiní, prostředek). Věci se na vzorovém pozadí tohoto modelu jeví vidět teologicky – jako cosi zhotoveného, tj. jako boží stvoření, anebo – z pohledu lidského – jako prostředky zbavené své prostředečnosti. Věci jsou pouhé věci, to jest jsou tu bez ohledu na to, zda něčemu slouží. Heidegger nyní ukazuje, že takový pojem výskytovosti, jaký odpovídá zjišťujícímu a kalkulujícímu postupu moderní vědy, neumožňuje myslet ani věcnost věci, ani prostředečnost prostředku. A právě proto, abychom byli s to zahlédnout prostředečnost či služebnost prostředku, navazuje na umělecké předvedení, na van Goghův obraz, předvádějící rolnické boty. Co se v tomto uměleckém díle zviditelňuje, je prostředek sám, tj. nikoli nějaké jsoucno, jehož lze využít k nějakým účelům, nýbrž cosi, čeho bytím je to, že slouží a slouží tomu, komu tyto boty patří. To, co vychází najevo v malířově díle a co tak naléhavě předvádí, není nahodilý pár rolnických bot, nýbrž pravá bytnost prostředku, obraze jsou ryzejší barevnost než sebebarevnější přírodní ozdoba a chrámové sloupy ve svém čnění a podpírání zjevují bytí toho, co dělá kámen kamenem, mnohem vlastnějším způsobem než neopracovaný blok kamene. Co takto v díle vzchází, je však právě jeho uzamčenost a sebeuzavírání, to, co Heidegger nazývá bytím země. Země tedy není látka, nýbrž je to to, z čeho vše vzchází a do čeho je vše zapuštěno.

Zde se ukazuje nepřiměřenost pojmů *forma* a *látka*, které jsou plodem reflexe. Lze-li říci, že se ve velkém uměleckém díle „rozevírá" svět, je toto rozevření současně jeho pohroužením do klidného tvaru; jakmile tento tvar spočívá zde, jako by nalezl své bytí spjaté se zemí. Odtud pak umělecké dílo čerpá svůj klid, který je tomuto dílu vlastní. Své ryzí bytí nemá tedy až v nějakém prožívajícím já, jako by to, co toto já říká, co míní anebo co ukazuje, bylo jeho významem. Bytí uměleckého díla netkví v tom, že se stává prožitkem, nýbrž samo svým vlastním bytím je událostí, nárazem, který převrací vše dosavadní a obvyklé, je to náraz, v němž se otevírá svět, který tu takto nikdy nebyl. Tento náraz se však děje v díle tak, že je v něm skryt jako cosi setrvalého. A co se takto rozevírá a takto se skrývá, tvoří svým napětím tvar díla. Nuže, právě toto napětí nazývá Heidegger svárem světa a země. To není jen takový popis způsobu bytí uměleckého díla, který se vyhýbá předsudkům tradiční estetiky a moderního, na subjekt orientovaného myšlení. Heidegger tím rovněž jednoduše neobnovuje spekulativní estetiku, která umělecké dílo definovala jako smyslové vyzařování ideje. Tato Hegelova definice krásy má sice s Heideggerovým myšlenkovým pokusem společné zásadní překonání protikladu subjektu a objektu, já a předmětu a bytí uměleckého díla nepopisuje na základě subjektivity subjektu, nicméně je to popis směřující k této subjektivitě. Neboť to, co má tvořit umělecké dílo, je smyslová manifestace ideje myšlené v takovém myšlení, které je si vědomo samo sebe. Veškerá pravda smyslového vyzařování by tedy byla zrušena v myšlení této ideje. Vlastní podobou pravdy je teprve pojem. Jestliže však Heidegger naproti tomu mluví o sváru světa a země a charakterizuje-li umělecké dílo jako náraz, jímž se pravda stává událostí, není tato pravda zrušena a završena v pravdě filozofického pojmu. V uměleckém díle se děje svébytná manifestace pravdy. Dovolává-li se tedy Heidegger uměleckého díla,

Dokončení na str. II

MYŠLENÍ O DIVADLE

tický archaický tón, jenž by mohl mít domov-

HANS-GEORG GADAMER:

v němž vzchází pravda, má to právě svědčit o tom, že je smysluplné mluvit o *dění* pravdy. Proto se Heideggerův esej neomezuje na pouhý adekvátní popis bytí uměleckého díla; to, oč se tato analýza opírá, je naopak ústřední filozofický záměr Heideggerův, jímž je pochopit bytí samo jako dění pravdy.

Způsobu, jímž Heidegger ve svých pozdních dílech tvoří své pojmy, se nezřídka vytýkalo, že jsou již nevykazatelné. To, co míní Heidegger, mluví-li např. o bytí ve slovesném významu, o dění bytí, o světlině bytí, o odkrývání a zapomenutosti bytí, to není možné vyplnit v subjektivitě našeho vlastního mínění. Pojmy, které dominují Heideggerovým pozdním filozofickým pracem, jsou subjektivnímu vykazování zjevně uzavřeny právě tak, jako je Hegeluv dialektický proces uzavřen tomu, co Hegel nazývá představujícím myšlením. Proto se tyto pojmy setkávají se stejnou kritikou, s jakou se u Marxe setkala Hegelova dialektika. Jsou nazývány „mytologickými". Zdá se mi však, že význam Hiedeggerovy práce o uměleckém díle tkví v tom, že naznačuje to, oč vlastně pozdní Heidegger usiluje. Nikdo nemůže zůstat neosloven tím, že v uměleckém díle, v němž se rozvírá svět, lze zakoušet nejen cosi smysluplného, cosi, co předtím nebylo poznáno, nýbrž že s uměleckým dílem samým sem přichází něco nového. Není to jen vyjevení pravdy, nýbrž je to sama událost. Tím se však otevírá cesta k tomu, abychom Heideggerovu kritiku západní metafyziky a jejího vyvrcholení v subjektivně orientovaném myšlení novověku sledovali ještě o krok dál. Víme, že Heidegger překládal řecké slovo pro pravdu, ALÉTHEIA, jako *neskrytost*. Silný důraz na privativní smysl ALÉTHEIA však neznamená pouze to, že poznání pravdy jakoby nějakým aktem krádeže, neboť „privatio" znamená oloupení vy trhlo cosi pravdivého z jeho nepoznanosti či skrytosti v omylu. Neběží pouze o to, že pravda neleží na ulici a že ne vždy je po ruce a přístupná. Tak tomu zajisté je a jistě i to měli Řekové na mysli, když jsoucno, jak jest, označovali jako neskryté. Věděli o tom, jak je každé poznání ohrožováno scestím a lží a že jde o to, abychom se nenechali svést a získali správnou představu o jsoucnu, jak jest. Jde-li při poznání o to, abychom za sebou nechali omyl, pak je pravda ryzí neskrytostí jsoucna. To mělo na mysli řecké myšlení a tím se již také ocitlo na cestě, kterou měla novověká věda dojít až k jejímu konci: usilovat o správnost poznání, jímž je jsoucno opatrováno ve své neskrytosti. Proti tomu však Heidegger namítá, že neskrytost není jen charakter jsoucna, pokud je správně poznane. Neskrytost se v původnějším smyslu „děje" a toto dění je něco, co vůbec teprve umožňuje, aby jsoucno bylo neskryté a správně poznávané. Skrytost, odpovídající takové původní neskrytosti, není omyl, nýbrž patří původně k bytí samému. Příroda, která se ráda skrývá (Héraklcitos), je tím charakterizována nejen vzhledem ke své poznatelnosti, nýbrž i vzhledem ke svému bytí. Je nejen rozevíráním se ve světle, nýbrž právě tak i skrýváním se v temném, je rozvíjením květu ke slunci stejně jako zakořeňováním v hloubce země. Heidegger mluví o světlině bytí, jež teprve dává oblast, v níž může být jsoucno poznáváno jako od-kryté, ve své neskrytosti. Takové vzcházení jsoucna do „tu" jeho bytí ovšem předpokládá jakousi oblast otevřenosti, v níž se takové „tu" může dít. A přece je právě tak zřejmé, že taková oblast není, neukazuje li se v ní jsoucno, tj. není-li otevřeného, co tuto otevřenost obsazuje. To je nepochybně vztah velice zvláštní. Avšak ještě pozoruhodnější je to, že v „tu" tohoto sebeukazování jsoucna se právě a teprve podává i skrytost bytí. Zajisté je to, co je umožněno touto zjevností „tu", správné poznávání. Jsoucno, jež vzchází z neskrytosti, se podává tomu, kdo na ně patří. A přece není toto vytržení ze skrytosti nějaký libovolný akt od-krývání, není to akt loupeže. Neboť toto vše má být naopak umožněno teprve tím, že odkrývání a skrývání je dění bytí samého. Nuže, chceme li tomu rozumět, pak nám pomůže právě to, co jsme se dozvěděli o bytnosti uměleckého díla. Neboť to, co je bytím uměleckého díla, je zjevně ono napětí mezi otevíráním a skrýváním. Napjatost tohoto vztahu to je, co charakterizuje dílo jako tvar a co plodí onu zář, kterou dílo vše ozařuje. Jeho pravdou není prosté vykládání smyslu, nýbrž naopak nezbadatelnost a hloubka jeho smyslu. Proto je ze své bytnosti svárem světa a země, otevírání a skrývání.

To, co je takto vykázáno v případě uměleckého díla, má však být bytností bytí vůbec. Svár odkrývání a skrývání je nejen pravdou díla, nýbrž je to pravda všeho jsoucího. Neboť pravda jako neskrytost je vždy taková *vzájemnost skrývání a odkrývání*. Obojí nutně náleží k sobě. To však zjevně znamená, že pravda není prostě jen naprostá prézence jsoucna, takže toto jsoucno jakoby stojí na proti správnému představování. Takové pojetí bytí neskrytosti by naopak již předpokládalo subjektivitu takového bytí, které si jsoucno představuje. Jsoucno však není správně určeno ve svém bytí, je-li určeno toliko jako předmět možného představová ní. Neboť k jeho bytí právě tak patří i to, že se odpírá. Pravda jako neskrytost je v sobě samé zvratný vztah. V bytí, jak říká Heidegger, je cosi takového jako „soupeření prézence". Co tím chce Heidegger popsat, je každému přístupné. Co jest, nedává se jen jako známý a blízký obrys na povrchu, nýbrž má též vnitřní hloubku svébytnosti, kterou Heidegger označuje jako „niterný stav" (spočívání v sobě). Úplná neskrytost všeho jsoucna, naprosté zpředmětnění všeho (v představování myšleném ve své dokonalosti), by tento niterný stav jsoucna zrušila a znamenala totální nivelizaci. To, co by se v takovém naprostém zpředmětnění dávalo, by již nikde nebylo jsoucnem spočívajícím ve svém vlastním bytí. Co by se podávalo, bylo by na všem, co jest, ono stejné: to, v čem je toto jsoucno využitelné, ale to znamená, že to, co by ve všem vycházelo najevo, by byla vůle zmocňující se jsoucna. Umělecké dílo však proti tomu nechává každého zakusit, že proti této vůli ke zmocnění tu je cosi naprosto se jí protivícího, avšak nikoli ve smyslu houževnatého odporu proti nárokům naší vůle, usilující o využívání, nýbrž ve smyslu suverénního naléhání v sobě spočívajícího bytí. Uzavřenost a uzamčenost uměleckého díla je tak zárukou i vykázáním univerzální teze Heideggerovy filozofie, že jsoucno dostavující se do otevřena prézence sebe sama ztajuje. Niterný stav díla je současně zárukou niterného stavu jsoucna vůbec.

Tím se však již v této analýze uměleckého díla rozevírají perspektivy, jež předznamenávají další cestu Heideggerova myšlení. Tato cesta vedla přes dílo, v němž jediném se mohla ukázat prostředečnost prostředku a nakonec i věcnost věcí. Jako totálně kalkulující moderní věda působí ztrátu věci, jejíž „k ničemu nenucený niterný stav" se rozplývá v počítavém vědeckém rozvrhování a proměňování, znamená uměleckého dílo naopak takovou instanci, která chrání před všeobecnou ztrátou věci. A jako Rilke uprostřed obecného zanikání věcnosti básnickým způsobem slaví nevinnost věci, když ji ukazuje andělu, myslí stejnou ztrátu věci myslitel tím, že ukazuje na její ochraňování v uměleckém díle. Ochraňování však předpokládá, že chráněné vpravdě ještě jest. A může-li v uměleckém díle ještě vzcházet její pravda, je tím implikována pravda věci samé. Proto Heideggerův článek o věci znamená nutný další krok na cestě jeho myšlení. Co dříve nedosáhlo ani příručního bytí prostředku, nýbrž platilo za cosi, co se vyskytuje před pouhým pohlížením a konstatováním, je teď jako to, co není ničemu zavázáno žádnou službou, poznáno ve svém „svatém" bytí.

Lze tu však poznat ještě i další krok na této cestě. Heidegger klade důraz na to, že bytností umění je básnění. Chce tím říci, že bytností umění není přetváření již zformovaného, zrcadlení toho, co je již jsoucí, nýbrž rozvrh, jímž vzchází cosi nového jako pravdivé. To, že se „rozevírá otevřené místo", to je bytnost onoho dění pravdy, jež tkví v uměleckém díle. Avšak bytnost básnictví v obvyklém užším smyslu slova je charakterizována právě bytostným poměrem k jazyku, jímž se básnictví odlišuje od všech ostatních způsobů umění. Lze-li ovšem v každém umění, a to i v sochařství a stavitelství, onen ryzí rozvrh a ono vpravdě umělecké v něm nazvat „básnictvím", přesto je způsob toho rozvrhu, který se děje ve skutečné básni, jiný. Rozvrh básnického uměleckého díla je vázán na to, co již bylo připraveno a co samo sebou nemůže být nově rozvrženo: připravené dráhy řeči. Básník je na ně odkázán tak, že řeč slovesného uměleckého díla může oslovit jen ty, kdo znají stejnou řeč. „Básnictví", které má Heideggerovi symbolizovat rozvrhový ráz veškeré umělecké tvorby, je tedy v jistém smyslu rozvrhem méně než sekundární formy budování a utváření z kamene, barev a tónů. Básnění je tu jakoby rozděleno do dvou fází: na rozvrh, který je vždy rozvržen a kde vládne řeč, a na druhý rozvrh, jenž z tohoto prvého dává vzcházet novému básnickému výtvoru. Předchůdnost řeči jako by nebyla pouze zvláštní charakteristikou slovesného uměleckého díla, nýbrž platila i mimo hranice jakéhokoli díla pro všechno věcné bytí věci. Dílo *řeči* je nejpůvodnější básnictví bytí. Myšlení, které myslí všechno umění jako básnictví a které odhaluje, že umělecké dílo je bytí řeči, je stále ještě na cestě k řeči.

Přeložili M. a D. PETŘÍČKOVI

[Překlad Heideggerova článku Zrození uměleckého díla vyšel v překladu dr. Ireny Michňákové v časopise Orientace (5/1968, 6/1968, 1/1969)]

MYŠLENÍ O DIVADLE

NÁROD SOBĚ

30. května přijal I. Žídek do souboru ND novou čestnou členku herečku Vlastu Charmostovou. Čestné členství ND je jedním z mála ocenění v umělecké oblasti, které má českou tradici a díky svým nositelům prestiž a čistý štít. V souvislosti s tím je vhodné vzpomenout gesta V. Chramostové, která v roce 1983 pozdravila za všechny toho času v Čechách zakázané umělce sté výročí otevření ND prostřednictvím rakouské televize, která odvysílala v předvečer oslav záznam představení bytového divadla Dávno, dávno již tomu (Zpráva o pohřbívání v Čechách).

EVA LANGŠÁDLOVÁ