

## **Z díla Hanse-Georga Gadamera**

Následující text vycházející z Gadamerova díla *Pravda a metoda* se soustředí na analýzu hry, která odhaluje základní moment rozumění. Předkládáme zde nejprve úvod Miroslava Petříčka, který názorně shrnuje základní myšlenky Gadamerova díla.<sup>1</sup>

### **Úvod Miroslava Petříčka k dílu Hanse-Georga Gadamera**

*Bůh Hermes byl podle tradice vynálezcem písma a řeči; hermeneutika je nauka o rozumění. Její tradice sahá až do antiky, na počátku století bývala spojována s filologií, biblickou exegezí a Diltheyovými „duchovědami“, avšak v povědomí naší současnosti žije spíše v té podobě, kterou ji vtiskl Hans-Georg Gadamer (...). Gadamer vymanil hermeneutiku z pozitivizmu 19. století jednak tím, že rozbořen estetické zkušenosti poukázal na hlubší pojem pravdy, jednak tím rozumění zbavil jeho instrumentálního poslání a dal mu nový základ, základ, který vychází z Heideggerovy fundamentální ontologie a v jejím rámci z analytiky existence, jež je podle Heideggera „hermeneutikou lidského pobytu“. Teprve tak se totiž ukazuje, že základní problém „hermeneutického kruhu“ (částečně mohu rozumět pouze z celku, avšak celek je mi přístupný jen skrze části) tkví vposled ve způsobu bytí toho, kdo rozumí, ve struktuře jeho existence: pobyt jest tak, že jsa rozumí bytí, že se ve svém bytí vztahuje k tomuto bytí: nějak vždy již bytí rozumí, a proto se na ně může tázat.*

*Co je tedy rozumět?*

*Rozumění není samozřejmost, vždy je v něm významný moment neprůhlednosti, neboť rozumění je zejména a právě tam, kde se snažím porozumět, tj. tam, kde reaguji na cosi, co se mému rozumění vzpírá, jinak řečeno, co není v souladu s tím, co očekávám. Jednoduchý příklad: nečtu tak, že skládám celek postupně z přečtených částí, nýbrž tyto části od první přečtené věty „ukládám“ do struktury, kterou předjímám a kterou předjímat musím, chci-li rozumět. Tento můj předchůdný rozvrh smyslu je dán celou mou minulou zkušeností, utvářející můj horizont očekávání, a přitom je ovšem zřejmé, že žádný text, a tím méně text umělecký, neodpovídá vždy tomu, nač jsem připraven, že strukturu anticipací musím neustále modifikovat. Rozumění tedy není geniální vhled, nýbrž tento pohyb.*

*Mé hermeneutické předjímání celku je však současně i mým sebepoznáním: teprve v konfrontaci s něčím, co nejsem já (řeč druhého, text, umělecké dílo), mám možnost ukázat si svou (nutně omezenou) perspektivu, kterou jsem dosud nemohl vidět jako takovou, a tedy uvědomit si to, čím jsem, aniž o tom vím. Spolu s tím poznávám, že do mé perspektivy přesahuje mnohem širší horizont (tradice, to, čím žiji jako člen konkrétního historického celku), horizont celého společenství. Tento nejširší horizont, svět, mé rozumění vždy přemůže, a ačkoli pouze díky jemu mohu vůbec předjímat, nikdy jej nemohu cele zprůhlednit. V mém rozumění se tedy tradice děje, a proto jsem bytost historická. Neboť historičnost právě znamená právě toto zakotvení v pohybu, který je podmínkou rozumu a zároveň podmínkou nemožnosti naprostého, dovršeného sebevědomí.*

<sup>1</sup> Gadamer, Hans-Georg, *Pravda a metoda*, přel. Miroslav Petříček, jr., Scéna, 6/90, r. XV, 28. března 1990, str. 10 a 14. Ukázky z Gadamerova díla *Wehrheit und Methode*, Tübingen 1975, str. 97–105 a 122–127.

*To vše Gadamer předvádí v analýze hry, jež se mu stává metaforou rozumu, který se děje v dějinách – metaforou rozumění. Ve hře a později i v rozumění např. uměleckému dílu o sobě dává vědět ona propast rozevírající se v sebe-vědomí: Rozumění je ustavičná snaha rozumět světu. A protože rozumění souvisí s pohybem a historičností, tedy s časovým rázem bytí člověka, je Gadamerova hermeneutika významným příspěvkem k filosofii konečnosti, tak charakteristické pro naše století.*

Gadamer označuje hru jako ústřední pojem estetických teorií, protože jej považuje za východisko při zkoumání ontologie uměleckého díla. Gadamerovým cílem bylo oprostít pojem hry od subjektivního významu, jaký má u Kanta a Schillera. Podle něj totiž hra v souvislosti se zkušeností umění neznamená ani chování nebo rozpoložení tvůrce či vnímatele, nýbrž znamená způsob bytí uměleckého díla samého. Gadamer nepolarizuje vztah estetického vědomí a jeho předmětu, jako by šlo o dva hráče. Než však začne rozvíjet bytnost hry, nejprve pojem hry vymezuje. Začíná u předpokladu, že hráč ví, že hra není nic vážného a právě proto ji hraje. „Co je pouhá hra, není vážné, hraní má svůj bytostný vztah k vážnému.“<sup>2</sup> Svá slova Gadamer posiluje Aristotelovým opodstatněním hry, která se podle něj děje kvůli odpočinku od vážného. Vážné a hra jsou tedy v útlém spojení. Hra je subjektivně zakoušena jako úleva, protože ji ve fenomenologickém smyslu chybí účel, záměr a úsilí.

Další podmínkou hry je pohrouženost hráče. „Hráč přirozeně ví, co je hra, a ví i to, že čím se zabývá, je *jenom hra*, avšak neví, co je to, co ví.“<sup>3</sup> Z toho plyne, že subjektivní reflexe hráče nemůže přinést odpověď na to, co je tedy hra. O této skutečnosti svědčí i obvyklá otázka, která nezní „co je hra“, nýbrž „jak se ta hra hraje?“. Předmětem našeho uvažování tedy nesmí být estetické vědomí, nýbrž zkušenost umění, a tedy otázka po způsobu bytí uměleckého díla. Podle Gadamera není umělecké dílo pouhým předmět, jenž stojí proti subjektu. Bytí uměleckého díla je zvláštní pro to, že se jako dílo stává zkušeností, která proměňuje toho, kdo je zakouší. Subjektem zkušenosti umění, tím, co zůstává a trvá, není subjektivita toho, kdo tuto zkušenost zakouší, nýbrž umělecké dílo samo. Podobně i hra má svou vlastní bytnost, která nezávisí na vědomí těch, kdo hrají. Hráči hru pouze předvádějí.

Gadamer se zabývá také jazykovými významy hry. Například si všímá, že v přenesených významech užíváme často odvozenin od slova hra k vyjádření nějakého pohybu bez pevně vytčeného cíle, u něhož by končil. Hra světla, hra vln, souhra údů či slovní hříčka odkazují k neukončenému pohybu. Gadamerův postřeh potvrzuje i původní význam slova hra, jenž znamenal tanec. Hra, jako pohyb bez cíle se neustále obnovuje opakováním a je lhostejné, kdo ten pohyb vykonává. Za nejpůvodnější smysl hraní považuje Gadamer smysl mediální. Tato jazyková zjištění jsou pro Gadamera nepřímými poukazy na to, že hraní nechce být chápáno jako způsob činnosti. Je zřejmé, že pro jazyk je onou subjektivitou hra sama, nikoli někdo, kdo si hraje. Mylné povědomí o bytnosti hry pramení z toho, že jsme si navykli hru vztahovat k sobě. Výsledkem je, že nám poukazování ducha hry uniká. Jsme při ní příliš zaujati sami sebou. Kdyžto skutečný půvab hry podle Gadamera spočívá právě v tom, že hra vládne nad hráčem.

Gadamer způsob bytí hry přirovnává k formě přírodního pohybu. Hraní člověka je přírodním dějem: „(...) jeho hraní – právě proto, že je přírodou a pokud je přírodou – je

<sup>2</sup> Gadamer, Hans-Georg, *Pravda a metoda*, c. d., s. 10.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 10.

čisté sebedědávání. Proto v této oblasti nakonec nemá smyslu rozlišovat vlastní a přenesené používání slova“.<sup>4</sup> Zde se Gadamer dostává k jádru podobnosti mezi uměleckým dílem a hrou – oba totiž mají především mediální smysl. „Příroda, pokud je hrou bez účelu a záměru, hrou, jež se neustále a bez námahy ustavičně sama obnovuje, se dokonce může jevit jako vzor umění.“<sup>5</sup> Hra je vymezena prostorem, který udává její pravidla uspořádání. „Herní prostor, v němž se hra odehrává, je jakoby zevnitř vymezen hrou samou a omezuje se spíše řádem, který určuje pohyb hry, než tím, nač naráží, tj. hranicemi volného prostoru, omezujícím pohyb z vnějšku.“<sup>6</sup> Vymezení herního pole staví svět hry do protikladu ke světu účelů. Například, když se člověk rozhodne hrát, odmítá jakékoli jiné chování. Každá hra dává člověku nějakou úlohu. Hráč pak promění účely svého chování v pouhé úlohy hry – jinak si hru neužije. Hra se omezuje na to, že znázorňuje samu sebe. Úspěšné řešení úlohy „předvádí“ tuto úlohu. To vše dokazuje, že hra postrádá účel. Celé to lze uzavřít tím, že způsobem bytí hry je sebedědávání. Zde se Gadamer opět vrací k přírodní podobnosti, jelikož předědávání sebe sama je také univerzálním aspektem přírody. A právě proto, že se hra vždy předědává, může lidská hra v předědávání objevit úlohu hry.

Všechno předědávání je vzhledem ke své možnosti vždy předědáváním pro někoho. „Předědávání pro...“ má pro každé umělecké dílo konstitutivní význam, zatímco ve hře nejsou diváci předem zamýšleni (děti si hrají pro sebe, ale na tom, zda-li se tím baví i jejich rodiče, už jejich hra závislá není). Divadlo a kultovní předědávání naopak diváky vyžadují. Gadamer přímo říká: „Otevřenost směrem k divákovi naopak spolukonstituuje uzavřenost hry. Divák pouze realizuje to, čím je hra jako taková.“<sup>7</sup> Touto myšlenkou přináší Gadamer další důkaz, že hra i divadlo jsou mediální. Divadlo má stejné zákonitosti jako hra, má stejnou strukturu, což znamená, že je v sobě uzavřeným světem.

Nejdůležitějším Gadamerovým závěrem však je, že hra nemá své bytí ve vědomí či chování hráče. Hráč zakouší hru jako skutečnost, která jej přesahuje. Ještě důrazněji to platí tam, kde je hra intendovaná pro diváky. Hráči na divadle hrají z perspektivy celku, s hrou tak mají celem splynout spíše diváci. „Stane-li se hra divadlem, dochází v ní jako ve hře k naprostému obratu. Divák se dostává na místo hráče. Hra se hraje pro diváka a v diváku, a nikoli v herci nebo pro herce.“<sup>8</sup> Metodickou přednost má tedy před hercem právě divák. Gadamer dokonce tvrdí, že umělecké předědávání je ve své bytnosti takové, že je pro někoho i tehdy, není-li tu nikdo, kdo by se díval nebo poslouchal.

Aby Gadamer ještě lépe definoval podstatu struktury estetického bytí vůbec, uvádí příklad tragičny v Aristotelově pojetí. Ačkoli bývá Aristotelova teorie tragédie vztahována pouze k dramatickému umění, Gadamer s ní pracuje jako se základním fenoménem. Tragično je figura smyslu, s kterou se nesetkáváme jen v tragédii, v tragickém uměleckém díle v užším smyslu, nýbrž může mít své místo i v jiných uměleckých druzích. Není to ani speciální kulturní fenomén, neboť se s ním lze setkat i

---

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 10.

v životě. Oproti Richardu Hamannovi<sup>9</sup> či Maxi Schelerovi<sup>10</sup>, kteří pojímali tragično jako mimoestetický moment, jako „eticko-metafyzický fenomén“ zasahující do oblasti estetické problematiky zvnějšku, si Gadamer pokládá otázku, zda naopak není tragično základním estetickým fenoménem. Gadamerovu otázku po bytnosti tragična opravňuje to, že již dříve prokázal, že bytí estetična je hrou a předváděním. Stejně jako Aristoteles i Gadamer zahrnuje do bytnosti tragédie působení na diváka. Způsob, jímž divák ke hře náleží, totiž teprve ukazuje smysl hry. Například distance, kterou divák zaujímá před tragédií prozrazuje, že se divák brání, aby na něj dolehla. Gadamer si všímá, že tak je tomu i v životě. Přihlížíme-li nebo slyšíme-li o cizí tragédii, zachováváme si určitý citový odstup. Poněvadž to, co chápeme jako tragické, to můžeme vzít pouze na vědomí. Právě tento moment činí z tragična podle Gadamera základní estetický fenomén.

Aristoteles popsal dvě základní možnosti působení tragédie na diváka, *eleos* a *fobos*, nebo-li *soucit* a *strach*. Gadamer poznamenává, že překlad těchto řeckých slov podléhá přílišné subjektivitě, a proto preferuje slova *strast* a *mrazení*, která nepoukazují nejen na duševní rozpoložení, ale zahrnují také způsob projevu. Jsou to způsoby *ek-stase*, bytí mimo sebe, jež pro Aristotela splňovaly proces „očisty“. Pojem „očisty“ Gadamer považuje rovněž za problematický a uvádí jej na pravou míru následující explikací: „Nejsme za jedno, co se děje, a vzpíráme se hrůznému ději, který nechceme akceptovat. Působení tragické katastrofy však tkví právě v tom, že se zruší toto rozpolcení vzhledem k tomu, co je. (...) Jsme osvobozeni nejen od neodolatelné přitažlivosti, jíž na nás působilo všechno to strastné a děsivé na tomto osudu, nýbrž vjedno s tím jsme uvolněni i od toho, co nás rozpolcovalo, protože uvádělo v nesoulad s tím, co je. V tragickém smutku se tedy zračí cosi jako afirmace, návrat k sobě.“<sup>11</sup> Ale čemu se v tragédii přitakává, co je tou afirmací? Gadamer odmítá, že by to byl mravní řád světa, protože jemu často v tragédii za pravdu dáno není. Podle něj divák přitakává nepřiměřenosti a děsivé velikosti následků, vyrůstajících ze skutku viny, které jsou pro diváka skutečnou výzvou. Tragická afirmace je vyrovnáním se s touto výzvou. „Má ráz ryziho účastenství.“<sup>12</sup> Že je tragično estetickým pojmem potvrzuje tedy i divácký odstup náležející k bytnosti tragična. Tragická afirmace způsobuje prohlédnutí, a to díky kontinuitě smyslu, kterou Gadamer označuje také jako spojení horizontů, nebo otevřenost tradici. Právě před-porozumění založené na sdílení stejné historické zkušenosti umožňuje ztotožnění s postavami hry. Ono povznesení a otřes, které divák prožívá, pak tuto sounáležitost, prohlubují. Znamená to tedy, že na osudu jiných se dovídáme o sobě? Gadamer odpovídá ano. Zastává názor historické sounáležitosti, která se vztahuje i na tvůrce. Ani básník svůj příběh podle Gadamera nevymýšlí svobodně.<sup>13</sup> „Svobodná myšlenka básníka je předvedením společné pravdy, jíž je vázán i básník. (...) Estetický

<sup>9</sup> Německý historik umění Heinrich Richard Hamann (1879 – 1961) vystudoval filozofii, germanistiku a dějiny umění v Berlíně u Wilhelma Diltheye.

<sup>10</sup> Německý filozof Max Scheler (1874– 1928) studoval lékařství v Mnichově a Berlíně a filozofii a sociologii u W. Diltheye a G. Simmela. V roce 1901 se Scheler setkal s E. Husserlem, jehož fenomenologickou metodu aplikoval na oblasti psychologie, metafyziky, filozofie náboženství a etiky. Na tomto poli pak rozvinul svébytnou teorii „materiální hodnotové etiky“ a „filozofie citu“ a položil základy dvěma vědním disciplínám, filozofické antropologii, již považoval za „první filozofii“, a sociologii vědění.

<sup>11</sup> Gadamer, Hans-Georg, *Pravda a metoda*, c. d., s. 14.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>13</sup> Gadamer upřednostňuje příklad básníka, ale můžeme za něj dosadit jakéhokoli umělce či tvůrce.

mýtus svobodně tvořící fantazie, která prožitek mění v báseň, stejně jako kult génia, který k tomuto mýtu náleží, jsou pouze svědectvím toho, že v 19. století již mýticko-dějinné tradiční statky nejsou nic samozřejmého.<sup>14</sup> Estetický mýtus fantazie a geniální objevování nestojí před tím, co skutečně jest. Jsou to přemrštěné kategorie. Důležité je tedy si uvědomit, že umělec je postaven do stejných tradic jako publikum. Gadamer stať uzavírá shrnutím, že předvádění je cosi bytostného nikoli nahodilého, stejně jako umělecké dílo je jsoucnem toho, co předvádí.

### **Jazyk jako médium hermeneutické zkušenosti<sup>15</sup>**

Hned na začátku uvádí Gadamer na pravou míru dva pojmy, rozhovor a rozumění. U rozhovoru, pokud má být skutečně autentický, si nikdy nemůžeme být jisti jeho výsledkem. Gadamer se zabývá slovním spojením „vést rozhovor“ a navrhuje jako přesnější vyjádření „dostat se do hovoru“ či dokonce „zaplést se do rozhovoru“. „(...) rozhovor se vyvíjí ve svém vlastním duchu a řeč, která se v něm vede, nese v sobě vlastní pravdu (...).“<sup>16</sup> Podobně Gadamer nakládá i s rozuměním, jež se nezakládá na vžívání se do druhého (jak zastávala romantická hermeneutika), ale znamená spíše srozumět se ve věci. Zkušenost smyslu, ke které při rozumění dochází, zahrnuje podle Gadamera vždy aplikaci. V této stati se Gadamer bude celým tímto procesem zabývat jako procesem jazykovým, protože jazyk je to médium, v němž dochází k dorozumění partnerů a ke srozumění ve věci.

Za příkladovou situaci dorozumění Gadamer vybírá překlad do jiného jazyka, protože ve ztížených situacích se podmínky dorozumění ukazují nejlépe. Překladatel totiž musí převést smysl, jemuž se má rozumět, do souvislosti, s níž žije partner rozhovoru, ale přitom nesmí dojít ke zkomolení a smysl má být zachován. V jiném jazykovém světě se ale musí onen smysl uplatnit novým způsobem. Proto je každý překlad již výkladem. V případě rozhovoru nedochází k dorozumění mezi partnery rozhovoru, nýbrž mezi tlumočníky. Pokud nějaký cizí jazyk ovládáme, tzn., že jsme schopní v něm myslet, není třeba překladu. „Řeči rozumíme, neboť v ní žijeme“, podotýká Gadamer. „Hermeneutický problém není problémem správného ovládnutí jazyka, nýbrž problémem opravdového dorozumění o věci, ke které dochází v jazykovém prostředí.“<sup>17</sup> V rozhovoru se nesnažíme porozumět individualitě našeho partnera, ale tomu, co říká.<sup>18</sup>

Z překladu, jako krajního případu dorozumívání, vychází Gadamer i při popisu rozumění textům. Ať už se překladatel do textu vžije sebevíc, nebude pouze opisovat proces původní tvorby, ale bude napodobovat text podle toho, jak sám textu porozuměl. Překlad je tedy výklad a ne pouhá analogie. Překladatel nikdy nemůže vyjádřit všechny dimenze

---

<sup>14</sup> Gadamer, Hans-Georg, *Pravda a metoda*, c. d., s. 14.

<sup>15</sup> Jedná se o první část třetího dílu *Wahrheit und Methode / Pravda a metoda*, Filosofický časopis, Praha, 1998/4, s. 897–603.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 897.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 898.

<sup>18</sup> Jako výjimky uvádí Gadamer např. terapeutický rozhovor nebo výslech obžalovaného, kde nejde o situaci dorozumívání. Otázky, kladené v těchto specifických případech rozhovorů se ptají po protějšku nikoli po věcném sdělení.

textu, a tak neustále něco odjímá. Gadamer dokonce říká, že svědomitý překlad je vždy jasnější a plošší než originál.<sup>19</sup> Nutný je i určitý odstup, který překladatel musí zachovat a tím se jeho aktivita podobá úsilí o dorozumění v rozhovoru. V dobrém rozhovoru nebo překladu dochází po všelikém dohadování ke kompromisu. Gadamer vytváří analogii mezi zvažováním argumentů druhé strany v rozhovoru, vedoucí v dobrém případě ke společnému výroku, a mezi zachováním vlastní mateřštiny a respektováním cizích výrazových prostředků v překladu. Nakonec Gadamer dává dokonce na roveň postavení interpreta s postavením překladatele.

Partnery rozhovoru (jimiž může být i text a interpret) spojuje stejná věc. Interpret je nezbytným předpokladem, aby mohl být sdílen smysl. To vše nazývá Gadamer hermeneutickým rozhovorem, neboť ten, stejně jako skutečný rozhovor, musí vypracovat společnou řeč, která je procesem shodného rozumění a dorozumění, nikoli jen nástrojem pro účely dorozumívání. Každé znovuoživení smyslu textu do sebe zahrne i interpretovy vlastní myšlenky. Interpretův horizont bychom tedy v tomto případě mohli označit do jisté míry za determinující. Gadamer se však přiklání k méně zaujatému názoru, s to, že se opět jedná o propojení horizontů.

Gadamer se v závěru stati vrací k médiu jazyka: „Jazyk je spíše univerzální médium, v němž rozumění probíhá. Způsobem, jak probíhá, je výklad. (...) Výklad, právě jako rozhovor, je kruh uzavřený v dialektiku otázky a odpovědi. Je to pravý vztah dějinného života, který se realizuje v médiu jazyka, a který můžeme také v případě výkladu textů nazvat rozhovorem. Jazyková stránka rozumění je konkrétní dějinně aktivního vědomí. Podstatný vztah mezi jazykovou stránkou a rozuměním se především ukazuje v tom, že podstatou tradice je existence v médiu jazyka, takže prvořadý předmět výkladu je jazykové povahy.“<sup>20</sup>

### **Pravda uměleckého díla<sup>21</sup>**

Gadamer uvádí stať zabývající se pravdou uměleckého díla historickým úvodem, v němž reflektuje dopad první světové války na zhroutilí německého idealismu. Opět tak vychází z kontextu dobové zkušenosti. „Výrazem této změny obecného životního pocitu bylo v tehdejší filosofii to, že přes noc ztratila důvěryhodnost ona vládnoucí filozofie, jež v druhé polovině devatenáctého století vyrostla z obnovy Kantova kritického idealismu.“<sup>22</sup> Jmenuje však také předchůdce tohoto pádu novokantství, jimiž byli Friedrich Nietzsche (a jeho kritika platonismu) a Søren Kierkegaard (jeho útok na reflexivní filozofii spekulativního idealismu). Základními pojmy novokantství byly „život“ a „existence“. První pojem (život), chápaný jako heslo iracionality života a zejména dějinného, nepocházel od Nietzscheho, Bergsona a Diltheye. Heslo existence pocházelo z díla Sorena Kierkegaarda, který kritizoval Hegela a jeho filozofii reflexe právě za to, že zapomínal na existenci. Tentokrát byla tato kritika obrácena proti novokantovskému metodologismu, který filozofii přiřkl základní vědecké poznání.

<sup>19</sup> Gadamer přiznává, že překlad (nebo reprodukce), může přinést i nové hodnoty.

<sup>20</sup> Gadamer, Hans-Gerog, *Jazyk jako médium hermeneutické zkušenosti*, c. d., s. 603.

<sup>21</sup> Gadamer, Hans-Gerog, *Pravda uměleckého díla*, Scéna, 12/90, r. XV, 13. června, 1990, s. 10–11.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 10.

Mezi tehdejšími kritiky liberální náboženské úcty ke kultuře panující katedrové filozofii byl i Martin Heidegger. Gadamer zmiňuje Heideggerovo hlavní dílo *Bytí a čas*, které bylo vydáno roku 1927 a reflektovalo poválečné myšlení, jež bylo nazváno filozofií existence. A co bylo kritizováno nejvíce? „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,“<sup>23</sup> takto Gadamer pojmenoval kritizované oblasti. Heidegger ve své prvotně postavil proti „veřejnému anonymovi“ pojem „autentičnosti pobytu“, jenž si je vědom své konečnosti a bere ji odhodlaně na sebe. Do střeženého akademického světa tak „vrazila“ prastará otázka smrti vyzývající k autentické „volbě“ své existence. Gadamer Heideggerův „čin“ označil za možná neomalený, ale rozhodně důležitý pro probuzení „nejzapomenutější“ otázky filozofie: „Co znamená bytí?“. Heidegger se přidržel ontologicky pozitivně určeného bytí lidského pobytu, čímž se rozešel s dosavadní metafyzikou, která jej chápala jako bytí pouze konečné. Tímto Heidegger nastolil svou „fundamentální ontologii“. Jeho cílem bylo myslet bytí jako čas, neboť otázka lidského bytí se ocitá v horizontu času. Heideggerovo dílo *Bytí a čas* však bylo označeno za hermeneutickou fenomenologii, protože v něm převládla problematika rozumění sobě samému.

Otázky o nevědomí či umění stály jako by na okraji lidského pobytu, a tak bylo překvapující, když Heidegger o deset let později ve svých přednáškách otevřel téma „zrození uměleckého díla“. Umění bylo náhle zahrnuto do základní hermeneutické perspektivy člověka, který rozumí sám sobě ve své dějinnosti. Vlivem tohoto posunu začali nekteří umělci, především básníci, chápat umění jako „čin zakládající celé historické světy“. Heidegger ale přišel s dalšími překvapivými pojmy, jež se staly pro Gadamerovu hermeneutiku klíčovými. První byl „svět“ chápaný jako „vztahový celek pobytového rozvrhu tvořící horizont, který předchází všem rozvrhům lidského pobytu jako starosti“.<sup>24</sup> Protiváhou pojmu světa se stal pojem „země“, v němž zazníval mystický a gnostický archaický tón. Tento pojem převzal Heidegger z Hölderlinovy poezie.<sup>25</sup> Objevilo se hned několik námitek proti tohoto pojmu, ale Heidegger na ně jednoduše odpověděl, že *země* je nutným určením bytí *uměleckého díla*.

Gadamera zdůraznil, že pokud chceme pochopit zásadní význam bytnosti uměleckého díla pro základní filosofické otázky, musíme nejprve nahlédnout do „předsudků“ obsažených v pojmu filozofické estetiky. Smyslové poznání a relativní nezávislost vkusu na rozumu se prosadily až v osmnáctém století. K potvrzení filozofické estetiky jako filozofické disciplíny přispěli nejvíce svým dílem Alexander Baumgartner a Kant svou *Kritikou soudnosti*. Estetická soudnost získala stejná práva jako rozum a morálka. Gadamer k tomu říká: „Co prožíváme v přírodě i umění tváří v tvář krásnu, je oživení celku našich duchovních sil, jejich svobodná hra. (...) Soud vkusu není poznáním, a

---

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>25</sup> Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770–1843), německý básník; jeden z nejvýznamnějších autorů klasicistní národní literatury. Ovlivněn romantismem oslavil v symbolistických verších francouzskou revoluci, ideály svobody a humanismu a lásku k vlasti a přírodě (*Hymne an die Freiheit* – Hymna na svobodu, *Hymne an die Menschheit* – Hymna na lidství). Podporoval boj za svobodu podle vzoru antických ideálů a vylíčil je jako přirozený zákon vývoje (román *Hyperion*).

přece není libovolný.<sup>26</sup> Krásno se tedy dosvědčuje skrze subjektivitu. Podle Gadamera navíc v soudu vkusu tkví jistý nárok na všeobecnost, na čemž se zakládá autonomie estetické oblasti. Ačkoli tuto snahu Kant pojmově legitimoval, založení estetiky na subjektivitě niterných sil odstartovalo nebezpečnou subjektivizaci. Kant například zdůrazňoval soulad mezi krásou přírody a subjektivitou subjektu, nebo také chápal autora, povzneseného nad řád bytí a všechna pravidla, jako chráněnce přírody. To ovšem potvrzovalo neproblematickou platnost přírodního řádu, za nímž stála teologická myšlenka stvoření. Základem Kantova popisu estetické soudnosti byl teologický řád bytí. A tak začaly být rozvíjeny nauky o géniovi, který není podřízen pravidlům. Aby Gadamer mohl argumentovat proti subjektivizované estetice, musel senejprve ptát, co to tedy umělecké dílo vlastně je. Obrátil znovu k dílu svého učitele. Heidegger začíná svou stať *Zrození uměleckého díla*<sup>27</sup> vymezením *uměleckého díla* proti *věci*. Umělecké dílo je podle něj samozřejmě také věcí a na základě své věčnosti znamená pak ještě něco víc. Teprve potom může být symbolem na něco poukazujícím nebo alegorií, která cosi sděluje. Umělecké dílo má tedy věčný charakter a jeho estetický rozměr je až jakousi nadstavbou. Heidegger si ale klade otázku, co dělá věc věcí? Tradičně se věci rozdělují podle tří způsobů pojetí: věc je nositelkou vlastností, je jednotou počítkové mnohosti a je zformovanou látkou. Především třetí pojetí klade důraz na model vytváření. Takovou věc Heidegger nazývá „Zeug“ (náčiní, prostředek). Z teologického hlediska jsou věci jako cosi zhotoveného, božími stvořeními. Z lidského pohledu se jeví jako prostředky zbavené své prostředečnosti. Věci jsou tudíž věcmi bez ohledu na to, zda něčemu slouží nebo ne. Právě proti této čistě „výskytovostní“ definici se Heidegger ohradil, protože v takovém ohledu není vůbec možné myslet ani věčnost věci, ani prostředečnost prostředku. Heidegger argumentoval příkladem Van Goghova obrazu předvádějícím rolnické boty. V tomto uměleckém díle se totiž zviditelňuje prostředek sám, jehož bytím je to, že sloužilo a slouží tomu, komu tyto boty patří. Podle Heideggera toto dílo odhaluje pravdu o celém světě rolnického života. Gadamer si odpověděl na otázku, jak je toto možné a čím je tedy umělecké dílo, tak, že umělecké dílo není předmětem, nýbrž spočívá samo v sobě. „Tímto svým spočíváním v sobě nejen ke svému světu patří, nýbrž tento svět je tu v něm.“<sup>28</sup> Umělecké dílo je podle Heideggera předmětem jen tehdy, je-li obchodním artiklem. Gadamer se v tomto bodě znovu vrací k pojmu země, aby potvrdil Heideggerův popis uměleckého díla. „Země je pojem protikladný ke světu potud, pokud v protikladu k sebeotvírání označuje sebeskrývání a uzavírání.“<sup>29</sup> V uměleckém díle pak má být podle Heideggera i Gadamera přítomno obojí: sebeotvírání i sebeuzavírání. Kámen, tón, slovo se stávají přítomnými teprve, jsou-li použity, což znamená, když jsou vázány v díle. Dokud nejsou použity, jsou jen látkou. Stejně tak země není pouhá látka, „nýbrž je to to, z čeho vše vzchází a do čeho je vše zapuštěno“<sup>30</sup>. Důkazem o spojitosti díla se zemí je podle Gadamera klid *uměleckého díla*. Bytí díla nemá svůj střed v prožívajícím já. Co se v díle skrývá a opět otevírá, tvoří tvar díla. Toto napětí nazývá Heidegger svárem světa a země, čímž argumentuje proti spekulativní estetice, která dílo definovala jako smyslové

---

<sup>26</sup> Gadamer, Hans-Gerog, *Pravda uměleckého díla*, c. d., s. 11.

<sup>27</sup> Heidegger, Martin, *Zrození uměleckého díla*, přel. Irena Michňáková, *Orientace*, 5/1968, 6/1968, 1/1969.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 11.

vyzařování ideje. Heidegger dále charakterizuje umělecké dílo jako *náraz*, jímž se pravda stává událostí. Gadamer označuje za hlavní cíl Heideggerovy statě pochopení, že bytí samo je *děním pravdy*. Gadamer zdůrazňuje právě Heideggerovy rané práce, protože už v nich je naznačeno to, o co usiloval pozdější Heidegger, a sám se pouští ještě dál. Všimá si, že Heidegger překládal řecké slovo pro pravdu „aletheia“ jako „neskrytost“. Řekové označovali jsoucno, jak jest, tedy neskryté. Pro Heideggera není neskrytost pouhou vlastností jsoucna, nýbrž se „děje“ a toto dění je něco, co vůbec teprve umožňuje, aby jsoucno bylo neskryté a správně poznávané. Skrytost potom není omylem, nýbrž patří k bytí samotnému, jako se i příroda ráda skrývá. Abychom tomuto mohli porozumět, pomůže nám podle Gadamera právě to, co jsme se dozvěděli o bytnosti uměleckého díla, protože co je bytím uměleckého díla je právě nejspíš ono napětí mezi otevíráním a skrýváním. „Svár odkrývání a skrývání je nejen pravdou díla, nýbrž je to pravda všeho jsoucího.“<sup>31</sup> Vzájemnost skrývání a odkrývání je podstatou pravdy. „Uzavřenost a uzamčenost uměleckého díla je tak zárukou i vykázaním univerzální teze Heideggerovy filosofie, že jsoucno dostavující se do otevřena přezence sebe sama ztahuje. Niterný stav díla je zároveň zárukou niterného stavu jsoucna vůbec.“<sup>32</sup> Gadamer na závěr varuje: kdyby nebylo nic skryté, došlo by k nivelizaci všeho.

### Filosofie a hermeneutika<sup>33</sup>

Důsledky první světové války se podle Gadamera projeví všeobecnou provincializací. Začal se pociťovat úpadek dříve zcela respektované neokantovské filosofie. Soudobou německou uměleckou i každodenní sféru ovládal expresionismus. Taková byla dobová atmosféra během Gadamerových studií. Gadamerovy studentské zkušenosti utvářela také soudobá kritika tradiční teologie, již nahrazovala dialektická teologie, dále kritika metodologismu novokantovských škol pocházející z Husserlovy fenomenologie přirozeného světa, Nietzscheho filozofie života, a také existencialismus vycházející z radikalizujícího historismu Wilhelma Diltheye. Obohacen těmito zkušenostmi se Gadamer setkal s Martinem Heideggerem.

Tehdy se také do středu zájmu filozofie vrátila zkušenost umění jako „pravého organonu filozofie“. Odvolávání se na pravdu umění však proti historickému relativismu, jenž zpochybňoval nárok filozofie na pravdu, ale nestačilo. Pod vlivem nové recepce Kierkegaarda se tento tušený nárok na pravdu nazýval „existenciálním“. Gadamer označuje právě Heideggera, jako toho, kdo poskytl tomuto názoru oporu. Pro Gadamera i jiné soudobé filozofy bylo stěžejní, že Heidegger vrátil do diskuze opět řeckou filozofii a především její *fundamentum incinsum*, tj. sebevědomí. Heideggerova reflexivní filozofie se opřela do akademické systematické filozofie. Znovuanalyzováním Platónových a Aristotelových myšlenek se vrátilo pojetí filozofie jako k vždy znovu dalšímu promyšlení původní zkušenosti o světě. Z návratu k Platónovým dialogům bylo náhle jasné, že „dialektika dialogu je též znázorňujícím procesem dialektiky myšlení“.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>33</sup> Gadamer, Hans-Georg, *Filosofie a hermeneutika*, Filosofický časopis, r. 48, 2000, č. 3, s. 439–444.

<sup>34</sup> Gadamer, Hans-Georg, *Filosofie a hermeneutika*, c. d., s. 440.

Dialektiku Gadamer nazývá uměním rozhovoru, jež je nedovršené stejně jako vůle k vědění.

Gadamer reflektoval i své vlastní hermeneutické postupy. Zkušenost umění a zkušenost „rozumění“ mu z této situace rázem vplynuly jako dva způsoby zkušenosti, v nichž se okamžitě dostává ke slovu naše vlastní porozumění pobytu (Daseinsverständnis). Prostřednictvím pojmu hry se Gadamer pokoušel překonat iluze sebevědomí. Heideggerovo myšlení k „obratu“ Gadamer nazývá též limitujícími zkušenostmi našeho sebevědomí, jako vědomí působících dějin, které je spíše bytím, než vědomím. Gadamer sledoval činnost tehdejších „duchovců“ usilujících o co největší exaktnost za sebeoklamávající, protože onou metodikou vědeckého postupu jen skrývaly světonázorovou a ideologickou průhlednost svých zájmů. Jelikož existují reálné podmínky lidského života (hlad, práce, láska...), které sami sebou vyměřují prostor pro „rozhovor“, musí se hermeneutika zabývat i těmito „okolnostmi“ a neomezovat se jen na „hermeneutické vědy“ o umění a dějinách a na přístupu k textům. Hermeneutický problém je univerzální, týká se všeho, o čem je možné se porozumět. A tam, kde se to zdá nemožné, nastupuje hermeneutika, aby našla „společnou řeč“. Nikdy nemůže být předem popřena možnost porozumění, protože každá zkušenost se děje v trvalém komunikativním procesu našeho poznávání světa. Gadamer říká, že „zkušenost jako taková je vždy poznáváním poznaného“<sup>35</sup>. Nemyslí tím, že by tradice byla nějak neměnná, ale že tradice spočívá právě ve své komunikativnosti. „Všude tam, kde je svět zakoušen a kde je překonávána neobeznámenost, kde dochází k objasnění, pochopení, osvojení, se završuje hermeneutický proces přivedení ke slovu a do společného vědomí.“<sup>36</sup> Gadamer uznává filozofii, jež se vrací k „sokratovskému rozhovoru“, tedy k původnímu smyslu filozofie sdělovat smysl. Zároveň staví na Aristotelově „praktické filozofii“, která uznává společenské povědomí o tom, co má platit za správné, jako poslední kritérium veškeré „praktické filozofie“. Tím dociluje zpětného propojení teoretické existence s praxí, jež nazývá hermeneutickou zkušeností. Naproti tomu zdokonalování logického sebeporozumění vědy Gadamerovi připadá jako vzdalující se od skutečného významu filozofie využitelného v našich životech a v „našem přežití“.

-sp

---

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 441.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 441.