

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

MIMÉISIS V ABSTRAKTNÍ MALBĚ

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D.

Autorka práce: Veronika Fousková

Studijní obor: Estetika

Ročník: Čtvrtý

2011

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této klasifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

Praha, 21. dubna 2011

Veronika Fousková

Děkuji Mgr. Ondřeji Dadejíkovi, Ph.D. za vedení této práce a Mgr. Filipu Hotovému, Ph.D. za podnětné konzultace a čas, který konzultacím věnoval.

ANOTACE

Mimésis v abstraktní malbě

Je realistický portrét více mimetický než zobrazení umělcova nitra pomocí barev? Cílem práce bude dokázat, že se mimésis týká abstraktní malby úplně stejně jako malby realistické. Teoreticky bude práce vycházet z Aristotelovy Poetiky, kde je mimésis popisována jako cesta k poznání, která je všem lidem vlastní. Stěžejní však bude dílo Hansa-Georga Gadamera, který sice z Aristotela vychází, ale objevuje se zde mnoho nového, proto dojde k porovnání jejich pojetí mimésis. V případě Gadamera bude důležité vysvětlit pojmy, které s nápodobou úzce souvisí.

ANOTATION

Mimesis in abstract painting

Is realistic painting more mimetic than the reflection of artist's heart shown by colours? The aim of this paper is to demonstrate that the abstract painting is mimetic just like the realistic painting. The paper comes out from Aristotle's *Poetics*. In *Poetics*, the mimesis means a way to the knowledge which is peculiar to people. Crucial impulses for this paper come from Hans-Georg Gadamer's thought. Hans-Georg Gadamer was inspired by Aristotle, but there are particular differences between thought of Gadamer's and Aristotle's, and these are the reason for comparing. In Gadamer's case it is important to explain his concepts which are related to imitation.

OBSAH

Úvodem	1
1. Nápodoba jako cesta k poznání	3
2. Ontologická povaha uměleckého díla	8
<i>2.1 Představení a kontext Gadamerovy hermeneutiky</i>	9
<i>2.2 Vztah mezi pojetím mimesis u Aristotela a Hansa-Georga Gadamera</i>	11
<i>2.3 Hra a umění</i>	12
<i>2.4 Skrývání a odkrývání uměleckého díla</i>	16
<i>2.5 Zkušenost</i>	17
<i>2.6 Znovurozpoznání</i>	18
3. Popření mimesis v jejím tradičním chápání	22
Závěrem	29

Úvodem

Název práce, *Mimésis v abstraktní malbě*, by mohl být zakončen otazníkem. Protože obecně bývá s pojmem mimésis či nápodoby spojována zejména realistická malba, abstraktní malba je v názvu volena jako opozice k tradičnímu pojmání nápodoby. Cílem práce je snaha dokázat platnost a aktuálnost pojmu mimésis či nápodoby bez ohledu na to, o jaký druh či specifický žánr konkrétního umění se jedná a proč tomu tak je.

Hlavním autorem, z jehož díla práce bude vycházet, je německý filozof Hans-Georg Gadamer. K filozofii Hanse-Georga Gadamera se ovšem dostaneme až poté, co věnujeme první kapitulu Aristotelově *Poetice*. Tento exkurz do antiky volíme z několika důvodů. Hlavním důvodem je, že sám Gadamer z *Poetiky* vycházel, načež navazuje i další důvod a tím je nápodoba ve spisu obsažená, v neposlední řadě je vhodné mít k řeckému pojmu mimésis souvislost a zkušenost s dobovým textem a neodvolávat se k řeckému pojmu pouze prostřednictvím filozofa dvacátého století. Důvodem, proč začínáme *Poetikou*, je časový sled.

První kapitola nese název *Nápodoba jako cesta k poznání*, název v sobě tak ukrývá Aristotelův názor na nápodobu. Na citacích *Poetiky* to názorně předvedeme. Přestože se budeme věnovat *Poetice* z hlediska nápodoby, neubráníme se místy obecnějším úvahám tohoto spisu.

Druhá kapitola, *Ontologická povaha uměleckého díla*, bude postavena na filozofii Hanse-Georga Gadamera, jako primární text poslouží *Pravda a metoda*. Kromě představení tohoto filozofa a následnému vysvětlení pojmů vztahujících se k ontologii uměleckého díla, dojde hned na začátku kapitoly ke komparaci pojmu nápodoba v pojetí Gadamera s pojetím Aristotelovým, se snahou vytyčit shodné body, které pro Gadamera byly východisky. Klíčové pojmy, které budeme v této kapitole vysvětlovat, jsou hra, zkušenost, skrývání a odkrývání, znovurozpoznání, gesto a symbol. Druhá kapitola tedy tvoří nezbytnou platformu pro samotné zkoumání mimésis v malířství proto jsme jí věnovali největší prostor, kromě představení bytí uměleckého díla poukážeme, co všechno je součástí tohoto bytí. Budeme tak připraveni přistoupit ke třetí kapitole nesoucí název *Popření mimésis v tradičním smyslu*, který chápe mimésis jako nápodobu přírody. Vycházet budeme opět z Gadamera, tentokrát ale

z několika esejů, které zatím nemají svůj český překlad a tak volíme překlad anglický. Kromě popření mimésis v jejím tradičním chápání, se budeme spolu s Gadamerem tázat, co je předmětem nápodoby v moderní a současné malbě, jak lze chápat umělce současnosti, jestli je v moderní malbě něco, co drží jednotu obrazů a o čem díla vypovídají.

V průběhu celé práce budeme citovat několik uměleckých děl. Tato umělecká díla nám dopomůžou k vysvětlení problematiky a také k podložení argumentů.

1. Nápodoba jako cesta k poznání

V této kapitole budeme zkoumat Aristotelovo vnímání nápodoby, přičemž vycházet budeme z díla stěžejního pro divadlo, tedy Poetiky. Protože je však v názvu této práce malba, respektive malba abstraktní, bude pro naše účely potřebné převést v některých případech nápodobu z divadla na výtvarné umění, respektive na malířství. Budeme muset postupovat velmi citlivě, mezi divadlem a malířstvím je více rozdílů než shod.

V antické filozofii jsou veškerá umění vnímána jako napodobující. Znamé jsou Platónovy výroky týkající se umělců coby napodobitelů, obsažené v Desáté knize Ústavy, kde umělce vnímá právě kvůli jejich napodobování negativně. Pomocí příkladu s truhlářem ukazuje, že věci v našem světě jsou nápodobou idejí, tedy umělecká díla jsou nápodobou již jednou napodobeného¹. Aristoteles přichází s jiným pohledem. Nápodobu vnímá nejen jako člověku přirozenou, ale také jí přisuzuje gnozeologickou povahu, což spolu ostatně souvisí; slovy Aristotelovými „...*jest napodobování lidem vrozeno od malička, a tím se právě liší člověk od ostatních živočichů, že si libuje v napodobování a že si osvojuje první poznatky napodobováním.*“² Aristoteles míní, že je nápodoba jednak lidem vlastní, ale také že je člověku příjemné rozpoznávat předměty, situace, skutky. Osvojování řeči je příkladem toho, že je nápodoba lidem vlastní. Tím, že si nápodobou člověk přisvojuje pojmy, identifikuje se s okolním světem, ve kterém díky tomu zdomácní. Říká, že lidé rádi pozorují i vyobrazení mrtvol a zvířat nejopovrženějších³. Čím to je? Zřejmě zde dochází k rozporu, kdy člověk touží po poznání, ale zároveň má strach ze skutečnosti, a proto mu v případě těchto jevů poslouží umělecká díla. Nápodoba je to, co na okamžik převede napodobované do reality, čímž napodobované zpřítomní.

Aristoteles také zmiňuje radost, která nepřamení z rozpoznání již viděného, či známého: „... *neboť i když určitého člověka snad dříve neviděl, způsobí (mu) radost ne jako napodobení, nýbrž pro své pečlivé vypracování nebo pro svou barvu nebo pro nějakou jinou příčinu.*“⁴ Zdánlivě se tak vzdaluje své prvotní myšlence o radosti z napodobování, která je nahrazena radostí z formální stránky uměleckého díla, přesto

1 Platón, *Ústava*, přel. F. Novotný, Praha: Oikoymenh, 2005, str. 368 – 369.

2 Aristoteles, *Poetika*, přel. F. Groh, Praha: Gryf, 1993, str. 9.

3 *Tamtéž*, str. 9 – 10.

4 *Tamtéž*, str. 9 – 10.

můžeme tvrdit, že jde stále o tentýž pocit radosti z rozpoznání, protože ve skutečnosti divák nemá radost z vypracování, ale právě z toho, že díky tomuto vypracování něco vidí – tedy něco rozpoznává, umělecké dílo mu zkrátka něco evokuje.

Mimo jiné je nápodoba to, díky čemu se podle Aristotela jednotlivá umění liší a sice v prostředcích, látce nebo způsobu nápodoby. Protože Poetika pojednává o básnictví, mnohdy rozděluje jen básnictví, často však Aristoteles sahá pro vysvětlení k malířství, například v případě způsobů. Jako způsoby v malířství chápe Aristoteles barvy a tvary, v básnictví jsou to rytmus, řeč a melodie: „*Neboť jako někteří tvořice napodobují mnoho barvami a tvary, a to buď uměleky nebo řemeslnicky, a druzí napodobují zvuky: tak jest tomu i v uvedených uměních. Všechna napodobují rytmem, řečí a melodií, a to buď jedním z těchto způsobů anebo několika zároveň.*“⁵ Rytmus, řeč a melodii však na jiném místě označí Aristoteles za prostředky: „*Jsou však některá umění, která užívají všech uvedených prostředků, totiž rytmu, melodie i verše (...)*“⁶ Není naším úkolem hledat nedostatky v *Poetice*, ale vzhledem k Aristotelovu dělení bylo třeba na to upozornit.

Dle Aristotela je pro umění stěžejní nápodoba jednajících osob, tak je tomu i v malířství, kde mezi jednotlivými způsoby nápodoby vznikají rozdíly podle toho, zda malíři napodobují osoby horší, lepší či obyčejné⁷. Z dnešního pohledu nemůžeme toto vztáhnout na malířství. Lidé jsou jedním z mnoha námětů, nelze malířství podle toho klasifikovat. Nejvíce by toto bylo možné připodobnit k dělení na malířství abstraktní a realistické – pokud se budeme držet toho, že zobrazení lidí obyčejných v básních rovná se zobrazení reality, a zpodobnění lidí lepších a horších by znamenalo abstrakci. Pro Aristotela je napodobení lidí horších tragédie, lidí lepších komedie. Tady naše přirovnání k abstraktnímu a realistickému zobrazení v malířství značně pokulhává a je nedostačující. Podobná úvaha se v Aristotelově díle vyskytuje i na místě, kde Aristoteles rozděluje poezii dle povahy básníků: „*básníci vážnější napodobovali činy krásné a skutky lidí šlechtných, ale básníci lehčího rázu napodobovali činy lidí chatrnějších.*“⁸

5 Aristoteles, *Poetika*, přel. F. Groh, Praha: Gryf, 1993, str. 7.

6 *Tamtéž*, str. 8.

7 „*Proto napodobují básníci buď lidi lepší nebo horší, než jsme my, nebo takové, jako jsme my. Podobně si počínají malíři: Polygnotos zpodoboval lidi lepší, Pauson horší a Dionysios obyčejné.*“ Aristoteles, *Poetika*, přel. F. Groh, Praha: Gryf, 1993, str. 8.

8 Aristoteles, *op. cit.*, str. 10.

Poezie přímo souvisí se vznikem umění dramatického, z iambický veršů vznikly komedie, z básní epických tragédie.⁹ Vznik tragédie a komedie rozvádí Aristoteles podrobněji, není pro nás důležité se o tomto podrobněji rozepisovat, později se budeme krátce věnovat pouze tragédii. O několik řádků výše uvedená citace o napodobení činů lidí nám může evokovat případy, kdy se umění dělí na umění „vysoké“ a „nízké“. Nezáleží přitom na tom, zda považujeme za „vysoké“ umění salónů, tak jak tomu bylo až do konce devatenáctého století, či zda je „vysoké“ umění to, které je uznáváno vládou¹⁰ nebo pokud dělíme umění na „vysoké“ a „nízké“, kdy „nízké“ míníme ve smyslu „populární“. Ať tak či onak, Aristoteles sice neposuzuje kvalitu poezie podle toho, jestli jsou námětem skutky lidí chatrných či šlechtných, ovšem samo dělení na lidi chatrné a šlechtné je velmi nekorektní.

Pro tragédii je důležitá souslednost událostí, děj má být souvislý – toto přirovnává Aristoteles k formální stránce obrazu: „*Podobně jest tomu také v malířství; neboť kdyby někdo nejkrásnější barvy nanesl bez ladu a skladu, nikterak by nezpůsobil takové potěšení, jako kdyby nastínil bílou barvou (celkový) obraz.*“¹¹ Jako lidé mající zkušenost s uměním 20. století vzpomeňme Malevičův *Bílý čtverec na bílém pozadí*¹², který je toho příkladem. To, že i moderní a současné malby, ač se leckdy zdají být chaotickými, nejsou naneseny „bez ladu a skladu“ a mají svou jednotu, osvětlí poslední kapitola.

V napodobujících uměních je „*jediné napodobení jediné věci*“¹³. S tímto tvrzením můžeme souhlasit, je dosti obecné. Jako příklad Aristotelovi slouží opět Homér, který se drží jednotného děje, přičemž děj, stejně jako samotnou tragédii, chápe Aristoteles jako napodobení činu. U malby je to trochu komplikovanější, o ději můžeme hovořit zřídka, portréty jednotlivců a různá zátiší děj vylučují. Nezavrhneme ale myšlenku děje v malbě úplně, dějem lze chápat sdělení uměleckého díla. Velmi zajímavá a zároveň nadčasová je myšlenka, kterou Aristoteles pokračuje. Pokud nějakou událost z díla vynecháme a nezpůsobíme tím žádný rozdíl, je zbytečné, aby tam taková událost byla: „*Jako i v ostatních uměních napodobujících jest jediné napodobení jediné*

9 Aristoteles, *Poetika*, přel. F. Groh, Praha: Gryf, 1993, str. 10.

10 Vzpomeňme Hitlerovy dvorní umělce versus „zvrhlí“ umělci, či prorežimní tvůrce doby normalizace.

11 Aristoteles, *op. cit.*, str. 16.

12 Kazimír Malevič, *Bílý čtverec na bílém pozadí*, 1918, olej na plátně, The Museum of Modern Art, New York.

13 Aristoteles, *op. cit.*, str. , str. 19.

věci, tak musí tedy také děj dramatický, ježto jest napodobením činu, býti napodobením činu jednoho a celistvého a části musí být sjednoceny tak, aby, kdyby se chtěla přeložit nebo odstraniti nějaká částka, měnil se a rušil celek.“¹⁴ Toto tvrzení o komplexnosti uměleckého díla, které ještě dále použijeme, bylo v průběhu času několika mysliteli parafrázováno, a také se jedná o jednu z myšlenek, kterou Tomáš Kulka definuje kých¹⁵. Ještě na jiném místě *Poetiky* se věnuje Aristoteles podobnému tématu, a sice že jest lepší napodobit méně než vše.¹⁶ Nejenže Aristoteles vyzdvihuje nutnost komplexnosti, ale také je zde náznak prostoru, který ponechává pro diváka, dotvářejícího umělecké dílo. Je mu naznačeno, co sám dokončí při zakoušení uměleckého díla.

V souvislosti s tragédií Aristoteles uvádí ještě jednu důležitou vlastnost napodobení a tím jest očištění vášní: „*Jest tedy tragédie napodobení děje vážného a uceleného, určitý rozsah mající, řeči vyzdobenou v jednotlivých částech různým druhem ozdob, ve formě jednání, nikoliv (pouhého) vypravování; napodobení, jež soustrastí a strachem působí očištění takových vášní.*“¹⁷

Pravděpodobnost¹⁸ – pojem, který se v *Poetice* opakuje. Na pravděpodobnost klade Aristoteles velký důraz. Umělec se musí snažit co nejvíce se přiblížit pravdě, napodobit co nejvěrněji neměnnou pravdu. Pravděpodobnost je pojem, který v sobě ukrývá cestu k poznání. Je to nápodoba, díky které se umělecké dílo, ať už umění dramatické, výtvarné či hudební, stává pravděpodobným. Jak bylo řečeno výše, nápodoba je cestou k poznání. Ve chvíli, kdy se divákovi jeví umělecké dílo jako pravděpodobné, znamená to, že došlo k poznání, umělecké dílo dosáhlo své identity.

Poznání – anagnorise, je „*změna nevědomosti v poznání*“¹⁹. Poznání dále Aristoteles dělí na tři druhy. Druhem anagnorise můžou být například atributy, díky nimž poznáme na scéně postavy; Aristoteles uvádí několik případů, tento princip je samozřejmě platný pro umění obecně. Nebylo by prospěšné naší práci zabývat se hlouběji jednotlivými druhy poznání, u jednoho se přece jen zastavíme. Je jím poznání,

14 Aristoteles, *Poetika*, přel. F. Groh, Praha: Gryf, 1993, str. 18.

15 Tomáš Kulka, *Umění a kých*, Praha: Torst, 2000, str. 89 – 112.

16 O tomto Aristotelově poznatku se zmiňuje Gadamer na několika místech, např. *The Speechless Image*. Hans-Georg Gadamer. „The Speechless Image“. Robert Bernasconi (ed.): *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. Cambridge: Cambridge University, 2002, str. 83 – 91.

17 Aristoteles, *op. cit.*, str. 15.

18 Ačkoliv ve vydání *Poetiky*, ze kterého čerpám, je používáno slovní spojení pravdě podobnost, já používám s ohledem na dnešní pravopis jednoslovný výraz pravděpodobnost, stejně tak tomu je i v případě pojmu nepravděpodobnost.

19 Aristoteles, *op. cit.*, str. 20.

způsobené paměti. Ačkoliv Aristoteles mluví o paměti jedince, můžeme zobecnit tento druh poznání. To, že umělecké dílo pochopíme, je podmíněno rozpoznáním. Jedná se o gadamerovské porozumění (o tom více v další kapitole). Divák přistoupí k uměleckému dílu, paměť je zkušeností a díky paměti/zkušenosti dojde ke znovurozpoznání něčeho známého v novém světle. Nehovoříme tedy o paměti jednoho člověka (narozdíl od Aristotela), která je velmi omezená jednak časovým horizontem, pak také vytěšňováním a tak podobně, ale o kolektivní paměti měnící se ve zkušenost. Vedle poznání klade Aristoteles obrat – peripetii. Obrat je velmi úzce spjat s poznáním. Nebylo by jedno bez druhého.

Uvedli jsme, že pravděpodobnost v sobě ukrývá cestu k poznání. Aristoteles nám nabízí synonymum k pravděpodobnosti a tím je možnost²⁰, doslova říká: „*Z toho, co bylo řečeno, jest také patrno, že není úkolem básníkovým předváděti, co se stalo, nýbrž co by se státi mohlo, t. j. věci možné podle pravděpodobnosti nebo nutnosti.*“²¹ S pravděpodobností souvisí dvojice pojmů možné/nemožné: „...*věříme tomu, co je možné. Co se tedy nestalo, o tom ještě nevěříme, že je možné; neboť nebylo by se stalo, kdyby bylo nemožné*“²², říká Aristoteles. Druhá věta uvedené citace říká, že nevěříme tomu, co se nestalo. Aristoteles považuje za nemožné například smyšlené události v některých tragédiích, události, které se nedrží známých mýtů²³. Právě tímto dodatkem ale Aristoteles vysvětluje, že proto je třeba napodobovat činy, sám dále v textu uvádí možné výjimky: „... *jest pravdě podobno, že se mnoho děje i proti pravdě podobnosti.*“²⁴ Jakoby tímto výrokem Aristoteles negoval své tvrzení, ve kterém říká, že nevěříme tomu, co se nestalo, protože jen nemožné se nestane. A přichází další negace. Nemožné může být pravděpodobné, zato možné může být nepravděpodobné: „*Sluší dáti přednost nemožnému, ale pravděpodobnému před možným, ale pravdě nepodobným*“²⁵. Jak se tedy Aristoteles k pravdě staví? Pro výše zmíněné protimluvy má vysvětlení. Umělec, zejména básník, by se měl držet pravděpodobnosti. Pokud ale pro účely svého díla potřebuje napodobit situaci nemožnou, musí ji ztvárnit tak, aby se

20 Srv. Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda I: Návys filosofické hermeneutiky*, přel. D. Mik, Praha: Triáda, 2010, str. 411.

21 Aristoteles, *Poetika*, přel. F. Groh, Praha: Gryf, 1993, str. 18.

22 *Tamtéž*, str. 19.

23 *Tamtéž*, str. 19.

24 *Tamtéž*, str. 29.

25 *Tamtéž*, str. 40.

divákovi zdála přirozenou, tedy pravděpodobnou²⁶, toto však obnáší velký um, proto by se raději tohoto měli umělci zdržet. Dalším argumentem pro zdánlivou protichůdnost Aristotelových tvrzení je zkušenost, jenž sdílí tvůrce a divák. Jestliže jsou všechna umění napodobující, je irelevantní uvažovat o tom, že se něco nestalo. Pokud umělec ztvární určitý čin, je tento čin možný, ať už jsou předlohou hrdinské činy bájných hrdinů či příběh odehrávající se v představě tvůrce, vždy je to možné, protože autor ani divák není odproštěn od zkušenosti. Proto je tázání, zda malíři abstrakce malují věci tak, jaké by mohly být nebo jaké jsou, irelevantní.

Dvojice pojmů pravděpodobný a nepravděpodobný vede ještě k další myšlence. Způsob, jakým Aristoteles s těmito pojmy pracuje, připomíná přibližování a vzdalování se pravdě, opět vlastnost uměleckého díla, o které hovoří Hans-Georg Gadamer a která bude zmíněna v další kapitole.

Zajímavé je pro naše účely tvrzení, že malíři malují osoby krásnější, ačkoliv jsou věrni svému modelu²⁷. Znamená to, že ač se jedná o sebeošklivější mimouměleckou skutečnost, může být krásnou díky uměleckým prostředkům. Není pro nás rozhodující, zda malíři malují osoby krásnější či ošklivější, podstatné je, že jinak a to i přes věrnost modelu. Nápodoba není věrnou kopií, ale spíše zčeřenou vodní hladinou. Napodobované se co chvíli mění a vypadá odlišně, každý vidí zobrazované jinak, ať už tvůrce či divák.

V Aristotelově filozofii jde tedy nápodoba s poznáním ruku v ruce. Důraz, který je kladen na pravdu obsaženou v mýtech, a které nám zprostředkovává umění, je třeba uchovat pro naše další zkoumání. Jistě současník nehledá pravdu v mýtech jako antický člověk, ale na druhou stranu se pak otevírá otázka, co je pro dnešní umění paralelou pro tuto pravdu, co nám chce umělecké dílo sdělit a k čemu taková výpověď odkazuje. Odpovědi musíme hledat pomocí myšlenek Hanse-Georga Gadamera.

2. Ontologická povaha uměleckého díla

Tato kapitola pojednávající o Gadamerově pojetí mimesis bude na první místě věnována krátkému úvodu do Gadamerovy hermeneutiky, následovat budou dvě hlavní

²⁶ V případě básně epické naopak Aristoteles věc nepravděpodobnou doporučuje. Aristoteles, *Poetika*, přel. Fr. Groh, Praha: Gryf, 1993, str. 40.

²⁷ Aristoteles, *Poetika*, přel. F. Groh, Praha: Gryf, 1993, str. 25.

části. V té první, obecnější, půjde o výše nastíněnou problematiku vztahu Aristoteles – Gadamer, pomyslná druhá a rozsáhlejší část jsou podkapitoly zabývající se seznámením s Gadamerovými stěžejními pojmy, bez kterých bychom se v této práci neobešli. V této kapitole budeme pracovat s eseji, které se malbou nezabývají, alespoň ne bezprostředně, protože pojednávají povětšinou o divadle, případně o poezii, nicméně obsahují myšlenky, které budou východiskem pro třetí kapitolu týkající se mimésis.

2.1 Představení a kontext Gadamerovy hermeneutiky

Jak bylo řečeno, východiskem pro tuto kapitolu bude filozofie Hans-Georga Gadamera. Celoživotním dílem tohoto filozofa je hermeneutický spis *Pravda a metoda*, který je pro tuto práci hlavním východiskem. Nejedná se v první řadě o metodologické uchopení problematiky, jak by se mohlo díky metodě v názvu zdát, spíše o zkoumání vztahu a závislosti pojmů pravda a metoda. Gadamer se staví kriticky k aplikaci empirické metody přírodních věd na vědy humanitní, odmítá induktivní přístup k humanitním vědám. Podle Gadamera musí být cesta dosažení pravdy v humanitních vědách nutně jiná, než pomocí osvícenské metody přírodních věd: „*Humanitní vědy se tak stýkají se způsoby zkušenosti, které spočívají vně vědy: se zkušeností filosofie, se zkušeností umění a se zkušeností samotných dějin. Ve všech těchto způsobech zkušenosti se ohlašuje pravda, kterou nelze verifikovat metodickými prostředky vědy.*“²⁸ První vydání *Pravdy a metody* vyšlo v roce 1960, Gadamer měl v té době přímou zkušenost s filozofií Martina Heideggera, jehož byl žákem. Rozvíjí tak jeho pojetí hermeneutiky, respektive filozofické hermeneutiky. Dalšími významnými inspiračními zdroji jsou pro Gadamera jednak hermeneutika Johanna Gustava Droysena a Wilhelma Diltheye, fenomenologie Edmunda Husserla, dále platónská dialektika a aristotelská etika. Vydání knihy *Pravda a metoda* otevřelo mnohé diskuze a polemiky na poli filozofie. Jmenujme alespoň ty spory, které měli nejvýznamější přínos pro myšlení dvacátého století. V německém prostředí šlo o střet s představiteli frankfurtské školy, zejména s Jürgenem Habermasem a to v první řadě pro tradicionalistické rysy

28 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda I: Návys filozofické hermeneutiky*, přel. D. Mik, Praha: Triáda, 2010, str. 15.

u Gadamera, další polemiky přichází od strukturalistů, později s Gadamerem polemizuje Jacques Derrida, který se staví hlavně proti konzistentnímu textu²⁹.

Hermeneutika se zabývá rozuměním a interpretací textu. Rozumění je pro Gadamera aktivní proces dění a jeho nástrojem je podle Hans-Georga Gadamera řeč, na které staví a která má podle něj ontologický charakter: „*Bytím, jemuž může být rozuměno, je řeč.*“³⁰ Řeč, které Gadamer přiřkl spekulativní a dialogický charakter, tak utváří a definuje lidský vztah ke světu.³¹ Za zmínku stojí úloha metafor, které zřetelně ukáží význam slov: „*Řeč zde již předem vykonala abstrakci, která je sama o sobě úkolem pojmové analýzy. Stačí, když myšlení tento předchůdný výkon pouze vyhodnotí.*“³² Pomocí metafor vysvětluje Gadamer pojmy, kterými se zabývá, jedním z nich je pojem hra, ale o tom více dále v textu. Gadamer upozorňuje, že metafory jsou přesvědčivější než etymologie, které jsou konstruktem jazykovědy a ne řeči³³. Klíčovým pojmem pro hermeneutiku a tedy i pro Gadamera je zejména pojem hermeneutický kruh, který je pojetím interpretace, kdy části závisí na celku a naopak – celku porozumíme skrze části, těm ale rozumíme skrze celek. Porozumění textu je založeno na aplikaci daného tématu na situaci interpretovu, jedná se o interakci mezi textem a interpretem, podmíněnou předpokladem snahy o porozumění.

Specifický přístup Gadamera k hermeneutice se projevuje zejména v jeho chápání předsudku. Gadamer přichází s rehabilitací předsudku, kritizuje jeho negativní chápání v osvícenství, takový postoj je pro něj pouze dalším předsudkem: „*Překonání všech předsudků, tento paušální požadavek osvícenství, se sám prokáže jako předsudek, jehož přezkoumání teprve uvolní cestu náležitému porozumění konečnosti, jež ovládá nejen naše lidské bytí, ale také naše dějinné vědomí.*“³⁴ Nezaújatý postoj k textu (a nejen k němu) je tak dle Gadamera nemožný. Je třeba uvědomění si předsudku a snaha o rozpoznání produktivního předsudku: „*Musíme si uvědomit vlastní předpojatost, aby se sám text ukázal ve své jinakosti a získal tím možnost vynést svou věcnou pravdu proti*

29 Přehled filozofické hermeneutiky a její vývoj podává Jaroslav Hroch. Jaroslav Hroch, *Filozofická hermeneutika v dějinách a současnosti*, Brno: GEORGETOWN, 1998.

30 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda I: Návys filozofické hermeneutiky*, přel. D. Mik, Praha: Triáda, 2010, str. 403.

31 *Tamtéž*, str. 403 – 404 .

32 *Tamtéž*, str. 104.

33 *Tamtéž*, str. 104.

34 *Tamtéž*, str. 245.

vlastnímu před-mínění.“³⁵ Nebýt předsudků, nebylo by ani předporozumění, na kterém staví Heidegger a následně Gadamer. Hermeneutika v pojetí Hanse-Georga Gadamera je prostoupena dialektickými vztahy, jako je otázka-odpověď, minulost-současnost a neustálým napětím mezi těmito vztahy. Gadamerova hermeneutika má vlivem Heideggerovým existenciální charakter, projevující se ve vědomí konečnosti, která je všudypřítomná.

2.2 Vztah mezi pojetím *mimésis* u Aristotela a Hanse-Georga Gadamera

Na prvním místě tedy budeme zkoumat vztahy mezi filozofií Aristotela a Hanse-Georga Gadamera, přesněji jejich výklad pojmu *mimésis*. Ačkoliv Gadamer z Aristotela vychází, pochopitelně je tu posun, který se pokusíme vystihnout a poukázat na hlavní znaky, odlišující se od Aristotela. Gadamerovo pojetí *mimésis* nastíníme na tomto místě v obecnější rovině, na podrobnější výklad dojde dále ve třetí kapitole této práce, po vysvětlení patřičných pojmů.

Prvním a nejdůležitějším ze společných znaků je gnozeologická povaha nápodoby, kdy nápodoba slouží jako cesta k poznání. Oba filozofové vidí důležitost napodobení právě v jejím poznání. Není úkolem nápodoby být věrnou kopií originálu, která nemá a nechce být rozpoznána. Nápodoba zcela přiznává svou úlohu, názorné vysvětlení podává Gadamer na příkladu dětí, které oblečené do převleků touží po rozpoznání toho, co představují³⁶, protože jinak jejich hra ztrácí smysl. Gadamer odmítá *mimésis* jako nápodobu přírody, ale shodují se v tom, že umělec je napodobitelem věčné pravdy, řádu bytí. Pokud ale přihlédneme na antické vnímání přírody, kdy příroda je určitým řádem, můžeme říci, že se Gadamer s Aristotelem přece jen na *mimésis* jako nápodobě přírody shodují. Gadamer dokonce považuje umění za názor světa a umělecké dílo dle něj odhaluje pravdu o jsoucnu. Básník není ve svém myšlení svobodný. Tvůrčí akt nikdy není odproštěn od zkušenosti. Aristoteles uvádí, že co se nestalo není možné a naopak. Pro Aristotela je pravda obsažená v mýtech, kdežto pro Gadamera je pravda skrytá ve zkušenosti. Jak říká Gadamer, „*život je pohybem*

35 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda I: Návys filosofické hermeneutiky*, přel. D. Mik, Praha: Triáda, 2010, str. 239.

36 Hans-Georg Gadamer, „Art and imitation“, Robert Bernasconi (ed.): *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, přel. N. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, str. 98.

*současností minulosti a budoucnosti.*³⁷ Tato věta poukazuje na temporální charakter, který Gadamer přisuzuje i uměleckému dílu. Umělecké dílo umožňuje prostřednictvím nápodoby zpřítomnit napodobované, v uměleckém díle ožívá minulé i budoucí, tento názor je platný i při zkoumání *Poetiky*. Jestliže u Aristotelovy myšlenky o komplexnosti uměleckého díla lze vyčíst náznak prostoru pro divákovo dotvoření uměleckého díla, u Gadamera jde o jednu z hlavních vlastností důležitých pro vnímání uměleckého díla. Jeho pojetí hry, respektive přirovnání umění ke hře, je na tom založeno.

2.3 Hra a umění

Při zkoumání pojmu umění v Gadamerově pojetí nelze opomenout pojem hra (*Spiel*), která, jak vyplývá z následujícího textu, je nápodobou a ve svém završení i uměleckým dílem. Hra je neodmyslitelným prvkem lidské kultury, Gadamer jí rozumí činnost, která je subjektem, je zakoušena sama za sebe, bez nutnosti nějakého záměru či cíle³⁸. Gadamer upozorňuje na přenesené významy pojmu *Spiel*, které odkazují k pohybu a opakování více než k činnosti, jedním příkladem za všechny je hra světla. Používání metafor jako je tato, vede ke zjištění, že „hra spočívá ve výkonu pohybu jako takovém“³⁹, což Gadamera vede k názoru, že původ hry je mediální, hra spočívá nejen v neustálém pohybu, ale také opakování. Tyto charakteristiky najdeme i v přírodě, specifikem lidské hry je přítomnost rozumu, který stanovuje pravidla hry⁴⁰. Že je hra s uměním spjatější víc, než si uvědomujeme, připomíná Gadamer odkazem na herní charakter náboženských obřadů, ze kterých se později vyvinulo divadlo⁴¹. Hra je vysoce komunikativní činnost, divák hru nepozoruje, je spoluhráčem – stejné je to s uměním, i když některé formy performativního umění cíleně vyzývají diváka ke spoluhraní, divák uměleckého díla je spoluhráčem ve všech případech. Bylo by chybou myslet si, že hra postrádá vážnost. Proto než se začneme plně zabývat nápodobou, vysvětlíme si vztah mezi pojmy umění a hra, zamyslíme se nad vážností hry a umění.

37 Hans-Georg Gadamer, *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*, přel. D. Filip, Praha: Triáda, 2003, str. 12.

38 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda: Nárys filosofické hermeneutiky*, přel. D. Mik, Praha: Triáda, 2010, str. 104 – 105.

39 *Tamtéž*, str. 105.

40 Hans-Georg Gadamer, *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*, přel. D. Filip, Praha: Triáda, 2003, str. 27 – 28.

41 *Tamtéž*, str. 27 – 29.

Gadamer se staví kriticky ke Kantovu a Schillerovu subjektivnímu pojetí hry ze strany hráče, které považuje za neplatné zejména v souvislosti s uměním⁴². Důraz tedy neklade na subjektivitu ze strany hráče, hra znamená „*způsob bytí uměleckého díla samotného*“⁴³. Jak Gadamer podotýká, je zvykem obvykle spojovat hru s určitým odproštěním od vážnosti⁴⁴ a vysvětluje, že hra naopak svou vážnost má. Onu vážnost hry vidí Gadamer v zaujetí, se kterým hráč ke hře přistupuje. Tím, že hráč hraje, bere hru vážně. Bez vážnosti by hra nebyla hrou: „*Hraní plní svůj účel jen tehdy, když se hráč pohrouží do hry. Hru činí zcela hrou pouze vážnost ve hře, a nikoli vztah k něčemu vážnému, co hru přesahuje. Kdo hru nebere vážně, kazí ji.*“⁴⁵ Plně můžeme tuto myšlenku aplikovat na umění. Není důležité, zda je námět umění vážný či ne (ostatně je stále zvykem nazývat pomýleně klasickou hudbu vážnou), nějaké kategorické hodnocení vážnosti umění v tomto smyslu není na místě, o co méně (nebo více?) je vážnější Žebrácka opera než Král Oidipus? Věnujme se proto raději úloze diváka, nakolik je jeho přístup k umění vážný. Divák musí nazírat umělecké dílo se vší vážností, jako je tomu se hrou. Tato vážnost nespočívá v předem určeném přístupu k dílu, ale je tak trochu nevědomá. Volba vnímání uměleckého díla je zcela svobodná jako je svobodný výběr hry, i když je umělecké dílo ve veřejném prostoru, kolemjdoucí se musí rozhodnout, zda bude umělecké dílo zakoušet, pokud ano, přechází do vážnosti. Projevem vážně míněného prožitku uměleckého díla je plné pohroužení se do vnímání tohoto díla, chtít porozumět mu, vědomě nevnímat svět kolem sebe a přistoupit tak na hru uměleckého díla, ke které nás nabádá. Výraz „vědomě nevnímat“ používáme, protože nevědomě nelze zapomenout na svět kolem sebe, zkušenosti a předsudku se nezbavíme.

Ačkoliv je hra hrou bez nutnosti záměru nebo cíle, vyžaduje spoluhraní, „*prostřednictvím hrajících toliko dospívá ke svému znázornění*“⁴⁶. Je to znázornění, které odkazuje k mimetické vlastnosti hry. Jakékoliv znázornění nabádá k poznání něčeho známého, jak podrobněji vysvětlíme v podkapitole věnované znovuropoznání. Několikrát již byla naznačena v této práci úloha diváka, který umělecké dílo

42 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda: Nárys filosofické hermeneutiky*, přel. D. Mik, Praha: Triáda, 2010, str. 103.

43 *Tamtéž*, str. 103.

44 *Tamtéž*, str. 103.

45 *Tamtéž*, str. 103.

46 *Tamtéž*, str. 104.

spoludotváří, nyní máme paralelu ve hře. Gadamer prostřednictvím slov Martina Heideggera říká, že umělecké dílo nepotřebuje diváka, ale uznává, že umělecké dílo je vždy předváděno. I když nemá diváka či posluchače, je zamýšleno tak, jako by ho mělo. Umělecké dílo si vyžaduje diváka, na kterého působí, na druhou stranu Gadamer upozorňuje, na drobný rozdíl mezi záměrem znázorňovat pro někoho, kdy hry nesmějí být hrány primárně pro diváky, aby neztratily svou autenticitu a znázorňováním pro někoho, kde se zdá být záměr znázorňování pro diváky zřejmý, jako je tomu u divadla. Je tedy třeba rozlišit dva způsoby hraní, jedním je hra, která je hrána hráči, například utkání v kopané, kdy je zde zmiňované riziko ztráty autenticity hry; a druhým je hra uměleckého díla, kdy hráčem je divák⁴⁷. V důsledku však hra v prvním smyslu nabízí prostor divákům stejně jako umělecké dílo, protože jako uzavřený celek je tvořena hráči i diváky⁴⁸: „*Otevřenost směrem k divákovi naopak spoluvytváří uzavřenost hry.*“⁴⁹

Divák nahlížením (vnímáním) uměleckého díla se stane spoluhráčem. Hermeneutická identita uměleckého díla tak podle Gadamera vylučuje odstup diváka, hráč také nemůže mít odstup od hry. Vztah diváka jako spoluhráče myslíme zejména pro výtvarné umění, ale nesmíme opomíjet divadlo, které ze hry vzešlo a kterému se Gadamer věnuje. Ostatně původ hry nám stále připomíná jazyk, mluvíme o divadelní hře (*Schauspiel*), slovo herec (*Schauspieler*) je odvozeno od hry – v němčině je to ještě znatelnější než v češtině, a co je asi nejpodstatnější, herec hraje (*spielt*). Protože je v případě divadla součástí hry herec, vyvstává otázka, kdo je hráčem⁵⁰, zda divák či herec. Gadamer hovoří o stírání rozdílu mezi hráčem a divákem: „*Divák má přednost pouze v metodologickém smyslu: Protože hra je pro něj, stává se názorné to, že v sobě nese nějaký smysluplný obsah, jemuž má být porozuměno, a který lze proto oddělit od chování hráčů. V zásadě se zde ruší rozlišení mezi hráčem a divákem. Pro oba platí stejný požadavek, aby minili hru v samém jejím smyslu.*“⁵¹ Spoluhraním, které je

47 Po tomto rozdělení se může zdát divadlo tímto způsobem nezařaditelné, vysvětlení následuje dále v textu.

48 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda: Nárys filosofické hermeneutiky*, přel. D. Mik, Praha: Triáda, 2010, str. 109 – 110.

49 *Tamtéž*, str. 109.

50 Následně Gadamer upozorňuje, že mezi hráče vedle diváka, případně herce, patří i autor uměleckého díla, kterému se věnujeme ve třetí kapitole textu. Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda: Nárys filosofické hermeneutiky*, přel. D. Mik, Praha: Triáda, 2010, str. 111.

51 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda: Nárys filosofické hermeneutiky*, přel. D. Mik, Praha: Triáda, 2010, str. 110.

porozuměním a tedy poznáním, se uzavře hermeneutický kruh – toto jsme výše přirovnali k Aristotelovu poznání. V tento okamžik již není hráče nebo diváka, ale pouze bytí uměleckého díla či hry, tedy znázornění a právě tak dojde k proměně ve výtvor. Gadamer poukazuje na významný rozdíl mezi změnou a proměnou. Jak jsme uvedli, hra se promění ve výtvor, nelze použít formulaci „změní se ve výtvor“. Proměně Gadamer přikládá radikálnější hodnotu, změnu chápe kvalitativně. Proměnou dojde k popření předcházejícího, kdežto změnou k modifikaci. Když se hra promění ve výtvor, stane se podle Gadamera ideální hrou, kdy již nenahlížíme na znázorňování, ale na znázorňované⁵², které je tak plně přítomné a dochází tak k identifikaci uměleckého díla. Proměnou ve výtvor se hra stane autonomním celkem uměleckého díla, identifikace je zde dvojitá: jednak identifikace s divákem, ale také je dílo identifikováno se sebou samým, jak upozorňuje Vlastimil Zúška⁵³.

Z výše uvedeného tedy vyplývá, že umělecké dílo náleží svému vlastnímu světu, tedy světu, pro který je znázorňováno, svou roli stejně jako ve hře hraje nahodilost.⁵⁴ Proto i když si každý něco představí pod dětskou hrou na schovávanou, hra je jedinečná teprve v okamžiku hraní a tak je to i s uměleckými díly, raně křesťanská mozaika se promění ve výtvor, když ji nazíráme a proto tak má svůj vlastní svět v 21. století, stejně jako ho měla na začátku minulého tisíciletí, kdy artefakt je sice totožný, ale završené umělecké dílo je jiné i když vždy zůstává něco z původní atmosféry. Gadamer poukazuje na divadelní hry, za výtvor nepovažujeme psanou předlohu k divadelní hře, ale každé jednotlivé představení, zmiňovaná nahodilost tak činí dílo jedinečným. Gadamer je toho názoru, že básnické dílo dospívá prostřednictvím divadelní hry ke svému znázornění, ačkoli je svým vlastním bytím⁵⁵. Narozdíl od Gadamera se domníváme, že i divadelní předloha může být znázorněním, a to v případě, že má svého čtenáře a posune se tak do stejné sféry jako literatura, spoluhráčem je tak čtenář a výtvozem je tedy literární dílo. Hovoříme-li však o divadelní hře, jejím završením je divadelní představení, jak jsme uvedli v souladu s Gadamerem.

52 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda: Návys filosofické hermeneutiky*, přel. D. Mik, Praha: Triáda, 2010, str. 110 – 111.

53 Vlastimil Zúška, *Mimésis – fikce – distance: k estetice XX. století*, Praha: TRITON, 2002.

54 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda: Návys filosofické hermeneutiky*, přel. D. Mik, Praha: Triáda, 2010, str. 115.

55 *Tamtéž*, str. 115.

Hra je předváděním, její bytnost spočívá v sebeznázornění. Tak je tomu i s uměním. Jak již bylo řečeno, hra i umění vyžaduje spoluhráče, pro kterého se znázorňuje, sebeznázorňováno není jen umění, ale zároveň i hráč/divák dosahuje sebeznázornění. Aníž bychom chtěli snižovat důležitost hráče či negovat již řečené, považujeme za nezbytné upozornit na možný špatný výklad úlohy hráče, kdy může nastat dojem, že hráč je završitelem hry, tedy hra je na svém spoluhráči plně závislá. Takový výklad popírá interakci a zavádí opět ke kritizované subjektivitě, subjektem může být jen hra sama o sobě, jak bylo řečeno výše. Sebeznázornění hráče naopak potvrzuje nadvládu hry nad hráčem: „*Pohroužit se do herního úkolu vpravdě spíše znamená vyhrávat si. Sebeznázornění hry tak způsobuje, že hráč který něco hraje, tj. znázorňuje, dospívá takřkajíc ke svému vlastnímu sebeznázornění.*“⁵⁶

2.4 Skrývání a odkrývání uměleckého díla

Následujícím klíčovým pojmem obsaženým bude pravda uměleckého díla, kterou Gadamer chápe jako vzájemnost skrývání a odkrývání. Odkrývání (zjevování) přebírá Gadamer od svého učitele Heideggera, který tak překládá slovo v řečtině znamenající pravdu. Umělecké dílo svou pravdu nedává na odiv. Tak jak se k pravdě uměleckého přibližujeme, zároveň se od ní i vzdalujeme. Tím, že k uměleckému dílu přistupujeme s předrozuměním, máme potenciál k porozumění, avšak je třeba zachytit okamžik odkrývání. Tento okamžik je přechodem z jsoucnosti uměleckého díla do jeho bytí. Tak jak se k pravdě uměleckého přibližujeme, zároveň se od ní i vzdalujeme.

Na vzájemnost skrývání a odkrývání navazuje Gadamerův pojem gesto. Umělecké dílo je pro Gadamera vždy jazykem rozpoznání⁵⁷. Odmítá názor, že umění dneška je nečitelné a postrádá svůj význam. Gadamer mluví o vzájemnosti skrývání a odkrývání významu jako o jediné, zato však podstatné vlastnosti umění, která platí pro dnešní umění stejně, jako platila pro antropomorfní umění antického Řecka. Touto souvislostí napříč věky je gesto, které je „...*neznalost, která je v prchavých okamžicích*

56 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda: Nárys filosofické hermeneutiky*, přel. D. Mik, Praha: Triáda, 2010, str. 108.

57 Hans-Georg Gadamer, „Image and gesture“, Robert Bernasconi (ed.): *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, přel. N. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, str. 74. Z angličtiny přeložila Veronika Fousková.

osvětlována záblesky významu“⁵⁸. Gesto je nejednoznačné, matoucí, spirituální i hmotné zároveň, nelze ho přiřazovat jednotlivci. Gesto „stejně jako jazyk vždy reflektuje svět významů do kterého patří.“⁵⁹ V tomto smyslu hovoříme o uměleckém díle jako o svědectví doby a stejně tak se umělecké dílo stává aktuálním i po několika staletích od svého vzniku, aniž by ztrácelo nádech atmosféry, ve které vzniklo. Gesto poodhaluje pravdu uměleckého díla a bytnost jeho významu spíše nežli znalost tohoto významu.

2.5 Zkušenost

V knize *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost* se Gadamer zabývá moderním uměním – jeho propojením s minulostí. Říká, že člověk moderním obrazům rozumí, protože je vybaven zkušeností. Položíme si na základě této myšlenky otázku, co tato zkušenost znamená. V úvodu ke Gadamerově filozofii jsme zmínili jeho rehabilitaci předsudku. Zkušenost a předsudek jsou si velmi blízké, ne však totožné. Domníváme se, že předsudek je důsledkem zkušenosti. Zkušenost se stane zkušeností ve chvíli, kdy se cosi opakuje a jsme schopni ji zpětně reflektovat a hlavně si ji uvědomit, když tento proces nastane, vznikne předsudek. Nejedná se o zkušenost subjektivní, nýbrž o zkušenost obsaženou v celém univerzu. Nechceme tak ale zcela popírat individuální zkušenost. Zkušenost jedince je totiž součástí této zkušenosti obsažené v lidském bytí. Důležité je mít na zřeteli, že člověk není co se týče zkušenosti *tabula rasa*, bez zkušenosti se neobejde. Dostáváme se k cyklickému vztahu nápodoba – zkušenost, kdy jedno nemůže být bez druhého. Umělecké dílo je samo o sobě a odhaluje pravdu o jsoucnu. Umělecké dílo nelze zakoušet bez předchozí zkušenosti. Nikdy tak nelze vytrhnout umělecké dílo z kontextu. Vyvstává tak otázka, v jakém smyslu je kontext myšlen. Dokonalá znalost autora, podmínek, v jakých žil a tvořil je jistě chvályhodná a může být nápomocná při čtení obrazu, stejně jako znalost osudu uměleckého díla – máme tím na mysli například cestu obrazu z domu soukromého sběratele, kde zdobil stěnu obývacího pokoje, do galerie, které byl věnován jako dar; nicméně pokud toto informační vybavení zastíní vnímání díla, vede k dezinterpretaci a nikterak divákovi nepomáhá v identifikaci s uměleckým dílem.

58 *Tamtéž*, str. 79. Z angličtiny přeložila Veronika Fousková.

59 Hans-Georg Gadamer, „*Image and gesture*“, Robert Bernasconi (ed.): *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, přel. N. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, str. 74. Z angličtiny přeložila Veronika Fousková., str. 79. Z angličtiny přeložila Veronika Fousková.

Na druhou stranu jsme si vědomi problematiky umění zejména postmoderního, kdy umělecká díla často odkazují k dílům dřívějším. Jistě není pro čtenáře *Jména růže*⁶⁰ nezbytné mít přečtenou *Poetiku*⁶¹, zato Kolářovy koláže, ať už literární či výtvarné, znalost citovaných děl vyžadují. I přesto tvrdíme, že nejdůležitější jsou souvislosti bezprostředně se vztahující k významu, který užití ve své plnosti teprve při spoluhraní s uměním. Umělecké dílo nám ve svém významu odkryje kontext, do kterého patří, zjeví ho tak, aby byl pochopitelný. Důležité je vnímat kontext, který umělecké dílo prozradí samo o sobě, přičemž v interakci se zkušeností diváka, která je nesdělitelná, nabyde svého plného významu.

Za zkušenost lze považovat i tradici a historické povědomí⁶², přičemž v druhém případě nemyslíme intelektuální schopnost, jedná se povědomí, které máme všichni a není podmíněno vzděláním⁶³. Zkušenost diváka a umělce nejsou neslučitelné či naprosto odlišné, právě naopak tradice a historické vědomí jim jsou společné a to napomáhá rozumět umění: „*Všichni si přinášíme vysokou reflexivitu a táž reflexivita umožňuje produktivní utváření dnešnímu umělci.*“⁶⁴

2.6 Znovurozpoznání

Hovoříme-li o propojení s minulostí, dostáváme se k dalšímu pojmu užívanému Gadamerem, ke znovurozpoznání. Znovurozpoznání lze opět spojit s nápodobou věčného řádu – tedy prvkem, který Gadamer chápe stejně jako Aristoteles, jak jsme uvedli na začátku této kapitoly. Gadamer se vrací k Aristotelovu pojmu poznání, které je třeba chápat právě jako znovurozpoznání, Aristotelovu chápání poznání jsme se věnovali v první kapitole, přejdeme tedy rovnou ke Gadamerovi. Znovurozpoznání je poznání s přidanou hodnotou, to, že poznáme něco znovu, neznamená pouze připomení si něčeho, co již známe, nýbrž plné uvědomění si poznaného a vnímání takto poznaného v novém světle. Příkladem této přidané hodnoty je Aristotelova zmínka o radosti z napodobení⁶⁵, Gadamer k tomu dodává: „*To co známe, vystupuje při znovurozpoznání*

60 Umberto Eco, *Jméno růže*, přel. Z. Frýbort, Praha: Odeon, 1988.

61 Že Eco hovoří o ztraceném druhém dílu je věc jiná.

62 O tradici a historickém povědomí více v následující podkapitole zabývající se znovurozpoznáním.

63 Srv. str. 14 této práce.

64 Hans-Georg Gadamer, *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*, přel. D. Filip, Praha: Triáda, 2003, str. 14.

65 Aristoteles, *Poetika*, přel. F. Groh, Praha: Gryf, 1993, str. 9.

takřikajíc jako jakýmsi osvícením z veškeré nahodilosti a proměnlivosti okolností, které je podmiňují, a je uchopeno ve své bytnosti. Je poznáno jako něco.“⁶⁶ Přes uvědomění si bytnosti poznání dospějeme k obohacujícímu sebepoznání a tak k uvědomění si vlastního bytí.

Za poznávací smysl mimésis považuje Gadamer právě znovurozpoznání.⁶⁷ Říká, stejně jako Aristoteles, že divák „v tragickém ději znovu nachází sám sebe, protože je to jeho vlastní, z náboženského nebo dějinného podání známá pověst, s níž se zde setkává...“⁶⁸ Na tomto místě můžeme stejně tak použít abstraktní malbu. Za příklad nám poslouží Medkova malba *Příšera, která chce žít líbezně*⁶⁹. Divák může v obraze rozpoznat režim, který se zaštiťoval cílem, kterým je rovnocenné blaho pro všechny, s čímž koresponduje název díla, stejně tak může rozpoznat vlastní pocity, protože každé dílo je jiné v závislosti na divákovi, „ponechává pro každého příjemce volný prostor, který musí vyplnit on“⁷⁰, variací je bezpočet – v tomto případě nezáleží na jednotlivých interpretacích, jejich případné správnosti a na tom, zda je dílo interpretováno tak, jak zamýšlel autor, důležité je, že dojde k znovurozpoznání, které je způsobeno jednak historickým povědomím a jednak reflexivitou⁷¹. Tím, že je něco v díle znovurozpoznáno, se potvrzuje myšlenka, že umělcův výtvarník nikdy není původní. „Básníková svobodná smyšlenka je znázorněním nějaké společné pravdy, která zavazuje také básníka.“⁷² Za to, že došlo k znovurozpoznání, vděčíme symbolické funkci uměleckého díla, kterou rozvineme v dalším odstavci.

Protože se zabýváme znovurozpoznáním, musíme se zastavit i u symbolu. Je to právě symboličnost uměleckého díla, která kromě toho, že vede ke znovurozpoznání, je také v přímé souvislosti s mimésis, ale o tom více v další kapitole. Symbol má odkazující funkci, Gadamer poukazuje na etymologii symbolu, symbol byl v původním

66 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda I: Návys filosofické hermeneutiky*, přel. D. Mik, Praha: Triáda, 2010, str. 113.

67 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda I: Návys filosofické hermeneutiky*, přel. D. Mik, Praha: Triáda, 2010, str. 113.

68 *Tamtéž*, str. 128.

69 Mikuláš Medek, *Příšera, která chce žít líbezně*, 1964, olej na plátně, Galerie moderního umění v Hradci Králové.

70 Hans-Georg Gadamer, *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*, přel. D. Filip, Praha: Triáda, 2003, str. 31.

71 Oba tyto pojmy zmiňuje Gadamer v úvodu k *Aktualitě krásného*. Hans-Georg Gadamer, *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*, přel. D. Filip, Praha: Triáda, 2003, str. 14.

72 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda I: Návys filosofické hermeneutiky*, přel. D. Mik, Praha: Triáda, 2010, str. 129.

významu střepelem, podle kterého rozpoznali po letech obyvatelé domu dávného hosta či jeho potomka.⁷³ Symbol tedy neznamená, že je zakoušen sám o sobě, vždy je pouhým zlomkem jsoučna; zlomkem, který odkazuje k významu či smyslu. V souvislosti se symboličností obrazu si Gadamer protiřečí, v *Aktualitě krásného* je obraz vnímán cele jako symbol, v *Pravdě a metodě* nikoliv. Držme se tedy dále v této práci toho, že umění je symbolické a nezacházejme do míry této symboličnosti, která je samotným Gadamerem problematizována. Uvedené rozdíly mezi chápáním symbolu v těchto dvou pramenech vyplnou z následujícího textu.

Gadamer upozorňuje na možné pomýlené chápání symbolu. Jednak je třeba mít na paměti, že symbol slouží jen a právě k odkazování a význam se skrývá v odkazovaném. Dále je třeba si uvědomovat odkazování k významu, ale zároveň mít na zřeteli, že symbol je zlomkem jsoučna a jeho nevyvratitelným zástupcem. Plného významu dosáhne umělecké dílo, pouze rovnocenným uvědomováním si významu symbolu a smyslu, ke kterému odkazuje, jedině tak se zjevuje pravda uměleckého díla, „... symbolické totiž na význam nejen odkazuje, ale nechává ho i přítomný: symbolické význam reprezentuje.“⁷⁴ Symbol v sobě svou přítomností obsahuje reprezentované, Gadamer uvádí jako typické symboly tělo a krev Páně přijímané při svatém přijímání⁷⁵. Nehledíme k reprezentovanému, protože reprezentující jej plně zastupuje.

V *Pravdě a metodě* se její autor zabývá rozsáhle původem symbolu a alegorie. Není nutno zde věnovat více prostoru alegorii, proto pouze Gadamerovými slovy definujeme rozdíl mezi nimi: „Symbol je splýváním smyslového a nesmyslového, alegorie je významuplným vztahem smyslového k nesmyslovému.“⁷⁶

Dostáváme se k další komplikaci, která může vzejít ze špatného pochopení pojmu symbol. Je jím podobnost mezi znakem a symbolem. Co je symbol jsme vysvětlili a tak se krátce věnujme vysvětlení znaku a rozdílem mezi symbolem a znakem.

73 Hans-Georg Gadamer, *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*, přel. D. Filip, Praha: Triáda, 2003, str. 38.

74 Hans-Georg Gadamer, *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*, přel. D. Filip, Praha: Triáda, 2003, str. 40.

75 *Tamtéž*, str. 41.

76 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda I: Návys filosofické hermeneutiky*, přel. D. Mik, Praha: Triáda, 2010, str. 80.

Znak stejně jako symbol v sobě nese odkazovací funkci, na rozdíl od symbolu však odkazuje mimo sebe, důležitá je absence požadavku prodlévání při něm: „*Nemusí na sebe soustředit pozornost tak, aby se při něm dalo prodlévat, neboť má pouze zpřítomňovat něco nepřítomného, tj. mínit výlučně toto nepřítomné.*“⁷⁷

Soustředíme-li se na výtvarné umění, respektive na malbu, z předchozích řádků vyplývá, že obraz není znakem, ale symbolem. Vycházíme-li z textu *Pravda a metoda*, říká Gadamer, že tomu tak není, obraz není ani symbolem, ani znakem, ale stojí mezi nimi⁷⁸: „*Obraz sice také reprezentuje, ale sám sebou, přebytkem významu, který nabízí.*“⁷⁹ Pokud se ale budeme držet textu *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*, již z názvu vyplyne, že obraz, respektive umělecké dílo, je symbolem. V *Aktualitě krásného* definuje obraz následovně: „*Domníváme se, že obraz sám je reprezentativní. Přirozeně to neznamena uctívání obrazů ani modloslužebnictví, ale určitě to, že obraz, pokud je uměleckým dílem, není pouhým upomínacím znakem, odkazem na bytí nebo jeho náhražkou.*“⁸⁰ Ze srovnání citací je zřejmé, že definice obrazu se nemění, jde tedy o změnu v chápání symbolu.

Pro vysvětlení symboličnosti použijme příkladu Istlerovy olejomalby *Pavučiny*.⁸¹ V obraze čteme pavučinu, která vše prostupuje, která vše obepíná, na diváka působí těžce, dusivě. Kusy pavučiny můžou evokovat cáry obinadel na těle zraněných ve válce, což ještě umocňuje kontrast s červenou barvou. Zároveň jako by zeleň byla minulostí, něčím za pavučinou, co skrze ní vidíme, ale současně se zdá, že pomalu mizí a místo toho nastupuje barva ohně a krve. V souladu s myšlenkami z *Aktuality krásného* můžeme říci, že je zde reprezentována dusivá a krvavá atmosféra 40. let. Obraz nejenže tedy odkazuje k této atmosféře, ale popisovaná atmosféra je zde skrze tuto reprezentaci přítomná. Oproti tomu v souladu s Gadamerovými myšlenkami uvedenými v *Pravdě a metodě* se jedná o převrácenou reprezentaci. Při nahlížení uměleckého díla tuto atmosféru sice vnímáme také, ale už ne tak, že krvavá atmosféra je zde přítomná, ale jakoby na obraze byla právě ta původní krvavá atmosféra ve svém pravém bytí, její předobraz.

77 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda I: Návys filosofické hermeneutiky*, přel. D. Mik, Praha: Triáda, 2010, str. 144.

78 *Tamtéž*, str. 146.

79 *Tamtéž*, str. 146.

80 Hans-Georg Gadamer, *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*, přel. D. Filip, Praha: Triáda, 2003, str. 41.

81 Josef Istler, *Pavučiny*, 1944, olej na překližce, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem.

Nyní již víme, že proces zakoušení uměleckého díla je hrou. To, že je hra znázorněním, vede k tomu, že je něco napodobováno, proto jsme hned v počátku této kapitoly předeslali, že hra je nápodobou. Problematiku hry jsme řešili v obecnější rovině, stále však zbývá konkrétněji popsat nápodobu, jak ji myslíme v souvislosti s moderní malbou a zejména, co je v moderní malbě napodobováno.

3. Popření mimésis v jejím tradičním chápání

Ve třetí části budeme vycházet z esejů, ve kterých Gadamer píše přímo o moderní malbě, zmiňuje i malbu abstraktní⁸², čímž se přímo dostáváme k našemu tématu. Jedná se o již citovaný esej *Image and gesture*, dále *The speechless image* a *Art and imitation*, které jsou obsaženy v knize *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*⁸³. Ve všech těchto esejích Gadamer odmítá mimésis v tradičně chápaném smyslu jako nápodobu přírody, aby obhájil a rozvinul trvale platný koncept mimésis, který není nijak inovativní, naopak Gadamer nabádá k navrácení původního užívání slova mimésis, odvozeného od pohybu hvězd.⁸⁴

V esejích *Speechless image* a *Art and imitation* vychází Gadamer z pojmu mimésis v tradičním smyslu, tedy jako nápodoba přírody. Právě takové pojetí už dál nemůže fungovat, jak říká Gadamer, s moderní malbou došlo k problematizaci vztahu mezi přírodou a uměním⁸⁵. Koncepty, které byly platné až doposud, na první pohled ztrácí s nástupem moderní malby svou platnost. Obrazy jsou zdánlivě hůře čitelné, hledání obsahu je složitější. Těžko bychom dnes uplatnili středověký koncept, kdy sakrální obrazy byly lidu srozumitelnější⁸⁶ než písmo, které nedokázali přečíst. Obrazy s náboženskou tematikou jsou podle Gadamera pro dnešního diváka natolik vzdálené, že působí jako zvláštní promluva z pro nás již nepřístupného náboženského světa⁸⁷,

82 Hned v úvodu k esejí *Art and imitation* Gadamer zmiňuje skeptiky, kteří abstraktní malbu považují jen za otázku módy, která pomine. Dnes můžeme říci, že takoví skeptici se mýlili. Hans-Georg Gadamer, „Art and imitation“, Robert Bernasconi (ed.): *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, přel. N. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, str. 92.

83 Robert Bernasconi (ed.), *The Relevance of the beautiful and Other Essays*, přel. N. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

84 Hans-Georg Gadamer, *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*, přel. D. Filip, Praha: Triáda, 2003, str. 42.

85 Hans-Georg Gadamer, „The speechless image“, Robert Bernasconi (ed.): *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, přel. N. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, str. 83.

86 Zde opět hovoříme o zkušenosti, díky které lidé sakrálním symbolům rozuměli. Srv. str. 15 – 17 této práce.

87 Hans-Georg Gadamer, „Image and gesture“, Robert Bernasconi (ed.): *The Relevance of the Beautiful*

umělecké dílo však v sobě obsahuje něco víc, což ho činí stále aktuálním, je třeba ho nazírat v jeho vlastním světě, tedy světě, pro který je znázorňováno a který není totožný se světem jeho vzniku⁸⁸ a právě proto má umělecké dílo stále co říci.

Záměr umělcův není pro chápání a vnímání díla důležitý, není třeba se příliš zabývat umělcovou interpretací jeho obrazu. Neznamená to opomíjení osobnosti umělce, již ze zkoumání pojmu hry vyplynulo, že autor uměleckého díla, jako jeden ze spoluhráčů, tvoří část uměleckého díla jako celku; Gadamer ale míní, že pokud umělec dokáže svůj obraz dobře vyjádřit slovy, není třeba ho malovat. Tedy malba by prvoplánově měla vyjadřovat něco slovy obtížněji vyjádřitelného, odtud se bere potřeba volit jiné prostředky vyjádření než jsou slova. Gadamer mluví o nemluvném obrazu⁸⁹. Poukazuje na to, že v němčině je slovo němý (*Stumm*) spojené se slovem koktat. Tím objasňuje výpověď uměleckých děl současnosti, která ne že by neměla co říci, jen výpověď není tak jasná, umělecká díla chtějí říci příliš mnoho věcí najednou, čímž ztrácí na srozumitelnosti a proto je třeba ze zajímavých slov řeči těchto děl sestavit celou výpověď, která je hůře vyjádřitelná. Úloha jazyka, který je hlavním nástrojem pro pojmenování světa a zkušeností kolem nás, tím tedy nijak není snižována, mění se pouze forma vyjádření. Jako příklad dojmu z nemluvnosti obrazů srovnává Gadamer malbu klasických období s malbou svých současníků. Představíme-li si Davidovu *Přísahu Horátiů*⁹⁰ a vedle toho jakékoliv Rothkovo plátno, přitakáme Gadamerovi.

Gadamer uvádí tři dominantní estetické koncepty platné pro umění dob předcházejících moderní malbě, které je třeba si uvědomovat, pokud chceme pochopit moderní malbu. Prvním z nich je námi zkoumaný koncept nápodoby⁹¹, který byl v osmnáctém století nahrazen expresí, nevyhnutelnou nutnost nastoupení tohoto konceptu vidí Gadamer zejména v hudbě, pro kterou je předešlý koncept nápodoby „...nejméně zřejmý a jeho aplikace je tak značně limitována.“⁹² Třetím konceptem je koncept znaku a znakové řeči. Původ tohoto konceptu spadá hluboko do minulosti, kdy

and Other Essays, přel. N. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, str. 74.

Z angličtiny přeložila Veronika Fousková.

88 Srv. str. 13 – 14 této práce.

89 Záměrně při překládání názvu eseje z angličtiny používáme spojení nemluvný obraz, namísto němeého obrazu, pro odlišení anglických slov *speechless* a *mute*, která se obě v textu vyskytují.

90 Jacques-Louis David, *Přísaha Horátiů*, 1784, olej na plátně, Musée National du Louvre.

91 Myšleno ve smyslu nápodoby přírody.

92 Hans-Georg Gadamer, „Art and imitation“, Robert Bernasconi (ed.): *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, přel. N. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, str. 94.

Z angličtiny přeložila Veronika Fousková.

lidé, aniž by uměli číst, dokázali přečíst příběh v „bibli chudých“ (*Biblia Pauperum*), pomocí obrazů, které po sobě následovaly. Podle Gadamera je tento způsob čtení obrazů východiskem i pro čtení moderních obrazů, které již nevidíme jako „...kopie reality znázorňující jednotný pohled s významem, který ihned rozeznáme.“⁹³ Moderní obrazy čteme postupně, musíme postupně skládat dohromady znaky, které obrazy obsahují, abychom rozpoznali význam. Narozdíl od „bible chudých“ je čtení moderních obrazů více zastřené nejasnostmi, vzniklými množstvím významů v nich obsažených, jak bylo vysvětleno na pojmu nemluvný obraz.

I přesto, že se snažíme nějak uchopit moderní a současnou malbu, nejednalo se v případě moderního umění v jeho počátcích o takový přelom, jak by se mohlo zdát. V části věnované zkušenosti jsme uvedli Gadamerova slova o tom, že jsme navyklí rozumět moderním obrazům díky zkušenosti. Lidská zkušenost je plynulá, každým okamžikem obohacená o okamžik nový, neustále se mění. Plynulost prostupuje lidské bytí ve všech jeho aspektech. Přesto stejně jako v době zdánlivého nástupu moderního umění, tak i dnes, s odstupem více než stoletým (přičemž se chceme vyhnout nějakým datacím), toto označujeme jako zlom. Gadamer, který moderní malbu označuje jako nejvíce vzdálenou předchozím tradicím umění, poukazuje i na jiná umění, jako je hudba, literatura či divadlo, kde lze vysledovat jistou paralelu s principy moderní malby.⁹⁴ Jednotlivé části lidského bytí však nelze ohraničit a radikálně oddělit. Vždy je tu návaznost a zkušenost. Žádné z děl moderního umění nevzniklo bez zkušenosti jednak s uměním předcházejícím, dále bez zkušenosti dějinné. Vzpomeňme za všechny dílo Umberta Boccioniho, který od impresionismu dostal se k futurismu. Dochází ke střetávání horizontů minulosti a současnosti, tradice a dějinného vědomí se nelze zřeknout.

Gadamer poukazuje na to, že původní význam slova obraz (*zoon*) v řečtině naznačuje postoj k obrazům, kde se nevyskytuje člověk. Obraz totiž znamenal „živé bytosti“, vylučuje tím přírodu (včetně zvířat) a ostatní věci bez člověka, které tak v podstatě nestojí za zobrazení.⁹⁵ V tomto smyslu je plnohodnotným obrazem portrét, ale

93 Hans-Georg Gadamer, „Art and imitation“, Robert Bernasconi (ed.): *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, přel. N. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, str. 95.

Z angličtiny přeložila Veronika Fousková.

94 *Tamtéž*, str. 92.

95 Hans-Georg Gadamer, „The speechless image“, Robert Bernasconi (ed.): *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, přel. N. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, str. 84.

zátiší či krajinomalba nikoliv. Často se místo překladu pojmu zátiší do různých jazyků používá termín *nature morte*, jestliže tedy původní význan řeckého slova obraz znamenal živé bytosti, tento latinsky pojem je jeho opakem. Gadamer odvozuje, že k moderní a současné malbě⁹⁶ mají zátiší blíž než namalované aktivity bohů a lidí, kvůli zdánlivé absenci narace. S popřením mimésis je spojována současná malba, ale Gadamer nachází první stopy popření mimésis v tradičním smyslu už u holandských zátiší, což může vyvolat překvapení, neboť právě holandská zátiší jsou obecně považována za vysoce mimetická. Gadamerova argumentace se zakládá na volnosti kompozice. Předměty, které známe z každodenního života, jsou poskládány bez jakýchkoliv pravidel, kompozice je závislá jen na vůli autora a právě tato kompoziční svoboda předjímá kompoziční svobodu moderní malby. Explicitní symbolická funkce věcí, na kterou byli lidé až dosud zvyklí, je na zátiších sice stále přítomná, objekty jsou ale reprezetovány samy o sobě, domníváme se, že pro dnešního diváka je pozornost odváděna o něco více právě k objektům a ne k jejich explicitní symbolické funkci tolik, jako tomu bylo zejména v šestnáctém a sedmáctém století, což není zapříčiněno absencí schopnosti rozumět symbolům, ale symboly, kterým rozumí současník, jsou jiné než ty, kterým rozuměl barokní člověk. Ostatně na nadřazenost objektů nad explicitní symbolickou interpretací upozorňuje Gadamer v souvislosti s novou érou zátiší v moderní malbě, kterou započal Paul Cézanne. Nejenže je pozornost přiváděna k objektům samotným, objekty mají svůj prostor v povrchu plátna, do kterého jsou ukotveny.⁹⁷ Gadamer tak znovu naznačuje cesty k chápání mimésis, která je zpřítomněním a odkazuje k esenci věcí a ne ke ztvárnění. Gadamer říká, že i když malbu stále tvoří stejné základní prvky, jako jsou body, linky a barva, najednou se významy zdají být vepsány způsobem, jaký jsme dosud nezakoušeli.⁹⁸ „*Pouze vztah formy a barvy, bez odkazu ke specifickým objektům, zůstává jako jakýsi druh vizuální hudby, která k nám promlouvá nemluvným jazykem moderního umění.*“⁹⁹ Nejenže toto tvrzení definuje bez výhrad abstraktní malbu, ale zároveň

96 Jsme si vědomi, že to, co nazývá Gadamer současnou malbou, je umění z doby před čtyřiceti či padesáti lety. Protože považujeme jeho myšlenky jako platné i pro dnešní současnou malbu, nebudeme činit v tomto smyslu rozdíl mezi současnou malbou pro Gadamera a malbou konce 20. a začátku 21. století.

97 Hans-Georg Gadamer, „The speechless image“, Robert Bernasconi (ed.): *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, přel. N. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, str. 87.

98 Hans-Georg Gadamer, „Image and gesture“, Robert Bernasconi (ed.): *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, přel. N. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, str. 74 – 75.

99 Hans-Georg Gadamer, „The speechless image“, Robert Bernasconi (ed.): *The Relevance of the*

díky zmínce o vizuální hudbě se nabízí příklad orfismu. Při nahlížení takových děl nelze hudbu oddělit od malby. Ač není v sále, kde je dílo vystaveno, jediný hudební nástroj či nosič, ze kterého by se tóny linuly, diváci hudbu „vidí“, její přítomnost v malbě je neopominutelná. Přítomnosti hudby v malbě vdčíme miméisis, nemůžeme ale vyloučit přítomnost hudby i u obrazu jiného stylu, popřeli bychom tak individuální zkušenost diváka.

Jakou úlohu hraje autor? Bylo řečeno, že není nezbytné věnovat se interpretaci díla jejím autorem, tím ale nemůžeme otázku umělce uzavřít bez dalšího komentáře. V souladu s Gadamerem hovoříme o dvojím pojetí umělce. Hovoříme o umělci-zprostředkovateli a umělci-hráči, tato dvě pojetí se nevyklučují, umělec je zároveň zprostředkovatelem i hráčem, záleží jen, z jakého úhlu na úlohu umělce hledíme. Umělec-hráč (spoluhráč) je součástí bytí uměleckého díla, stejně tak jako divák.¹⁰⁰ Přejdeme k umělci-zprostředkovateli. Požadavky kladené na umělce v průběhu dějin se nemění. Umělec je stále zprostředkovatelem, nikoliv v negativním smyslu. Rozdíl, který je v celku nahlížení umění nepodstatný, spočívá v tom, že v dobách minulých umělec vytvářel díla, která reprezentovala obsahy na první pohled snadno čitelné, kdežto dnes moderní umělec zprostředkovává skryté významy: „*Moderní umělec je spíše než tvůrcem, objevitelem dosud neviděného, vynálezce předtím nepředstavitelného, které vstupuje do reality skrze něj.*“¹⁰¹ Když přistupujeme k uměleckému dílu, umělce nevědomě odsuneme do pozadí a to i v případě, kdy se jedná o soubornou výstavu, kde je osoba tvůrce ohlašována všude kolem nás. Jsou důležité chvíle v porozumění uměleckému dílu, kdy na tvůrce zapomeneme a obraz je sám za sebe.

Ačkoliv byla nabídnuta definice moderní malby, Gadamer se táže, co drží kompoziční jednotu dnešních obrazů a co umělecké dílo vypovídá o kontextu našeho života, který je sám nejednotný a roztržštěný? V minulosti byl součástí uměleckého díla rám, na který byl kladen velký důraz, rám jasně vymezoval prostor obrazu, který tak sjednotil a uzavřel, diváka tím vtáhnul do svého vymezeného prostoru. I když se stále rámuje, rámy jsou skromnější a mnoho pláten současného umění rám vůbec nemá, rám

Beautiful and Other Essays, přel. N. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, str. 88.
Z angličtiny přeložila Veronika Fousková.

100 Srv. str. 10 – 13 této práce.

101 Hans-Georg Gadamer, „The speechless image“, Robert Bernasconi (ed.): *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, přel. N. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, str. 91.
Z angličtiny přeložila Veronika Fousková.

tedy není tím, co by drželo jednotu současných maleb. Ani jednota exprese není aplikovatelná na dnešní umění. Gadamer říká, že vnitřní vyjádření autora malbou jako odezva záhadě života, kdy vyjádření autora převažuje nad tím, co je na plátně zobrazováno, nemůže v dnešní době technologií být názorným principem jednoty.¹⁰² Dnes, ve věku informačních technologií, které jsou plnohodnotnou součástí umění, jsme si dobře vědomi jisté absence vyjádření umělcova nitra¹⁰³, již v šedesátých letech Zdeněk Sýkora začal s „programováním“ uměleckého díla. Když jsme si řekli, co jednotu obrazu dnes nedrží, můžeme konečně odpovědět na kladené dotazy o tom, o čem dílo vypovídá a co drží jeho jednotu. Výpovědní hodnotou obrazů moderního a současného umění je odraz nejednotného a roztříštěného života, ve kterém žijeme, života, jehož neustále napětí řízené čísly, úhrny a sériemi, se do malby promítá. Je to napětí, které drží jednotu obrazu, řád jednoty v napětí podle Gadamera charakterizuje „*lidskou existenci jako nekonečný proces budování*“¹⁰⁴. Tato myšlenka jednoty v napětí nám připomíná Herakleitovu harmonii v napětí¹⁰⁵.

Zmíněná charakteristika dnešní doby přes číselné vztahy nás přivádí opět k antické filozofii, tentokrát ještě dále než k Aristotelovi, do doby presokratické filozofie, i když ne k Herakleitovi, na kterého jsme upozornili. Gadamer totiž připomíná pythagorejskou doktrínu o kosmické harmonii založené na číselných vztazích. Jestliže podle Aristotela je mimésis postavena na naplnění požadavku znovurozpoznání, v souladu s doktrínou pythagorejců jde o znovurozpoznání nastoleného řádu kosmu, hudby a duše, ve všech případech je řád založen na číselných vztazích a vše je skrze číslo definovatelné. Gadamer tak dochází k závěru, že „...i když dnešní umění v sobě nenese žádnou názornou ukázkou přírodního či kosmického řádu a nereflktuje mýtický výklad lidské zkušenosti a ani svět obsažený v důvěrně známých věcech“¹⁰⁶,

102 Hans-Georg Gadamer, „The speechless image“, Robert Bernasconi (ed.): *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, přel. N. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, str. 87 – 90.

103 Nepopíráme ale absenci exprese zcela, uvědomujeme si, že taková díla stále mají své místo v současném umění.

104 Hans-Georg Gadamer, „Art and imitation“, Robert Bernasconi (ed.): *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, přel. N. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, str. 103 – 104. Z angličtiny přeložila Veronika Fousková.

105 Richard D. McKirahan, Jr. (ed.), *Philosophy Before Socrates, An Introduction with Texts and Commentary*, Indianapolis: Hackett Publishing, 1994, str. 130 – 131.

106 Hans-Georg Gadamer, „Art and imitation“, Robert Bernasconi (ed.): *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, přel. N. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, str. 102. Z angličtiny přeložila Veronika Fousková.

přistoupíme-li k mimésis jako k prezentaci řádu, je stále nezpochybnitelně platná, díky přítomnosti řádu jednoty v napětí, jehož zárukou je umělecké dílo.

V malbě současného umělce je stále esence něčeho důvěrně známého. Obraz je tak do jisté míry nezávislý na svém tvůrci, žije sám o sobě. Jak říká Gadamer, mimésis zde má nový význam, příroda již není modelem, který umění následuje, a přesto v sobě má umění něco z přírody. V tomto smyslu přirovnává Gadamer moderní umění ke křišťálu. Stejně jako křišťál má moderní umění: „*svou vlastní nadčasovost, lomy bytí samotného, rozrušené linky, runy v jejichž čase dojde k zastavení.*“¹⁰⁷ I přes všechnu nepravidelnost musíme křišťálu přiznat vnitřní pravidla a řád, které konstruuji jeho podobu i přes všechnu zdánlivou nahodilost, nic nepřebývá, nic nechybí a tak je tomu i s moderní malbou, Gadamer si k vyjádření této vlastnosti půjčuje Aristotelova slova, která již byla v této práci citována: „... *kdyby se chtěla přeložit nebo odstranit nějaká částka, měnil se a rušil celek.*“¹⁰⁸

Jako poslání současného umění vidí Gadamer „*odkazování k životním souvislostem, ke kterým patří a které ho utváří.*“¹⁰⁹ Symboličnost uměleckého díla tak převládá nad ostatními jeho vlastnostmi. Neptáme se tedy, co obraz napodobuje a ani u obrazů starých mistrů jsme se nemohli tímto způsobem ptát, jediná možná otázka je, co obraz reprezentuje. Zeptáme-li se na portrét Marie Maxmiliány ze Šternberka¹¹⁰, kterou portrétoval Karel Škréta, můžeme říci, že malíř napodobil materiály či barvy a tak podobně můžeme s otázkami pokračovat, ale cítíme, že nelze říci, že napodobil samotnou šlechtičnu; Marie Maxmiliána je díky portrétu přítomná a význam portrétu, stejně jako jakéhokoliv jiného uměleckého díla čteme mezi řádky jako při čtení knihy. Zlomek jsočina obrazu je podhalen skrze symboličnost, úlohou diváka je tak být součástí uzavřené hry a znovurozpoznat ony životní souvislosti, čímž dojde k odkrytí pravdy a okamžiku dotvoření uměleckého díla, které nikdy nelze zakoušet stejně.

107 Hans-Georg Gadamer, „The speechless image“, Robert Bernasconi (ed.): *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, přel. N. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, str. 91.
Z angličtiny přeložila Veronika Fousková.

108 Aristoteles, *Poetika*, přel. F. Groh, Praha: Gryf, 1993, str. 18.

109 Hans-Georg Gadamer, „The speechless image“, Robert Bernasconi (ed.): *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, přel. N. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, str. 89.
Z angličtiny přeložila Veronika Fousková.

110 Karel Škréta, *Marie Maxmiliána ze Šternberka*, 1665?, olej na plátně, zámek Bechyně.

Závěrem

Shrňme závěrem myšlenky této práce. Odpovědět na pomyslný otazník v názvu práce můžeme kladně, chápeme-li mimésis tak, jak navrhuje Gadamer, můžeme ji aplikovat na veškeré umění. Cílem naší práce bylo pomocí vhodné teorie obhájit mimetickou vlastnost umění, nechceme však a ani nemůžeme tvrdit, že teorie odmítající nápodobu nejsou platné. Například Gadamerův současník Maurice Merleau-Ponty¹¹¹ nevidí umění jako nápodobu, Gadamer ano a přesto se domníváme, že se v podstatě shodují a rozdíl je jen v uchopení pojmu nápodoba. Je irelevantní pokládat otázky odkazující k věrnosti napodobení, problém mimésis je tím jednak trivializován, také ale dochází k špatnému přístupu k uměleckému dílu. Čtenář obrazu, který si takové otázky pokládá, nikdy nedojde do „*bodu identity znovuzpoznání a rozumění*.“¹¹² K pochopení mimésis dopomohlo ohlédnutí zpět, až do antického Řecka, kde jsme našli podněty k uchopení nápodoby u Aristotela, pro kterého je nápodoba přirozeným aktem lidského konání, protože vede k poznání. Každý umělec podle Aristotela napodobuje. Skrze nápodobu mýtů byla v antickém dramatu obsažena pravda, proto je přítomnost nápodoby v umění zcela legitimní.

Gadamer konceptem hry jednak dále rozvíjí Aristotelovo pojetí nápodoby, také jej aplikuje na umění. Že je hra nápodobou stvrzuje znázorňovací charakter hry. Souvislost hry s uměním se váže k divadlu, které vychází z náboženských obřadů majících herní charakter. Pro zkoumání ontologické povahy uměleckého díla jsou ale důležité jiné souvislosti, a sice že umělecké dílo stejně jako hra je znázorněním, a že vyžaduje ke svému završení spoluhráče. Uplatněn je tak hermeneutický požadavek snahy o porozumění textu. Završením uměleckého díla je proměna ve výtvar, součástí bytí uměleckého díla jsou jeho diváci a aspekty jako je tradice, zkušenost, předsudek.

Symbolická hodnota uměleckého díla způsobuje, že v něm vždy dojde k rozpoznání něčeho známého, ale viděného jinak. Mimésis stvrzuje původní význam. Na otázku, kterou vznáší moderní a současné umění, tedy jestliže takové umění je napodobující, tak co je předmětem nápodoby, odpovídá Gadamer, že je to věčný řád bytí. Pokud je nápodoba chápána tak, jak navrhuje Gadamer, pak musíme uznat, že

111 srv. Maurice Merleau-Ponty, „Cezanne's Doubt“, Michael B. Smith (ed.): *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Evanston: Northwestern University Press, 1993.

112 Hans-Georg Gadamer, *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*, přel. D. Filip, Praha: Triáda, 2003, str. 31.

umění je vždy mimetické: „*Mimésis tu zřejmě neznamena napodobování něčeho předem známého, nýbrž představit něco tak, aby tímto způsobem bylo přítomné ve smyslové plnosti.*“¹¹³

Jsme si vědomi množství teorií, která mají v souvislosti s naším tématem co říci, ale je téměř nemožné je smysluplně sjednotit. Přesto se domníváme, že je jedna teorie, která by si zasloužila v souvislosti s naším tématem zmínit, bohužel to ale rozsah práce nedovoluje. Je jí teorie nápodoby apolinského a dionýského principu v umění, o kterém hovoří Friedrich Nietzsche ve *Zrození tragédie z ducha hudby*¹¹⁴, navrhuje komparaci s Gadamerovým pojetím mimésis.

Gadamerovy myšlenky jakoby vnesly optimismus do doby, kdy se velmi často skloňuje pojem konec umění. Jeho hledání původních významů ukazuje, že se příliš věnujeme určité klasifikaci umění, je pro nás důležitější odpovědět, zda je umění předmětné či nepředmětné, aniž bychom se věnovali výpovědi uměleckého díla. Místo komparace po formální stránce současného umění s uměním řekněme romantickým, bychom měli více pozornosti věnovat odhalení významů obsažených v uměleckých dílech a pak teprve komparovat; domníváme se, že tak lze v uměleckých dílech nalézt mnoho společného. Nechceme tím rozhodně dojít k jinému radikálnímu postoji, a sice že vše už tu bylo, protože pro umělecké dílo, stejně jako pro lidský život platí, slovy Gadamerovými, že je „*pohybem současností minulosti a budoucnosti*“¹¹⁵.

113 Hans-Georg Gadamer, *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*, přel. D. Filip, Praha: Triáda, 2003, str. 42.

114 Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie z ducha hudby*, Praha: Studentské nakladatelství Gryf, 1993.

115 Hans-Georg Gadamer, *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*, přel. D. Filip, Praha: Triáda, 2003, str. 12.

Použitá literatura

Aristoteles, *Poetika*, přel. F. Groh, Praha: Gryf, 1993.

Bernasconi Robert (ed.): *The Relevance of the beautiful and Other Essays*, přel. N. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Gadamer, Hans-Georg, *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*, přel. D. Filip, Praha: Triáda, 2003.

Gadamer, Hans-Georg, *Pravda a metoda I: Nárys filosofické hermeneutiky*, přel. D. Mik, Praha: Triáda, 2010.

Hroch, Jaroslav, *Filozofická hermeneutika v dějinách a současnosti*, Brno: GEORGETOWN, 1998.

Kulka, Tomáš, *Umění a kýč*, Praha: Torst, 2000.

Major, Ladislav, (ed.): *Myšlení o divadle I*, Praha: Herrmann a synové, 1993.

McKirahan, Richard, D., Jr. (ed.), *Philosophy Before Socrates, An Introduction with Texts and Commentary*, Indianapolis: Hackett Publishing, 1994.

Nietzsche, Friedrich, *Zrození tragédie z ducha hudby*, Praha: Studentské nakladatelství Gryf, 1993.

Platón, *Ústava*, přel. F. Novotný, Praha: Oikoymenh, 2005.

Petříček, Miroslav jr., (ed.): *Myšlení o divadle II*, Praha: Hermann a synové, 1993.

Smith, Michael B. (ed.): *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Evanston: Northwestern University Press, 1993.

Zuska, Vlastimil, *Mimésis – fikce – distance: k estetice XX. století*, Praha: TRITON, 2002.

Použitá umělecká díla

David, Jacques-Louis, *Přísaha Horátiů*, 1784, olej na plátně, Musée National du Louvre, Paříž.

Eco, Umberto, *Jméno růže*, přel. Z. Frýbort, Praha: Odeon, 1988.

Istler, Josef, *Pavučiny*, 1944, olej na překližce, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem.

Malevič, Kazimír, *Bílý čtverec na bílém pozadí*, 1918, olej na plátně, The Museum of Modern Art, New York.

Medek, Mikuláš, *Příšera, která chce žít libezně*, 1964, olej na plátně. Galerie moderního umění v Hradci Králové.

Škréta, Karel, *Marie Maxmiliána ze Šternberka*, 1665?, olej na plátně, zámek Bechyně.