Aleš Haman

Může dnes být dílo klasické?

Na základě studia materiálu jsem poněkud pozměnil název svého příspěvku. Výraz sám, totiž slovo „klasický", má, respektive v průběhu času nabyl několikerých významů. Podle *Slovníku jazyka českého* slovo „klasický" znamená „vytvořený klasikem", „vztahující se k antice", „zabývající se studiem antických jazyků a literatur", „mající za vzor antiku (= klasicistický)", dále pak „dokonalý", „vzorný", „příznačný". *Slovník českých synonym* navrhuje jako ekvivalent slova „dokonalý", „vzorný" „příznačný", ale také „obvyklý", „osvědčený", „starý". Objevují se tu oproti Slovníku jazyka českého další významové varianty, souvisící s ustáleností (obvyklý), platností (osvědčený) a antikvitou (starý).

Tento významový posun není náhodný, neboť reflektuje proměnu vztahu ke klasičnosti, klasikům a jejich dílům, jaký má dnes jiné relativně četné a velmi časově vzdálené motivace. Zásadní analýzu proměny, jakou přinesl nástup tzv. moderní doby rozebírá knížka ***Jürgena Habermase*** **Der philosophische Diskurs der Moderne**[1] (1985), soustřeďující 12 přednášek, v nichž se autor vypořádal s pojetím modernosti, jaké přinesla filosofie Hegelova a již rozvíjeli a rozvíjejí další myslitelé od F. Nietzsche až po J. Derridu. Východiskem je mu známý spor tradicionalistů a modernistů, který proběhl ve francouzské literatuře v 17. století a jenž byl předehrou k osvícenskému chápání pokroku. Modernisté v tomto sporu napadli názory tradicionalistů o nadčasové dokonalosti antických vzorů, absolutizující je jako příklady věčné krásy. Ve svých kritických argumentech postavili proti antickým vzorům přítomnou uměleckou tvorbu jako nejen rovnocennou, nýbrž v důsledku pokroku vědění i převyšující díla klasiků.

---

[1] Druhé vydání Frankfurt/M. 1989.

Zde se podle názoru Habermasova i dalších filosofů (Koselleck, Blumenberg ad.) zrodilo vědomí moderny, jež *„nechce a nemůže přebírat orientační měřítka ze vzorů jiných epoch, musí svou normativnost vytvářet ze sebe sama"*. J. Habermas ve stopách W. Benjamina pak na Baudelairově pojetí modernosti jako přítomného průsečíku efemérnosti a věčnosti dokumentuje, že prominentního postavení nabývá v moderním vědomí rozměr přítomnosti. Zároveň s tím Hegelova filosofie nastoluje ve stopách Descartových primát vědomého subjektu či subjektivního (racionálního) vědomí před bytím, nastoluje tedy dialektiku subjekt – objektového vztahu. Ta v dalším průběhu filosofické reflexe zabředla do rozporů, z nichž hledal východisko především filosofický koncept Heideggerův oživující názor na primát bytí před vědomím. Pro náš účel je podstatné, že moderní vědomí spočívá na postulátu subjektivity schopné reflektovat samu sebe jako autonomní princip. J. Habermas to formuluje tak, že požadavek autenticity a autonomie nynějška, přítomnosti, klade před moderní vědomí nutnost vytvářet své normy ze zrcadlení (reflexe) tradované minulosti, která není vnímána jako exemplární. Autonomizace přítomné subjektivity vede k požadavku kritické reflexe minulosti. Tradice nalézá své pokračování v podobě inovace.

To má ovšem závažné důsledky pro kulturu, zejména pro umění. ***Jean-Marie Domenach*** ukazuje ve své knize **Approches de la modernité**[2] (1985), že: *„Moderní doba nastoluje společnost autoreferenční, která se vztahuje jen k normám a hodnotám, jaké sama produkuje. Od chvíle, kdy ztrácí legitimitu, jakou jí dávaly legendární počátky a vnější ručitelé – (bozi, hrdinové, monarchové z boží milosti), je moderní společnost odsouzena mít sebe samu za základ, hledat a vynalézat své hodnoty"*.

Hans Robert Jauss ve studii **Modernost v literární tradici a dnešní vědomí**[3] nastínil vývoj významu modernity od latinského výrazu modernus, který v 5. stol. po Kr. znamenal „aktuální". Jako opozitum k němu byl původně kladen výraz „antiquus". V dalším průběhu se výraz „moderní" pozvolna začal spojovat s výrazem „nový", přičemž novost ovšem stále spočívala na základech „starého". Od renesance se pojetí modernosti jako novověkosti chápalo jako opozitum vůči „středověkosti", ale jako návazné na odkaz antiky. Po výše zmíněném sporu francouzských modernistů s tradicionalisty se diferencuje pojetí modernosti jako aktuální přítomnosti vydělující se v rámci novověku. V 19. století počala opozice moderní-antický ztrácet na významu a modernost jakožto aktualita získává opozici v minulosti, která ji předcházela (tzn. v její vlastní minulosti).

---

[2] Ligogé, Poitiers 1995, s. 191.

[3] Jauss, H. R.: La «modernité» dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui, in: Pour une esthétique de la réception, Paris 1978, s. 158–209.

Odpoutávání aktuální přítomnosti od klasických vzorů můžeme sledovat i u nás. Ještě v roce 1827 publikoval v ČČM ***Josef Jungmann*** článek **O klasičnosti v literatuře vůbec, a zvláště české**. Výraz „klasický" nabyl u tohoto obrozence významu „vynikající", „dokonalý": *„Klasičnost nám znamená uměleckého díla v svém způsobu dokonalost, kdež se materie s formou pronikají a v jeden celek svrchovaný splývají. Mluvnická správnost a řečnická ozdoba nejsou k tomu dostatečny; v klasickém spisu pohledává se netoliko jasnost mluvy a spojená s ní čistota, vlastnost a určitost výrazů, ale také ukončená krása a jednota, nebo souhlasná míra a sličnost všech částek."*[4] Až potud spočívá Jungmannovo pojetí klasičnosti jako umělecké kvality na postulátech klasicistní estetiky, odvozující své normy z antického ideálu dokonalosti. J. Jungmann však otvíral tento uzavřený systém zásahu génia, který *„předbíhá věk svůj, a jímaje své souvěké mocí neobyčejnou, dává spolu budoucímu věku zákony"*. Objevují se tu už prvky moderního, autonomního subjektu – génia, jenž je s to vytvářet normy pro budoucnost? Obrozencovo stanovisko se blíží spíše moderním oponentům tradicionalistů; ostatně vznik národní klasiky v Evropě klade Jungmann právě do 17. století.

O tom, jak představa klasičnosti jako vzoru (i když chápaná také jako opozitum k romantičnosti) přežívala hluboko do minulého století, svědčí ještě výroky ***Josefa Durdíka*** z jeho **Poetiky** (1881): *„Klasičnost jest vůbec souhrn všech požadavků pravé krásy, jest tedy společným hrotem, k němuž uměny všech národů tíhnou ... ale nikoli výlučným majetkem jediné doby nebo jediného národa."*[5] Klasické se tu jeví jako soubor objektivních vlastností (vkusnost, životnost, pravdivost, dokonalost, jednota), které zakládají rysy vzorovosti. Posud tedy přetrvávala představa klasických vzorů jako vodítek pro přítomnost. Dokonce ještě u ***T. G. Masaryka*** v jeho pojednání **O studiu děl básnických** (1884) se objevila představa velikánů, kteří, *„co poznali, to naprosto ustanovili pro všechny doby"*. A ještě ***Otakar Hostinský*** v úvaze **O pokroku v umění** (1894) se ptal: *„...kdo ... stopy předchůdců svých nemá v uctivosti, jakým právem sám může doufati, že jeho stopu budou ctíti pokolení příští?"*[6]

Teprve ***F. X. Šalda*** a někteří jeho generační vrstevníci byli vlastně moderními kritiky u nás. Šaldova známá studie **O tzv. nesmrtelnosti díla básnického** (1928) završuje jeho moderní přístup k uměleckému dílu historickou relativizací jeho významu: *„... Budoucnost řádívá v ... díle někdy velmi barbarsky, kuchá je, přestavuje je, škr-*

---

[4] Citováno dle: Lampa i ve vichru hořící, Praha 1973, s. 36.
[5] Durdík, J.: Poetika, Praha 1881, s. 75.
[6] Hostinský, O.: O pokroku v umění, in: Studie a kritiky, Praha 1974, s. 163.

tá v něm, aby je zachovala životu a působnosti. Úcta k mrtvému musí vždycky ustoupiti lásce k životu."[7] Tady minulost není přijímána jako příkladná, podléhá kritické, historické interpretaci. – Ostatně F. X. Šalda už v **Bojích o zítřek** ve stati *Nová krása, její geneze a charakter* dal zřetelně najevo svůj moderní přístup: *„Nové umění a nová krása jest ... vždy vášnivě oddána přítomnosti a víc: jest vlastně jedinou přítomností ... kdežto průměrný člověk živoří stále z minulého a v minulém, ... nažívá ... svůj život podle vnějších kritérií paměti a logiky a sestavuje ... podle cizích nesvých vzorců ... jen ozvuky cizích dojmů ... tvořivý duch jediný a sám žije intenzivně plný a skutečný život, bez prostředníků logiky, paměti a abstrakce? Všechen vztah..., který má nové umění k minulosti, jest jen ten: kritizuje ji, polemizuje s ní, interpretuje ji a znásilňuje ji po případě, každým způsobem pak ji překonává?*"[8] Jinde hovořil F. X. Šalda dokonce o *„tvořivém zapomínání"* všeho získaného, hotového.

V jeho výrocích se objevilo slovo, které je vlastně klíčovým slovem této konference, totiž slovo interpretace (a reinterpretace). Umění výkladu, jako teoretická disciplína se zrodilo rovněž z ducha moderny, ze situace, kdy moderní subjekt reflektuje sebe sama ve svých výtvorech, neboli – jak by řekl F. Hegel – ve svém „zvnějšnění" či objektivaci. Subjekt se objektivuje ve svém díle; pokud jde o umění, to chápe jako expresivní seberealizaci či seberealizující výraz (výraz své tvůrčí potence, svých projektivních možností). S modernou se ovšem rodí i věda o umění, kterou charakterizoval již ***F. Hegel***: *„Umění nás vyzývá k myšlenkovému nazírání (Betrachtung), a to nikoliv proto, abychom je znovu vyvolali* (k životu, A. H.), *nýbrž abychom vědecky poznali, co umění je. V uměnovědě získává umění své pravé osvědčení.*"[9] (Něco podobného se objeví později v Ingardenově rozlišení přístupu poznávacího a prožívajícího.)

Tento racionalistický, vědecký přístup se ovšem ukázal být pro umění spíše umrtvujícím, protože právě nesloužil *„opětnému vyvolání umění (k životu)"*, nýbrž k jeho analýze jako určitého objektu poznání. Reflexe umění však souvisela též s jinou vlastností, která vyvstala s konstitucí moderního vědomí – a to je, jak ukazuje ***Werner Hofmann*** v úvodu ke knize **Základy moderního umění** (1966)[10], spornost či pochybnost moderního světa založeného gnoseologicky na svobodné subjektivitě (lidské, historicky relativní), a postrádajícího tedy oporu v ontologických jistotách ležících mimo historický subjekt (v trvalých vzorech či principech, které jsou absolutní, věčné).

---

[7] Šalda, F. X.: O takzvané nesmrtelnosti díla básnického, Praha 1928, s. 33.
[8] Šalda, F. X.: Boje o zítřek, Praha 1915, s. 121–123.
[9] Hofmann, W.: Gründlagen der modernen Kunst, Frankfurt/M., s. 41.
[10] Tamtéž.

To se týká především umění, které tuto dějinnou relativitu subjektu vyjadřuje. Umělecké dílo jako realizovaný projekt přítomného subjektu tvořícího bez opory v minulých vzorech (respektive v polemice s nimi), je neopakovatelné, jedinečné. Jako takové je ovšem vystaveno kritické reflexi, jež si klade otázku jeho jedinečnosti, původnosti, a tedy novosti zakládající jeho uměleckou hodnotu. Pro tuto kritickou reflexi (umělecká kritika je rovněž výtvorem moderního vědomí) je dílo otázkou, neřkuli hádankou. Základní otázkou, kterou klade, je otázka jeho smyslu. Tím ovšem vstupuje do sféry kulturní komunikace (a může být pojímáno jako umělecký znak).

Otázku smyslu či významu si klade hermeneutika, která se vlastně znovuzrodila za romantismu (Schleiermacher). Mezi pozorovatele, vykladače a dílo se umístil filtr reflexe, jenž dílo „očišťoval" od jeho smyslové bezprostřednosti. Tato bezprostřednost se v moderní době stala děsivou, neboť dílo ve své jedinečnosti a novosti se stalo nesrozumitelným, nepochopitelným, zkrátka „odcizeným". Zdrojem tohoto odcizení byla jinost subjektu postrádajícího jednotu danou absolutním principem představujícím univerzální centrum jako základ všeobecné totožnosti všech subjektů (toto centrum bylo v důsledku historické relativizace zrušeno, došlo k decentraci subjektů v čase vedoucí k pocitu ztráty totožnosti). Podle J. Habermase a dalších myslitelů je toto důvod, proč moderní svět, svět přítomnosti, má neustálou potřebu své legitimace, svého sebeurčení.

Umění bychom z tohoto hlediska mohli chápat jako autonomní, specifickou cestu k takovému sebeurčení subjektu podnikanou vždy znova na vlastní riziko tvůrce. Protože však se dílo svým odcizením, ozvláštněním, novostí stává pro jiné nepřístupné, vzniká potřeba reflektovat je v jeho autonomní zvláštnosti, tj. interpretovat je. Současná hermeneutika (H. G. Gadamer[11]) hovoří o interpretaci děl (minulosti) splýváním horizontů, tj. cestou umožňující překonat historicistní relativismus oddělující přítomnost od minulosti bariérou zpředmětnění, kterému vždy uniká smysl minulé přítomnosti rozplývající se v historické distanci, jež je zdrojem neporozumění. Hermeneutika hledá most, jenž by překlenul tuto distanci uvědoměním si své přítomné předsudečnosti a otázkou po minulé přítomnosti.

Tu se dostáváme k problému, jejž jsme vymezili v úvodu. Je dnes možné klasické dílo? ***Jean Grondin*** v knize **Úvod do hermeneutiky** charakterizuje Gadamerův přístup k dílům minulosti jako jeho aplikaci na přítomnost interpreta: *„Rozumět textu minulosti znamená přesadit ho do naší situace, slyšet v něm výmluvnou odpověď na otázky naší doby ... Něčemu rozumět značí mít něco na sebe sama užitého tak, že*

[11] Gadamer, H. G.: Wahrheit und Methode, Tübingen 1965, s. 41.

v tom odhalíme odpověď na naše otázky ... Každé rozumění, natož pak seberozumění, je motivováno, znepokojováno otázkami, jež předem určují, kudy se rozumění bude ubírat. Text začne promlouvat jen díky otázkám, které na něj dnes zaměřujeme."[12] V tomto smyslu, jak ukazuje J. Grondin, se pojetím řeči jako procesu rozumění sbližuje s hermeneutikou i J. Habermas, jenž ve své teorii komunikativního chování vidí možnost, jak překonat aporie moderny.

V tomto ohledu se H. G. Gadamer aj. Habermas spojili v opozici proti dekonstruktivismu a neohistoricistnímu postmodernismu. J. Habermas charakterizuje postmoderní hledisko jako překonání všech forem jednotícího, principiálního výkladu světa; podle něho nese postmoderna anarchistické rysy polycentrického světa. Jinými slovy to znamená popření univerzality a totality, jejich vyloučení (svět je podle postmoderny totálně partikulární). S tím pak souvisí odpor k jakékoli, i strukturalistické, systémovosti. V oblasti umění se postmoderní hledisko projevuje popíráním organické celistvosti díla (textu), zdůrazněním jeho fragmentarizace a vnitřní rozpornosti. Podle ***R. Grimmingera***[13] moderna modernizuje sebe samu, což vede k jejímu strnutí v jakémsi moderním klasicismu, jenž předpokládá, respektive klade jako normu umělecké modernosti ztíženou čitelnost (tedy nesrozumitelnost, o níž mluvil W. Hofmann) a vše čtivé pokládá za banalitu, literární řemeslo (banausiku – srov. Adorno). Postmoderna je podle R. Grimmingera reakcí na tento moderní „klasicismus" tím, že oživuje vnímavost pro tělesné a překonává modernistický despekt vůči popkultuře. Zároveň s tím opouští i polemický vztah k minulosti a dospívá k záměrné bezstarostnosti při zacházení s kulturním dědictvím. Tak dospívá k hravému nakládání s uměleckými prostředky (díly, texty) minulosti. Popírá závaznost řádu, neuznává či ignoruje záměr autora. Rozčleňuje skutečnost do střípků a vytváří v duchu Nietzscheově kaleidoskop perspektiv, z nichž skutečnost nazírá. S tím souvisí i proměnlivost interpretací textů (děl) vstupujících do různých kontextů, která znamená vlastně popření jejich totožnosti (k tomu přispívá i teorie intertextuality, jež rozpouští dílo do tkáně aluzí a citátů). Není pak divu, že postmoderní teoretikové a myslitelé dospívají k názoru, že dekonstruktivní přístup k dílu vylučuje adekvátnost interpretace. Neexistuje-li identita díla, nýbrž pouze jeho různá čtení v různých kontextech, pak nelze uvažovat ani o platnosti interpretace. Existují vlastně jen desinterpretace a porozumění je vlastně desinterpretace, jíž lze přičíst minimum omylů.

Takové pojetí přináší de facto konec jakékoli identifikace smyslu či významu dí-

---

[12] Grondin, J.: Úvod do hermenautiky, Praha 1997, s. 147.

[13] Grimminger, R.: Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jhdt., Hamburg 1995.

la a otvírá cestu ke čtenářské libovůli. To znemožňuje nejen aktuální porozumění dílu zbavenému všech řečových funkcí kromě poetické, nýbrž i dorozumění o porozumění, neboť tím se ruší možnost komunikace vůbec. Postmoderna se tak jeví jako intenzifikace modernismu. Přece však existuje možnost identifikace jak smyslu, tak i sebeurčení přítomnosti.

Dokážeme-li pochopit v hermeneutickém tázání smysl své přítomnosti ve vztahu k přítomnosti minulé (ke zpřítomněné minulosti, která nás oslovuje), ruší se ona bariéra, kterou moderna vytvořila mezi sebou jako aktualitou vždy jinou a novou a minulostí jako překonanou antikvitou (postmoderna si s touto antikvární minulostí pouze pohrává, aniž by byla s to jí porozumět). Pochopení minulosti jako minulé přítomnosti, která nám může pomoci hledat odpovědi po aktuálním smyslu, odsunula moderna do pozadí v honbě za novostí. Ztratila tak z obzoru pozitivní smysl tradice. ***P. Ricoeur*** pojem tradice rehabilitoval slovy: *„Tradice znamená, že časový interval oddělující nás od minulosti není mrtvý interval, nýbrž tvořivé přenášení (transmission) smyslu... Pojem tradice znamená, že nikdy nejsme v pozici absolutních novátorů, nýbrž vždy především v relativní situaci dědiců.* "[14]

O aktuálním smyslu se lze dohadovat v diskusi, která buď směřuje k vzájemnému pochopení a k možnému sjednocení stanovisek interpretů nebo aspoň umožňuje nalézt v rozdílných přístupech styčné body, v nichž se profiluje intersubjektivní jádro smyslu. Na takovou možnost poukázal ***E. Petrů*** v úvodní kapitole své knihy **Vzdálené hlasy**[15] 1996). Odvolává se na Pešatovu tezi o artefaktu jako garantu totožnosti díla v jeho historické proměnlivosti (srov.[16]) a formuluje své pojetí interpretačního jádra: *„V jediném interpretačním prostoru může existovat (a pravidelně existuje) větší počet interpretačních polí, založených na částečné identifikaci znakových významů ve vědomí autora a vnímatele* (respektive vnímatelů, A. H.). *Tato interpretační pole (zejména pokud se realizují v synchronní rovině) se zčásti prolínají, a vymezují tak interpretační jádro, které vypovídá o tom, co můžeme považovat za konstantní složku relativně variabilního výkladu díla.* "[17].

Pešatova teze však neřeší otázku možné interpretační konstanty díla, která přesahuje sféru artefaktu. Tato konstanta není podle mého názoru myslitelná, aniž bychom – navzdory modernistickému vzývání diskontinuity a postmoderním názorům o „smrti

---

[14] Ricoeur, P.: Temps et récit III, Paris 1985, s. 399–400.

[15] Petrů, E.: Vzdálené hlasy, Olomouc 1996.

[16] Pešat, Z.: Identita literárního díla v jeho proměnlivosti, in: Wiener slawistischer Almanach 1981, s. 125–132.

[17] Petrů, E.: c. d., s. 17.

člověka" – vzali do úvahy antropologické rysy uměleckého subjektu, jenž představuje sjednocující úběžník v různých vrstvách jeho umělecky znakové výstavby. Není to pouze artefakt, jenž zaručuje totožnost díla v rozmanitosti jeho konkretizací, nýbrž i transhistorická společnost problémů a otázek existence člověka, smyslu dění a řádu bytí, o něž mu jde. Tázání po nich a odpovědi na ně, jež historicky různě tematizuje ve svých dílech, mají společného jmenovatele – záhadu, respektive spíše neurčitost lidské existence otevřené do budoucnosti, která si žádá stále nové pokusy o sebeurčení. (Ztrátu mytických jistot moderní doba kompenzuje vznikem ideologií.) Přítomnost zbavená jistot a záruk jednoty, celistvosti a totožnosti vyžaduje, jak to formuloval J. Habermas, stále obnovovanou legitimaci, k níž podněty může nalézat v minulosti reflektované jako minulá přítomnost. Hermeneutické tázání po živé tradici tedy není hledáním vzorů pro přítomnost, nýbrž nalézáním analogií, které mohou přispět k pochopení aktuálních potřeb a možností dneška.

Chceme-li se tedy na závěr vrátit k otázce položené v úvodu (může dnes být dílo klasické?), odpověď bude znít následovně: dílo dnes nemůže být považováno za klasické ve smyslu formálního vzoru, normy dokonalosti; klasičnost lze dnes chápat spíše jako typologickou příznačnost pro určitý historický způsob tvorby (v polaritě afirmativní – provokativní) nebo pro určitý směr (klasická díla romantismu: Máj i Kytice). Klasičnost můžeme vidět také jako vlastnost hodnotové nepopiratelnosti vybavující dílo schopností odolávat ideologickým desinterpretacím při zachování variability konkretizací (srov. spor V. Černého o P. Verlaina s komunisty[18]). Klasičnost takto pojatá neznamená normativní zátěž kulturního vědomí, nýbrž povědomí kulturního dědictví, jeho úctyhodnosti, pamětihodnosti a pozoruhodnosti (nedostatek takového povědomí se projevuje vandalstvím počínaje sprejery ničícími kulturní památky a omezenými ideology konče). Společnost, která neuznává klasiky, je společností bez tradic, avšak zároveň i bez budoucnosti.

[18] Černý, V.: Básníkova trnitá cesta do socialistické společnosti, Kritický měsíčník 1945, č. 10/11, s. 233–240.