

81
Volkeltova *Estetika tragična* – Nietzscheho *Zrození tragédie* – Teorie tragédie v německém idealismu – Tragédie a báje – Královská moc a tragédie – Stará a nová „tragédie“ – Tragická smrt coby rámeček – Dialog v tragédii, v procesu a u Platóna – Truchlení a tragika – Hnutí Sturm und Drang, klasicismus – Hauptakce, loutkohra – Intrikán jako komická postava – Pojem osudu v osudovém dramatu – Přirozená a tragická vina – Rekvizita – Hodina duchů a svět duchů

121
Nauka o ospravedlnění, *apathia*, melancholie – Trudnomyslnost panovníka – Melancholie tělesná a duševní – Nauka o Saturnovi – Názorné obrazy: pes, koule, kámen – Acedia a nevěrnost – Hamlet

ALEGORIE A TRUCHLOHRA 142
Symbol a alegorie v klasicismu – Symbol a alegorie v romantice – Původ novější alegorie – Příklady a doklady – Antinomie alegorí – Troska – Alegorické odduševnění – Alegorické rozsekání na kusy

172
Alegorická postava – Alegorická mezihra – Titul a sentence – Metaforika – K barokní teorii jazyka – Alexandrin – Rozsekání řeči – Opera – Ritter o písmu

198
Mrtvola jakožto emblém – Těla bohů v křesťanství – Truchlost v původu alegorie – Satanova hrůznost a Satanovy sliby – Meze hlubokomyslnosti – „Mysteriózní ponderace“

Ke kritice poznání (Předmluva)

Celek nelze uchopit ani věděním, ani reflexí, neboť jednomu schází vnitřek, druhému vnějšek. Proto musíme vědu – očekáváme-li od ní celistvost jakéhokoliv druhu – nutně chápat jako umění. Celistvost pak nehledejme v obecném, v povznesenosti, nýbrž tak jako se umění vždy celé představuje v každém jednotlivém uměleckém díle, měla by se i věda pokaždé v každém pojednaném předmětu vykázat celá.

— Johann Wolfgang von Goethe, *Materiály k historii nauky o barvách*

POJEM TRAKTÁTU Je specifíkem filosofického písemnictví, že s každým dalším obratem znovu stojí před otázkou podání. Jakmile se sice uzavře, stává se naukou, avšak propůjčit mu takovouto uzavřenost – to neleží v moci pouhého myšlení. Filosofická nauka spočívá na historické kodifikaci. Proto ji také nelze vyčarovat *more geometrico*. Matematika sice svrchovaně jasně dokládá, že naprostá eliminace problému podání – a takto se prezentuje každá věcně přiměřená didaktika – je znakem pravého poznání, avšak stejně zřetelně se v ní vyjevuje rezignace na onu oblast pravdy, která se míní v jazycích. Metodická stránka filosofických rozvrhů se nevyčerpává didaktickým zaměřením – a tím se neříká nic víc, než že jim je vlastní jistá esoteričnost, od které se nemohou oprostít, kterou jim je zapovězeno popřít, ale kterou se nemohou beztrestně pyšnit. Pojem systému, jak jej ustavilo 19. století, přehlídí výběr filosofických forem, jak jej vytyčují pojmy nauky a esoterického eseje. Dokud je zmíněný pojem systému pro filosofii určující, hrozí jí, že se spokojí se synkretismem, jenž se pravdu snaží polapit do pavučiny utkané mezi poznatky, jako by přilétala zvenčí. Avšak univerzalismus, který si do vínku vetkla filosofie, má velmi daleko k dosažení oné didaktické autority, již

vykazuje nauka. Pokud chce filosofie dodržet zákon vlastní formy nikoli coby zprostředkující úvod k poznávání, ale coby předvedení pravdy, pak je nutno hlavní váhu klást na praktikování této její formy, nikoli na anticipaci formy v systému. Toto praktikování si v každé době, jíž stála před očima opisem nepostižitelná bytnost pravdy, prosadilo svou v propedeutice, pro niž lze použít scholastický termín „traktát“, jelikož ten v sobě zahrnuje – byť latentní – poukaz k teologickým předmětům, bez nichž pravdu vůbec nelze myslet. Traktáty sice mohou mít vyučovatelský tón, avšak v nejniternejším postoji jim ona poučovatelská jasnost, s níž by se nauka chtěla prosadit z vlastní autority, zůstává zapovězena. A stejně tak se musí obejít bez donucovacích prostředků matematického důkazu. Jako jediný prvek intence takřka spíše vychovatelské než vyučovací se v jejich kanonické formě najde autoritativní citát. Úhrnem jejich metody je předvedení. A metoda, toť oklika. Předvedení jakožto oklika: v tom tkví metodický ráz traktátu. Jeho nejvýraznější charakteristikou je rezignace na nepřerušené sledování intence. Myšlení začíná vždy znovu a zeširoka se vrací k věci, o niž jde. Toto neustálé nabírání dechu představuje nejvlastnější formu kontemplativní existence: z následování rozmanitých rovin smyslu při pozorování jednoho a téhož předmětu totiž bere podnět ke stále novému nasazení a též oprávnění pro svou přerušovanou rytmiku. Stejně jako si mozaiky, ač rozkouskovány na rozverné dílky, zachovávají svůj majestát, i filosofické pozorování se nestará, jestli má švih. Sdružuje se z disparátních jednotlivostí – a nic nemůže tak mocně poučit o síle transcendence (ať už svatého obrazu anebo pravdy). Hodnota myšlenkových zlomků je rozhodující tím víc, čím méně je lze bezprostředně poměřit základní koncepcí, a třpyt předvedení na ní závisí právě tak, jako se třpyt mozaiky odvíjí od kvality smaltu. Vztahem mikrologického zpracování k měřítku výtvarného a intelektuálního celku je vyjádřeno, že se pravdivostní obsah dá uchopit jedině při co nejpřesnějším pohroužení do jednotlivostí určitého věcného obsahu. Nejdokonalejší západní rozvinutí mozaiky i traktátu náleží středověku a srovnání obou se opírá o pravou spřízněnost.

POZNÁNÍ A PRAVDA Obtížnost, jež je takovému předvedení vlastní, dokazuje pouze tolik, že tu máme co činit s nepokrytě prozaickou formou. Zatímco přímý mluvčí podepírá jednotlivé věty – které by se samy o sobě neudržely – intonací a gesty a spojuje je do mnohdy rozkolísaného a nezřetelného celku, jako by souvislým tahem ruky zhruba načrtával jedinou velkou kresbu, je písmu naopak vlastní, že se s každou větou znovu zastavuje a znovu začíná. Kontemplativní předvedení se tohoto faktu musí držet víc než kterékoli jiné. Strhnout a nadchnout, to pro ně není cílem. Samo sebou si je jisto jedině tam, kde čtenáře přiměje dodržet zastávky v pozorování. Čím je předmět větší, tím je pozorování přerušovanější. Jeho prozaická strážlivost – ponecháme-li teď stranou učitelské slovo-příkaz – je jediným způsobem psaní, jenž se hodí pro filosofické bádání. – Předmětem takového bádání jsou ideje. Má-li se předvedení obhájit coby vlastní metoda filosofického traktátu, musí jít o předvedení idejí. Pravda zpřítomněná v kolovém tanci představených idejí se vymyká každé, ať jakkoli pojaté projekci do oblasti poznání. Poznání je držba. Pro jeho předmět je bezprostředně určující, že je pojat ve vědomí, třeba i transcendentálním. Uchovává si charakter majetku. Pro takovéto vlastnění je představení až něčím druhotným; jeho bytí netkví v sebe-představení. Bytí pravdy však ano. Metoda, jež je pro poznání cestou k nabytí předmětu vlastnictví, i kdyby k tomuto nabytí mělo dojít třeba zplozením ve vědomí, je pro pravdu představením jí samé, a je proto dána současně s ní coby forma. Tato forma nenáleží (jako tomu je u metodiky poznání) určité souvislosti ve vědomí, nýbrž určitému bytí. Jak se stále znovu ukazuje, jednu z nejhlubších intencí, jež filosofie ve svém původu – tedy v Platónově nauce o idejích – sledovala, obsahuje výrok, že předmět poznání se nekryje s pravdou. Na poznání se lze tázat, na pravdu ne. Poznání směřuje k jednotlivému, ovšem nikoli bezprostředně k jednotě jednotlivého. Jednota poznání, pokud by se k ní dospělo, by spočívala v souvislosti nastolitelné jen zprostředkovatě, totiž s oporou v jednotlivých poznacích a takříkajíc jejich vzájemným vyvážením, zatímco pro podstatu pravdy je jednota určením zcela nezprostředkovaným a přímým. V přímosti tohoto určení je pro ně specifické, že se na ně nelze tázat. Kdyby se totiž na integrální jednotu podstaty pravdy bylo

možno tázat, musela by otázka znít, do jaké míry je odpověď předem dána v každé myslitelné odpovědi, již by pravda mohla na otázky reagovat, a před odpovědí na tuto otázku by se musela táž otázka zopakovat, takže by jednota pravdy unikla každému tázání. Pravda se vymyká všem otázkám coby jednota bytí, ne pojmu. Zatímco pojem pochází ze spontaneity rozvažování, ideje se dávají schopnosti nahlížení. Ideje jsou čímsi předloženým, před-daným. Idea jakožto bytí je proto definičně určena vytržením pravdy ze souvislosti poznávání. V tom tkví nosnost nauky o idejích pro pojem pravdy. Pravda co bytí a idea co bytí nabývají onoho nejvyššího metafyzického významu, který jim je v Platónově systému energicky přiřčen.

FILOSOFICKÁ KRÁSA Hlavním pramenem tu je pro nás *Symposion*, který v dané souvislosti obsahuje především dva zásadní výroky. Pravda – tedy říše idejí – tu je rozvinuta jakožto podstatný obsah krásy. Dialog prohlašuje pravdu za krásnou. Pochopení Platónovy koncepce vztahu mezi pravdou a krásou je nejenom svrchovaným úkolem každého pokusu o filosofii umění, ale je též nezbytné pro určení samotného pojmu pravdy. Výklad z hlediska systémové logiky, který by ve zmíněných výrocích hledal pouze starobylý a úctyhodný náčrt chvalořeči na filosofii, by se proto nutně vyloučil z myšlenkového okruhu nauky o idejích, jenž možná právě v tvrzeních, o nichž zde uvažujeme, s nejvyšší jasností ozřejmuje způsob bytí idejí. Omezující vysvětlivku je nutno doplnit především ke druhé tezi. Označení pravdy za krásnou musíme chápat v kontextu *Symposia* a jeho popisu stupňů erotických tužeb. Pokud Eros zaměří své dychtění k pravdě, nezpronevěří se – a o to zde jde – svému původnímu snažení, neboť i pravda je krásná. Není krásná o sobě, ale pro Eróta. Panuje zde stejný vztah jako v lidském životě: člověk je krásný pro milujícího, o sobě však ne, a to proto, že k předvedení lidského těla dochází na vyšší rovině, než je rovina krásna. Stejně tomu je u pravdy: je krásná pro toho, kdo ji hledá, o sobě však ne. Byť na tomto výkladu ulpívá závan relativity, rozhodně to krásu, jež má náležet pravdě, ani náznakem nemění v metaforické epiteton. Podstata pravdy jakožto říše idejí, která se předvádí sama, naopak zaručuje, že řeč o kráse pravdy

zůstává trvale nenapadnutelná. Moment předvedení je u pravdy útočštěm krásy jako takové. Krásno totiž zůstává zdánlivé a nehmatatelné do té doby, dokud se k tomu upřímně a svobodně přiznává. Svým zjevem – svůdným, dokud se chce jen jevit a jinak nic – podněcuje rozum, aby se za ním pustil v běh, a svou nevinnost dává najevo, teprve když se uteče na oltář pravdy. Eros krásu v tomto jejím útěku stíhá nikoli jako pronásledovatel, ale jako milující, a ona přitom kvůli svému jevivému zdání¹ neustále prchá před oběma: před rozumějícím ze strachu, před milujícím v úzkosti. Pouze milující pak může dosvědčit, že pravda není odhalením, jímž se tajemství ničí, nýbrž zjevením, jež zůstává tajemství právo a dostojí mu. Může pravda dostát kráse? – tak zní nejhlubší otázka *Symposia*. Platón na ni odpovídá tím, že pravdu činí zárukou bytí krásy. A v témže smyslu také rozvíjí pravdu jakožto obsah krásy. Tento obsah ale nevychází najevo odhalením, nýbrž prokazuje se procesem, který lze obrazně označit za shoření slupky vstupující do okruhu idejí, spálení díla, při kterém vlastní forma díla dospívá k vrcholu zářivosti. Tento vztah mezi pravdou a krásou – jenž s nejvyšší zřetelností ukazuje, jak moc se pravda liší od předmětu poznání, jemuž jsme ji navyklí stavět naroveň –, obsahuje klíč k prostému, přesto však podceňovanému faktu, totiž k aktualitě i těch filosofických systémů, jejichž poznávací obsah je jakéhokoli sepětí s věděním už dávno prost. Velcí filosofové představují svět v řádu idejí. Pravidlem přitom je, že konceptuální půdorys, na němž k tomu došlo, je dávno rozbit na kusy. Přesto tyto systémy – Platónova nauka o idejích, Leibnizova monadologie, Hegelova dialektika – dál prokazují svou platnost jakožto rozvrhy popisu světa. Všem zmíněným pokusům je totiž společné, že si uchovávají smysl i poté (ba dokonce jej mnohdy teprve poté rozvíjejí s plnou silou), co jsou namísto k empirickému světu vztaženy ke světu idejí. Příslušné myšlenkové stavby totiž vznikly popisem řádu idejí. Čím intenzivněji se myslitelé těmito stavbami snažili vystihnout obraz skutečnosti, tím bohatší si

1.] [Pro německé *Schein* užíváme – až na několik případů, kde význam „zdání“ postačuje – tento dvojslovný ekvivalent, zachycující víceznačnost německého výrazu: *Schein* původně znamená „svit, třpyt“ či obecně „vzhled“, též „krása“; až odtud odvozeně „zdání, pouhý vzhled“. Například Herder tak v roce 1778 mohl napsat: „Krása má jméno z vidění a jevení/zdání“, „*Schönheit hat von Schauen, von Schein den Namen*“. – Pozn. překl.]

nutně utvořili pojmový řád, který pak musel být k užítku pozdějšímu interpretovi původního předvedení světa idejí jakožto toho, co se tu v principu mínilo. Pokud úkol filosofa tkví ve výkonu popisných rozvrhů světa idejí, prováděných tak, že empirický svět do světa idejí samovolně vstoupí a rozplyne se v něm, pak filosof zaujímá vyvýšenou pozici uprostřed mezi badatelem a umělcem. Umělec načrtává obrázek světa idejí, a právě proto, že jej tvoří jako podobenství, se v každém okamžiku jedná o obraz definitivní. Badatel připravuje svět k rozplynutí v oblasti idejí tím, že jej zevnitř dělí na pojmy; s filosofem ho spojuje zájem na odstranění pouhé empirie, s umělcem sdílí úkol podat předvedení. Obecně rozšířená představa staví filosofa do příliš těsného sousedství badatele, a navíc badatele v jeho druhořadě podobě – jako by pro ohled na předvedení nebylo v úkolu filosofa místa. Avšak pojem filosofického stylu je zcela prost paradoxu a má své postuláty. Ty znějí: umění pauzy oproti zřetězení dedukce; výdrž v pojednání oproti gestu fragmentu; opakování motivů oproti plochému univerzalizmu; plnost potlačené pozitivivity oproti negující polemice.

ROZDĚLENÍ A ROZPTÝLENÍ POJMEM K tomu, aby se pravda předvedla jakožto jediná a jedna, naprosto není zapotřebí souvislé vědecké dedukce; a přece je právě tato souvislost bez mezer jedinou formou, jíž se logika systému vztahuje k myšlence pravdy. Systémová uzavřenost tohoto druhu nemá s pravdou společného o nic víc než jakékoli jiné předvedení, jež si chce pravdu zajistit v pouhých poznatcích a souvislostech poznatků. Čím útrpnější je námaha, s níž se teorie vědeckého poznání snaží následovat jednotlivé disciplíny, tím zřetelněji vystupuje najevo její metodická inkoherence. S každou další oblastí jednotlivé vědecké disciplíny vstupují do hry nové, dále neodvoditelné předpoklady, v každé takové oblasti se problémy předchozí oblasti považují za vyřešené se stejnou důrazností, s níž se v jiném kontextu naopak jasně tvrdí, že je v úplnosti vyřešit nelze.¹ Považovat tuto inkoherenci za čistě nahodilý rys patří k nejhruběji nefilosofickým rysům oné teorie vědy,

1] Viz Émile Meyerson, *De l'explication dans les sciences*, Paris 1921.

kteřá při svých zkoumáních nevychází od jednotlivých disciplín, nýbrž od domnělých filosofických postulátů. Uvedená diskontinuita vědecké metody ani zdaleka není charakteristikou méněcenného, předběžného stadia poznání; naopak by mohla pozitivně přispět k rozkvětu teoretické metodologie vědy, nebýt arogantní vůle zmocnit se poznatků pravdy – jež zůstává jednotou bez přeskoků – v jediném encyklopedickém souhrnu. Systém má svou platnost jediné tam, kde je přímo ve svém půdorysu inspirován ustrojením světa idejí. Ona velká členění, jež nevytyčují jen podobu systémů, ale i filosofickou terminologii – nejobecnější z nich tvoří triáda logika, etika, estetika –, pak neslouží jako názvy oborových disciplín, nýbrž jako připomínky diskontinuitní struktury světa idejí. – Fenomény však do říše idejí nevstupují v syrovém empirickém stavu, smíšeném se zdáním, nýbrž výhradně ve svých elementech, zachráněné. Oprostí se od falešné jednoty, aby měly – rozděleny – podíl na pravé jednotě pravdy. V tomto svém rozdělení fenomény podléhají pojům. Pojmy jsou tím, co rozkládá věci na elementy. Pojmové rozlišení se nad sebemenší podezření z destruktivní pedantérie povznáší jediné tam, kde mu jde o záchranu fenoménů v idejích, o platónské *ta fainomena sózein*. Svou zprostředkovatelskou rolí propůjčují pojmy fenoménům podíl na bytí idejí. A právě díky této zprostředkovatelské roli se hodí i pro druhý, stejně původní úkol filosofie: pro předvedení idejí. Uskutečňováním záchranu fenoménů prostřednictvím idejí se uskutečňuje předvedení idejí v médiu empirie. Ideje se totiž nepředstavují v sobě samých, nýbrž výhradně a jediné korelací věcných složek v pojmu – a toho dosahují konfigurací těchto složek.

IDEA JAKOŽTO KONFIGURACE Štáb pojmů, jež slouží k předvedení idejí, ideje zpřítomňuje jakožto pojmové konfigurace. Ideje do sebe totiž žádné fenomény nepojímají, nepřijímají je coby začleněné do sebe. Ideje jsou objektivním virtuálním uspořádáním fenoménů, jejich objektivní interpretací. A pokud tedy ideje neobsahují fenomény coby začleněné, ale přitom se ani nerozplývají na funkce, zákonitosti fenoménů nebo „hypotézy“, vyvstává tak otázka, jak se vlastně k fenoménům dostanou. Na to nutno odpovědět: jejich reprezentací. Idea jako

taková náleží do principiálně jiné oblasti než to, co jí je pojato. Za kritérium její existence tedy nelze považovat to, zda do sebe uchopené pojímá tak, jako pojem rodu obsahuje druhy. V tom totiž netkví úkol ideje. Význam idejí se může objasnit přirovnáním. Ideje se mají k věcem tak jako souhvězdí ke hvězdám. To v prvé řadě znamená: nejsou to pojmy ani pojmové zákonitosti. Neslouží k poznání fenoménů a fenomény naprosto nemohou dodat kritéria existence idejí. Význam fenoménů pro ideje se vyčerpává jejich pojmovými složkami. Zatímco pro pojmy, jež je do sebe zahrnují, jsou fenomény určující svou existencí, tím, co mají společného, a vzájemnými rozdíly, vztah fenoménů k idejím je přesně opačný v tom, že idea jakožto objektivní interpretace fenoménů – či přesněji: jejich složek – teprve stanovuje jejich vzájemnou sounáležitost. Ideje jsou věčné konstelace a uchopením elementů jakožto bodů v těchto konfiguracích dochází k tomu, že se fenomény dělí a zachraňují současně. Elementy, jejichž vyvázání z fenoménů je úkolem pojmu, pak s nejvyšší přesností leží v extrémech. Idea získává tvar jakožto podoba oné souvislosti, v níž jedinečné a extrémní stojí vůči jiným takovým. Je proto omylem chápat nejobecnější poukazy jazyka jako pojmy a nerozpoznat v nich ideje. Vydávat obecné za totéž co průměrné je zvrácenost. Obecná je idea. Empirično jí pak je prostoupeno tím pronikavěji, čím precizněji je lze nahlédnout jakožto extrémní. Pojem vychází od extrémů. Stejně jako začíná matka viditelně a plnou silou žít teprve tam, kde ji obemkne kruh vlastních dětí v pocitu vzájemné blízkosti, ožívají i ideje až tam, kde se kolem nich seskupí extrémy. Ideje – řečeno Goethovým výrazem: ideály – jsou Matky z *Fausta*. Pokud se k nim fenomény nedoznají a neshluknou se kolem nich, jsou temné. Úkol shromáždit fenomény je záležitostí pojmu; a ono rozdělení, k němuž ve fenoménech dochází mocí rozlišujícího rozumu, má význam tím větší, že se tu v jediném výkonu uskutečňuje dvojí, totiž záchrana fenoménů a předvedení idejí.

SLOVO JAKOŽTO IDEA Ideje nejsou ve světě fenoménů prostě dány. Vystává tak otázka, jakého druhu je ona danost, o níž byla řeč výše, a zda je vskutku nutně veškerou zodpovědnost za vydání počtu ze struk-

tury světa idejí postoupit intelektuálnímu názoru,¹ vzyvanému ze všech stran. Vyvstává-li někde s tíživou patrností najevo, jakou slabost vnáší do filosofie každá esoterika, pak tedy na onom „nazírání“ předepisovaném adeptům všech nauk novoplatonického pohanství coby filosofické počínání. Bytí idejí vůbec nelze myslet jako předmět názoru, ani intelektuálního ne. Ani ve svém nejparadoxnějším opisu, tedy jako *intellectus archetypus*, totiž nevystihuje onu svébytnou danost pravdy, v níž se trvale vymyká intenci všeho druhu – vůbec nemluví o tom, že by se snad sama měla jevit jakožto intence. Pravda nikdy nevstupuje do vztahu, a vůbec ne do intencionálního. Předmět poznání je určován pojmovou intencí, a proto není pravdou. Pravda je idejemi tvořené bytí bez intence. Počínáním, jež je přiměřeno pravdě, proto není poznávací mínění, nýbrž vstup do pravdy a zmizení v ní. Pravda je smrtí intence. Totéž možná vypovídá báje o zahaleném obrazu v Saís, při jehož odhalení se ten, kdo se zamýšlel dotázat pravdy, zhroutl k zemi. Příčina netkví v záhadné hrůznosti obsahu, nýbrž v povaze pravdy, před níž i nejčistší plamen hledání vyhasne jak zalitý záplavami. Bytí pravdy se – coby ideové – liší od způsobu bytí jevů. Struktura pravdy si tak žádá bytí, jež se ne-intenčností vyrovná prostému bytí věcí, avšak jsoucností stojí nad ním. Pravda netkví v mínění, jež by své určení nacházelo až v empirii, nýbrž v moci, která rází podstatu této empirie. Bytím vymaněným ze vsí fenomenality, jemuž výhradně taková moc náleží, je bytí jména. To určuje danost idejí. Ideje však nejsou dány v prapůvodní řeči, spíše v prapůvodním naslouchajícím vnímání, v němž ještě slovům náleží ušlechtilost v pojmenování a nebyla o ni připravena významem pro poznání. „V určitém smyslu lze pochybovat, zda by Platónova nauka o takzvaných idejích vůbec mohla vzniknout, kdyby filosofa znalého výhradně vlastní mateřštiny smysl slov nevybízel ke zbožštění slovního pojmu, zbožštění slov. Platónovy ‚ideje‘ jsou v zásadě – posoudíme-li je z tohoto jednostranného stanoviska – pouze zbožštěnými slovy a slovními pojmy, ničím víc.“² Idea

1] [„Intelektuální názor“ je ustálený český ekvivalent německého „*intellektuelle Anschauung*“, tedy „intelektuální nahlédnutí“. Nejedná se o názor ve smyslu mínění. – Pozn. překl.]

2] Hermann Güntert, *Von der Sprache der Götter und Geister*, Halle an der Saur 1921, str. 49. A srov. Hermann Usener, *Götternamen*, Bonn 1896, str. 321.

jest v řeči; je ve jsoucnosti slova vždy tím momentem, díky němuž je slovo symbolem. V empirickém vnímání, které je slyší rozložená, mají slova vedle své více či méně skryté symbolické stránky také určitý zjevný profánní význam. Je věcí filosofa, aby předvedením navrátil do čela symbolický ráz slov, v němž idea dospívá k sebeporozumění coby opaku veškerého navenek obráceného sdělování. A jelikož si filosofie nemůže osobovat, že by promlouvala ve zjevování, může k tomu dojít jedině rozpomínáním, jež se plně navrácí k prapůvodnímu vnímání. Snad toto rozpomínání nemá daleko k platónské anamnesis. Je ale důležité upozornit, že v něm nejde o názorné zpřítomnění obrazů, nýbrž o to, aby se idea ve filosofické kontemplaci vytrhla z nejhlubšího nitra skutečnosti coby slovo, jež si znovu nárokuje svá nazývací práva. Takový postoj však nakonec nezaujímá Platón, nýbrž Adam: otec lidstva jakožto otec filosofie. Adamovo pojmenovávání není žádnou hrou a svévolí; naopak se právě v něm rajský stav stvrzuje jako stav, jenž ještě nemusel zápolit se sdělujícím významem slov. Tak jako se ideje v nazývání dávají bez intence, musí se též obnovit ve filosofické kontemplaci. V tomto obnovení se znovunastoluje původní vnímání slov. V průběhu svých dějin, tak často posmívaných, je proto filosofie zcela odůvodněně bojem o předvedení několika málo stále týchž slov: idejí. Zavádění nových termínů, jestliže vykročí z mezí přísně pojmové oblasti a míří na nejzazší předměty pozorování, je proto na poli filosofie podezřelé. Termíny vzniklé tímto způsobem – plody nešťastného pojmenovávání, na němž má větší podíl mínění než řeč – odvrhují objektivitu, již dějiny poskytly hlavním výrazům filosofických pozorování. Ty setrvávají v dokonalé izolaci a činí tak způsobem, jakým toho pouhá slova nikdy nebudou schopna. Takto ideje hlásají zákon, jenž vypovídá: veškerá podstatná jsoucna existují v naprosté samostatnosti a nedotčenosti nejenom ze strany fenoménů, ale i navzájem. Stejně jako pramení hudba sfér z oběhů hvězd, které se nedotýkají, spočívá i trvání inteligibilního světa na nepřekonatelné distanci mezi čirými jsoucnostmi. Každá idea je sluncem a k sobě rovným se má tak, jako se k sobě mají různá slunce. Pravda tkví ve zněném vztahu těchto jsoucností, jejichž pojmenovaná mnohost je spočítatelná. Diskontinuitu totiž vykazují „jsoucností ... vedoucí život naprosto odlišný

od předmětů i od jejich vlastností, jsoucnosti, jejichž existenci si nelze dialekticky vynutit tím, že vezmeme libovolný komplex, s nímž se setkáváme na nějakém předmětu, ... a připojíme obrat *kath' hauto*; nýbrž jejich počet je vymezený a každou z nich je nutno v jejich světě namáhavě hledat na tom místě, které jí náleží, dokud na ni nenarazíme jako na skálu ze železa nebo dokud se naděje na její existenci neprokáže klamnou“.¹ Absence povědomí o této jejich přetržité konečnosti už mnohokrát vedla ke zhroucení energických pokusů o obnovu nauky o idejích, naposledy u starší generace romantiků, když namísto jazykového bytí, které jí vskutku náleží, získala pravda v jejich spekulacích povahu reflektujícího vědomí.

IDEA NEKLASIFIKUJE Truchlohra – tak, jak o ní pojednává filosofie umění – je ideou. Od způsobu, jak ji chápe literární historie, se toto pojetí nejnápadněji liší tím, že předpokládá jednotu, zatímco literárněhistorická koncepce se zabývá vykazováním mnohosti. Rozdíly a extrémy, které literárněvědný rozbor převádí na sebe navzájem a relativizuje je coby proměnlivé, získávají v pojmovém rozvinutí pozici komplementárních energií a historie se vyjevuje pouze co barevný lem křišťálové simultánnosti. Extrémy se pro filosofii umění stávají nutností, historický tok potencií. Pro dějiny literatury je naopak extrém dané formy či žánru – tedy idea – čímsi, co do nich nevstupuje. Truchlohra jakožto pojem by se mezi klasifikační pojmy estetiky bez obtíží včlenila. Postavení ideje vůči klasifikačnímu poli je odlišné. Nevymezuje žádnou třídu a nese v sobě onu obecnost, na níž (a nikoli v sobě) v systému klasifikací vždy teprve spočívá ta či ona pojmová rovina, totiž rovina průměru. Nebylo možné natrvalo utajit, jak nevalně se ve výzkumech k teorii umění právě z tohoto důvodu daří indukci, kterou proto u novějších badatelů střídá kritická bezradnost. Ohledně svého zkoumání *K fenoménu tragična* Scheler podotýká: „Jak ... postupovat? Máme odevšad shromáždit případy tragična, tedy nejrůznější události a děje, jimž lidé přisuzují dojem tragična, a pak se induktivně ptát, co mají ‚společného‘? Pro takovouto induktivní

¹] Jean Hering, „Bemerkungen über das Wesen, die Wesenheit und die Idee“, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 4, 1921, str. 522.

metodu by bylo možné zajistit i experimentální oporu. Nedovedla by nás ale dokonce ani tak daleko jako pozorování vlastního já ve chvílích, když na nás tragično působí. Vždyť jakým právem můžeme výroky různých lidí věřit, že to, co nazývají tragickým, skutečně tragické je?¹ Chtít ideje co do „rozsahu“ vymezovat indukci z lidového jazykového úzu, a odtud dospět k odkrytí podstaty toho, co tak je rozsahově fixováno, nikdy a nutně nikam nepovede. Jazykový úzus je sice pro filosofa nedocenitelným zdrojem, je-li vnímán jako poukaz k idejím, avšak je záludný, jestliže se v důsledku laxního vyjadřování či myšlení stává pro jejich interpretaci závazným pojmovým pozadím. Vzhledem k tomuto stavu věcí můžeme přímo prohlásit, že k návyku běžného uvažování, jež si slova pojišťujeme tím, že z nich učiníme termíny, smí filosof přistupovat jen s krajní rezervovaností. Uvedené sugesci často podlela právě filosofie umění. Když totiž Volkelt v *Estetice tragična* – vezměme jeden drastický příklad z mnoha – činí Holzovy či Halbeho hry tématem zkoumání ve zcela stejném smyslu jako Aischylova či Euripidova dramata, aniž by se třeba jenom zeptal, zda je vůbec tragično formou, kterou lze naplnit i v současnosti, nebo zda je historicky vázáno, pak takto odlišné materiály nevykazují co do tragičnosti žádné napětí, jen mrtvou disparátnost. Při takto vzniklém nahromadění faktů, v němž suť faktů modernějších a známějších záhy překryje ty původnější a křehčí, nemůže zkoumání, jež se celému kupe-ní podrobilo pouze proto, aby odhalilo „to společné“, zůstat v rukou nic víc než několik psychologických dat, která v subjektivitě ne-li badatele, tedy současného normálního občana přivádějí svrchovaně heterogenní skutečnosti ke shodě díky identitě ubohoučké reakce. Psychologickým pojmoslovím lze takto snad popsat určitou mnohotvárnost dojmů (pro něž je ovšem lhostejné, zda jsou vyvolávány uměleckými díly), avšak podstatu určité oblasti umění ne. K tomu dojde propracovaným představením pojmu její formy, jehož metafyzický obsah se nemusí nacházet uvnitř, ale především se musí vyjevovat ve své působnosti a musí v těle tepat jako krev.

1] Max Scheler, *Vom Umsturz der Werte*, Leipzig 1919, sv. 1, str. 241.

BURDACHŮV NOMINALISMUS Nekriticky prováděná indukce vždy sledovala dvě určující vodítka: lpění na mnohotvárnosti a lhostejnost vůči přísnému myšlení. Vždy přitom jde o bázeň před konstruktivními idejemi, *universalialia in re*, jak to jednou zvlášť pronikavě vyjádřil Burdach: „Slíbil jsem, že řeč bude o původu humanismu – jako by se jednalo o živou bytost, která někde a někdy přišla celá na svět a pak jako celek rostla. ... Počínáme si přitom jako takzvaní realisté středověké scholastiky, kteří přičítali realitu obecným pojmům, ‚univerzáliím‘. Stejně tak si i my utváříme hypostazi (jako to činily mytologie dávnověku), předpokládáme plně skutečnou bytost s jednotnou substancí a té – jako by se jednalo o živé individuum – dáváme jméno ‚humanismus‘. Měli bychom si však zde (stejně jako v nesčetných dalších případech) ... vyjasnit, že si pouze utváříme pomocný abstraktní pojem ve snaze zjednat si přehled o nekonečné řadě rozmanitých duchovních úkazů a velmi odlišných osobností. Toho jsme – a jde o princip lidského vnímání a poznávání – schopni jedině tak, že určité specifické rysy, které se nám v těchto řadách variant jeví jako navzájem podobné nebo shodné, v důsledku potřeby systému, která nám je vrozena, nahlížíme zřetelněji a zdůrazňujeme je ostřeji než rozdílly. ... Nálepky ‚humanismus‘ a ‚renaissance‘ jsou arbitrární či přímo scestné, pokud tento život, jenž se řine z mnoha pramenů, bere na sebe mnoho podob a projevuje mnoho ducha, obdařují falešným zdáním reálné substanciální jednoty. A právě tak arbitrární, ba svévolnou maskou je ‚renesanční člověk‘, jehož panující oblibu podnítili Burckhardt a Nietzsche.“¹ Zde autor připojuje poznámku následujícího znění: „Odpudivým protějškem nevyhladitelného ‚renesančního člověka‘ je ‚gotický člověk‘, jenž dnes působí značně zmatky a jehož strašidelný přelud proniká i do myšlenkového světa významných, úctyhodných historiků (E. Troeltsch!). Za třetí k tomu přistupuje ‚barokní člověk‘, za něhož je vydáván například Shakespeare.“² Je to stanovisko evidentně oprávněné, nakolik se obrací proti hypostatizaci obecných pojmů (a existují pojetí, podle nichž univerzálie k obecným pojmům nepatří). Zcela však selhává před otázkami teorie vědy zaměřené v Platónově stylu na předvedení podstat, teorie,

1] Konrad Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, Berlin 1918, str. 100 nn.

2] Tamt., str. 213, pozn.

jejíž nezbytnost přehlízí. Jedině ona může jazykovou formu vědeckých výkladů, jež se pohybují mimo oblast matematiky, zachránit před skepsí, která do svého víru nakonec vtáhne každou, i sebesubtilnější metodiku indukce a se kterou se Burdachovy výklady nejsou s to vyrovnat. Poskytují totiž čistě soukromou *reservatio mentalis*, ale žádné metodické zajištění. Pokud jde speciálně o historické typy a epochy, nelze nikdy akceptovat, že by se látka dala zvládnout idejemi typu ideje renesance či baroka; a mínění, že moderní chápání rozmanitých historických period lze ověřit pomocí dobových kontroverzí, v nichž se epochy – jako ve velkých bodech obratu – střetnou takřkajíc s otevřeným hledím, pokrývuje obsah pramenů, jenž je zpravidla určován dobovými zájmy, nikoli historiografickými idejemi. Čeho však uvedená jména nejsou schopna co pojmy, to dokážou co ideje, v nichž nedospívají homogenní jevy ke shodě, nýbrž extrémy k syntéze. Navíc ani pojmová analýza nemusí za všech okolností narážet na zcela se rozcházející úkazy a příležitostně dovoluje zahlédnout obrys syntézy, kterou ale nedokáže legitimizovat. Právě o literárním baroku, z něhož německá truchlohra vzešla, tak Strich právem poznamenal, „že tvárné principy zůstaly po celých sto let shodné“.¹

VERISMUS, SYNKRETISMUS, INDUKCE Burdach svou kritickou reflexi nepronáší ve snaze o pozitivní metodickou revoluci, nýbrž v obavách z věcných omylů v jednotlivostech. Metodika se ale v poslední instanci nemůže nechat vést pouhým strachem z věcných nenáležitostí a prezentovat se negativně, jako kánon varování. Musí naopak vycházet z náhledů vyššího řádu, než jaké poskytuje hledisko vědeckého verismu. Ten musí u jednotlivého problému naopak nutně narazit na ony otázky pravé metodiky, o nichž jeho vědecké krédo mlčí. Jejich řešení pak zpravidla povede přes určitou revizi nastoleného tázání, kterou lze vystihnout úvahou, že otázku „Jak to vlastně bylo?“ lze vědecky položit, nikoli však zodpovědět. V této úvaze, připravené již předchozím výkladem a završené až následně, se teprve rozhoduje, zda idea představuje nežádoucí zkratku, nebo naopak ve svém jazykovém vyjádření poskytuje základ pro pravý

vědecký obsah. Věda, která bují jalovými protesty proti jazyku vlastních zkoumání, ztrácí smysl. Slova jsou vedle matematických znamének jediným médiem představení vědy a sama o sobě nejsou značkami. V pojmu, jemuž by značka samozřejmě odpovídala, totiž ztrácí potenci přesně totéž slovo, které si – co idea – uchovává svou podstatu. Verismus, do jehož služeb se induktivní metoda v teorii umění staví, se nezušlechť tím, že se diskurzivní a induktivní otázky nakonec spojí do „náhledu“,¹ jenž by se snad – jak si spolu s mnoha dalšími myslí R. M. Meyer – mohl zaokrouhlit v synkretismu nejrozmanitějších metod. Stane se pak přesně totéž jako u všech naivně realistických opisů otázky po metodě a my se ocitáme znovu na začátku – neboť právě náhled přece potřebuje vyložit. Obraz induktivního estetického bádání pak nastavuje své obvyklé kalné zbarvení i zde, neboť uvedený náhled není nahlédnutím věci, rozpuštěným v ideji, nýbrž nahlédnutím vnímatelových subjektivních stavů, projikovovaných do díla a představujících pointu onoho vciťování, jež R. M. Meyer považuje za svorník své metody. Meyerova metoda – v diametrálním protikladu k té, již hodláme sledovat v následujícím zkoumání – „bere uměleckou formu dramatu, dále formu tragédie či komedie a pak zas například charakterové nebo situační veselohry jako dané veličiny, s nimiž počítá. Z porovnání vynikajících zástupců každého žánru se následně snaží vyzískat pravidla a zákonitosti, jimiž je nutno poměřovat jednotlivý produkt. A z porovnání žánrů mezi sebou se zas domáhá obecných zákonů umění, platných pro každé dílo.“² „Dedukce“ žánru ve filosofii umění by tak spočívala na induktivním postupu spojeném s abstraktivním postupem a sled žánrů a druhů by vlastně nebyl vyzískán dedukcí, ale spíše odprezentován v deduktivním schématu.

UMĚLECKÉ ŽÁNRY U CROCEHO Zatímco indukce degraduje ideje na pojmy, protože přehlízí jejich členitost a uspořádání, dosahuje dedukce téhož výsledku tím, že ideje promítá na kvazilogické kontinuum. Filosofická říše idejí se ovšem neodvíjí v souvislém lineárním provádění

1] Fritz Strich, „Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts“, in: *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte*, FS Franz Muncker, ed. Eduard Berend ad., München 1916, str. 52.

1] Richard Moritz Meyer, „Über das Verständnis von Kunstwerken“, in: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Litteratur* 4, 1901, str. 378.

2] Tamt., str. 372.

pojmových dedukcí, nýbrž v popisu světa idejí. Realizace tohoto popisu začíná u každé ideje znovu jako u originálu. Ideje totiž tvoří neredukovatelnou mnohost. Ideje se dávají k nahlédnutí jakožto spočetná – lépe ovšem: pojmenovaná – mnohost. Odtud vyplynula vehementní kritika, se kterou proti deduktivnímu pojetí žánru ve filosofii umění vystoupil Benedetto Croce. V klasifikaci používané jako kostra spekulativních dedukcí Croce právem spatřuje základ povrchní schematické kritiky. A zatímco Burdachův nominalismus u pojmosloví historických epoch a jeho odpor vůči možnosti sebeméně propojit cit s faktem poukazují na strach z odklonu od správnosti, u Croceho zas zcela analogický nominalismus u estetických rodových pojmů a analogické lpění na jednotlivosti poukazují k obavě, že odklonem od jednotlivého se zcela vytratí vše podstatné. Právě to se ale skvěle hodí k náležitěmu nasvícení pravého smyslu jmen pro estetické žánry. *Breviř estetiky* tepe „předsudek, že je možno rozlišit několik nebo mnoho *zvláštních uměleckých forem*, z nichž každou lze určit ve specifickém pojmu a ve vlastních hranicích a každá je vybavena vlastními zákonitostmi. ... Mnozí estetikové dál plodí spisy o estetice tragična nebo komična nebo lyriky nebo humoru a spisují estetiku malířství nebo hudby nebo poezie, ... a co je horší, ... kritikové se při posuzování uměleckých děl stále neoprostili od zvyku měřit je *žánrem nebo zvláštním uměním*, ke kterému podle jejich mínění patří.“¹ „Každá, at jakákoli teorie rozdělení *různých umění* je neopodstatněná. Rodová třída je v tomto případě jen jedna, totiž samo umění či intuice, a jednotlivá umělecká díla jsou nespočetná: všechna jsou originální, žádné nelze převést na jiné. ... Mezi univerzální a zvláštní se při filosofickém pozorování nevsouvá žádný střední prvek, žádná řada rodů nebo druhů, ‚generálních‘ kategorií.“² Ve vztahu k pojmům estetických rodů či žánrů má tento výklad plnou váhu, avšak zůstává stát na půli cesty. Byť totiž všude, kde nemá jít o sbírku historických či stylistických příkladů, ale o to, co je na uměleckých dílech podstatné, představuje očividně pouhé jejich řazení s cílem zjistit, co jim je společné, zbytečnou práci, přece je nemyslitelné, že by se filosofie umění měla kdy zbavit svých nejbohatších idejí, jako je idea

1] Benedetto Croce, *Grundriß der Ästhetik*, Leipzig 1913, str. 43.

2] Tamt., str. 46.

tragična nebo komična. Zde se totiž nejedná o žádné soubory pravidel, nýbrž o útvary, které se vnitřní sytostí a mírou skutečnosti vyrovnají kterémukoli dramatu a jsou s ním naprosto nesouměřitelné. Vůbec proto nevznášejí nárok pojímat „do sebe“ nějaké množství daných básní na základě jakýchsi společných rysů. Tyto ideje totiž mají svůj obsah, i kdyby třeba neexistovala ani jedna ryzí tragédie a čisté komické drama, jež by po nich bylo možné pojmenovat. K této obsažnosti jim musí dopomoci zkoumání, jež se co do východiska neváže na vše, co kdy bylo označeno za tragické či komické, nýbrž rozhlíží se po exemplárním, i kdyby třeba daný rys nakonec mohla přiřknout jen jedinému rozdrolenému zlomku. „Měřítka“ pro recenzenta tedy nedodá. Kritika a terminologická kritéria – což je prubířský kámen filosofické ideové nauky o umění – se neutvářejí pomocí vnějšího měřítka, srovnáváním, nýbrž imanentně, rozvinutím formového jazyka díla tak, aby byl obsah tohoto jazyka vypuzen ven třeba i na úkor vnějšího působení. K tomu navíc přistupuje, že právě významná díla stojí za hranicemi žánru – tedy pokud se v nich žánr nezjevuje poprvé a takříkajíc jakožto ideál. Významné dílo si žánr buď zakládá, nebo jej ruší, a dokonalé dílo oba výkony spojuje.

PŮVOD Nemožnost deduktivního rozvinutí uměleckých forem a v tom zahrnuté znehodnocení pravidla jakožto kritické instance – pro uměleckou výuku zůstane instancí vždy – poskytuje základ pro plodnou skepsi. Tu lze přirovnat k hlubokému nadechnutí myšlenky poté, co se uvolněně a bez jakékoli stísněnosti dokáže ztratit v tom nejmenším. O nejmenším bude totiž řeč všude tam, kde se pozorování pohrouží do díla a formy umění s cílem zvážit jejich obsah. Spěch uplatňovaný na ně s grifem, s jakým člověk nechává zmizet cizí majetek, je vlastní rutině a není o nic lepší než banausická bonhomie. V pravé kontemplaci se naopak odvrát od deduktivního postupu spojuje se stále více zeširoka nabírajícím a stále niternějším návratem k fenoménům, jimž nikdy nehrozí, že by zůstaly jen předmětem tupého úžasu, je-li jejich předvedení současně předvedením idejí, v němž se teprve zachraňuje jejich individualita. Radikalismus odhodlaný obrát estetickou terminologii o celou řadu jejích nejlepších výrazů, a umlčet tak filosofii umění, samozřejmě

nepředstavuje poslední slovo ani u Croceho. Ten naopak píše: „Popíráme-li teoretickou hodnotu abstraktní klasifikace, nepopíráme tím teoretickou hodnotu oné genetické a konkrétní klasifikace, která ostatně ani není ‚klasifikací‘, spíše nese jméno *dějiny*.“¹ Tímto temným výrokem se autor – bohužel příliš chvatně – dotýká jádra nauky o idejích. Nemůže si toho povšimnout vinou psychologismu, jenž přednesenou definici umění jakožto „výrazu“ ničí připojením definice umění jakožto „intuice“. Zůstává mu nedostupně skryto, jak se pozorování, jež označuje za „genetickou klasifikaci“, v problematice původu shoduje s naukou o idejích uměleckých druhů. Původ je sice bytostně historickou kategorií, avšak nemá nic společného se vznikem. Původem se nemíní vyvstání toho, co z původu vzešlo; míní se to, co vzniku i zániku uniká.² Původ stojí v toku dění jako vír a strhává matérii vznikání do vlastního rytmu. V obnaženém a zjevném faktickém stavu se původno nikdy nedává poznat a jeho rytmika je přístupná pouze podvojnému vnímání: chce být rozpoznána jako restaurace, znovunastolení, a současně jako cosi právě proto nedokončeného, neuzavřeného. V každém původním fenoménu se vymezuje tvar, v němž se má idea znovu konfrontovat s historickým světem, dokud nespočívá úplně v totálnosti svých dějin. Původ tedy nevystává z fakticky shledaného stavu, nýbrž týká se jeho prehistorie a posthistorie. Směrnice filosofického pozorování jsou vyznačeny v dialektice, jež je původu vlastní. Z ní se u všeho podstatného vykazují jedinečnost a opakování jako navzájem podmíněné. Kategorie původu tedy nepatří (jak si myslí Cohen)³ do čisté logiky, ale je to kategorie logiky dějin. Běžně je znám Hegelův výrok: „Tím hůř pro fakta.“ V zásadě se tím chce říct, že nahlédnutí podstatných souvislostí je záležitostí filosofa a podstatné souvislosti zůstanou, jaké jsou, i když se ve světě faktů nezformují v čisté podobě. Tento vpravdě idealistický postoj vykupuje svou sebejistotu tím, že se vzdává jádra ideje původu. Každé vykázání původu totiž musí být připraveno na otázku po pravosti vykazaného.

1] Tamt., str. 48.

2] [Benjamin zde využívá etymologickou spřízněnost slova *Ursprung*, „původ“, se slovesem *entspringen* a současně i dvojznačnost samotného *entspringen* ve smyslu „vzniknout“ i „uskočit, uniknout“. – Pozn. překl.]

3] Viz Hermann Cohen, *Logik der reinen Erkenntnis*, 2. vyd., Berlin 1914, str. 35–36.

Pokud se původ není s to prokázat jako pravý, pak svůj titul nese neprávem. Touto úvahou, jak se zdá, se pro nejvyšší filosofické předměty ruší rozlišení mezi *quaestio facti* a *quaestio juris*. To je nepopíratelné a nevyhnutelné. Neplyne odtud však, že by každý časově raný „fakt“ bylo nutné brát za určující moment podstaty. Spíše právě zde začíná úkol badatele, jenž může každý takový fakt považovat za zajištěný teprve tehdy, když se jeho nejniternější struktura vyjevuje natolik podstatně, že prozrazuje svou původnost. Předmětem odhalování je to právě, to, co na fenoménech nese pečeť původnosti – a jde o odhalování jedinečným způsobem provázané s rozeznáváním již známého. Odhalování to může vynést na světlo v úkazech, jež jsou na fenoménech největší raritou a šroubovaností, v nejbezmocnějších a nejbezradnějších pokusech i na přezrálých úkazech pozdního období. Idea se neujímá řady historických formací proto, aby z nich zkonstruovala nějakou jednotu, už vůbec nemluví o tom, že by z nich snad měla extrahovat společné rysy. Mezi vztahem jednotliviny k ideji a vztahem jednotliviny k pojmu nepanuje žádná analogie: zde spadá pod pojem a zůstává, čím byla, totiž jednotlivostí; tam stojí v ideji a stává se, čím nebyla – totálností. V tom tkví její platónská „záchrana“.

MONADOLOGIE Filosofická historie coby věda o původu je onou formou, která z nejdlehlějších extrémů a zdánlivých vývojových excesů nechává vyvstat konfiguraci ideje jakožto totálnosti charakterizované smysluplnou paralelitou takovýchto protikladů. Předvedení ideje rozhodně nelze považovat za zdařilé, dokud není virtuálně rozměřen okruh extrémů, které idea připouští. Historie totiž vše, co uchopí v ideji původu, následně drží coby obsah a již ne jako dění, které by ideu zasahovalo. Rozpoznává to zevnitř, již ne bezbřezě, nýbrž ve smyslu vztaženém k podstatnému bytí, a díky tomuto smyslu se může charakterizovat jako jeho pre- a posthistorie. Na znak jejich záchrany či shromáždění v hrazení světa idejí není pre- a posthistorie takovýchto jsoucností historií čistou, nýbrž přirozenou. Život děl a forem, který se teprve pod touto ochranou rozvíjí jasně a nerušen lidským žitím, je život přirozený.¹ Jakmile

1] Viz Walter Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers“ (1923) [„Úkol překladatele“, v *GSch* sv. 4, str. 10–11, v č. překl. str. 59–60].

je toto zachráněné bytí ustaveno v ideji, stává se přítomnost nevlastní, totiž přírodněhistorické pre- i posthistorie virtualitou. Nemá se již číst pragmaticky, ze skutečnosti, nýbrž jakožto přirozená historie z dokonaného, ke klidu dospěšího stavu, stavu podstaty. Tendence veškeré filosofické pojmotvorby se tak nově určuje ve svém starém smyslu: ustalovat dění fenoménů v jejich bytí. Pojem bytí, jak jej zná vědecká filosofie, se totiž nesytí z fenoménu, ale až z pozření jeho dějin. Prohloubení historické perspektivy – ať už do minula nebo do budoucna – nezná v takovýchto zkoumáních principiálně žádné meze. Skýtá ideji totálnost. Její výstavba, ražená totálností v kontrastu k její nezczizitelné izolaci, je monadologická. Idea je monáda. Bytí, které zde do ní spolu s pre- a posthistorií vstupuje, udává vlastní podobou skrytě, ve zkratce a potměně figuru ostatního světa idejí, stejně jako podle *Metafyzického pojednání* z roku 1686 jsou v jedné monádě vždy nezřetelně spoludány všechny ostatní. Idea je monáda: reprezentace fenoménů v ní spočívá prestabilizovaná jakožto ve své objektivní interpretaci. Čím vyššího řádu ideje jsou, tím dokonalejší je reprezentace, která se v nich klade. A i reálný svět by pak mohl být úkolem, totiž v tom smyslu, že si žádá proniknutí do všeho skutečného natolik hluboké, aby se tím rozevřela objektivní interpretace světa. Z hlediska úkolu takového vhroutění se vůbec nejví záhadou, že byl myslitel monadologie také zakladatelem infinitezimálního počtu. Idea je monáda, a to stručně vzato znamená: každá idea obsahuje obraz světa. Její předvedení nemá za úkol nic menšího než rozkreslit tento obraz světa v příslušném zmenšení.

NEDOCENĚNÍ BAROKNÍ TRAGÉDIE A JEJÍ CHYBNÝ VÝKLAD V kontextu dějin výzkumu německého literárního baroka vyhlíží rozbor jedné z jeho hlavních forem – rozbor, který se musí především v plnosti a konkrétně zabývat metafyzikou této formy, nikoli zjišťováním pravidel a tendencí – paradoxně. Je přece nepřehlédnutelné, že z mnoha rozmanitých překážek, na které pochopení poezie této epochy naráží, tkví jedna z nejvýznamnějších v podobě jejího dramatu, která budí rozpaky, ať už ji posléze vyložíme jakkoli. Právě dramatická forma volá oproti ostatním s větší rozhodností po historickém ohlasu. Ten zůstal baroknímu dra-

matu zapovězen. Obnova německého literárního odkazu, započatá romantikou, se barokního básnictví dodnes sotva dotkla. Německé pokusy, jež byly hravému divadlu cizí i svým vážným laděním, vnímali básníci romantikové především ve stínu současného dramatu Shakespeareova s jeho bohatstvím a svobodou. U rodičů se německé filologie pak pokusy vzdělaného úřednictva, lidu zcela cizí, budily leda podezření. Byť byly ve skutečnosti zásluhy těchto mužů o jazyk a kulturu lidu značné a jejich podíl na utváření národní literatury zcela vědomý, prosazovala se v jejich činnosti absolutistická zásada „vše pro lid, nikoli skrze lid“ příliš zřetelně na to, aby si mohla na svou stranu získat filology ze školy bratří Grimmů a Karla Lachmanna. V neposlední řadě pak za mučivě prudkou násilností jejich gest stojí duch, jenž jim – robotníkům na lešení německé dramatiky – zakazoval kdekoli sáhnout po německých lidových látkách. Německé báje ani německé dějiny nehrají v barokním dramatu sebemenší roli. K probádání barokní truchlohry ale nijak nepřispělo ani rozšíření záběru či přímo historizující zploštění germanistických studií v poslední třetině 19. století. Vědě, pro niž stylistická kritika a analýza formy představovaly pomocné disciplíny nejnižšího ranku, zůstala tato křehká forma nepřístupná a k historicko-biografickým skicám dokázaly autorské fyziognomie, zasmušile vyhlížející z nepochopených děl, zlákat jen velmi nemnohé. O nějakém svobodném, neřkuli hravém rozvíjení básnického génia navíc v těchto dramatech nemůže být řeči. Doboví dramatici naopak za svůj úkol, jehož se drželi násilně a pevně, považovali samo utvoření světského dramatu. A byť o to od Gryphia po Hallmana usilovali namáhavě a mnohokrát, často v šablonovitých reprízách, nenalezlo německé protireformační drama nikdy onu tvárnou formu, jež se poddává každému virtuóznímu hmatu, jakou pro španělské drama objevil Calderón. Utvářelo se – a to právě proto, že nutně vzešlo ze své doby – v námaze plné násilnosti, a už to samo o sobě vypovídá, že příslušná forma neprošla rukama žádného suverénního génia. Přesto právě v ní leží těžiště všech barokních truchloher. Cokoli v ní jednotlivý básník dokázal uchopit, zůstává k ní jedinečně upoutáno, a básníkova omezení nijak nenarušují její hloubku. Pochopit to je nutnou podmínkou výzkumu. I poté je ovšem nutno dospět k pozorování schopnému

pozvednout se k nahlédnutí určité formy vůbec v tom smyslu, že v ní zahlédá cosi jiného než abstrakci na těle básně. Idea formy – budiž nám dovoleno tento bod z předchozího výkladu zopakovat – je živoucí právě tak jako kterákoli konkrétní báseň. V porovnání s jednotlivými pokusy baroka je dokonce – coby forma truchlohry – rozhodně bohatší než ony. A stejně jako lze každý, dokonce i nezvyklý a izolovaný jazykový tvar uchopit ne jako svědectví o tom, kdo jej zformuloval, ale jako dokument jazykového života a jeho možností v dané chvíli, obsahuje v sobě i každá umělecká forma – a to daleko bytostněji než kterákoli jednotlivé dílo – indicii určitého objektivně nutného tvaru umění. Tento způsob pozorování zůstal staršímu výzkumu nepřístupný také již proto, že se zde nedbalo o analýzu a historii formy. Avšak není to jediný důvod. Dalším faktorem bylo velmi nekritické lpění na barokní teorii dramatu. Je to aristotelická teorie, přizpůsobená dobovým tendencím. U většiny her toto přizpůsobení znamenalo zhrubnutí. Aniž by se pátralo po zásadních příčinách zmíněné variace, panovala uspěchaná ochota mluvit o pokřivujícím nepochopení – odkud nebylo daleko k názoru, že doboví dramatikové v zásadě nepřinesli nic víc než nechápavé uplatnění uctivě tradovaných předpisů. Truchlohra německého baroka se jevila jako pokřivený obraz antické tragédie. Do tohoto schématu se pak dalo bez obtíží začlenit vše, co v daných dílech připadalo vytříbenému vkusu divné či přímo barbarské. Fabule barokních hauptakcí znetvořovala antické drama krále, bombast byl deformací ušlechtilé patetičnosti Hellénů a závěrečný efekt krváku byl zkomolením tragické katastrofy. Truchlohra se tak prezentovala jako nejapná renesance tragédie. Tím se vnucovala další klasifikace, která už musela jakoukoli analýzu příslušné formy dokonale zhatit: je-li truchlohra nahlížena coby renesanční drama, musí se všechny její nejmarkantnější rysy jevit jako kazy, jež se přičítají stylu. Pod vlivem autority materiálněhistorických registrů zůstala tato inventarizace dlouho nezkorigována a striktně bránila Stachelovu vysoce záslužnému, pro literaturu oboru fundamentálnímu dílu *Seneca a německé renesanční drama* v jakémkoli zaznamenáníhodném vhledu do podstaty, o jaký navíc uvedený spis možná ani neusiloval. Ve své práci o lyrickém stylu 17. století Strich odhalil dvojznačnost, již byl výzkum dlouhodobě

ochromován. „Styl německého básnictví 17. století se obvykle označuje za renesanční. Pokud ale pod tímto označením rozumíme něco více než povrchní napodobování antického aparátu, pak je matoucí a svědčí o tom, jak literární vědě schází orientace v historii stylů – neboť 17. století nemělo o klasickém duchu renesance ani potuchy. Styl jeho básnictví je spíše barokní, i když tím nebudeme mýnit jen bombast a přetíženost, nýbrž sestoupíme k hlubším tvůrčím principům.“¹ Další omyl, jenž se v historii pojednávající o této literární periodě udržel s neuvěřitelnou odolností, souvisí s předsudkem stylistické kritiky. Mírníme tím údajný nejevištní ráz probírané dramatiky. Asi to není poprvé, kdy rozpaky před zvláštní scénou přerostly v myšlenku, že taková scéna nikdy neexistovala, podobná díla by nefungovala, jeviště by se jim vzepřelo. Příkladnějším v interpretacích Seneky nalezneme kontroverze, jež se v tomto směru vyrovnají starším diskusím o barokním dramatu. Ale ať už tomu je jakkoli, pro baroko je ona sto let stará (od A. W. Schlegela² až po Lamprechta³ děděná) bajka, že dobové drama bylo určeno jen ke čtení, vyvrácena. Právě v prudkých dějích, jež stavějí oblibu spektaklu před výzvu, zda se s nimi dokáže popasovat, promlouvá teatrálně s obzvláštní silou. Na scénické efekty se dokonce příležitostně klade důraz i v teorii. Horatiovo diktum „*et prodesse volunt et delectare poetae*“ přesažuje Buchnerova poetika před otázkou, jak lze *delectare* chápat u truchloher, a odpovídá na ni: obsahově sice ne, avšak divadelním provedením nepochybně.⁴

„OCENĚNÍ“ – BAROKO A EXPRESIONISMUS Výzkum, jenž před probíraným dramatem stál v tak rozmanitých rozpacích, svými pokusy o objektivní zhodnocení, které musely chtít nechtít zůstat věci cizí, jen vystupňoval zmatky, na které musela každá úvaha o dané souvislosti

1] Strich, *Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts*, str. 21.

2] Viz August Wilhelm von Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, 36. přednáška, ed. Eduard Böcking (*Sämmtliche Werke*, 3. vyd., sv. 5–7, Leipzig 1846), sv. 1, str. 403. A srov. též, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, ed. J. Minor, III. díl: *Geschichte der romantischen Litteratur*, Heilbronn 1884, str. 72.

3] Viz Karl Lamprecht, *Deutsche Geschichte*, sv. VII, půlsv. 1, 3. vyd., Berlin 1912, str. 267.

4] Viz Hans Heinrich Borchardt, *Augustus Buchner und seine Bedeutung für die deutsche Literatur des siebzehnten Jahrhunderts*, München 1919, str. 58.

hned na počátku narazit. Zdá se až neuvěřitelné, že by přitom někdo k věci přistoupil odhodlán prokázat identitu účinků barokní truchlohry s pocity strachu a soucitu, jak o nich coby účincích tragédie promlouvá Aristotelés, a odtud vyvodit, že jde o pravou tragédii – vždyt Aristotela by přece nikdy nenapadlo tvrdit, že snad strach a soucit mohou vyvolávat pouze tragédie. Vysoce skurilně jeden starší autor poznamenává: „Díky svým studiím se Lohenstein tak vžil do zašlého světa, že zapomněl na vlastní svět a byl by antickému publiku výrazem, smýšlením a cítěním srozumitelnější, než byl pro svou vlastní dobu.“¹ Naléhavějším úkolem než vyvracet podobné extravagance je možná poukázat na to, že umělecká forma nikdy nemůže být určována linií působení. „Věčný a nevyhnutelný požadavek zní: završenost uměleckého díla v něm samém! Aristotelés, který měl před sebou to nejzavršenější, že prý myslel na efekt! – taková ubohost!“² Tolik Goethe. Bez ohledu na to, zda je Aristotelés zcela z dosahu podezření, před kterým ho Goethe brání, jisté je tolik: hlavním cílem Aristotelovy metodiky ve filosofii umění je, zcela z příslušné debaty o dramatu onen psychologický účín – jak jej sám nadeřinoval – vyloučit. V tomto smyslu vysvětluje Wilamowitz-Moellendorff: „Mělo by být snadno pochopitelné, že *katharsis* nemůže určovat drama jako druh, a i kdybychom chtěli za druhově určující uznat afekty, jimiž drama působí, zůstal by nešťastný pár strachu a soucitu silně nevyhovujícím řešením.“³ – Ještě více neblahé a oproti pokusu zachránit truchlohru Aristotelem mnohem častější je „ocenění“ toho typu, jež chce pomoci velmi laciných postřehů prokázat, že dané drama bylo „nutné“, a spolu s tím předvést ještě cosi dalšího, u čeho zpravidla není patrné, zda to představuje pozitivní hodnotu, nebo naopak rezignaci na jakékoli hodnocení. Na poli dějin je otázka nutnosti jejich jevů zcela očividně a po všech stránkách apriorní. Falešná pochvala „nutnosti“, již byla barokní truchlohra opakovaně vyznamenána, se blýská mnoha barvami. Nemíní se jí jen nutnost historická v myšlenkově lenivém kon-

1] Conrad Müller, *Beiträge zum Leben und Dichten Daniel Caspers von Lohenstein*, Breslau 1882, str. 72–73.

2] J. W. von Goethe, dopis C. F. Zelterovi z 29. března 1827.

3] Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Einleitung in die griechische Tragödie*, Berlin 1907, str. 109.

trastu vůči pouhé náhodě, ale i subjektivní nutnost upřímné *bona fides* v protikladu k virtuóznímu kusu. Konstatováním, že dílo nutně prýští ze subjektivní dispozice svého autora, se však – jak leží nasnadě – neříká vůbec nic. Nejinak tomu je s onou „nutností“, která v problémové souvislosti chápe díla či formy jako předstupně dalšího vývoje. „Ať už je pojetí přirozenosti a pohled na umění v 17. století sebevíc rozervaný a rozbořený, tím, co neuvadá, co je nezničitelné a nemůže se ztratit, jsou jednak objevy v oblasti látky a pak zvláště objevy technické.“¹ I nejnovější prezentace tak poezii dané doby zachraňuje jako pouhý prostředek. „Nutnost“ pronášených ocenění² se nachází ve sféře ekvivokací a dojem věrohodnosti čerpá z jediného pojmu nutnosti, který má jistou estetickou závažnost. Tento pojem má na mysli Novalis, když hovoří o aprioritě uměleckých děl jako o „nutném ... bytí tu“,³ které s sebou neso. Je očividné, že takováto nutnost může vzejít jedině z analýzy, jež pronikne až k metafyzickému obsahu. Moderantistickému „oceňování“ – v jakém nakonec zůstává polapen i Cysarzův nejnovější pokus – uniká. Jestliže Cysarzovým dřívějším pojednáním unikaly pohnutky zcela odlišného způsobu nazírání, pak u jeho posledního spisu je zarážející, jak hodnotné myšlenky a přesná pozorování přicházejí o své nejlepší plody vinou systému klasicistní poetiky, k němuž je autor vědomě vztahuje. Neuskutečňuje se tu tedy klasická „záchrana“, spíše jen sledujeme nesměrodatné omlouvání. Ve starších spisech se na tomto místě zpravidla nachází třicetiletá válka. Ta se – navzdory všem úhybům, jež u dané umělecké formy zavdala příčinu k výtkám – jeví jako spolehlivá a pevně daná. „Jak už zaznělo mnohokrát, jsou to kusy psané katy a pro katy. Přesně toho však bylo lidem oné doby zapotřebí. Žili v atmosféře válek a krvavých bojů a podobné výjevy jim připadaly přirozené; předkládal se jim zde obraz jejich vlastních mravů. A tak si naivně a brutálně vychutnávali potěšení, jež se jim tu nabízelo.“⁴ Výzkumy z konce 19. sto-

1] Herbert Cysarz, *Deutsche Barockdichtung*, Leipzig 1924, str. 299.

2] Viz Julius Petersen, „Der Aufbau der Literaturgeschichte“, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 6, 1914, str. 1–16 a 129–152, zvl. str. 149 a 151.

3] Novalis [Schriften, ed. Rudolf Samuel, 3. vyd., Stuttgart – Berlin 1981, sv. 2, str. 648].

4] Louis G. Wysocki, *Andreas Gryphius et la tragédie allemande au XVII^e siècle*, dizertace, Paris 1892, str. 14. V poznámce k první větě citátu Wysocki odkazuje na Charlese Joreta, *Herder et la renaissance littéraire en Allemagne*, Paris 1875, str. 82.

letí se tak od jakéhokoli kritického probádání truchloherní formy beznadějně vzdálily. Synkretismus kulturněhistorické, literárněhistorické a biografické perspektivy, kterým chtěly nahradit úvahy v oboru filosofie umění, se v nejnovějším bádání staly pandánem k jiné, méně neškodné struktuře. Tak jako nemocný ležící v horečce vtahuje všechna slova, jež je s to vnímat, do představ, jež jej pronásledují v deliriu, i duch doby chmatá po svědectvích dřívějších nebo i odlehlých duchovních světů, strhává je k sobě a bez lásky je uzavírá do svých sebestředných fantazií. K jeho signatuře přece patří, že se nedá najít žádný nový styl a žádný neznámý lid, který by okamžitě a s naprostou evidencí nepromlouval k citění současníků. Této zlověstně patologické sugestibilitě, pomocí níž se historik chce „substitucí“¹ vetřít na místo tvůrce, jako by ten – protože je udělal – byl i interpretem svého díla, byl dán název „vcitování“, se kterým pod pláštíkem metody vyrazí na zteč pouhá zvědavost. Nesamostatnost současné generace při této štáře z valné části podlehla impozantní tíži, s níž se jí baroko postavilo. Přehodnocení nastoupivší s propuknutím expresionismu – byť též pod jistým vlivem poetiky Georgeovy školy² – vedlo k pravému vhledu, jenž by neodhaloval nové souvislosti mezi moderním kritikem a jeho věcí, nýbrž uvnitř věci samé, prozatím jen ve velmi málo případech.³ Platnost starých předsudků se však rozplývá. Frapantní analogie se současným stavem německého písemnictví skýtají stále nové podněty k pohroužení se do baroka, jež je sice povětšinou sentimentální, nicméně pozitivně zaměřené. Již v roce 1904 prohlásil jeden literární historik barokní epochy: „Zdá se mi, ... jako by za posledních dvě stě let nebylo umělecké citění žádné jiné doby v základě tak spřízněno s barokní literaturou, hledající svůj styl, jako tomu je u uměleckého citění našich dnů. Uvnitř prázdní nebo do hloubi rozjitření, navenek pohlčení technicko-formálními problémy, u nichž se zprvu zdálo, že mají s existenciálními otázkami doby pramálo společného – takoví ve své většině byli barokní básníci a po-

1] Petersen, „Der Aufbau der Literaturgeschichte“, str. 13.

2] Viz F. P. Greve v předmluvě k: Christian Hofmann von Hofmannswaldau, *Auserlesene Gedichte*, Leipzig 1907, str. 8.

3] Viz ale Arthur Hübscher, „Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Grundlegung einer Phaseologie der Geistesgeschichte“, in: *Euphorion* 24, 1922, str. 517–562 a 759–805.

dobní, nakolik lze soudit, jsou přinejmenším ti básníci naší doby, kteří mají na její produkci formativní vliv.“¹ Názor vyjádřený v těchto větách, vyslovený nesměle a příliš stručně, se mezitím prosadil v mnohem obsáhlejší smyslu. V roce 1915 s Werfelovými *Trójankami* nastoupilo expresionistické drama. Není náhodou, že stejnou látku nacházíme u Opitzte na počátku barokního dramatu. V obou dílech básník hledal hlásnou troubu a znělost obžaloby. V jednom ani druhém případě k tomu nepotřeboval doširoka rozepjatý a umělecky vytríbený vývoj děje, nýbrž veršové umění vyškolené na dramatickém recitativu. Analogie tehdejšího snažení s nedávným i zcela současným konáním je patrná především na poli jazyka. Oběma je vlastní forsírování. Útvary těchto literatur nevyřůstají ze života pospolitosti, ale spíše se násilnou manýrou snaží zakrýt absenci plnoprávných produktů v daném písemnictví. Neboť stejně jako expresionismus, ani baroko není obdobím skutečného uměleckého konání, ale spíše neústupného uměleckého chtění. Tak tomu je v takzvaných dobách úpadku vždy. Nejvyšší skutečností je v umění izolované, uzavřené dílo. V určitých dobách však je vykroužené dílo dostupné výhradně epigonům – a to jsou časy „úpadku“ umění a „vůle“ k němu. Proto Riegla k pojmu uměleckého chtění dovedlo právě pozdní umění římské říše. Pro vůli je dostupná pouze forma jako taková, nikdy ne jednotlivé náležitě utvořené dílo. V tomto chtění tkví aktualita baroka po zhroucení německé klasicistní kultury. K tomu přistupuje snaha o jazykový rustikální styl, schopný vyvolat dojem, že řeč dorostla tíži světového dění. Kontrakce adjektiv, jež jinak nepřipouštějí adverbialní užití, do jednoho bloku s hlavním slovem není výplodem dneška. „Veletanec“, „velebáseň“, tj. epos – to jsou barokní slova. Neologismů je všude plno. Dnes jako tehdy z mnoha hovoří úsilí o nový patos. Básníci se snažili osobně zmocnit nejvnitřnější moci obrazů, z nichž plyne tak určitá a přitom hebká metaforika jazyka. O prestiž se usilovalo spíše ve slovech-podobenstvích než v řeči podobenství, jako by bezprostřední záležitost básnického hledání slova bylo stvoření jazyka. Barokní překlada- telé měli radostné potěšení z těch nejnásilnějších novotvarů, jaké někdy

1] Victor Manheimer, *Die Lyrik des Andreas Gryphius*, Berlin 1904, str. XIII.

u dnešních autorů nacházíme coby archaismy, jimiž si chtějí zajistit zdroje řečového žití. Tato násilnost je vždy příznakem produkce, v níž je z konfliktu rozpoutaných sil takřka nemožné vyprostit zformovaný výraz se skutečným obsahem. V této rozervanosti hraje současnost na některé struny barokního ustrojení ducha, a to až po jednotlivé detaily umělecké praxe. Proti státnímu románu, jemuž se tehdy jako dnes věnovali vysoce respektovaní autoři, dnes stojí pacifistická vyznání literátů k *simple life* a přirozené dobrotivosti člověka, tak jako tehdy pastorální idyla. Literáta, jehož existence se dnes, stejně jako vždy, odehrává ve sféře oddělené od činného lidu, znovu stravuje ambice, v jejímž uspokojování však tehdejší básníci přese všechno měli větší štěstí než ti dnešní. Opitz, Gryphius, Lohenstein totiž dokázali ve státních záležitostech opakovaně podat vděčně splácené služby. A zde právě načrtnutá paralela naráží na svou mez. Barokní literát se cítil plně spjat s ideálem absolutistického zřízení, podporovaného církví obou konfesí. Postoj jejich současných dědiců je ne-li přímo revoluční a vůči státu nepřátelský, tedy alespoň určovaný absencí jakékoli státní ideje. A konečně nesmíme přes všelike analogie zapomenout na největší rozdíl: v Německu 17. století byla literatura – byť o ni národ třeba valně nedbal – důležitá pro národní znovuzrození. Naproti tomu dvacetiletí současného německého písemnictví, zapřaženého do vyhlásování bdělé účasti na dění doby, vyznačuje – byť třeba plodný a do budoucna přípravný – úpadek.

PRO DOMO Tím mocnější je dojem, jež může právě nyní vyvolat vyústění spřízněných tendencí v německém baroku, podniknuté vypjatými uměleckými prostředky. Vůči literatuře, která se vynaložením ohromné techniky, vyrovnanou sytostí svých produktů a prudkostí svých hodnotících afirmací pokusila po svém přimět tehdejší i pozdější svět k mlčení, je nutno zdůraznit nezbytnost suverénního postoje, jak si jej neúprosně vyžaduje předvedení ideje určité formy. Riziko, že se z výšin poznání zřítíme do bezedných hlubin barokního naladění, zůstává i tak značné. V improvizovaných pokusech přivést před oči smysl epochy stále znovu nacházíme onu charakteristickou závrať, jež člověka při pohledu na její spiritualitu, kroužící v rozporech, přepadá. „I ty nejintimnější obraty

baroka, i jeho detaily – a možná právě ony – jsou antitetické.“¹ Jedině zešířena přístupující, pohledu na totálnost se zprvu přímo vzpírající pozorování může takřkajíc ve škole askeze přivést ducha k oné odolnosti, která mu dovoluje zachovat si sebevládu i při pohledu na toto panorama. Úkolem předmluvy bylo popsat průběh takového školení.

1] Wilhelm Hausenstein, *Vom Geist des Barock*, München 1920, str. 28.