

Martin Pokorný

Nad Původem německé truchlohry

Benjaminova předmluva k *Původu německé truchlohry* má pověst extrémně obtížného textu. Jistě by bylo bláhové označovat jej za snadný, náležitá otázka však zní, zda se – v kontextu pomyslného kánonu filozofie umění či literární kritiky – jedná o obtížnost mimořádnou, o text, který vyžaduje spíše dešifraci než výklad. Myslím, že dojem temnoty pramení ze snahy číst předmluvu jako uzavřený filozofický koncept, jehož hlavní elementy – idea, pojem, extrém, *Darstellung* – lze pochopit v izolaci a až následně je aplikovat na speciální problém celé knihy, tedy na barokní truchlohru. Textové opodstatnění pro tento druh výkladu lze najít jen jedno: Benjamin opravdu začíná smělymi a rozmáchlými tezemi v metafyzickém ladění a ke speciálnímu tématu přistupuje posléze. Avšak na druhou miskou vah dejme prostorové proporce: na úvodních deset stran obecné spekulace navazuje přímo v předmluvě dvacet stran výslovně věnovaných problematice uměleckého žánru – a to zůstáváme jen v rámci předmluvy, která tvoří třicet stran z dvousetstránkové knihy.

Vyjdeme-li z předpokladu, že *Původ německé truchlohry* předpokládá opakovaně čtení a Předmluva je psána s vědomím, že se k ní čtenář následně vrátí, lze dát Benjaminovým formulacím smysl, který sice možná nadhozené problémy neřeší, ale zbavuje je prázdné enigmatičnosti. Východiskem Benjaminovy úvahy – východiskem, jež sice není pojmenováno první větou úvodu, avšak jasně na ně poukazuje název knihy – je problém žánru, respektive jen s mírným rozšířením: problém uměleckého díla jakožto příslušného k žánru. Neboť řečeno slovy, která již mají přidech klišé, ale neztrácejí proto na pravdivosti: „*Významné dílo si žánr buď zakládá, nebo jej ruší, a dokonalé dílo oba výkony spojuje.*“ Dokonalost uměleckého díla je přímo úměrná tomu, jak se ztěžuje možnost plynulého vřazení daného díla do tradice; v tomto smyslu se „*forma stává nápadnou právě na útlém těle bédného básnictví, takřkajíc jako jeho kostra.*“ Avšak platnost žánru pro vrcholná díla se tím neruší: dokonalost s sebou nese pouze to, že se tradice vřazuje do díla, namísto aby se dílo vřazovalo do tradice; jinými slovy, žánr je využit, aniž by dílo působilo dojmem, že se mu podřizuje.

Snadnou úvahou tak získáváme tři problémové ternární vztahy, tři podoby trojúhelníku „žánr – dokonalost – chudoba“, pokaždé s odlišným akcentem: vykázaním žánru se dokonalé dílo zdánlivě přibližuje dílu chudičkému; chudičké dílo odhaluje zásady žánru jakožto umělecké formy, přičemž ovšem sama jeho

uměleckost je pochybná; a konečně za třetí, žánr nemá samostatnou existenci, odhaluje se pouze v napětí mezi realizací v pochybné chudičkosti a realizací překonáním.

Nadto upozorněme, že se ani nemusí jednat o úvahu striktně vzato teoretickou. Načrtnutý trojúhelník vztahů prolíná naše vnímání. Vztah Sofoklových, Shakespearových či Gryphiových her k příslušnému žánru nevyvstává až v následné reflexi, kterou bychom si při vnímání samotného díla mohli ušetřit (úspora energie tu je možná jedině tím, že si ušetříme i samo setkání s dílem, resp. rychle je pustíme z hlavy a nahradíme je schématem).

Je tedy pochopitelné – alespoň co do motivace –, proč je filozofie umění naukou o extrémech (ať už extrémech dokonalosti nebo nedokonalosti); je pochopitelné, proč se musí zříct nároků na kauzální či pojmovou souvislost a přijmout diskontinuitu (neboť od díla k dílu, od díla k žánru nevede žádná plynulá linie příčinných vazeb); a je pochopitelné, proč si nemůže počínat deduktivně, odvíjet své teze z transparentních prvních principů. Chápeme to nikoli teoreticky, nýbrž jako praktickou aporii: *jestliže* je naším tématem umělecké dílo, ocitáme se bezprostředně – *již v samotném jeho vnímání* – v naznačeném trojúhelníku.

Snahu pojednat o tomto půdorysu na vyšší rovině reflexe označuje Benjamin výrazem „traktát“. Poukaz na středověk, který s označením „traktát“ spojuje, nutno považovat za klamnou stopu: ani při obdivuhodném rozsahu svých znalostí nám Benjamin nedává sebemenší důvod k domněnce, že by se podrobněji seznámil s jediným středověkým textem. Řečeno jinak a lépe: vzhledem k ohromné šíři renesančních a barokních pramenů, jejichž studium – prováděné v relativní časové tísní – si doložitelně vyžádal zbytek knihy, není důvod k domněnce, že by se za těmi několika větami o středověkém traktátu, jež Benjamin v Předmluvě pronáší bez jediné reference, skrývala utajená perioda podrobného studia scholastiky. Záhada se vyřeší, když pojem traktátu přijmeme jako odkaz na textový korpus, který Benjamin prokazatelně znal – tedy na renesanční a barokní písemnictví –, a zmínku o scholastice vyškrtáme jako unáhleně povrchní pokus o sestup k „původu“. Tedy Paracelsus a Böhme, nikoli Abélard či Akvinský. Traktátem se pak míní, jak to též Benjamin jasně říká, sekvence kapitol, jejichž pořadí nemá deduktivní návaznost, ale s povědomím o nekonečnu nasvětluje zvolené téma z různých úhlů. Stručnou zmínku o zlomku, která se v témže kontextu objevuje, nesmíme chápat přepjatě: Benjamin rozhodně nepíše žádné aforismy, jedná se o zlomky v romantickém smyslu konečného vůči nekonečnu, ve smyslu, v němž lze za zlomek označit i dokončené dílo. Jednotlivé odstavce *Původu* mají svou konzistenci a dospívají k logickému konci; každý oddíl pouze nutně nechává stranou určité zásadní vztahy, které jsou přitom pro jeho plné pochopení nutné – a o tomto smlčování takříkajíc ví.

Problém žánru Benjamin řeší či alespoň popisuje pomocí termínů „idea“ a „pojem“. Idea sjednocuje, pojem rozděluje. (Právě sepětí těchto dvou proti-

pohybů měl Benjamin skoro jistě na mysli, když přátelům tvrdil, že Předmluvě nelze porozumět bez znalosti kabaly – z níž ovšem sám znal jen minimum.) Pro ideje uvádí Benjamin dva okruhy příkladů a v dané úvaze se mezi nimi nesnaží zprostředkovat: ideami jsou jednak žánry (například truchlohra), jednak základní slova filosofie (například – jak se smíme domýšlet – pravda a krása). Pojmy vytyčují klasifikaci, spočívají ve sledování čistě nitrosvětských vodítek (například špatný konec děje, královský původ hrdiny, počet jednání). Avšak podstatná je i pozitivní role, kterou Benjamin pojmům přisuzuje: rozkouskovaním empirické skutečnosti pojmy připravují půdu k nahlédnutí ideje. Pojmová práce prováděná v tušeném světle ideje nechává stále zřetelněji nahlédnout, že z hlediska pojmů jsou veškeré entity pouhými výskyty, rovnocenně lhostejnými exempláři: společenství, jehož se dosahuje zjištěním společného rysu, je egalitářské nebo čistě statistické: jednotlivina, jež „spadá pod pojem, zůstává, čím byla, totiž jednotlivostí“. Důstojnost, ať jakkoli nalomená nebo třeba i převrácená, se bere odjinud – a tomu dává Benjamin jméno „idea“.

Idea se u Benjaminova v podstatném smyslu vrací ke svému etymologickému kořeni: je to zjev. Odtud nutno přistupovat k nauce o jednotě krásy a pravdy, jež je (Benjamin to uvádí explicitně) nejenigmatictější uzlem Předmluvy. V kráse se věci vyjevují ve své celistvosti, totálnosti. Jevení celistvosti však má svůj pramen, není celistvé samo ze sebe: proto je poutavý vnější vzhled, *Schein*, v jistém ohledu pouhým zdáním. Podstatné tu však je zaměření, směřování a ulpívání pohledu. Odtud vazba na Erós z Platónova *Symposia* jakožto dynamický princip. Jevivé zdání je současně skutečným předvedením, podáním skutečnosti – avšak skutečnost v jevu je spatřena vždy jen pohledem, který překročí za zjev, a takto jej změní ve zdání. Zjev k tomuto toužícímu pohledu vybízí a současně mu uniká – takto vybízejí k protažení touhy. Pro Benjaminova to má zcela konkrétní smysl: každé umělecké dílo, každý umělecký fenomén má svůj obsah skutečnosti – jež současně předvádí i zastírá. Vyvést skrytý obsah znovu ke zjevu, to pak je úkolem umělecké kritiky či filozofie umění, která je uměleckému dílu zcela věrna v jeho podstatě a současně jej tímto krokem ke skutečnosti boří.

Má nám tedy skutečnost či pravda stále jen unikat? Benjamin v Předmluvě zdůrazňuje jinou odpověď: naopak, stále je při nás, ve všech otázkách (a též v každém díle a skutku). Není pro otázky motivací ani odpovědí; je pro všechny otázky, motivace i odpovědi jednotidlem – a ne zprostředkováním. Skutečnost jsou promlouvající dějiny. Je tím, co promlouvá v dějinách a z dějin – a co tak z dějin, včetně dějin umění, současně činí výraz i zdání.

Benjamin v Předmluvě opravdu nepředkládá poznatky ani metodu, ujasňuje ale situaci, v níž stojíme vůči jakémukoli uměleckému dílu. Umělecké dílo se nás dotýká, působí na nás, přemáhá nás: v tom je jeho krása. Ale současně vždy již stojí v jiném čase – dokonce i tehdy, kdybychom byli jeho tvůrci a právě v danou chvíli je dokončovali: za svou výrazovou jednotu nikdy nevděčí dojmu, ten je až

jejím drolivým důsledkem. Fenomény umění nás oslovují hlasem, ale chceme-li jim porozumět, musíme je číst. V každé řeči se znovuozývá rajský jazyk, mluva skutečnosti. Ale jakmile ho chceme *uposlechnout*, žádá si to práci, tu práci, která je trestem za vyhnání; a z ráje, nesrozumitelně přítomného, se v porozumění stává příznak spásy.

Původ německé truchlohry, o kterém spis pojednává, nemá být určen časově. Benjamin se zde – jedinkrát v celém textu – uchyluje k sugestivní etymologizaci: „Původem (*Ursprung*) se nemíní vznik toho, co z původu vzešlo (*Werden des Entsprungenen*); míní se to, co uniká vzniku i zániku (*dem Werden und Vergehen Entspringendes*).“ *Ursprung* – „prvotní skok či rozeskok“, „původní rozpuk“, „nejhlubší pramen“ – je stálým zdrojem vzcházejícího: je to trvalé napětí, z něhož to vzešlé (zde tedy německá truchlohra) stále, dokud jest, vzchází. Když nás německá truchlohra zaskočí a zastihne a když nás přiměje napínat se k ní – toť její *Ursprung*. Avšak nejedná se právě o pouhý dojem, niterný stav, ale o výkon – výkon zčásti nesplnitelný. Věcně správnější titul by v češtině zněl třeba *Vzcházení německé truchlohry*; a pak je snáze pochopitelné, že název knihy nepojmenovává pouze téma, ale i formu.

Ursprung je v *Původu* jedním z mála autorských termínů. (Naprostou většinu ostatních – tragédie, truchlohra, alegorie, *Sinnbild*... – Benjamin prostě přijímá, a počíná si tak v souladu s vlastním konstatováním, že filozofie je „*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 filozofie podezřelé*“.) Stojí proto za povšimnutí, jak si Benjamin u pojmu původu počíná: podá definici výpadem, jako při šermu – a pak se stáhne, samo slovo z textu zmizí, zůstane jen myšlenka, jež musí prolnout do práce porozumění a jež je de facto vyjadřována stále znovu, v sérii variant. Ačkoli se tedy u citované Benjaminovy věty vnucuje paralela s Heideggerem, jde o podobu zavádějící. K pochopení Benjaminova úzu zcela stačí nahlédnout do slovníku bratří Grimmů (což se nám u Heideggera nestane): *Ursprung* je odvozen od slovesa *erspringen*, tedy „vyrážit, vyskočit, vzniknout“, a ve svém hlavním významu – tedy (jak píší Grimmové) co do „*základní smyslové představy*“, jež je zdrojem odvozených metafor – označuje „*das hervorspringen, -brechen, das hervorspringende und der ort des hervorspringens*“, tedy zhruba (a v překladu opět s metaforami) „*vypučení či vytrysknutí, to, co tryská, a místo, kde se tak děje*“. Výraz má hojnou teologickou historii a nechce se věřit, že by o ní Benjamin netušil. V závěrečné modlitbě v *Oráči z Čech* je Bůh s použitím probíraného slova nazván „*zdrojem, z něž se řinou všechny ryzí toky*“ čili emanace a Angelus Silesius se táže: „*Ach chladné studny, kde je studna má? / Ó břehy, kde jen mám svůj pevný břeh? / Kde zdroj jest, k němuž kráčí duše má?*“ Německá truchlohra má svůj zdroj, který nelze vnímat bez teologie

(„bez teologických předmětů pravdu vůbec nelze myslet“). Není to původ mimo historii, není to původ uvnitř dějin. Ve své bytnosti se realizuje tím, jak, sám transhistorický, vstupuje do dějin. Benjaminova inspirace křesťanstvím je velmi pronikavá.

Kam tedy Benjamin – alespoň s ohledem na *Původ* – vlastně zařadit? Je filozofem, či teologem? Badatelem, či básníkem? Historikem, či apokalyptikem? Ezejstou, či esoterikem?

Otázku lze těžko zcela odloučit od sporů kolem Benjaminovy neúspěšné frankfurtské habilitace, pokusme se o to však alespoň co do důrazu, i když rozdíl mezi oběma akcenty nebude zcela ostrý. Do jaké genealogie autor *Původu* patří věcně? Benjamin své hlavní zdroje vyznačuje dosti jasně: první knižní publikace je věnována Goethovi, druhá Friedrichu Schlegelovi a Novalisovi. U Novalise je Benjamin dodnes uváděn jako první interpret jeho rukopisných zlomků, opomíjeno však zůstává, že také Novalisova myšlenková ambice – se svou encyklopedickou dimenzí, zahrnující metafyziku, politiku i přírodní vědy, to vše přetaveno v tyglíku „univerzální poezie“ – je relativně nejlepším předobrazem toho, oč ve vlastním myšlení a psaní usiloval autor *Původu*; s tím dodatkem, že i Novalisův *brouillon* je zase jen jednou podobou ambice různě projevované od Goetha po Hegela. (V tomto smyslu je celkem jedno, jak moc Benjamin Hegela četl a jaké dojmy z četby vyjadřuje v korespondenci. S ohledem na Hegelovu *Estetiku* mají oba autoři shodné hlavní prameny; a není proto divu, že kdykoli Benjamin v *Původu* Hegelovy přednášky cituje, činí tak buď vyloženě souhlasně, nebo alespoň se značnou empatií.)

Benjamin ovšem není imitátor, proti dominantnímu novokantovství, které jej obklopuje, nemínil vyhlášovat „novoromantismus“ či „novogoethiánství“. (Ta pozice už je koneckonců zabrána Stefanem Georgem či Rudolfem Steinerem a slouží, pokud by toho bylo třeba, jako varovný příklad.) Benjamin nebuduje ani kult, ani myšlenkový systém v konkurenci s jinými; v tomto smyslu se nepotřebuje principiálně rozhodovat, zda chce náhledy předchůdců potvrzovat, nebo vyvracet. Novalis (i Hegel) a široce pojatý okruh jeho současníků je Benjaminovi vzorem celostního, intenzivního, bytostně vnímavého myšlení, jež chápe, že badatele „s filozofem spojuje zájem na odstranění pouhé empirie“ a „s umělcem sdílí úkol podat předvedení“, dospět k samostatnému výrazu. Toto myšlení a tuto vnímavost ale Benjamin bez nostalgie a bez pokusů o imitaci obrací k vlastnímu prostředí a vlastnímu světu: k epoše techniky a technicky vedené války, k velkoměstu a mase, k fotografii a filmu – ale též k antice, baroku nebo 19. století viděným s *odstupem* nastoleným uvedenými fenomény.

Pokud jde o samotnou kauzu s habilitací, nemá smysl dodatečně usilovat o revizní verdikt. Stojí však za to očistit stůl od několika přetrvávajících *topoi*.

Aféra s habilitací nabrala druhý život – spolu s celým Benjaminovým odkazem – ve vzrušeně radikální atmosféře šedesátých let a soudy tehdy vyřčené dodnes poznamenávají diskusi. Ačkoli to nikdo neřekne na plná ústa, je v akademickém neúspěchu spatřován (třeba jen symbolický) počátek dráhy vedoucí k Benjaminově sebevraždě. To je ale čirý nevkus; Benjaminově památce neposloužíme tím, že z něj učiníme otloukanou figurku v dryjáčnické frašce. Nalik má smysl hledat pro Benjaminovo rozhodnutí skončit se životem objektivní důvody, poskytlo jich dění po roce 1933 až příliš – a nějaké asistentské místo na německé univerzitě by na tom nic nezměnilo. Aktéři událostí z roku 1925 se rozhodovali za situace umožňující volný pohyb a volné hledání profese; a jakkoli nás dnes Benjamin nutně ohromí šíří svých znalostí, mluvíme o době, kdy četbu v pěti jazycích zvládal kdekerý gymnazista a univerzita neaspirovala na ohnisko veškerého *kulturního* života, nýbrž zajišťovala právě a výhradně ohnisko badatelské činnosti definované nadnárodní tradicí předchozích sedmi set let. (Benjaminovo vřazení do kánonu pak jde ruku v ruce s proměnou konceptu univerzity, a v tomto směru je záhodno popřát sluchu i hlasům, kteří akademickou *Wirkungsgeschichte* benjaminovských studií vidí ostře kriticky.)

Benjaminův pokus o badatelství vykazuje zvláštní obojetnost. V korespondenci sám přiznává, a není důvod mu to nevěřit, že z relevantních truchloher přečetl jen část; na druhou stranu text jasně dokládá podrobné studium nové sekundární literatury i nejrůznějších barokních pramenů. Spis je pečlivě opoznámkován, jeho členění ale musí na každého akademika působit jako provokace či výsměch: mimo Předmluvu se text dělí jen na dvě kapitoly, ploše nazvané „Truchlohra a tragédie“ a „Alegorie a truchlohra“. Obdivuhodná pozornost k detailu se mnohdy překlápí v přesvědování kuriozit. Předposlední kapitola končí rozsáhlou sérií citátů z romantického přírodovědce J. W. Rittera, k nimž Benjamin otevřeně podotýká, že se jim „*náš výklad nemůže věnovat*“, a závěrečná kapitola se vzpíná k pompě, která sice ladí s estetikou a poetikou spisu, ale Benjamin musel přinejmenším tušit, že při chladné oponentuře, jaké by se habilitační spis měl podrobit, se tento oddíl bude v mnoha místech jevit (řečeno slovem, kterého sám použil o Předmluvě) jako chuče.

Vztažením k akademické ambici se autor *Původu* prozrazuje jako saturnský temperament: hyperaktivní i sklesle nečinný, s obširným rozhledem i ztracený v jednotlivostech, dominantní i sebedestruktivní. Tento „*vyostřený a principiální dualismus*“ saturnského temperamentu lze ovšem zaměřit oběma směry. Jestliže vznik *Původu* v jistém smyslu přece jen (nikoli však kauzálně) poukazuje k Benjaminově smrti z vlastního rozhodnutí, činí tak simultánně s protichůdným poukazem k vrcholné tvůrčí aktivitě. Akademický rámec nebyl pro Benjaminu jen přítěží a okovem, ale také podnětem a vodítkem ke vzniku jeho nejvýznamnějšího spisu: spisu, který by v této podobě bez přispění univerzitních konvencí nevznikl.

Za externím neúspěchem *Původu* ovšem stála i nesrozumitelnost knihy, běžně zdůrazňovaná dodnes: „*Benjaminův text se počítá k jazykově nejnáročnějším a v celých dlouhých pasážích nejtemnějším dílům filozofie kultury,*“ píše se například v odborné recenzi z roku 2012. Oklikou se tak vracíme k úvodní otázce obtížnosti spisu, ať už pro publikum dobové či dnešní.

Původ německé truchlohry vskutku není oddechovou četbou, při překladu však pro mne dominantním zážitkem bylo odhalení, jak jasný smysl dává každá věta, když na ni vynaložíme potřebnou námahu, jak plynule na sebe jednotlivé věty navazují a jak přesně je text vybudován, jak spolehlivě se téma nového odstavce vynořuje z předchozího a jak vytrvale, ač bez repetice se krouží kolem zvolených ohnisek úvahy. K pocítované nesrozumitelnosti významně přispívají čtyři rysy díla. Jen u prvního jde o skutečný nešvar, na němž je znát, že Benjaminův spis vznikl v izolaci a neprošel externí redakcí: vztažná zájmena jsou v Benjaminových větách stále znovu matoucí, a pokud si dešifrace vyžádá chvíli uvažování nad předchozími řádky, je to ještě ta lepší varianta; místy lze k řešení dospět jediné s ohledem na celkový kontext spisu. Druhým zdrojem obtíží je začlenění citátů v originálních jazycích, přičemž německá vydání ponechávají citace nepřeložené a například anglický překlad je právě u těchto pasáží nejméně spolehlivý. (Prvotřídní novější italský překlad F. Cuniberta překlady uvádí, avšak nikoli pro latinu; při vši úctě ke kvalitám italských humanitních gymnázií se tím asi přeceňuje schopnost pochopit bez pomoci úryvek ze Scaligerovy *Poetiky*.) Třetím rysem, který může porozumění ztěžovat, je Benjaminův slovosled s důrazem na začátek věty. Čeština – mimo jiné i pro absenci členu – mne často nutila základní strukturu věty překlopot, tak aby réma větu neuvozovalo, nýbrž standardně ji uzavíralo (namísto německé věty, která jádro myšlenky předsazuje – namátkou: „*Die Alternative der philosophischen Form, welche durch die Begriffe von der Lehre und von dem esoterischen Essay gestellt wird, ist's, die der Systembegriff des XIX. Jahrhunderts ignoriert*“ proto překládám: „*Pojem systému, jak jej ustavilo 19. století, přehlíží volbu filozofických forem, jak ji vytyčují pojmy nauky a esoterického eseje*“). Benjaminův text takto získává zvláštní dechovou dynamiku, jen zčásti replikovatelnou v překladu, díky níž (i přes písemnou prozaičnost zdůrazněnou v Předmluvě) do textu proniká apel a hlas, a snad se lze odvážit domněnky, že se takto intenzifikuje prodlévání u rématu (tedy – neterminologicky – u nového tématu každé další věty), jež se jako překvapení neponechává na konec, ale naopak je sděleno předem a myšlenka u něj po celé trvání věty zůstává. A čtvrtým zdrojem obtížné srozumitelnosti je Benjaminova slovní zásoba. Nejen myšlení, ale i jazyk baroka i Goethovy doby byl pro Benjaminu neustále pohotovým zdrojem. Jde o běžný úkaz, pokud jej popíšeme abstraktně: komentátoři Aristotela a Akvinského užívají výrazy i gramatické vazby, kterým nelze porozumět bez znalosti řeckého a latinského předobrazu, a vykladači Hegela či Heideggera se vnořují do zcela specifického způsobu vyjadřování. Zásadní rozdíl však pramení

z toho, že pro Benjaminův tématem není *jeden* autor či *jeden* způsob myšlení, ale německá truchlohra ve svých historických rezonancích od pozdně středověké mystiky a barokní teologie až po moderní expresionismus, a ve všech těchto rejstřících proto může nechat rezonovat i svou němčinu. Jestliže se Benjamin sám chtěl „oficiálně“ klasifikovat jako filozof-germanista (na germanistiku směřovaly původní habilitační plány, za filozofa se označuje v Předmluvě), je nutno mu dát za pravdu v následujícím smyslu: snad žádný jiný německy píšící myslitel neměl tak spontánní, tvůrčí cit pro historické a významové aluze vlastního jazyka.

Knihy **Waltera Benjamin** (1892–1940) *Původ německé truchlohry* vznikla v letech 1924–1925, tiskem vyšla roku 1928 v nakladatelství Rowohlt. Český překlad z roku 1979 (zařazený do výboru *Dílo a jeho zdroj*) patří mezi první na světě, přičemž Růžena Grebeníčková vznik svazku iniciovala již v šedesátých letech a nakladatelský projekt byl dlouho zdržován: předcházel překlad italský (1971), japonský (1975) a anglický (1977). Ke genezi svazku a k obtížím s určování skutečného překladatele nyní viz kapitulu „Walter Benjamin: výbor a překlad“ v knize Michaela Špirita *Růžena Grebeníčková a její rukopis* (Institut pro studium literatury – Torst 2016, s. 41–64). – Benjaminův *Původ německé truchlohry* v překladu Martina Pokorného vychází v nakladatelství Malvern.

Martin Pokorný (1973), překladatel a komparatista. V poslední době přeložil román Ernesta Hemingwaye *I slunce vychází* (Odeon 2015) a esej Harolda Blooma *Úzkost z ovlivnění* (Argo 2015). Sestavil antologii *Čtení o Dantovi Alighierim* (Institut pro studium literatury 2016), volně navazující na dantovský blok v Souvislostech 4/2010.

Původ německé truchlohry

Suverén jakožto stvořená bytost

Rovina stavu stvoření, půda, na níž se truchlohra odvíjí, poznamenává zcela nepřehlédnutelně i suveréna. Byť trůní ve výši nad poddaným i nad státem, zůstává jeho hodnota uzavřena ve světě stvoření: je pánem tvorstva, zůstává však tvorem. Právě to si dovolíme ilustrovat na Calderónovi. Z následujících slov nezlomného prince dona Fernanda, v nichž je rozveden motiv jména „král“ ve stvořeném světě, přece nepromlouvá žádné specificky španělské mínění: „*Dokonce i u těch zvířat, / u dravců ten zákon platí, / příroda si sama přeje / s úctou vládnout nad zvířaty, / vždyť i pro ty jejich říše / je to zákon a je svatý. / Vidíš, lev je králem zvířat, / naježí ten chochol hlavy, / korunovaný svou hřívou, / ale nikdy nezadáví / obět, jenom že je slabá; / delfín vládne nad rybami / v slaných pěnách oceánů, / stříbrné a zlaté linky / na blankytném hřbetě kreslí / kresby korun šupinami, / král – a sám se vrhne do vln / k nebohému ztroskotanci, / na hřbetě ho nese na břeh, / když se bouře rozburácí. [...] / Ta královská majestátnost / zavazuje ryby, ptáky, / od rostlin až po kámen! Nuž / jak by zákon slitování / neměl lidi zavazovat?*“ Pokus vykázat původ královské moci ze stavu stvoření nacházíme dokonce i v právní teorii. Odpůrci vraždy tyraři chtějí vrahy krále co možná očernit jakožto „*otcovrahy*“. Claudius Salmasius, Robert Silmer a mnozí další odvozují „*královo mocenské postavení z vlády nad světem, již obdržel Adam jakožto pán veškerého stvoření a jež pak dědictvím přešla na určité hlavy rodin, takže se nakonec stala rodinným dědictvím, byť jen v omezeném rozsahu. Vražda krále proto znamená totéž co otcovražda.*“ Šlechta se dokonce mohla jevit jako přirozený úkaz do té míry, že Hallmann v *Řečech nad mrtvými* může smrti čelit nářkem: „*Ach, že své oči a uši nezavřeš alespoň před urozenými osobami!*“ Prostý člověk, obyčejný poddaný, je tedy zcela důsledně zvířetem: je to „*Boží zvíře*“, „*chytré zvíře*“, „*všetečné a netýkávé zvíře*“ – jak jej označují Opitz, Tscherning, Buchner. A na druhou stranu Butschky: „*Čím jiným je [...] ctnostný monarcha, / než zvíře nebeskou?*“ K tomu přidejme krásné Gryphiovy verše: „*Vy, jichž obraz nejvyšší je ztracen a tentam, / pohlédněte na obraz, jenž narodil se vám! / Netažte se, proč má vprostřed stáje sídlo své! / Hledá nás, kdo hovadštější nad hovada jsme.*“ Tuto zvěřkost horší zvěře předvádějí despotové ve svém šílenství. Když Hallmanova Antiocha při pohledu na rybí hlavu u tabule srazí náhlá hrůza v šílenství, když

Hunold předvádí Nabuchodonozora ve zvířecí podobě – přičemž jeviště představuje „pustou poušť. Nabuchodonozor v řetězech, porostlý orlím peřím a drápy, mezi mnoha divokými zvířaty... Chová se podivně... Bručí a vyhlíží zuřivě“ –, činí tak v přesvědčení, že v panovníku jakožto vznešeném tvoru může zvíře povstat obdařeno netušenými silami.

Čest

Na tomto podkladě rozvinulo španělské divadlo vlastní důležitý motiv, který nám zdaleka nejlépe umožňuje odhalit meze vážnosti německé truchlohry jakožto nacionálně podmíněné. Může nás překvapit, jak dominantní role cti v zápletkách „divadla pláště a meče“ i v truchlohře vycházejí z postavení dramatické osoby jakožto stvořené – a přece to tak je. Čest je (v souladu s Hegelovou definicí) „tím naprosto zranitelným“. *„Osobní samostatnost, za kterou čest bojuje, se neukazuje jako statečnost za obec a za pověst spravedlivosti v obci nebo poctivosti v okruhu soukromého žití; naopak bojuje pouze za uznání a za abstraktní nezranitelnost jednotlivého subjektu.“* Tato abstraktní nedotknutelnost však spočívá výhradně v nejpřísnější nedotknutelnosti tělesné osoby, v níž – coby v bezúhonnosti těla i krve – mají svůj původ i ty nejodlehlejší nároky kodexu cti. Proto je čest dotčena pohanou příbuzného zcela stejně jako zahanbením, jež dopadá na vlastní tělo. A jméno, jež chce zdánlivě abstraktní nedoknutelnost osoby dosvědčit nedotknutelností vlastní, je přece v souvislosti života tvorstva – na rozdíl od života náboženského – samo o sobě ničím, pouhým štítem, jenž má zakrýt lidskou zranitelnou fysis. Člověk beze cti je volný jako pták; hanba – tím, že vyzývá ke ztrestání pohaněného – odhaluje svůj původ v tělesném defektu. Španělské drama dosáhlo díky bezprecedentní dialektičnosti pojmu cti toho, že tu je tvorská prostota osoby – více než kde jinde – schopna vznešeného a dokonce i smírujícího zpodobnění. Krvavé utrpení, kterým končí život tvora v mučednickém dramatu, má svůj protějšek v kalvárii cti, která se v zakončení Calderónova dramatu – ať už sdírána sebevíc – dokáže díky úradku královské moci nebo díky sofismatu přece jen zotavit. Odhalením podstaty cti odkrylo španělské drama před tělem tvora jeho přiměřenou tvorskou duchovnost, a zpřístupnilo tak profánní kosmos, který se před německými barokními básníky – ale ani pozdějšími teoretiky – neotevřel. Zde předestřená motivická spřízněnost jim ale přesto neunikla. Schopenhauer tak píše: *„Dnes tak často zmiňovaný rozdíl mezi klasickou a romantickou poezií spočívá (věřím) v zásadě v tom, že klasická poezie nezná jiné pohnutky než lidské, skutečné a přirozené, zatímco romantická poezie dává prostor i pohnutkám vyumělkovaným, konvenčním a imaginárním; sem patří pohnutky pramenící z křesťanského mýtu a též pohnutky rytířského, přepjatého a fantastního principu cti... I na nejlepších básnících romantického žánru, například*

na Calderónovi, však lze pozorovat, k jakému rozervání a rozcupování lidských vztahů a lidské přirozenosti tyto pohnutky vedou. I když ponechám zcela stranou jeho autos sacramentales, mohu poukázat na kusy jako Nejhorší není vždy jisté, Poslední souboj ve Španělsku a podobné comedias de capa y espada. K uvedeným elementům se zde navíc druzí konverzační scholastická pedanterie, často vystupující do popředí, která v dané době patřila k duševní výbavě vyšších vrstev.“ Do ducha španělského dramatu Schopenhauer nepronikl, byť na jiném místě staví křesťanskou truchlohru vysoko nad tragédií. A je lákavé vyvodit jeho nelibost z oné amorálnosti španělského pohledu, která je Germánovi tak vzdálená. Na jejím základě probíhala vzájemná souhra španělských tragédií a komedií.

Zánik historického étosu

Pro sofistické problémy, dokonce i sofistická řešení, jak se vyskytují u Španělů, není v těžkopádných úvahách německých protestantských dramatiků místa – avšak jejich luteránské moralizování je sevřeno v krajně těsných mezích dobového pojetí dějin. Neustále opakovanou podívanou vladařského vzestupu a pádu a utrpení poctivé ctnosti neměli básníci před očima jako moralitu, ale spíše jako přirozenou stránku běhu dějin, trvalou, a tím podstatnou. Jak málo bylo toto vnitřní splynutí historické a morální konceptuality známo předdracionálnímu Západu a jak zcela cizí bylo antice, to se v baroku potvrzuje především u kronikářské intence, zaměřené na dějiny světa. Pokud se pohroužila do detailů, dospěla při mikroskopickém počínání jedině k bolestnému vysledování politického kalkulu v intrikách. Barokní drama proto zná historickou aktivitu jedině jako zavrženíhodnou činorodost pletichářů. U četných rebelů vystupujících proti monarchovi ustrnulému v pozici křesťanského mučedníka nenalezneme ani závan revolučního přesvědčení. Jejich klasickou pohnutkou je nelibost. Odlesk mravní důstojnosti – a to výhradně důstojnosti stoické, od dějin zcela odtržené – doléhá výhradně na suveréna. Právě tento postoj totiž nacházíme všude u hlavních postav barokního dramatu – nikoli očekávání spásy jako u křesťanského hrdiny víry. Z různých námitek vznesených proti mučednické historii je jistě nejpodloženější ta, jež jí upírá jakýkoli nárok na historický obsah – pouze s tou výhradou, že námitka nepostihuje samu formu, jen určitou falešnou teorii o této formě. V následující Wackernagelově větě k tomu navíc přistupuje, že ačkoli je tvrzení, jež pro svou dedukci využívá, zcela trefné, je provedené odvození naprosto chatrné: „*Tragédie nemá jen předvést, že ve vztahu k božskému je vše lidské neudržitelné, ale také, že to tak být musí, a nemůže proto smlčet zločiny, jež jsou nutnou příčinou zániku a pádu. Kdyby předvedla trest bez viny, protiřecila by tím [...] dějinám, které žádné takové tresty neznají; a právě z historie přece musí tragédie brát různá zjevení základní tragické ideje.*“ I když odhlédneme od pochybného

optimismu, s nímž tu je chápána historie, nutno dodat, že příčina zániku a pádu z hlediska mučednického dramatu netkví v mravním úpadku, ale v situaci člověka-tvora. Tento typický zánik, tak odlišný od mimořádného pádu tragického hrdiny, měli básníci na mysli, když – slovem, s nímž dramatika zacházela účelněji než kritika – označili určité dílo za „truchlohru“. Není proto náhodou (upřesněme na příkladě, jehož autoritativnost často zastírá, jak má k danému předmětu v jiných směrech daleko), když Goethova *Rodná dcera* – setrvávajíc nepohnuta historickou prudkostí revolučního dění, které ji obklopuje – nese podtitul *Truchlohra*. V tom smyslu, že jej z celé státně-politické události oslovovala jen hrůznost ničivé vůle, periodicky se vzdouvající na způsob přírodních mocností, stál Goethe před svou látkou podobně jako básník 17. století. Antikizující tón danou událost zatlačuje do prehistorie, pojaté v jisté míře přírodozpytně; proto jej básník přehnal natolik, že se tento tón ocitl v napjatém, lyricky nesrovnatelném a dramaticky brzděném vztahu vůči ději. Ětos historického dramatu je tomuto Goethovu dílu právě tak cizí jako barokní státní akci – aniž by se ovšem historický heroismus (jako v baroku) odporoučel ve prospěch heroismu stoického. Pro barokní státní akci představuje vlast, svoboda a víra pouze libovolně zaměnitelné podněty k uchování soukromé ctnosti. Nejdále přitom zachází Lohenstein. Žádný jiný básník nevyužil tak široce grifu spočívajícího v tom, že se vyvstávající etické reflexi ulomí hrot pomocí metaforiky, která staví historické dění do analogie s přírodním. Vyjma ostentativního stoicismu tu je zapovězen každý morálně motivovaný postoj nebo diskuse, a to se zásadovostí, která určuje podobu Lohensteinových dramát – vyvstávající tak ostře na pozadí preciózní dikce – ještě výrazněji než jejich hrůzný děj. Když Johann Jacob Breitinger se slavným dramatikem účtoval v *Kritickém pojednání o povaze, úmyslech a využití podobenství* z roku 1740, poukázal na způsob, jak Lohenstein zajišťuje morálním protikladům zdánlivý výraz pomocí příkladů z přírody, které daný protiklad ve skutečnosti boří. Tento způsob přirovnávání dospívá ke svému nejnáležitějšímu významu až tam, kde se na mravní úpadek reaguje výhradně a zcela poukazem na přirozené počínání. „*Stromům, jež stojí před pádem, se vyheš*“: těmito slovy se Sofie loučí s Agrippinou, blízkou svému konci. Tato slova nechápejme jako charakteristiku promlouvající postavy, ale jako maximum přirozeného počínání, které je přiměřené vůči dění ve vysoké politice. Pokladnice obrazů, kterou měli autoři po ruce k ráznému vyřešení historicko-morálních konfliktů a jejich rozpuštění do demonstrativních ukázek přirozeného dění, byla hojná. Breitinger k tomu poznamenal: „*Toto vychloubání přírodozpytnými znalostmi je cosi našemu Lohensteinovi bytostně vlastního a nějaké takové tajemství přírody vám odhalí všude, kde chce vyjádřit, že je něco zvláštní či nemožné, že k tomu dochází častěji, vzácněji nebo nikdy... Když [...] chce Arsinoin otec dokázat, že je nepřístojné, aby se jeho dcera zasnoubila s kýmkoli menším než s královským princem, uzavře svou řeč následovně: ‚Věřím, že Arsinoe – mám-li ji dál mít za svou dceru – nebude jako*

břečtan, který se na způsob chátry pne hned k lískovému keři a hned zas k datlovníku. Neboť ušlechtilé rostliny obracejí hlavu k nebi: růže svou hlavicí rozevírají jen v přítomnosti Slunce, palmy se nesou s žádným menším býlím, ba ani mrtvý magnetovec nenásleduje nikoho menšího než velectěnou Hvězdu andělskou. A Polemónův dům – tak zní vyvozený závěr – „se musí odvrátit od potomků raba Machora.““ Z podobných míst, jež se v rétorických spisech, svatebních básních a pohřebních proslovech střou donedohledna, musí být čtenáři – jak konstatoval Erich Schmidt – vcelku jasné, že mezi pracovní nástroje probíraných básníků zpravidla patřila *collectanea*, soubory obsahující nejenom reálie, ale také (po vzoru středověkých *gradus ad Parnassum*) poetické floskule. Přinejmenším na to lze spolehlivě usuzovat z Hallmannových *Řečí nad mrtvými*, jež mají pro celou řadu odlehlých výrazů – Jenovéfa, kvaker a další – pohotově stereotypní obraty. Vysoké nároky na učenost autorů kladla jak praxe přírodopisných přirovnání, tak detailní práce s historickými prameny. Takto jsou básníci účastni vzdělávacího ideálu polyhistora, jak jej Lohenstein viděl realizován v Gryphiovi: „*Dle mistra Gryphia [...] / učený není, kdo ve všem něco postrádá, / v mnohém maličko a v jednom všechno zná.*“

Přeložil Martin Pokorný. Poznámkový aparát vypuštěn (viz Malvern 2016, s. 66–72); Calderónovo drama *Vytrvalý princ* citujeme v upraveném překladu Vladimíra Mikeše, Hegelovu *Estetiku* v upraveném překladu Jana Patočky.