WALTER
BENJAMIN

DÍLO A JEHO ZDROJ

ODEON

(III) Původ německé truchlohry

Proto nezná truchlohra žádné hrdiny, jenom konstelace

Kritickopoznávací předmluva

Očekáváme-li, že věda nám o čemkoli poskytne celistvý obraz, nutně si ji musíme představit jako umění, neboť ani vědění, ani reflexe nemohou vyjádřit celek, ježto vědění se nedostává poznání vnitřních souvislostí, reflexi zase poznatků vnějších. Stejně jako se jediným uměleckým dílem dává umění cele, měla by se pokaždé také věda v úplnosti osvědčit i na jednotlivosti, o níž pojednává, neboť celistvosti se nedosáhne v tom, co je odtažité.

Materiály k dějinám nauky o barvách.

Filozofická pojednání se vyznačují tím, že před nimi vždy znovu, v kterékoli fázi, vyvstává otázka, jak věci představit. Nabývá-li filozofický spis ve své završenosti povahy učení, nemůže být obdařen uzavřeností jen z moci pouhého myšlení. Filozofické učení spočívá na historické kodifikaci. Nelze je tedy uvádět v život more geometrico. Matematika sice jasně dokládá, že známkou pravého poznání je naprosté vyčlenění problému z rámce představy, k čemuž se hlásí také přesná a věci odpovídající didaktika, avšak tím se stejně striktně zříká oblasti pravdy, v níž platí mínění jazyka. Co je ve filozofické úvaze metodou, nevchází do filozoficko-didaktických nástinů, což naznačuje právě tolik, že filozofické úvaze je vlastní esoterika, kterou nedokáže odložit. kterou jí není dáno popřít a kterou by tedy bylo odsouzeníhodné se honosit. Pojem systému v devatenáctém století nedbá alternativy filozofické formy, jak ji klade pojetí učení a pojetí esoterického eseje. Dokud platí pojem systému za rozhodující, hrozí filozofii, že se stane synkretismem, který se snaží zajmout pravdu do sítě utkané z nejrůznějších poznatků, jako by pravda byla něčím, k čemu se dospívá vnějškem. Učený univerzalismus má nadto daleko k tomu, aby při poučování imponoval autoritou, jakou vládne skutečné učení. Míní-li si filozofie podržet při představování pravdy svou vlastní formu jakožto formu určenou jí zákonitostí předmětu, a ne tedy být jen prostředkujícím návodem k poznávání, musí se této formě přikládat větší váha než systému, který ji anticipuje. Cvik ve formě byl povinný v propedeutice, a to ve všech epochách, které měly na očích neopsatelnou podstatu pravdy, a k témuž cíli sloužila cvičení zvaná v scholastické terminologii traktáty: název obsahuje latentní odkaz k teologii, bez níž nelze o pravdě pojednávat. I když jsou svým tónem naučné, zůstává jejich vnitřním postojům stručnost v poučování odepřena, neboť není v moci traktátů, aby se, jako je tomu v uče-

ní, utvrzovaly svou vlastní autoritou. Přesto se nemohou obejít bez matematických důkazů, jejichž prostřednictvím má být pravda vnucována. V jejich kanonické formě má své místo i citování autority, s posláním spíše výchovným než naučným. Souhrnem jejich metody je poskytnout o věci představu. Metoda vede oklikou. Metodická stránka traktátu spočívá tedy v tom, představit věci oklikou. Prvním znakem traktátu je, že nesleduje myšlenku bez odboček a přerušování. Úvaha se vytrvale a vždy znovu navrací k místu svého východiska, obšírně obkružuje věc samu. Toto ustavičně nové nabírání dechu je nejvlastnější formou kontemplace. Myšlení se soustředí k jedinému předmětu, avšak zastavuje se, aby stupňovitě rozjímalo o jeho různých významech, a tím se mu dostává stále nových podnětů k dalšímu začínání, jakož i ospravedlnění pro tuto kmitavou rytmiku. Filozofické rozjímání, podobné mozaice, která si i ve svém rozkouskování na rozmarné částečky podržuje majestátnost, nemusí se obávat o svůj vzlet. Obojí se ustavuje z jednotlivostí a disparátnosti; stěží by však mohlo mocněji poučovat o transcendentní váze, ať už svatého obrazu, nebo pravdy. Cena myšlenkových zlomků je o to větší, oč méně mohou být bezprostředně měřeny základní koncepcí, a na této ceně závisí skvělost podání stejnou měrou, jako závisí lesk mozaiky na kvalitě skloviny. Relace drobnohledného zpracování k rozměrům obrazového nebo intelektuálního celku vyslovuje, nakolik se lze pravdivého obsahu zmocnit jen tehdy, pakliže je co nejpřesněji zasazen do věcných jednotlivostí. Mozaika a traktát náležejí jako vrcholné výtvory evropské vzdělanosti do středověku; možnost srovnávat je tkví v jejich pravé vnitřní příbuznosti.

Pakliže je způsob, kterým traktát věci představuje, velmi nesnadný, dokazuje to jen, že zde máme co dělat se svéráznou prozaickou formou. Oproti řečníkovi, který hlasem a mimikou dodává jednotlivým větám na přesvědčivosti i tam, kde by samy o sobě neobstály, který je často kloubí do nevyhraněného, ba i vágního myšlenkového pochodu, který jako by jediným tahem rozvrhoval velkolepě naznačenou kresbu, je pro traktát naopak charakteristické, že se při každé větě znovu zaráží a znovu začíná. Tento postup, jak věc představit, má nejblíž ke kontemplativnímu podání. Jeho cílem není strhovat a unášet. Je si sám sebou jistý tam, kde nutí čtenáře, aby se na každé etapě úvahy zastavoval. A čím vyšších problémů se týká, tím méně se pohybuje ve výšinách. Abstrahujeme-li od apodiktičnosti pouček, zůstává prozaická střízlivost jedině vhodným způsobem k psaní filozofického pojednání. Předmětem tohoto zkoumání jsou ideje. Má-li se představování věci prosadit coby vlastní metoda filozofického traktátu, pak musí jít o představování idejí. Pravda, zpřítomňovaná při kroužení představovaných idejí, uniká ja-

kékoliv a jakkoliv uzpůsobené projekci, která zasahuje oblast poznání. Poznatek má člověk v držení. Pro předmět poznatku platí, že zůstává uložen ve vědomí, byť i transcendentálním. Vyznačuje se vlastněním. Pro vlastnictví není důležité, aby se vyjevovalo. Jeho existování netkví v tom, že „samo sebe odhaluje". Toto však platí o pravdě. Metoda, pro niž je poznatek cestou, jak se zmocnit předmětu – i kdyby šlo o jeho reprodukci ve vědomí –, je v případě pravdy metodou sebevyjevování, a tudíž je spoluurčena formou. Tato forma není dána, jako se děje při metodice poznání, v souvislostech vědomí, nýbrž je vlastní bytí. Vždy znovu se bude potvrzovat platnost věty, že předmět poznání se nekryje s pravdou, neboť ta leží jako jedna z nejhlubších intencí filozofie u jejího zdroje, v platónském učení o ideách. K poznání můžeme dojít otázkami, nikoli však k pravdě. Poznání se zaměřuje k jednotlivému, nikoli však bezprostředně k jednotě jednotlivého. Jednota poznání – kdyby existovala – by mohla být nejspíše míněna jako zprostředkovaně sestrojená souvislost, a to na základě dílčích poznatků, do jisté míry mezi sebou vyrovnaných, zatímco v podstatě pravdy je jednota dána nezprostředkovaně a je sama dokonce jejím přímým určením. Toto přímé určení se vyznačuje onou zvláštností, že se nemůže stát předmětem dotazování. Kdyby se totiž mohla stát integrální jednota, daná v samotné podstatě pravdy, věcí doptávání, musila by otázka znít, jak velice je odpověď na ni sama již dána ve všech myslitelných odpovědích, které by pravda na otázky poskytovala. A znova by se musila před odpovědí na tuto otázku opakovat stejná odpověď, a to tak, že by se jednota pravdy každému kladení otázky vymykala. Pravda stojí vně jakékoliv otázky, protože její jednota je v bytí, a ne v jednotě pojmu. Vzniká-li pojem činností intelektu, pak jsou ideje nazírání dány. Ideje jsou něco předestřeného. Pakliže se pravda vydělí ze souvislostí s poznáváním, definují se také ideje jako bytí. V tom tkví dosah, který má učení o idejích pro pojem pravdy. Pravda a idea nabývají svého nejvyššího metafyzického významu, který jim Platónův systém důrazně přičítá, díky tomu, že jsou chápány jako bytí.

Podobný výklad lze především doložit v „Symposiu". Zde jsou z hlediska daných souvislostí rozhodující zvláště dvě výpovědi. Pravda – říše idejí – se vysvětluje jako podstatný obsah krásy. Pravda se vyhlašuje za krásnou. Pochopit Platónovo pojetí o vztahu pravdy ke kráse není jen svrchovaně důležité pro pokus umělecko-filozofický, nýbrž je nenahraditelné, má-li být vymezen pojem pravdy. Systémové logické pojetí, které by hledalo v těchto větách jen starý úctyhodný návrh panegyrika na filozofii, musilo by se tím samo bez váhání vyloučit z myšlenkového okruhu učení o idejích. V tomto

okruhu se totiž sotva kde zřetelněji než v citovaných větách osvětluje způsob bytí, vlastní idejím. Z obou tvrzení vyžaduje hlavně druhé vymezujícího doplnění. Nazývá-li se pravda krásnou, pak je nutné mít na mysli souvislosti se „Symposiem" a s tím, jak se v něm popisují stupně erotického toužení. Erós – tak je nutné jej chápat – se nezpronevěří svému původnímu usilování, pakliže upne své toužení k pravdě; a je tedy i pravda krásná. Jistěže nikoli sama sebou, jako vztahem, jímž jímá Eróta. Vždyť stejný poměr vládne i milování lidskému: člověk je krásný ne sám sebou, ale pro toho, kdo jej miluje; a sice proto, že jeho tělo jako by patřilo k něčemu vyššímu, než je řád krásy. Tak je tomu i s pravdou: krásná je ne o sobě, ale pro toho, kdo po ní touží. Jakkoli zde ulpívá nádech relativity, neznamená to ani v nejmenším, že by krása, která má příslušet k pravdě, byla jen metaforickým přívlastkem. Podstata pravdy jako říše zjevujících se idejí zaručuje spíše, že řeč o kráse pravdivého se nemůže nikdy stát něčím nadbytečným. To, že je pravda vyjevením, znamená také, že je útočištěm krásy vůbec. Dokud krásné má oprávnění jen v své kráse, dotud zůstává zdánlivé, bezbranné. Pakliže jen svádí svým leskem a chce se jen vystavovat na odiv, uvaluje na sebe pronásledování ze strany rozumu, zatímco jeho nevinnost může být rozpoznána jedině tehdy, když se utíká na oltář pravdy. Na tomto útěku sleduje krásu Erós, ne pronásledovatel, ale milující; a tak, chce-li si krása uchovat svůj lesk, prchá vždy před oběma: před rozumným ze strachu, před milujícím z úzkosti. A jen milující může dosvědčit, že pravda není odhalením, které tajemství ničí, nýbrž že je vyjevením, které zůstává tajemství právo. V hloubi „Symposia" je uložena otázka: Cožpak je pravda s to, dát kráse její oprávnění? Platón na ni dává odpověď tím, že ukládá pravdě jako její poslání, aby zaručovala kráse bytí. V tomto smyslu tedy rozvíjí pravdu jako obsah. Obsah však nevystupuje najevo takovým způsobem, že by docházelo k jeho odhalení, lze říci, že se obsah spíše potvrzuje, a sice během onoho pochodu, který bychom mohli metaforicky označit jako vzplanutí roušky, předstoupivší takto též do kruhu idejí, jako shoření díla, během kterého dospívá jeho forma na nejvyšší mez své svítivosti. Poměr pravdy a krásu ukazuje nadevše jasně, jak se pravda liší od předmětu poznávání, s nímž se obvykle klade na jednu rovinu, a tentýž poměr obsahuje i klíč k vysvětlení skutečnosti sice prosté, ale přece jen ne vždy přiznávané, že totiž aktuálními zůstávají i takové filozofické systémy, jejichž poznávací obsah dávno pozbyl vztah k vědě. Veliké filozofie ukazují svět jako řád idejí. Pojmosloví, kterými si sloužily, však již dávno přestalo být – což platí jako pravidlo – adekvátní. Přesto si podržují tyto systémy svůj dosah jako projekty k zmapování světa, ať už jde o Platónovo učení o idejích, o Leibnizovu monadologii nebo o Hegelovu dialektiku. Všem těmto pokusům je totiž vlastní, že nepozbývají smysl, a velmi často jej teprve umocněně odkrývají, jakmile jsou vztaženy na svět idejí, a nikoli na svět empirický. Tyto myslitelské stavby se zrodily, aby popsaly řád idejí. Čím se v nich myslitelé snažili podat obraz skutečnosti intenzívnější, tím složitější pojmový řád byli nuceni vypracovat, a této okolnosti vděčí pozdější interpret prvních podání ideového světa za to, že jej může chápat jako základ pro výklad míněného světa. Cvičit se v pojednání, které má popsat svět idejí tak, aby se do něho samozřejmě zahrnoval i svět empirický a jeho řešení, je posláním filozofa, a z téhož důvodu mu náleží nadřazené postavení mezi vědcem a umělcem. Umělec rozvrhuje ve formě podobenství, a právě proto v každé době s konečnou platností náčrt, který je vyňat ze světa idejí. Vědec už tím, že svět zevnitř a pojmově rozčleňuje, nezachází s ním jako s celistvým v rámci ideje. Filozof se s ním shoduje v tom, že oba se snaží překonat pouhou empirii, tak jako se shoduje s umělcem na společném úkolu vyjevit pravou skutečnost. V běžném názoru je filozof řazen do příliš velké blízkosti vědce, a sice často i v užším vymezení. Nikdy nepřipadalo nutné, že by měl filozof brát ohled na podání věci. Pojem filozofického stylu není paradoxem. Má své postuláty. Jsou jimi: umění vycházet od začátku, oproti řetězovité dedukci; setrvávat při pojednání, v protikladu k fragmentárnímu tahu; opakovat motivy, v protikladu k plochému univerzalismu; plnost v stručné pozitivnosti proti negující polemice.

Představit pravdu v její jednotě a jedinečnosti naprosto nevyžaduje vědu s její souvislou dedukcí bez jediné mezery. A přece je jedinou formou, kterou se logika systému dovolává myšlenky pravdy, právě takováto úplnost. Podobná systematická uzavřenost má s pravdou společné pouze to, co s ní spojuje i jakékoliv jiné podání, které se o pravdě chce ujistit pouhými poznatky a souvislostmi v poznání. Čím úzkostlivěji dbá teorie vědeckého poznání vědních disciplín, tím zřetelněji vyjevuje svou metodickou nesoudržnost. Všechny dílčí vědní oblasti přicházejí s novými vzájemně neodvoditelnými domněnkami, všechny považují naskýtající se problémy za vyřešené se stejnou důrazností, s jakou se o nich opět v jiných souvislostech tvrdí, že jsou neřešitelné.[1/] Považovat takovouto nesoudržnost za cosi akcidentálního je zcela nefilozofickým rysem oné vědní teorie, která při svém zkoumání nevychází z vědních disciplín, nýbrž z domnělých filozofických postulátů. Kdyby si však vědecká metoda neosobovala nárok zmocňovat se pravdy, která je nepřerušovanou jednotou, v jediném encyklopedickém shrnutí všech poznatků, mohla by spíše teoreticky těžit pozitivní momenty z této diskontinuity, kvůli

níž má daleko být i jen k tomu, aby vymezila nižší, předběžný stupeň poznání. Systém má platnost pouze tam, kde se ve svém půdorysu inspiruje z ustavení, daného světem idejí. Neboť ani velká a nejobecnější třídění na logiku, etiku a estetiku – která určují nikoliv jen systémy, ale i filozofickou terminologii – nemají přece svůj význam jako označení pro odborné disciplíny, nýbrž jako výraz diskontinuitní struktury ve světě idejí. – Fenomény nevcházejí přece do říše idejí integrálně, ve svém syrovém empirickém stavu, neočištěny od zdání, nýbrž pouze v tom, co v nich přetrvává, ve svých prvcích. Zbavují se nepravé jednoty, aby se rozděleny podílely na pravé jednotě pravdy. Toto jejich dělení se děje přiřazováním pod pojmy. Prostřednictvím pojmů se věci rozpouštějí na prvky. Jen tam je rozlišování do pojmů povzneseno nad jakékoliv podezření, že jde o destruktivní operaci čirého důvtipu, kde má svým posledním cílem platónské τὰ φαινόμενα σώζειν, záchranu fenoménů v idejích. Svou prostřednickou roli propůjčují pojmy fenoménům účast na idejích. A právě tato zprostředkující role jim umožňuje, aby na sebe vzaly jinou a stejně původní úlohu filozofie: aby vyjevovaly ideje. Souběžně s tím, jak se prostřednictvím idejí naplňuje záchrana fenoménů, ideje se prostředkovány empirií vyjevují. Vždyť ideje se nepředstavují samy o sobě, nýbrž pouze a jedině v přiřazování věcných prvků pod pojem. A sice tak, že se vyjevují jako jejich konfigurace.

Soubor pojmů, jenž slouží k představování ideje, ji zpřítomňuje jako konfigurace těchto věcných prvků. Neboť fenomény se do idejí nevtělují. Nejsou v nich obsaženy. Ideje jsou spíše jejich objektivním potenciálním uspořádáním, jejich objektivní interpretací. Jestliže ideje ani neobsahují fenomény tím, že by je k sobě přivtělovaly, ani nemizejí ve funkcích, v zákonu fenoménů, v „hypothesis", pak vzniká otázka, kterak a jakým způsobem ideje k fenoménům dosahují. Odpověď na ni zní: jejich reprezentací. Idea přináleží k zásadně jiné oblasti než to, co sama vystihuje. Za měřítko jejího bytí nemůže být proto považováno, zda do sebe zahrnuje postihované tak, jako pojem rodu zahrnuje druhy. Neboť toto úlohou ideje není. Její význam se může zobrazit příměrem. Ideje se mají k věcem, jako se mají souhvězdí k hvězdám. Tím se především praví: první nejsou ani pojmy, ani zákony druhých. Neslouží poznání fenoménů, aniž by fenomény mohly být jakýmkoliv kritériem pro bytí idejí. Spíše se význam fenoménů pro ideje vyčerpává v jejich pojmových prvcích. Poměr fenoménů a idejí je opačný než poměr fenoménů a pojmů, fenomény v sobě zahrnujících, neboť pojmy se vymezují existencí, společnými rysy a rozdílnostmi fenoménů, zatímco idea je objektivní interpretací fenoménů – spíše prvků, v nich obsažených – a je to teprve

ona, co určuje, že k sobě vzájemně náležejí. Ideje jsou věčné konstelace, a vcházejí-li prvky jako body do těchto konstelací, pak dochází k třídění fenoménů, současně s ním se jim však dostává trvání. V krajnostech vyplývají najevo nejpřesněji prvky, které se z fenoménů pojmově vydělují. Idea může být opsána jako tvar, v němž se rýsuje sounáležitost jedinečné krajnosti s podobnými krajnostmi. Proto je nesprávné, když se v nejobecnějších odkazech jazyka spatřují pojmy, namísto aby se v nich rozpoznávaly ideje. Je převrácené, když se vykládá obecné jako průměr. Obecné je idea. Naopak se do empirie proniká co nejhlouběji, nahlíží-li se na krajních případech. Krajnosti jsou východiskem k pojmům. Nejinak než matka, která viditelně a plně ožívá teprve tehdy, když má pocit blízkosti v kruhu obklopujících ji dětí, právě tak vcházejí ideje do života až tam, kde se kolem nich shromažďují krajnosti. Ideje – v Goethově vyjadřovacím způsobu: ideály – jsou faustovské Matky. Zůstávají temné, kde se k nim fenomény nehlásí a pouze se kolem nich kupí. Svod fenoménů k ideji je věcí pojmů, a třídění, které rozlišující rozum v pojmech provádí, je o to významnější, že v jednom jediném výkonu probíhá dvojí akce: záchrana fenoménů a vyjevení se ideje.

Ideje nejsou dány ve světě fenoménů. Vzniká proto otázka, jakého druhu je jejich danost, výše zmíněná, a zda je nezbytné, aby se ručení za strukturu světa idejí převádělo na tak často citované intelektuální nazírání. Právě ve „zření", jaké se předpisuje za filozofický postoj adeptům všech učení pohanského novoplatonismu, je až tísnivě patrná slabina, kterou trpí každá filozofie, jakmile se spojí s esoterikou. Bytí idejí se nemůže stát věcí nazírání, zvláště ne nazírání intelektuálního. Neboť nazírání se ani tam, kde je co nejparadoxněji opsáno jako intelectus archetypus, nezmocňuje zvláštní danosti pravdy, danosti vymykající se jakémukoliv druhu intence, aniž by se tato danost sama mohla jevit intencí. Pravda nevstupuje nikdy do žádného vztahu, ani do vztahu intencionálního. Pravda není předmět poznání a není předmět pojmové intence. Pravda je bytí bez intence, tvořené idejemi. Nezmocňuje se jí tedy mínění v aktu poznávání, ale chceme-li se k ní chovat přiměřeně, musíme do ní vejít a v ní zmizet. Pravda je smrt intence. Právě toto je obsaženo v bajce o zastřeném obrazu saiském, při jehož odhalení se na zem skácí ten, kdo se domníval, že se dozví pravdu. Takovýto účin není vyvolán záhadným děsem, daným povahou věci, nýbrž povahou pravdy, před níž jako pod vodami zhasne i oheň nejčistšího hledání. Bytí pravdy se liší ve své ideovosti od způsobu, který charakterizuje existenci jevů. Struktura si žádá proto bytí, které se v tom, jak je zbaveno vší intence, podobá prostému bytí věcí, které by však bylo nadřazeno věcem tím, že přetrvává. Pravda pře-

trvává nikoli jako mínění, které by bylo potvrzováno empirií, nýbrž jako moc, která teprve podstatu této empirie vyjadřuje. Bytí, které jedině vlastní takovouto moc, bytí odtržené od veškeré fenomenality, je bytí jména. Ono určuje danost idejí. Dány však nejsou ani tak v jistém prajazyku, leda v prapůvodním vnímání, přičemž slova vlastní svou pojmenovávací urozenost, aniž jim ubylo na poznávacím významu. „V jistém smyslu smíme pochybovat o tom, zda by bývalo Platónovo učení o ideách vzniklo, kdyby význam slov nevedl filozofa, jenž znal jen svůj mateřský jazyk, k zbožštění slovního pojmu a slova: máme-li nahlížet věc z tohoto jednostranného hlediska, pak se nám pojednou ukáží Platónovy ideje jako zbožštěná slova a slovní pojmy."[2] Idea je dílem jazyka, a sice je vázána vždy k tomu momentu v povaze slova, v němž je slovo symbolem. V empirickém vnímání, v němž se slova rozložila, vykazují slova, vedle své více nebo méně skryté stránky symbolické, obecně známý profánní význam. Idea se ozřejmuje v symbolickém charakteru slova, a to v protikladu k veškerému sdělení, obrácenému navenek, v symbolickém charakteru, jejž má filozof představit a tak mu vrátit znovu jeho prvenství. Toto se může dít jedině rozpomínáním, které se nejdříve vrací k původnímu vnímání, neboť filozofie se nesmí opovažovat mluvit o zjeveních. Platónská anamnesis není patrně tomuto rozpomínání příliš vzdálená. Rozdíl je však v tom, že se nejedná o názorné zpřítomňování obrazů; idea se zde spíše ve filozofické kontemplaci vyděluje z nitra skutečnosti formou slova a to se pak nanovo domáhá svých pojmenovacích práv. Při takovémto chování zde však posléze nestojí jako otec filozofie Platón, nýbrž praotec všech, Adam. Velice vzdáleno jakékoliv hře a libovůli, potvrzuje toto původní udílení jmen spíše rajský stav, za kterého dosud neexistovalo potýkání se sdělovací stránkou slov. Podobně jako se při pojmenování podávají ideje bez intence, mají se právě tak bezintenčně obnovovat ve filozofické kontemplaci. Při tomto obnovování se znovu nastoluje původní vnímání slova. Proto je filozofie v průběhu své historie, tak často vysmívané, nè bez důvodu zápasem o podání několika málo vždy znovu opakovaných slov – idejí. V dosahu filozofie je proto povážlivé zavádět novou terminologii, pokud by nešlo o terminologii přísně omezenou do pojmového rámce, nýbrž zaměřenou k posledním předmětům rozjímání. Podobné terminologie pozbývají objektivitu, s kterou vyznačila historie cestu filozofickým rozjímáním, a stávají se nezdařenými označeními, poplatnými více domněnkám, než aby byly dílem jazyka. Pouhá slova nikdy nezmohou to, co hlavní pojmenování: stát zde o sobě, v úplné izolaci. A tak se přiznávají ideje k zákonu, jenž říká: co je bytností, existuje v dokonalé samostatnosti a nedotknutelnosti, nejen s ohle-

dem na fenomény, ale zejména navzájem vůči druhé podstatě. Tak jako spočívá harmonie sfér v oběžích hvězd, navzájem se nestýkajících, spočívá také mundus intelligibilis a jeho stav na neporušitelné distanci mezi čistými bytnostmi. Každá idea je jedním sluncem a chová se k sobě rovné tak, jako se chovají slunce k sobě navzájem. Zvučícím poměrem těchto podstat je pravda. Její nominovaná mnohost je spočitatelná. Diskontinuita vládne „bytnostem, ... které vedou toto coelo odlišný život od předmětů a jejich uzpůsobení; jejichž existenci nelze nic dialekticky vnutit tím, že vyjmem libovolný komplex, s nímž jsme se setkali na nějakém předmětu ... a připojime: καθ' αὐτό , ale jejichž počet je sečten a z nichž každou jednotlivou dlužno namáhavě hledat na místě, které jí v jejím světě přísluší, až se na ni narazí jako na nějaký rocher de bronce, nebo až se prokáže naděje na její existenci klamnou".[3] Nezřídka ztroskotávaly energické pokusy obnovit učení o ideách na neznalosti, která nepočítala s touto přetržitou konečností – naposledy ještě pokusy starších romantiků. V jejich spekulacích se pravda zbavovala svého jazykového charakteru a stávala se tím, co se reflektovalo ve vědomí.

Truchlohru chápe filozofie umění jako jednu z idejí. Podobné pojetí se od literárně historického liší nejnápadněji v tom, že předpokládá jednotnost na místě, kde panuje snaha prokázat rozmanitost. Diference a krajnosti, které literárně historická analýza svádí na společného jmenovatele a relativizuje jako součásti jednoho procesu, se stávají v rámci pojmově uchopeného vývoje něčím jako jeho komplementární zdroje a dějiny se jeví v průzračné simultaneitě jen jako pestrá krajina. Pro filozofii umění jsou však krajnosti věcí prvořadou, historický průběh pouze potenciálním aspektem. Právě možný případ formy nebo žánru je zde ideou, která ve své čisté podobě není pro literární historii relevantní. Truchlohra jako pojem se může bez problémů zařadit mezi pojmy estetické klasifikace. Jinak tomu bude v oblasti klasifikace s ideou. Není třídícím prostředkem a neobsahuje v sobě onu obecnost, o niž se opírá v klasifikačním systému daný pojmový stupeň, totiž to, co je nutné k určení průměru. Není možné natrvalo zastírat, jak povážlivou roli má v důsledku toho indukce při teoreticko-uměleckých zkoumáních. U novějších teoretiků nastupuje kritická bezradnost. Ve svém pojednání „K fenoménu tragického" Scheler příležitostně napíše: „Jak ... se má ... postupovat? Máme snést dohromady nejrozmanitější příklady tragického, to jest nejrozmanitější události a příhody, na jejichž tragický účin se lidé odvolávají, a pak se induktivně tázat, co je jim všem společné? Byl by to příklad induktivního postupu, který by mohl být podepřen experimentálně. Ve skuteč-

nosti bychom se dostali sotva o krok dále než při pozorování našeho já ve chvíli, kdy na nás tragické doléhá. Neboť jakým právem máme přikládat věrohodnost výpovědím lidí, kteří nám tvrdí, že je tragické to, co tak nazývají?"[4] Vyvozovat induktivně – na základě „rozsahu" – z běžného způsobu mluvy ideu, aby se poté mohlo vyjít k bytostnému zdůvodnění toho, co bylo takto rozsahově fixováno, může sotva přivést k výsledkům. Je-li pro filozofa jazykový úzus sice nedocenitelný tam, kde z něho přijímá podnět k postižení ideje, stává se naopak pro filozofa matoucím tam, kde jej s jeho uvolněným mluvením nebo myšlením přijímá při své interpretaci jako náležitou pojmovou základnu. Tento stav věcí přece dovoluje, aby bylo řečeno, že filozof smí jen s krajní zdrženlivostí přistupovat k návyku běžného myšlení, které ze slov činí pojmy umění, aby se lépe ujistilo o významu těchto slov. Právě filozofie umění podléhá nezřídka této sugesci. Vždyť jestliže zahrnuje Volkeltova „Estetika tragického" – z mnoha příkladů jeden zvláště drastický – do svého zkoumání divadelní hry Arna Holze nebo Maxe Halba v témže smyslu jako dramata Aischylova nebo Euripidova, aniž si položí otázku, zda vůbec je tragédie formou, která může být v současnosti realizována, a pakliže ne, jak je historicky tato forma podmíněná, není, s ohledem na tragično, v podobně odlišných látkách k dispozici napětí, ale mrtvá disparátnost. Takto se kupí fakta, přičemž ta, která se týkají moderny, záhy svou mnohostí přebijí historicky prvotní a útlejší, a tak nezůstane onomu zkoumání, které se podjalo takového hromadění fakt s cílem dospět k obecnému, v rukou nic více, než několik psychologických zjištění, která mají pro subjektivní vidění – ne-li teoretika, pak soudobého průměrného buržoy – uvést na společného jmenovatele všechny tak rozmanité tvary prostřednictvím jedné nuzné reakce. Podstata uměleckého druhu není uchopitelná v pojmech psychologie, jimiž lze snad obsáhnout dojmy, nicméně u těch není důležité, zda byly vyvolány uměleckým dílem. K podstatě uměleckého druhu lze spíše dojít promyšleným výkladem toho, co tvoří pojem jeho formy, jejíž metafyzický obsah se projevuje více účinem, podobně jako krev, pulsující celým tělem, než aby zůstával skrytý uvnitř.

Nedostatek kritičnosti, jímž indukce trpí, měl vždy své příčiny ve fascinaci mnohotvárností na jedné straně, v lhostejnosti k přísnému myšlení na straně druhé. Vždy se jedná o stejnou obavu, že konstitutivní ideje – universalia in re – jsou něčím nepodloženým, o ostych, který nejvyhraněněji vyjádřil při dané příležitosti Burdach. „Slíbil jsem pojednat o původu humanismu, jako by šlo v jeho případě o živou bytost, která se kdysi někde jako celek zrodila a pak dále jako celek rostla . . . Postupujeme přitom jako oni myslitelé mezi

středověkými scholastiky, kteří se zvali realisty, a kteří přikládali obecným pojmům, ‚universaliím', skutečnou existenci. Stejně si počínáme i my, když dosazujeme – jako hypostáze v pradávných mytologiích – jev, který jsme, jako by šlo o živé individuum, pojmenovali humanismem, za bytost o jednotné substanci a zcela skutečnou. Měli bychom si však zde, a stejně i v nesčetných podobných případech, zjednat jasno a říci, že jsme jen vynašli pomocný abstraktní pojem, abychom obsáhli a učinili přehlednými nekonečné řady mnohotvárných duchovních úkazů i značně různých osobností. Zásady lidského pozorování a poznávání nás učí, že toho dosáhneme jen tehdy, když budeme s ohledem na přirozeně vzniklou potřebu systematičnosti ostřeji vnímat a silněji zdůrazňovat určité zvláštnosti, které se nám v těchto řadách variet jeví podobné nebo shodné, než abychom podtrhovali jejich rozdíly . . . Nálepky humanismus a renesance jsou svévolné a chybné, neboť dodávají tomuto tryskajícímu, mnohotvárnému, duchovně rozrůzněnému životu falešné zdání skutečné substanční jednoty. A svévolná, ba matoucí je neméně i maska ‚renesančního člověka', která je od dob, kdy s ní přišel Burckhardt a Nietzsche, v takové oblibě."[5] K tomuto místu připojuje autor poznámku: „Špatnou obdobou tohoto nevyhladitelného ‚renesančního člověka' je ‚gotický člověk', jenž dnes působí zmatky a jehož přízračná bytost vyráží dokonce v myšlenkovém světě dějepisců významných a úctyhodných (E. Troeltsch!). K tomu přistupuje ještě ‚člověk barokní', za jakého se například vydává Shakespeare."[6] Tento postoj má své evidentní oprávnění, pokud napadá hypostázování obecných pojmů, k nimž však nepatří všechny verze universalií. Týž postoj však úplně selhává, jakmile se přiloží na otázky vědecké teorie, zaměřené v platónském duchu, na to, aby se vyjevily substance. Neuznává-li potřebu takové teorie, je přece jen ona jediná s to, aby chránila formu jazyka ve vědeckých výkladech, mimo matematického, před bezmeznou skepsí, která do svého víru vtáhne nakonec i tu nejsubtilnější indukční metodiku a která Burdachovy vývody nemůže potkat. Neboť tyto nemají ráz metodického zajištění, jsou soukromou reservatio mentalis. Pokud jde speciálně o historické typy a epochy, pak ovšem není možné nikdy přistoupit na to, že by se ideje renesance nebo baroka dokázaly látky pojmově zmocnit, a domněnka, že se moderní pohled na různé dějinné periody dá ověřit na případných polemických střetnutích, v nichž se epochy navzájem takřka s otevřeným hledím, jako je tomu na velkých předělech, setkávají, by vycházela z neznalosti pramenů, neboť jejich obsah je obyčejně určován aktuálními zájmy, nikoli idejemi historiografie. Co však podobné názvy nesvedou jako pojmy, dokáží jako ideje, neboť v případě idejí se nejedná o to, aby se stejno-

rodé prvky kryly, nýbrž aby krajnosti dospívaly k syntéze. Nehledě k tomu, že ani pojmová analýza nepracuje bezpodmínečně s jevy zcela nesouvislými, a že při ní se může zřetelně rýsovat nástin syntézy, byť nebyl původně zamýšlen. Právem poznamenal proto Strich zrovna o německém baroku, z něhož vzešla německá truchlohra, „že v celém sedmnáctém století zůstávaly tvárné principy nezměněné".

Burdachova kritická úvaha nemá však ani tak příliš na zřeteli nastolit pozitivní převrat v metodě, neboť jejím hlavním vodítkem jsou především obavy před možnými věcnými omyly v jednotlivostech. Metodu však nelze představovat posléze negativně, jako kánon varování, vyvozovat ji z pouhých obav, že by se mohlo upadnout do věčných chyb. Metoda musí naopak vycházet od nazření vyššího řádu, než jaký poskytuje hledisko vědeckého verismu. Toto stanovisko musí pak při dílčích problémech narazit na ony otázky pravé metodiky, jež verismus ve svém vědeckém krédu ignoruje. Při jejich řešení se zpravidla reviduje postavení otázky a dává se na srozuměnou, že v zájmu vědy není ani tak odpovídat na otázku, „jak tomu vlastně bylo", nýbrž otázku samu klást. Teprve v podobné úvaze, která vyrůstá ze všeho, co bylo dříve řečeno, a která v dalším směřuje k svému uzavření, se předkládá k rozhodnutí, zda je idea nežádoucí abreviaturou, nebo zda je již v jazykovém vyjádření základnou pro pravý vědecký obsah. Věda, která končí u protestu proti jazyku svého zkoumání, je nesmysl. Slova jsou vedle matematických znaků jediným médiem vědeckého výkladu, aniž sama jsou znaky. Neboť v pojmu, kterému by jako takovému znak měl odpovídat, se oslabuje přesně stejné slovo, které jako idea zahrnuje podstatné. Teorie umění zapojuje induktivní metodu do služeb verismu, ten pak nelze zušlechtit ani tím, že se posléze diskursivní a indukované kladení otázek ustaví do jakéhosi „nazírání", které by podle mínění R. M. Meyera a mnohých ostatních mělo sklenout synkretismus rozličných metod. Jako při naivně realistických popisech toho, co je problémem metody, staneme s podobným závěrem opět na počátku. Právě nazírání musí být vyloženo. A obraz indukujícího estetického vědeckého postupu vykazuje i zde obvyklou nečistou barvu, neboť toto nazírání není oním, jímž by idea věc objasňovala, nýbrž je to nazírání subjektivních stavů, které vnímatel do díla promítá, a k nimž směřuje vcítování, zamýšlené R. M. Meyerem jako koruna jeho metody. Tato metoda, v úplném protikladu k tomu, co se pokoušíme v průběhu tohoto výkladu tvrdit, „nahlíží uměleckou formu dramatu a dále tragédie nebo komedie, a opět třeba charakterové a situační veselohry, jako dané veličiny, s nimiž pracuje. Ze srovnání významných příkladů každého žánru se pak snaží vy-

vodit pravidla a zákony, jimiž by bylo možno měřit jednotlivé výtvory. A opět srovnáváním žánrů usiluje nalézti obecné umělecké zákony, platné pro každé dílo".7/ Podle této filozofie umění by „dedukce" žánrů spočívala na induktivním postupu spojeném s abstrahováním, ač by byl počet těchto žánrů a jejich typů spíš než těžen deduktivně, pomocí schématu dedukce předváděn.

Neboť nejenom indukcí, nýbrž i dedukcí se znehodnocují ideje na úroveň pojmů, v prvním případě tím, že se zbavují členitosti a řádu, v druhém, že se projektují do pseudologického kontinua. Nikoli nepřetržité a přímočaré vedení pojmových dedukcí spřádá říši filozofické myšlenky, nýbrž opis světa idejí. Jeho provedení se rozbíhá s každou idejí jako původní. Ideje jsou mnohé, neboť je nelze na nic převádět. Před rozjímáním vyvstávají ideje jako spočítaná – vlastně pojmenovaná – mnohost. Odtud rozvinul Benedetto Croce kritiku dedukovaného druhového pojmu ve filozofii umění. Právem spatřuje v klasifikaci, která má podpírat spekulativní dedukci, zdroj povrchně schematizující kritiky. Zaznívá-li v Burdachových nominalistických pojmech dějinných epoch, v úsilí neztratit ani v nejmenším styk s faktem, strach před nesprávnými závěry, míří u Croceho veskrze analogický nominalismus, analogické lpění na jednotlivostech naopak k obavě, že by se vzdálením od fakt mohl zcela připravit o uchopení podstaty. Právě tento moment nutí více než cokoli jiného k úkolu správně objasnit pravý smysl druhových estetických názvů. V „Stručném nástinu estetiky" se podrobuje kritice předsudek „o možnosti rozlišovat mezi několika nebo mezi mnoha *zvláštními uměleckými formami*, z nichž by byla každá definovatelná svým pojmem a vymezením a opatřena vlastními zákony ... Mnozí estetikové píší stále ještě spisy o estetice tragického nebo komického nebo lyriky nebo humoru a estetiky malířství nebo hudby nebo básnictví ... co však je ještě horší ... kritikové se stále ještě zcela nezbavili při posuzování uměleckého díla zvyku měřit je literárním druhem nebo typem umění, k němuž podle jejich mínění patří."8/ „Jakákoliv teorie dělení *umění* je nepodložená. V tomto případě jsou druh nebo třída pouze jedny, umění samo nebo intuice, zatímco jednotlivá umělecká díla jsou mnohá: všechna jsou originální a k druhému nepřiřaditelná ... Filozofická úvaha nevsunuje mezi univerzální a zvláštní žádný mezičlen, žádnou řadu druhů, žánrů, generálií."9/ Tento výklad dopadá plnou vahou na pojmy estetických druhů jako jejich kritika. Zůstává však v půli cesty. Neboť jakkoli se nezdá řazení uměleckých děl do různých společenských přihrádek užitečnou činností tam, kde se nejedná o historické nebo stylistické sbírky příkladů, nýbrž o podstatu výtvorů, tak je také nemyslitelné,

že by se filozofie umění měla zbavovat svých nejplodnějších idejí, jako jsou tragično nebo komično. Vždyť toto nejsou soubory pravidel, vždyť toto jsou samy výtvory rovnocenné každému dramatu přinejmenším co do básnivosti, co do reality, aniž by s ním byly měřitelné. Proto nevznášejí v ničem nároky zahrnout „do sebe" množství znaků. Tyto ideje mají své oprávnění, třebaže by neměla existovat ani čistá tragédie, ani čisté komické drama, jež by odtud odvozovaly své názvy. A existenci těchto idejí má napomáhat takové pojednání, které se neváže jako k svému východisku ke všemu, co se charakterizuje označením tragický nebo komický, nýbrž které se zaměřuje k příkladnému, byť přiznává tuto vlastnost pouze jednomu odpadlému úlomku. Ovšemže se tímto způsobem nezískají „měřítka" pro recenzenty. Vnější srovnávací měřítka nemohou být východiskem kritiky, ani poskytnout kritéria určité terminologii, podrobit zkoušce filozofii uměleckých idejí, to vše je možné jenom imanentní cestou, rozvinutím toho, co promlouvá ve formě díla a v čem se jeho obsah účinem dere na povrch. Vychází dále najevo, že právě díla významná nedbají hranic žánru, pakliže žánr přímo neustavují nebo nepředstavují jako vzor. Významné dílo zakládá druh nebo jej ruší, dokonalé dílo v sobě spojuje obojí.

Je-li nemožné vývoj uměleckých forem dedukovat, vyvrací se tím i názor, že pravidlo má být kritickou instancí – instancí uměleckého návodu zůstává vždycky –, a tato konstatování jsou základem k plodné skepsi. Lze ji připodobnit k hlubokému nadechnutí myšlenky, která se pak nezbytně a bez stopy stísněnosti dokáže soustředit na nepatrnost. O nepatrnosti se bude totiž pokaždé mluvit tam, kde se úvaha pohrouží do díla a formy, aby změřila jeho obsah. Rutinovaný kritik to činí obratným hmatem, s nímž se lze zmocňovat cizího majetku, a tedy především v chvatu, který není o nic lepší než bonhomie hnidopicha. V pravé kontemplaci se naproti tomu pojí odvrat od deduktivní metody se stále znovu začínajícím, stále zanícenějším ohledáváním fenoménů, které nejsou vystaveny nikdy nebezpečí, že by zůstaly předmětem neujasněného úžasu, je-li při jejich charakteristice současně vyjevována idea, a díky této ideji zachráněna jejich jednoznačnost. Radikalismus, v jehož jménu se má estetická terminologie zbavovat několika svých nejlepších výrazů a filozofie umění má být umlčena, jde u Croceho samozřejmě ještě dále: „Popírá-li se teoretická cena abstraktní klasifikace, neznamená to ještě, že se popírá cena oné genetické a konkrétní klasifikace, která se ostatně nejmenuje ‚klasifikace', nýbrž spíše ‚*dějiny*'."[10] Touto temnou větou se autor dotýká jádra učení o idejích, bohužel jen přespříliš spěšně. Činí tak nevědomky, neboť v cestě k jasnému vidění mu stojí onen rozkladný psychologismus, jenž

dosadil do definice umění namísto „výrazu" „intuici". Pro Croceho zůstává zastřeno, v čem se pojetí, charakterizované zde jako „genetická klasifikace", shoduje s učením o idejích uměleckých druhů v onom jejich bodě, který se týká původu. Původ, ač jde o veskrze historickou kategorii, nemá přesto nic společného se vznikem. Původem se nemíní vznik něčeho klíčícího, spíše to, co povstalo ze vznikání a zanikání. Původ stojí v proudu vznikání jako vír a strhuje do své rytmiky materiál vznikajícího. Poznání se původnost nikdy nenabízí v zřetelném, obnaženém stavu fakticity, rytmika původního se stává přístupnou jenom v dvojitém nazření. Z jedné strany se jeví jako restaurace, jak obnova, z druhé strany se má právě v této obnově rozpoznat původní jako neukončenost a neuzavřenost. Ve fenoménu původního se pokaždé vymezuje tvar, jehož formou se idea stále nanovo vyrovnává s dějinným světem, až do té doby, než se zde v totalitě své historie završí. Faktickým nálezem se tedy nelze dobrat původu, neboť původ bude vždy historií, která tomuto nálezu předcházela a která po něm následovala. V původu je přítomna dialektika, jež rýsuje směrnice k tomu, jak o něm filozoficky pojednávat. Ona potvrzuje, že ve všem, co je podstatné, se jedinečnost a opakování navzájem složitě podmiňují. Kategorie původu není tedy čistě logická, jak soudí Cohen, nýbrž historická. Hegelovo „Tím hůře pro fakta!" je známé. V základě se tímto výrokem říká: klíč k pronikání podstatných souvislostí má filozof, a podstata souvislostí zůstává tím, čím je, byť by i nenašla vyjádření ve světě fakt. Tento typicky idealistický postoj platí za svou jistotu tím, že v něm přichází nazmar hlavní jádro ideje původnosti. Neboť dokazujeme-li o něčem, že právě ono je původní, musíme být připraveni na otázku, kterak lze jeho pravost prokázat. Nelze-li mít tuto pravost za ověřenou, pak mu titul původního přísluší neprávem. Tímto pochodem se stává, že pro nejvyšší předměty filozofie neplatí rozdíl mezi quaestio juris a quaestio facti. Ten je nepopiratelný a nezbytný. Přesto odtud samozřejmě nevyplývá, že by se každé „faktum" mohlo ihned a bez dalšího přijímat za moment, jímž se vyjadřuje podstata. Spíše zde začíná úloha zkoumání, pro něž nabývá podobný fakt na určitosti až tehdy, když se prokáže jeho nejvnitřnější struktura tak podstatně, že z ní vychází najevo jeho původnost. Pravé – otisk původního ve fenoménech – je předmětem odkrývání, a sice takového odkrývání, při němž se v podobě jedinečného rozpoznává již známé. Odkrýváním jsme s to znovu rozpoznávat samo původní ve fenoménech ojediněle se vyskytujících i zkomolených, v pokusech nejvíce bezmocných i nemotorných, ba i v přezrálých úkazech pozdního období. Idea do sebe tedy zahrnuje řadu historických úkazů, aniž by měla za poslání jejich jednotu konstruovat, tím

méně uvádět jejich znaky pod jednoho jmenovatele. Vztah jednotlivého fenoménu k pojmu není analogický s jeho vztahem k ideji: v prvním případě fenomén pod pojem spadá a zůstává tím, čím je – jednotlivinou: v druhém případě stojí ve znamení ideje a stává se tím, čím nebyl – totalitou. To je jeho platónská „záchrana".

Filozofické dějiny jakožto věda o původu jsou formou, která zde z odlehlých krajností, ze zdánlivých vývojových excesů dává vystupovat konfiguraci ideje, jako totalitě vyznačující se možností řadit takovéto protikladnost vedle sebe tak, aby to mělo smysl. Za zdařilé nelze považovat podání ideje, dokud nebyl virtuálně krok od kroku přeměřen kruh, opisující její možné extrémy. Výměr krokem zůstává virtuální. Neboť v ideji původu se zmocňujeme toho, co má historii v sobě již jen jako obsah, nikoli už jako děj, který by se ideje ještě dotýkal. Idea si nese svou historii v sobě, a to nikoli v bezbřehém smyslu, ale ve smyslu vztažnosti k substančnímu bytí, který ji dovoluje označit za následnou a předběžnou historii. Předběžná a následná historie takovýchto entit je znamením toho, že byly zachráněny nebo uvedeny do hájemství světa idejí historií přírodní, a nikoli čistou historií. Život díla a formy, jak se jedině pod touto záštitou rozvíjí jasně a vším lidským nezkaleně, je životem přírodním.[11] Jestliže je ideou toto zachráněné bytí stanoveno, pak je prezence nevlastní historie, totiž té přírodně dějinné, co předchází a následuje, virtuální. Není více skutečná v pragmatickém smyslu, avšak lze ji jako u přírodní historie bytosti vyčíst ze stavu, v němž se završila a uvedla do klidu. Tím se nanovo ve starém smyslu vymezuje tendence, vlastní veškerému vytváření filozofických pojmů: určovat vznikání fenoménů v jejich bytí. Neboť filozofické učení chápe pojem bytí jako nasycený nikoli ve fenoménu, nýbrž teprve tam, kde se jeho historie spotřebovala. Při zkoumání tohoto druhu nezná prohlubování historické perspektivy hranici, ať směrem k tomu, co předcházelo, nebo směrem k tomu, co bude následovat. Dává ideji totalitu. Výstavba ideje, jak ji v kontrastu k její neredukovatelné izolaci vyjadřuje totalita, je monadologická. Idea je monada. Bytí, které do ní s předešlou i následnou historií vchází, podává ve vlastní monadě skrytě, zkráceně a ztemněle vzorec ostatního světa idejí, tak jak je tomu u monad „Metafyzického pojednání" z roku 1686, kde v jedné monadě jsou pokaždé nezřetelně spoludány ostatní. Idea je monada – v ní jako v objektivní interpretaci spočívá prestabilizováno zastoupení fenoménů. Čím je idea vyššího řádu, tím dokonalejší je zastoupení do ní vložené. Mohl by tedy být onen reálný svět úkolem v tom smyslu, aby platilo, že pronikáme-li hluboko do čehokoliv skutečného, otevírá se nám v něm objektivně interpretace světa.

Vyjdeme-li od úkolu takovéhoto ponoření do skutečnosti, nebude záhadou, proč se zakladatel monadologie mohl stát zakladatelem infinitezimálního počtu. Idea je monada – v krátkosti to znamená: každá idea obsahuje obraz světa. K úkolu představit ideu nepřistupuje jako další cíl nic menšího, než vykreslit ve zkratce obraz tohoto světa.

Dějiny zkoumání německého literárního baroka půjčují analýze, jedné z jeho hlavních forem – analýze, která se nemá zastavit u zjištění pravidel a tendencí, nýbrž má dojít až k pochopení metafyziky této formy, v jejím bohatství a konkrétnosti – paradoxní výjev. Je přece zřejmé, že nejzávažnější z romantických překážek, s nimiž se přístup k básnictví této epochy setkával, tvoří sice významnost, leč rozpačitost formy, charakteristické zejména v dramatě. A právě dramatický útvar se rozhodněji než kterýkoli jiný dožaduje dobového ohlasu. Baroknímu dramatu zůstal odepřen. Romantikou započalo znovuobjevování staré německé literatury, barokního básnictví se však až dodnes týkalo co nejméně. Bohatstvím a volností pravidel zastínila především Shakespearova dramatika pohledu básnících romantiků vše, oč se v téže době pokoušelo německé drama, ostatně příliš vážné a proto romantické divadelní hravosti cizí. Pro vznikající německou filologii naopak platily pokusy vzdělaného úřednictva, veskrze nelidové, za podezřelé. Jistěže byly zásluhy těchto mužů o jazyk a národnost významné a jejich účast na tvorbě národní literatury uvědomělá, nicméně jejich práce byly příliš zřetelně prostoupeny absolutistickou maximou „vše pro lid, nic skrze lid", než aby upoutaly filology ze školy Grimmovy a Lachmannovy. Jejich trýznivě násilnou posunčinu při otročení na staveništi německého dramatu vytváří duch, a ten jim zabraňoval těžit kdekoliv z látkových vrstev německé lidovosti. Německé báje a německé dějiny nehrají přece v barokním dramatu roli. Ani na druhém konci, v poslední třetině století, není rozvětvené, nicméně ploše historizující germanistické studium příliš příznivé zkoumání barokní truchlohry. Sporá forma nic neříká vědě, v níž zaujímají slohová kritika a formální analýza místo pomocných disciplín posledního řádu, a také fyziognomie autorů, chmurně vyzírající z výtvorů, kterým se navíc příliš dobře nerozumělo, mohla sotva koho podnítit k historicko-biografickým nástinům. Beztoho nemůže být v případě takovýchto dramat ani řeči o svobodném nebo hravém rozvíjení básnického génia. Vždyť zde stál především úkol vytvořit formu světského dramatu a dramatici se cítili tímto úkolem silně spoutáni. Oné ohebnosti a formální virtuozity, k jaké dospěl ve Španělsku Calderón, nedosáhlo protireformační drama v Německu nikdy, ač právě o ni od Gryphia až k Hallmannovi, často i v šablonovitých nápodobách, tak úporně usilovalo. Utvářelo se v nanejvýš

násilném vypětí – v čemž lze spatřovat souvislost jeho vzniku s touto dobou –, a tak jako by vše již samo napovídalo, že jeho forma nemohla být dílem suverénního génia. Přesto je na barokních truchlohrách to nejzávažnější jejich forma. Vše, čeho v nich jednotlivý básník mohl dosáhnout, je jí nesrovnatelně poplatné, tak jako naopak ani přibližná vázanost formou nemohla být na újmu skutečné hloubce žánru. Zkoumání musí vyjít z tohoto předpokladu. Nezbytné ovšem je vůbec formu chápat, nahlížet na ni jako na básnický organismus a nespatřovat v ní pouhou abstrakci. Idea formy – tolik nám budiž z již předeslaného opakovat – má svou životnost, jako ji má konkrétní básnické dílo. Ba vyznačuje se i větším bohatstvím jakožto forma truchlohry, než dávají najevo jednotlivé barokní pokusy. Platí-li, že slovesná forma, i ta nejnezvyklejší i ta nejindividuálnější, vydává nejen svědectví o člověku, který v ní promlouvá, ale je i dokumentem živého jazyka a jeho stávajících možností, pak platí též, že i kterákoliv umělecká forma – v mnohem větší míře než pouhé dílo – disponuje rejstříkem jedné určité, objektivně dané podoby umění. Starší bádání se těmito momenty nezabývalo, neboť analýza formy, dějiny formy, nebyly předmětem jeho pozornosti. Působily zde však i jiné příčiny. Neporozumění se utvrzovalo i nekritickým lpěním na barokní teorii dramatu. Jde o Aristotelovu teorii přizpůsobenou tendencím epochy. Toto přizpůsobení znamenalo většinou její zbarbarštění. Aniž by se pátralo po důvodech, které při této variaci mohly být závažné, došlo se až příliš rychle k názoru, že zkomolení vznikalo z nepochopení, a odtud se snadno přistoupilo ke konstatování, že dramatikové této epochy jen nedomyšleně těžili z velkých vzorů a sami nic podstatného nepřinesli. Konstatovalo se, že truchlohra německého baroka je karikaturou antické tragédie. Všechno, co působilo na dílech překvapivě, ano barbarsky, se dalo vtěsnat do tohoto schématu. Fabule hlavních a státních akcí znetvořovala antické královské drama, nabubřelá řeč patos Helénů a krvavé zakončení závěrečnou tragickou katastrofu. Truchlohra tedy nabízela nemotornou renesanci tragédie. A tím se indikovalo i další hodnocení, které muselo nadobro zmařit i sebemenší pokus vniknout do této formy: jakmile se začala truchlohra posuzovat v duchu renesančního dramatu, pak se v jejích nejmarkantnějších znacích spatřovaly přestupky proti slohové čistotě. A protože se pracuje s rejstříky k historickým látkám, nebude zařazení truchlohry pod záhlaví renesance dlouho korigováno. Ani vrcholně záslužné Stachelovo dílo „Seneca a německé renesanční drama", fundamentální pro literaturu této oblasti, nevnikne zaznamenáníhodným způsobem do podstaty formy, a hlavně a především si podobný úkol ovšem nepřipouští. Ekvi-

vokaci, která nadlouho ochromuje zkoumání, odkryje až Strich v práci o lyrickém stylu v sedmnáctém století: „Obvykle se básnický sloh sedmnáctého století označuje v německé literatuře za renesanční. Chápe-li se tato charakteristika v širším smyslu, než že vyjadřuje pouze nepodstatnou nápodobu antického aparátu, jde o omyl, který svědčí o nedostatečné znalosti dějin slohu v literární vědě, neboť století nemělo nic společného s klasickým duchem renesance. Jeho básnický styl je spíše barokní, což platí i tehdy, nemáme-li na mysli jen přebujelost slohu, jeho přetíženost, ale upínáme se k samotným tvarovým principům, co nejhlouběji uloženým."[12] S předsudkem o stylu souvisí i další omyl, který se v dějinách literární periody udržel s překvapivou houževnatostí. Jde o údajnou neadaptovatelnost této dramatiky pro jeviště. Stává se častěji, že se rozpačitost nad podivností výstupu povýší na závěr o nemožnosti jeho provedení a dále o nemožnosti předvádět díla tohoto druhu vůbec, aby se nakonec shrnulo, že těmto dramatům bylo uvedení na divadle odepřeno. Přinejmenším narážíme při výkladu Seneky na kontroverze, které se v daném bodě podobají dřívějším diskusím o barokním dramatu. V případě baroka je však sto let stará bajka o knižním dramatu, která se dědila od A. W. Schlegela až po Lamprechta, vyvrácena. V prudkých výstupech, vzbuzujících dychtivost dívat se, promlouvá divadelnost s umocněnou silou. Sama teorie příležitostně zdůrazňuje scénické efekty. Horácovo: Et prodesse volunt et delectare poetae staví Buchnerovu poetiku před otázku, jak je druhé v truchlohře myslitelné, a dává i odpověď: nikoliv v jejím obsahu, zato při divadelním předvádění.

Bylo-li zkoumání tohoto dramatu plno předpojatostí, pak mu nebyly právy ani pokusy o objektivní hodnocení, ať pozitivní nebo negativní, ba i ony dále jen stupňovaly zmatky, které jsou vždy nevyhnutelné tam, kde se bere na vědomí jen faktický stav věcí. Nebylo též možno shrnout, že jde o pravou tragédii, pokud se vycházelo z působení barokní truchlohry a zjišťovala se její shoda s Aristotelem v záměrném sledování tragického účinu, vzbuzujícího pocity hrůzy a soucitu, neboť Aristoteles sám nikdy netvrdil, že by hrůzu a soucit mohla vyvolávat jen tragédie. Jeden ze starších autorů poznamenává značně skurilně: „Lohenstein se vžíval ve svých studiích do zašlého světa tak velice, že na svůj přitom zapomínal a že jeho výraz, myšlení a cítění by bylo mohlo snadněji pochopit antické publikum než jeho vlastní doba."[13] Není třeba vyvracet podobné extravagance, žádoucí zůstává však odkázat k tomu, že umělecká forma se nikdy nedá vymezovat účinem: „Věčným, nezbytným požadavkem zůstává dokonalost uměleckého díla v sobě! Aristoteles, který měl na očích tu nejvyšší dokonalost, že by mohl pomýšlet na

efekt! Jaká ubohost!" Potud Goethe. Stejně naléhavé jako zprostit Aristotela podezření, proti němuž ho brání Goethe, je vyloučit z umělecko-filozofické debaty o dramatě to, co definoval Aristoteles jako psychologický účin. Wilamowitz-Moellendorff k tomu říká: „mělo by se přece nazřít, že κάθαρσις neurčuje drama jako druh, a pakliže by se i afekty, které drama vyvolává, uznaly za konstitutivní pro jeho utváření, stěží by k tomuto úkolu dostačovala neblahá dvojice, hrůza a soucit."[14]/ Pokus zachraňovat truchlohru pomocí Aristotela je nešťastný, avšak ještě horší je „hodnocení", při němž mají povrchní aperçus prokázat „nutnost" tohoto dramatu, a s ní ještě něco dalšího, o čem nebývá zřejmé, zda to je pozitivní hodnota, nebo přežitek bez nejmenší ceny. Ve sféře historie je otázka, zda jsou jevy, v ní dané, nutností, zcela zřetelně všude apriorní. Nevhodné „zdobné" slovo „nutnost", kterým se barokní truchlohra tak často dekorovala, hraje všemi barvami. Znamená i historickou nutnost, jakožto prázdný kontrast k pouhé náhodě, i subjektivní nutnost bonae fidei, v protikladu k virtuóznímu kusu. Konstatovat proto o díle, že se nutně zrodilo ze subjektivních dispozic svého autora, znamená neříkat o něm nic. Nic neříkající je i „nutnost", s níž mají být v problematické souvislosti podány díla a formy jako předstupně dalšího vývoje. „Jeho chápání přírody i jeho umělecký názor jsou rozkotány a provždy rozbity: co zůstává nevadnoucí, nezničitelné, co se nemůže ztratit, jsou jednou objevené látky, ba co ještě víc, technické výdobytky sedmnáctého století."[15]/ Ještě i nejnovější práce zachraňují básnictví této doby takto, jako pouhý prostředek. „Nutnost" v těchto hodnoceních je ekvivokací a svou tvářnost si vypůjčuje z jediného pojmu nutnosti, který má estetickou váhu. Je to ten, který má na mysli Novalis, když mluví o apriornosti uměleckých děl jako o „nutnosti . . . být z d e", kterou si s sebou nesou. Je očividné, že jedině takováto nutnost volá po rozboru, který by sestoupil až k jejímu metafyzickému obsahu. Umírněnější „nutnost" si rozboru nežádá. U takové se rozpačitě zastavuje též nový pokus Cysarzův. Jestliže dřívějším pracím unikaly motivy úplně jiného způsobu pozorování, překvapuje na této poslední, jak se připravuje o výsledky cenných myšlenek a precizních popisů proto, že se výhradně dovolává klasického poetického systému. „Nezachraňuje" nakonec truchlohru pro klasiku, jen ji nerozhodně omlouvá. V starších spisech se zpravidla k tomuto účelu používala třicetiletá válka, jako by ta odpovídala za všechny odchylky, které se této formě vytýkaly. „Ce sont, a-t-on dit bien des fois, des pièces écrites par des bourreaux. Mais c'est ce qu'il fallait aux gens de ce temps là. Vivant dans une atmosphère de guerres, de luttes sanglantes, ils trouvaient ces scènes naturelles; c'était le tableau de leurs mœurs qu'on leur

offrait. Aussi goûtèrent-ils naïvement, brutalement le plaisir qui leur était offert."[16]/ Tímto způsobem se bádání konce století beznadějně vzdalovalo od kritického pojetí formy truchlohry. Synkretismus kulturně historických, literárně dějinných a biografických přístupů, jenž měl nahradit výklad tvaru z hlediska filozofie umění, dostal v nejnovějších pracích pendant, který je už méně nevinný. Tak jako zpracovává nemocný v horečce všechna zaslechnutá slova do představ, které jej v deliriu pronásledují, tak se zmocňuje duch doby svědectví o dřívějších nebo odlehlých duchovních světech, aby je vztahoval na sebe a bez lásky je zajímal do svých fantazií zaujatých jen sebou. Vždyť se přece vyznačuje právě tímto: vše, co se právě objevilo, každý nový styl, každá dotud neznámá národnost, údajně ihned a s plnou evidencí promlouvají k cítění současníků. Tato neblahá patologická sugestibilita, díky níž se historik touží *„substituci"* (Petersen) vetřít na místo tvůrce, jako by ten, kdo dílo udělal, měl být též jeho interpretem, dostala i své jméno, neboť chtivosti po novém, jež se prosazuje pod pláštíkem metody, se říká „vcítění". Na tomto tažení se mladá generace potkala s barokem, jehož impozantní síle při své nesamostatnosti snadno podlehla. Zatím vedlo přehodnocení, nastupující s počátkem expresionismu – byť vyšel i podnět ze školy Stefana Georga –, jen v několika málo případech k objevnému pohledu na vnitřní souvislosti týkající se věci samé a nikoliv jen nálad a cítění moderního kritika. Přesto jsou staré předsudky na ústupu. Frapantní analogie se současným stavem německé literatury byla vždy novou pobídkou ponořit se do baroka, a ať jistě z velké části šlo o akt sentimentální, byl nicméně přesto pozitivně zaměřen. Již v roce 1904 prohlásil jeden z literárních historiků této doby: „Zdá se mi . . . že umělecké cítění nebylo po dvě stě let ani v jednom údobí tak niterně příbuzné s barokní literaturou sedmnáctého století a jejímu hledání nového stylu, jako za našich dnů. Vnitřně prázdní nebo v hloubce rozpolcení, vnějšně absorbováni technickoformálními problémy, které se dříve zdály beze vztahu k podstatným otázkám doby, – takoví byli v své většině básníci baroka a z toho, co můžeme vidět, právě takoví jsou i básníci naší doby, přinejmenším ti, co určují ráz její tvorby."[17]/ Mezitím se mínění, kterého se tyto věty chápou skromně a příliš zkrátka, dalekosáhleji potvrdilo. Roku 1915 vyšly, jako předznamenání expresionistického dramatu, Werfelovy „Trojanky". Stejná látka se vyskytuje i na počátku barokního dramatu u Opitze. V obou dílech usiloval básník o to, aby zazněla mluva a ozvěna nářku. V obou případech se proto nevyžadovaly umělé zápletky, plné napětí, ale důraz se kladl na umění verše, uplatňované v dramatickém recitativu. Analogie mezi tehdejším a nedávno minulým i momen-

tálním směřováním je zejména patrná v jazyce. Jeho přeexponovanost je oběma společná. Ne že by výtvory obou literárních období vyrůstaly z obdobných životních podmínek, ale shodně se pokoušejí násilnou manýrou maskovat to, že vypadávají z rámce uznávaných literárních výtvorů. Neboť jako expresionismus je i baroko obdobím, v němž se umění ani ne tak v pravém slova smyslu pěstuje, jako s utkvělou vůlí prosazuje. Obdobně je tomu vždy v časech tzv. úpadkových. V umění je nejvyšší skutečností ojedinělé, uzavřené dílo. Občas se však stává, že završit dílo může jen epigon. Jsou to doby „rozkladu" umění, uměleckého „chtění". Riegl přišel s tímto termínem tehdy, když se zabýval pozdním uměním římské říše. Chtění se vyčerpává vždy formou, jeho cílem není dokonale udělaný ojedinělý výtvor. A v tomto chtění tkví aktuálnost baroka po zhroucení německé klasicistické kultury. V jazyce sem přistupuje úsilí o styl rustiky, jímž se vytvářelo zdání, že v řeči je přítomná veškerá tíha světového dění. Způsob, jakým se svírají adjektiva, nevhodná k adverbiálnímu použití, do jednoho bloku s podstatným jménem, není vynálezem dneška. Großtanz (veletanec), Großgedicht (velebáseň, tj. epos) pocházejí z barokního slovníku. Na neologismy narážíme všude. Mnohé mezi nimi usilují – dnes jako tehdy – o nový patos. Básníci toužili zmocnit se osobně oné vnitřní obrazivosti, z níž vychází určitá, a přece jen jemná jazyková metaforika. Ctižádostí však nebyla metaforická řeč, ale spíše slova, jako by slovesná tvorba byla přímo věcí básnických novotvarů. Barokní překladatelé měli zálibu v nejnásilnějších umělých výrazech, jaké se u dnešních vyskytují coby archaismy a o nichž se míní, že jsou u zdrojů vlastního života jazyka. Podobnou násilností se vyznačuje tvorba vždy, když zformovaný výraz pravdivého obsahu může stěží čelit konfliktu rozpoutaných sil. Takovouto rozervaností nastavuje přítomnost zrcadlo určitým stránkám barokního ducha, až do jednotlivých podrobností umělecké praxe. Politický román, jemuž se uznávaní autoři věnovali tehdy jako dnes, má dnes svůj protějšek v pacifistických přiznáních literáta k simple life, k přirozené dobrotě člověka, jako měl tehdy svůj protějšek v pastorále. Literáti, jejichž život se odehrává dnes jako kdykoliv jindy ve sféře odtržené od veřejné činnosti, se nanovo zžírají ambicemi, v jejichž uspokojení byli navzdory všemu přece jen tehdejší básníci šťastnější, než jsou dnešní. Neboť Opitz, Lohenstein, Gryphius mohli být ještě odměňováni za to, co ve službách státní věci prokázali. A na tom se paralela končí. Barokní literát byl cele obrácen k ideálu absolutistického zřízení, jež podporovala církev obojího vyznání. Postoj jeho současného dědice se vymezuje popíráním státu, revolučním krédem, nebo alespoň nedostatkem jakéhokoliv dbaní na státotvornost. Posléze nelze po-

minout pro několik analogií velké rozdíly; v sedmnáctém století byla literatura významná pro obrodu Německa, byť ji národ nebral na zřetel. Oproti tomu vyznačuje dvacetiletí německé literatury, jež zde bylo na doklad probuzeného zájmu o epochu uvedeno, rozklad, ať už jakkoli přechodný a plodný.

Dojem, který jsou s to právě dnes vyvolat příbuzné tendence v německém baroku, vyjadřované přemrštěnými uměleckými prostředky, je o to mocnější. Má-li se představit idea jedné formy, vyvstává nutnost zdůraznit suverénní postoj vůči literatuře, která se do jisté míry sama nákladností své techniky, jednotvárnou přebujelostí svých výtvorů a prudkostí, s jakou utvrzovala své hodnoty, snažila o to, aby o ní svět a potomci téměř mlčeli. Ani pak nelze podceňovat nebezpečí, neboť z výšin poznání může být každý snadno stržen do nezměrných hlubin barokního cítění. Improvizované pokusy, jež chtějí zpřítomnit smysl této epochy, se vždy znovu setkávají s charakteristickým pocitem závrati, kterou přivolává popatření na vířivé rozpory jejího duchovna. „I ty nejintimnější obraty baroka, i jeho jednotlivosti – a snad právě ony – jsou antitetické."[18] Jen pozorování, které se blíží k věci z dálky, ba které se nejprve totálního popatření na ni zříká, které si ukládá do jisté míry cvik v asketismu, může vést ducha k oné odolnosti, jaká umožňuje, aby zůstal při podívané na toto panoráma mocen sám sebe. Chod tohoto výcviku zde měl být popsán.