**Ke klasicismu Goethovy Ifigenie**

Theodor W. Adorno

Stále ještě vládnoucí názor situuje Goethův vývoj v rámci klišé procesu zraní. Po Sturm und Drang se měl básník naučit krotit. Jeho zkušenost antiky mu měla pomoci se osvítit a zaujmout stanovisko čistého díla bez balastu, v souladu s verši z Fausta: „Mošt i kdyby absurdně se choval, / přece z něj bude víno nakonec.“ Goethe tento přístup ke svému klasicismu úmyslně podporoval: ten poté přichystal cestu k jeho etablování klasikem. Nejenom její trivialita činí tuto konstrukci podezřelou; nejenže zaměňuje stylizační princip, jestliže se mělo o něco takového jednat, s autenticitou esteticky uskutečněného, jež je míněna pojmem klasického, nakolik tento může vyjádřit více než akumulovaný úspěch. Nadto je schéma takového objasnění ke Goethovi nespravedlivé, když probouzí zdání, že jeho dílo popřelo zkušenost temného, sílu negativity, a fingovalo harmonii, jež byla v době emancipované, proti společenskému uspořádání se stavějící subjektivity historicky nemožná. Mezi zásluhami práce o proklatě [*verteufelt*] humánní[[1]](#footnote-2) Ifigenii od Artura Henkela není mezi nejmenšími to, že autor rozdrtil tuto konvenci a vyzvedl moc mytického právě v tom kusu, který, před Tassem a Nemanželskou dcerou, nejsilněji ovlivnil typus goethovského klasicismu. O mýtu přitom nemluví, dle nedbalého mluvnického úzu, ve smyslu alegorie nadčasového či transcendentního, nýbrž podobně jako Benjamin v traktátu o Spříznění volbou jako o souvislosti viny všeho živoucího,[[2]](#footnote-3) o osudu. Takový mýtus, prehistorie současnosti, je přítomen v celém goethovském díle. Snadno bychom ho mohli pojmout jako jediný proces s mytickou sférou. Ta není pro Goetha symbolem idejí, nýbrž zapleteností života v přírodě. Slepé, samorostlé poměry přetrvávají také ve společnosti osvíceného věku. V takové podobě se vtírají do Goethova díla. Jeho důstojnost mu dává váha, kterou připisuje mytickému momentu; jedině v dialektickém poměru k němu, nikoli jako volně se vznášející zvěstování může být jeho pravdivostní obsah stanoven coby humánní. Tím se liší nejenom od klasicismu Schillerova, který celebruje kantovský svět idejí, ale také od mramorové sféry výtvarného umění, vůči níž se Goethův vkus v žádném případě neukázal být imunní. Též u umělců nejvyššího řádu je třeba zohlednit náklonnost či odstup k materiálu, v němž a přes nějž se vyjadřovali [*in denen sie und über die sie sich äußerten*]. Goethův vztah k výtvarnému umění není v žádném případě nad vší pochybnost. Ta se přenesla na *fable convenue*, že básník byl, jak tomu říkají, *Augenmensch*. Násilí jeho jazyka zaplavuje viditelné takovým způsobem, že [jazyk] je, navzdory oné proslulé vizuální preciznosti, převáděn v hudbu. Goethovy výhrady vůči ní odpovídají spíše gestu zaklínající obrany proti mytické sféře, k němuž ho podnítila její hrozící převaha, než básnické horečce. Kdo jako dítě zamířil na klasicistní inscenaci Ifigenie s Hedwigou Bleibtreu, vzpomene si na to, jak nepostřehnutelně, jak vzdáleno veškeré konkrétní věcnosti to celé prochvátalo kolem, až po tom smysly sklouzávaly.

Sotva lze myslet silnější argument proti klasifikaci středního Goetha jako klasicisty. Nesouměřitelně se činohra [*Schauspiel*] Ifigenie vytyčuje nad oblast vzdělanosti, v níž si slovo klasicismus našlo svoje místečko; Řekové a Skytové v ní nejsou představiteli invariantní a od empirie odtržené lidskosti, nýbrž zřetelně náleží k dějinně určeným stupňům lidstva. Že zde vystupují duševní konflikty rozvinutých osob namísto kosmu klenoucího se mezi vnitřkem a vnějškem, jaký přepokládá klasicistní, i Hegelova, koncepce řectví, toho si povšimli mnozí, naposledy Henkel. Ten nezanechává žádné pochyby o tom, že přisvojení mytické látky je u Goetha neodlučitelné od sedimentovaného křesťanství. Neochvějně se však při životě drží takové pošetilosti jako tohoto komentátora jubilejního vydání Ifigenie, který se ve vší vážnosti táže: „zda máme v Ifigenii více německou či více antickou tragédii,“ a na stejné rovině oznamuje, že se z této básně v próze, během Goethovy italské cesty a po ní, „stalo věčné umělecké dílo.“ Tomu, že žije, vděčí dílo právě oněm okamžikům, jež jsou během jeho transportu do Pantheonu zamlčeny. Dějinně-filosofický důraz na proces mezi subjektem a mýtem propůjčuje textu jeho nevadnoucí modernost, nakolik se mu věnujeme, aniž by nám imponovaly či nás iritovaly autority zaběhnuté literární historie.

Co se podílelo na dějinném pohybu Ifigenie, se datuje zpátky k protestu mladého Goetha a jeho přátel proti vinickému aspektu civilizace, na nějž pod nadvládou končícího absolutismu dopadalo pronikavé světlo. Příroda se měla osvobodit od uzurpátorských zákonů, jež již nebyly na míru neutlumenému hnutí; co se tehdy zvalo géniem, i ona úmyslná, mladým Goethem ostatně vzápětí umírněná hrubost, je nemělo za terč své kritiky o nic méně než ve francouzském *grand siècle* vykultivovanou a v Německu upjatě napodobovanou formu. Civilizační moment je však momentem umění samotného jako něčeho stvořeného, něčeho, co vychází z přírody. Heslo, že se má umění opět stát přírodou, jehož ozvuky jsou slyšet ještě v německém idealismu, má stejně tolik pravdy jako nepravdy. Pravdy, jelikož připomíná umění, aby se stavělo za vše, co je utlačováno panstvím jakéhokoli druhu, i tím racionálním; nepravdy, jelikož si takovou zastávající se řeč nelze představit jinak než jako racionální a zprostředkovanou skrze kulturní totalitu. Tím, že umění zbavuje mýtus jeho doslovnosti a transponuje jej do svého obrazového světa, je vpleteno do osvícenství, stupněm civilizace a jejím korektivem naráz jako Rousseauova filosofie. V míře, v jaké se vyspělá buržoazie nechávala v tehdejším novém umění slyšet, byl antimytologický moment její historickou aktualitou, byla nepřítelem ilegitimní legitimity, bezprávého práva. Umění však nešlo myslet jako ryzího soka civilizace déle než po jedinou polemickou vteřinu; čistota jeho bytí se nezná k nabubřelosti, barbarskosti, provinčnosti tirád jako je ta Schillerova o inkoustem pokaňhaném sekulu.[[3]](#footnote-4) V celém Německu, kde se anticivilizační impuls umění zapletl s ekonomickou zaostalostí za buržoazní civilizací západu, se na něm duch musel udřít, pokud si nechtěl podkopávat zemi pod nohama nebo se honit za prázdnými triumfy. Výmarský Goethe, jenž navázal styk s širokou společnost a tím také s mezinárodním stavem vědomí, působil coby agens deprovincializace německého ducha. Jestliže ho po sto letech Nietzsche velebil jako posledního Němce, který se stal evropskou událostí, tak se dotýkal stavu věci. Zatímco tato deprovincializace Goethovým generačním současníkům vyrazila revoluční zuby; zatímco on ustoupil a přerušil radikální novátorství formy, které však nakonec nebylo, navzdory Goethovi, k zastavení, choval se na druhou stranu, poměřuje se dle společnosti a zříkaje se nucených géniovských tónů, moderněji než všichni hainbündleři [tj. čl. skupiny „Göttinger Hainbund“[[4]](#footnote-5)], šturm und drangeři i raní romantikové. Viděl, že ten, kdo vůbec uznává smlouvu, již mu předestírá každé umělecké dílo, se zavazuje jeho imanentní zákonitosti, objektivaci. Pakliže se chová, jako by byl nad tento závazek povznesen, prokazuje se ve vlastní produkci jako bezmocný. Co se literární produkci [*Dichtung*] Sturm und Drangu nedostávalo na síle, nešlo připsat nedostatečnosti talentu tak nadaných autorů jako byl Lenz[[5]](#footnote-6). Goethe v tom musel poznat marnost gesta bezprostřednosti ve [společenském] stavu universálního zprostředkování. Jeho klasicismus nearchaizuje. Specifická antičnost Ifigenie, již mohl stárnoucí Goethe zpětně přeceňovat, odkrývá potenciál jeho básnického génia spíš, než to že by jako Schiller sáhnul do [historického] fundu. Kdybychom se nebáli paradoxie, pak by se klidně dalo zastávat, že vlastní antično klasicistního Goetha, jeho mytický prvek, není nic jiného než chaotično jeho mládí. To je prostřednictvím své objektivace přesídleno zpět do světa prehistorie, nikoli vykrášleno jako fasáda věčné přítomnosti. Právě proto, že Goethe nearchaisuje, dostává se jeho básni čehosi archaického. Ne nadarmo situuje své antické drama místo do atticko-klasických poměrů do poměrů starších, exteritoriálních. Pragmatickým předpokladem Ifigenie je barbarství. To je jakožto oblast neštěstí sladěno s mytickým osudem. Dle Ifigeniiny řeči na počátku hry se „cizá [dotýká] mne kletba“ (verš 84). Svět, v němž nalezla útočiště a z něhož by chtěla uniknout, je do sebe násilně uzavřen v každém slově, ba ještě spíš v melodii slov. Chceme-li o Goethově klasicismu pochopit více, než že zrestauroval aristotelské jednoty a užil jambů – a jakých to nesmírných jambů! –, potom budeme muset vyjít z toho, že civilizace, jíž se literatura [opět *Dichtung*] nedovede vymanit a z níž chce přesto uniknout, se takové literatuře stává tématem. Ifigenie a Tasso jsou civilizační dramata. Reflektují určující [*bestimmende*] moc reality, před níž si Sturm und Drang zakrýval oči. Do této míry jsou realističtější než Sturm und Drang a mají adekvátnější dějinně-filosofické vědomí.

To výrazně odlišuje goethovský klasicismus od veškerého formalismu, od hladkosti Thorvaldsena a Canovy.[[6]](#footnote-7) V rozporu s přijímaným a zažitým pojetím a v rozporu s neuváženým užíváním slova forma je goethovský klasicismus třeba vyvozovat z obsahu [*Inhalt*]. Dáváme si záležet, abychom jej, s odvoláním na Goethova vlastní slova a současná slova Schillerova, nazývali humanita nebo humánnost, přiměřeně nepochybné intenci vyzdvihnout úctu k lidské svobodě, k sebeurčení každého jednotlivce do obecnosti, nad každý partikulární mrav a nacionální omezenost. Jak jednoznačně Ifigenie v danou chvíli optuje pro humánnost, tak málo je její podstata[[7]](#footnote-8) [*Gehalt*] v tomto *plaidoyer* vyčerpána; humanita je spíše obsahem tohoto kusu než jeho ideovou podstatou [*Gehalt*]. Jestliže Nietzsche jednou napsal, že rozdíl mezi Schillerem a Shakespearem je, že Shakespearovy věty obsahují opravdové myšlenky a ty schillerovské fráze, pak by dle stejného kritéria Ifigeniin Goethe spadal na stranu Shakespearovu, jakkoli tato hra jistě nemá o citáty nouzi. Rozdíl je zde však mezi hlásaným ideálem a zpodobením jemu imanentního dějinného napětí. Humanita je v Ifigenii pojednávána skrze zkušenost své antinomie. Subjekt, který se v civilizačním procesu ne tolik emancipoval, jako z něj spíše vyvstal, se jakožto již emancipovaný ocitnul s civilizací a jejími stanovami ve při. Čemu se u klasicismu právem může říkat stylizace, co je heteronomní v tom hrozivém smyslu, že styl je zde figurám přehazován jako drapérie, je, spíše než „klasické“, výrazem oné neadekvátnosti a přebytku nepřitavené objektivity, nesmířené se subjektem a v rozporu z civilizačními nároky. Prostřednictvím tohoto rozporu se Goethovo dějinné stanovisko stejně jako způsob jeho postupu pohybují nadmíru blízko jemu dle filosofické šablony tak vzdálenému Hegelovi. Paul Tillich na tento vztah upozornil před více než třiceti lety. Konflikt civilizovaného, civilizací zesílivšího a skrze ni oslabeného subjektu s civilizací je konflikt Tassův. Jeho tragický konec – Goethe se tomuto slovu moudře vyhnul a znovu mluvil o činohře – odhaluje, že osvobozený subjekt nemůže žít svobodně v buržoazní společnosti, která mu svobodu namlouvá. Jedině její zánik může stvrdit jeho právo. Tato antinomie v Ifigenii ještě není tak čitelná. Přenáší se na srážku dvou národů ze dvou věků světa. Civilizace, fáze vyspělého subjektu, převyšuje mytickou nevyspělost, čímž se na ní proviňuje a ocitá se v souvislosti viny. K sobě a svému usmíření se [civilizace] dostává jen tím, přičemž se takto neguje, že se chytrá Řekyně humánnímu barbarskému králi doznává. Vydává sebezáchovného ducha svých civilizačních druhů všanc. Také kvůli takovéto dialektice je Ifigeniina humanita proklatá; humánní se stává teprve v tom okamžiku, kdy humanita přestane nadále trvat na sobě samé a na svém vyšším právu.

V této dialektice se forma stává ústřední: coby konstrukce celku a částí, jakož i coby jedna z ukázek zcela nových jazykových výšin německé literatury. Styl tohoto díla je vším pronikající éter jeho jazyka. Taková přednost formy vnáší civilizační moment, výtku námětu [*stofflicher Vorwurf*], do zbásněného*[[8]](#footnote-9)* [*das* *Gedichtete*]. Zmírnění hrubosti, a nakonec její zmizení nejsou pouze úmyslem hrdinky. Forma jedné každé věty se uskutečňuje s rozvážným a [těžce] vydobytým μεσότης[[9]](#footnote-10) formulace. Zvláštně se provdává za teplé, obemykající proudy. Též extrémní a děsivé stavy věcí se na tom podílí, aniž by se tak zmírnily. Mlčí-li král Skytů antiteticky či mluví-li skoupě, pak se tato skoupost již nezdá náležet někomu, kdo není výrazu dostatečně mocen; mlčení z jeho strany je civilizační, usmlouvaná náhrada zuřivého výbuchu. Za svou neodolatelnost vděčí Thoasovy lakonické interjekce v posledních verších – přechod od pragmatického „Nuž jděte“ (v. 2151) k proslulému „Žijte blaze“ (v. 2174), jehož konvencionalita v tomto kontextu nashromažďuje bezpříkladnou tíhu ideové podstaty – této skryté plnosti. Osamostatnění formy v Ifigenii je zásadně odlišné od toho ve francouzském klasicismu, kde jazyk stará o civilizační moment ještě před veškerým básnickým porcesem. Goethův jazyk se musí s ideovou podstatou již zrodit; to mu propůjčuje svěžest lesa a sluje.[[10]](#footnote-11) Musel se jí ujmout se všemi obtížemi zpátky do subjektivní zkušenosti odražené poesie: objektivovat se bez účasti na jakékoli ji nesoucí objektivitě. Možnost vyrovnání našel v jazyce, jako by [jazyk] byl, přese všechno, v onom subjektivistickém věku stále nějak předřazený subjektu, schopný pojmout do sebe ono subjektivní hnutí a proměňovat se s ním. Počínaje Ifigenií se rozbíhá vývoj jazyka ke onomu objektivujícímu momentu, jenž kulminuje ve Flaubertovi a Baudelairovi. Smíření subjektu a toho, co se mu vymyká, je ovšem – a tato úloha, totiž substituovat formu za vůči ní antagonistický obsah, náleží jazyku – krajně exponováno již v Ifigenii. Zdařit se mohla díky tomu, že v tom, co v pregnantním smyslu nazýváme estetickým, v autonomii formy, se sráží obsahové pnutí. Jazyk se stává zastupitelem pořádku a současně ze svobody, ze subjektivity pořádek produkuje, ne nějak zvlášť jinak, než jak to měla na mysli idealistická filosofie, kterou Goethe nemohl strpět. Co navzdory tomu zůstalo antickou pseudomorfózou a stylizací, to způsobila nesmiřitelnost toho, co chtělo být géniem i přesto usmířeno. Klasicistní smýšlení či světonázor jsou naproti tomu lhostejné; ve své křehkosti se goethovský klasicismus prokázal jako správné vědomí, jako šifra nezahladitelného, čehož zahlazení je součástí jeho ideje.

Goethův klasicismus není rozhodnutým protipohybem polepšeného člověka proti svému ranému dílu, nýbrž jeho dialektickým důsledkem. V tomto směru je třeba rekurovat k uměleckému nominalismu, nadvládě specifického a jednotlivého nad obecností a pojmem. Ten utváří skrytý předpoklad Goethovy produkce. *Parti pris* ve prospěch obecnosti v Goethově pozdním a už i středním období nominalismus ne tolik staví mimo akci, jako jej spíše dává do klatby. Je arci buržoazní; Goethe ani žádný jiný buržoazní umělec si jej nedovedl odepřít. Zakazuje vlévat uměleckému dílu smysl svrchu. Zřeknutí se sevřených dějů, koncepce otevřeného, induktivně ze zkušenosti napájeného dramatu, to, jak se od druhé půlky osmnáctého století zacházelo s epickým prvkem, byly vše výrazné stopy nominalismu. Ten poháněl rovněž mladého Goetha. Neslučitelný s ním byl jeho patos a patos ostatních šturm und drangerů. Ten se utvářel ve znamení Shakespeara, jako revolta subjektu a jeho zaslepená naděje, že sám od sebe, čirým svědectvím o své prapůvodní síle vdechne dílu onu smysluplnost, o níž spolu s neodvolatelnou ztrátou ontologie přišel. Antinomie, která měla dosahovat své nevyšší pointovanosti v prchavosti okamžiku, jež charakterizuje klasicismus daleko přesněji než idea nadčasového přetrvání, nenapadnutelnosti – je antinomií nominalismu, jenž v umění jakož i v myšlenkách, a to měrou odpovídající procesu zburžoaznění, nevyhnutelně přetrvává. Nutí vzdát se jakékoli jednoty, jež by byla etablovaná dříve než části a jež by je spojovala; naopak má tryskat z jednotlivce. Tím však jednotlivosti zároveň ztrácejí své Nač, které jim taková krystalizace umožnila: nejen určitost jejich smyslu v rámci celku, nýbrž již orientační konstantu, přes níž postupují a pomocí níž se vyzdvihují nad své partikulární bytí. Klasicismus je na to křehkou odpovědí; jeho prekérní střed, zaujetí distance k veškerým krajnostem se konkretizuje tím, že se vyhýbá aporetické konstrukci a její ozvěně v patetické řeči zrovna jako nepojmovému detailu, jenž hrozí tím, že se z estetického kontinua propadne do předestetické empirie. Fragilní je však klasicistické řešení proto, že je antinomií vlastně zapovídáno, že vyvažuje tam, kde není žádného smíření. Stává se tak z něj výkon taktu. Klamem přirozenosti zakrývá takt onu režírující, smysl ukládající ruku; obezřetným leštěním zahlazuje vzdorovitost již nepojímaného detailu. To, že se v tomto ukrývajícím, pořádajícím aktu přesto uchovává apriori formy, které nominalismus demontuje, aniž by mu [toto apriori] ustoupilo, dává klasicismu jeho netrvanlivost. Ta svou záři odráží zase zpátky na něj jako lesk efemerního, avšak predestinuje ho k tomu být ideologii, k utajenému uschovávání toho, co již není. Jazyková sensibilita lyrika Goetha, která nemá sobě rovnou, mu dala zakusit, že je nominalistický patos dutý. Umělecké dílo, svěřené beze zbytku subjektu a jeho zprostředkování, nemůže v bezprostředním subjektivním sebeprojevu dosáhnout toho, proti čemu se tento sebeprojev bouří. Bouřící se revolta předhazuje závaznosti ideové podstaty její lži. Ta se musí přehánět; jinak by nemohla věřit sobě samé.

Z čeho byl Goethe ve své umělecké práci nucen vycházet, byla přirozená řeč. Přirozenost lákala generaci Goethova mládí i jeho samotného, mezitím se stala, nejsouc ničím než abstraktní negací ne-přírody, tak nepřirozenou jako ona „Ha“, která se jako echo ozývají nejen v Loupežnících. Přirozená řeč se silou vlastního pojmu stává umírněnou, nenásilnou. Tak konverguje s humanitou jako se stavem nenásilnosti. Rozšiřuje se napříč kosmem literárního útvaru. Co muselo Goetha fascinovat na antice, poněvadž to odpovídalo jeho momentální potřebě, byla právě taková přirozenost. To ona, nikoli stylizace byla cílem Ifigeniina stylu; stylizace je její stigma. Básnický ideál je u středního Goetha, poprvé v německé literatuře, ideálem dokonalé *désinvolture*. Gesto vládnoucí přírodě, křeč[ovitost] slova se uvolňuje. Jazyk již nenachází svou antinomii v sebeprojevu, nýbrž odcizením se věci, kterou k sobě vášnivě a neodlučně tiskne. Přírodní lyrika mladého Goetha pro to byla nejvyšším modelem; nemálo je na druhou stranu toho, za co v přechodu německého uměleckého jazyka k jazyku civilizovaně přirozenému vděčí Wielandovi.

Jeho *désinvolture* však měla, jelikož nenáležela jen básnickému subjektu, nýbrž i osádce dramatických osob, svůj společenský index. Nedovedl-li Goethe nadále snášet revoltu, pak za to byla zčásti zodpovědná kritika buržoazního ducha, na němž byl sám celým svým nitrem účasten. Hnusil se mu měšťák, který se staví herojem; tušil něco z nekalého tajemství revoluce a domněle osvobozeného vědomí, které se, jako potom ve Francii roku 1789, musí deklamovat, protože není zcela pravdivé, protože se v něm humanita zvrací v represi a brání neumenšené lidskosti. Tento aspekt revoluce byl v Německu oné doby stále reálně zastřen. Proto Goethe desertoval do aristokratické společnosti: v buržoovi se obával barbara a doufal si v humanitu v tom, nač cílila měšťákova zášť. Dobré způsoby, ohled, zřeknutí se agrese oné údajně nezkrášlené pravdy jsou ingrediencemi požadavku humanity. Že se tento požadavek sráží směrem vzad, svědčí méně o sympatii k romantismu, k němuž Goethe zaujímal odstup, jako spíše o nouzi stavu, v němž humanita vzešla a jenž ji v tom samém okamžiku odříznul. Takto bychom měli, na základě díla, interpretovat jeho přesídlení do Výmaru. S ryzostí, odpovídající jeho uměleckým schopnostem, pak Goethe v Tassovi odhalil také iluzorní moment tohoto společenského obratu, až dospěl bezmála k sebezničení *in effigie*. Avšak jeho *désinvolture* vyžadovala onu distanci, kterou si humanita v Ifigenii podržuje v každé větě. Z nedostatku distance došel Tasso svého zániku. Ona je *principium stilisationis*, bez něhož se od nynějška žádné velké umělecké dílo neobešlo; jakožto sociální privilegium však omezuje humanitu, kvůli níž se umělec vůbec distancuje.

Odtud se moment družnosti, jenž se v Goethově básni snadno jeví jako ústupek životním okolnostem, jako neslučitelný se stylizačním principem distance, stává srozumitelnějším. V Ifigenii, a zvláště pak v Tassovi, se tento moment stará o komunikaci osamělých. Mezi nimi vládne konvenience vzdělanosti [*Bildung*]: vyobrazení vzdělaných dramatických osob jakožto vzdělaných je vzorkem realismu, novum v goethovském básnění. Družný moment se proměňuje v hovorový jazyk. Hluboký vhled do Ifigenie a rozbitnosti jejího stylu nám poskytují ony pasáže, kde hovorová řeč, bez pretenze a pózy, téměř bez povšimnutí vyklouzává z distancujícího stylu. V takové chvíli z ní takřka mluví měšťák, jehož řeč se nikdy nestane řečí šlechtice. Verše Pylada zní: „Tak ti, kdo obdrželi tebe, / obstarali i mne: neb kým bych se, nebýt ty živ, / já býval stal, to nechci pomyslel“ (v. 638-640); [[11]](#footnote-12) eliptické „nebýt ty“ namísto „kdybys nebyl“ patří spíše do jazykového prostoru Markétčina než Mykéňanova, jako ani jazyková figura: „kým bych se já … býval stal“ není co do svých předpokladů výrazem života řízeného rodinnými vztahy. Zní buržoazně. Goethe vůbec nechává Pylada, možná pro kontrast s herojem, mluvit buržoazněji než jeho bratrance, spolu s nímž byl vychován. Doložit to lze antoniovským obratem: „Nemívám v úctě toho, kdo domýšlivě věří, / že vyzvednout ho možná chtěl by lid.“ (697/698). Rozumné a individualisticky pointované rozlišení mezi tím, zač se někdo považuje, a tím, jak ho vidí druzí, jemuž Schopenhauer přikládal takovou váhu, musíme připočíst takové společnosti, v jaké se pod nadvládou zákona záměnnosti rozcházejí lidské určení a funkce, a kde „vidět někoho nějak“ implikuje liberální svobodu názoru, se svrchním tónem čehosi, co na lidi pohlíží na základě jejich zpeněžitelnosti. Takovým mluvnickým figurám vyhradil Goethe v Ifigenii druhé housle; také královský posel Arkas se dotýká prozaična větou: „Ó, nechť si zopakuješ ve své duši, / jak šlechetně se k tobě choval, / od dob, cos tu, až po tento den!“ (v. 1500-1502) V moderním jazyce je „chování“ [*Betragen*] slovem pro jednání, které již není nepochybné, jako muselo být pro starobylé feudální pány, již obývají tribunu Ifigenie. Zahrnuje přizpůsobení se čemusi zvenčí uzákoněnému; a ideálem by bylo, i kdyby slovo „chování“ před dvěma sty lety nemělo být tak depravované jako v poslední době. To, že taková místa tiše disonují, a dobarvují tenor celku, má důvod v tom, že mu má být vtělen družný tón, aniž by se však směl blížit komunikativní, od objektivity jazykového útvaru byť sebeméně se odchylující řeči. Objektivita jazyka není v Ifigenii zachována bez rmoucení, právě jelikož postuluje onu apriorně smysl ukládající bytost, kterou by dle míry přirozenosti postulovat nesměla. Na bolestivých, raněných místech klasicismu sklouzává ryze vyjadřující jazyk do jazyka sdělujícího. Umělecká aranžmá nepostačí ku zkrocení divergentního.

Antinomická struktura se však rozprostírá také humanitou jakožto intencí dramatu. Společenský koeficient jazyka, koeficient vzdělané vyšší třídy, je indexem partikulárního v humanitě, indexem toho, co v humanitě vylučuje. Tento moment je vlastní všem jejím představitelům této epochy, Kanta a Schillera nevyjímaje. Výrok o proklatě humánní Ifigenii z Goethova zralého období, jenž dává jméno Henkelovu pojednání a nachází se v dopise Schillerovi z roku 1802, může být vykládán jako sebeuvědomění této skutečnosti. V Ifigenii protestuje Goethova věrnost vlastnímu mládí proti ceně, kterou zaplatil za svůj pokrok. Jako má humanita výrazu, mlčky vzdorujíc surovosti podjazyka, v sobě cosi zaklínajícího, cosi právě takového ražení jako mýtus, jehož se drama zříká, tak je také obsah oné humanity založen na privilegiu. Třídně uvědomělá stranická pozice toto nesvede dostatečně pochopit; bylo by tedy anachronické ji zaujmout. Goethe stojí, v rámci společenského celku, pod nadvládou jisté fatality, jíž se básnické slovo nedovede vytrhnout, pakliže s tím nechce pohodlně setřást i tíhu věcného obsahu, jehož si žádal pravdivostní obsah. Oběti civilizačního procesu, ti, jež civilizace utlačuje a již mají platit její útraty, byli ošizeni o její ovoce, uvězněni v předcivilizačním stavu. Tohle civilizace, jež historicky nalezla cestu z barbarství, pomocí represe, která toliko praktikuje její princip, totiž ovládání přírody, až podnes podporovala. To nutilo mluvčí humanity, dokud dialektické souvislosti ještě nebyly průhledné, k tomu, aby své civilizovanosti dovolili sžít se s bezprávím. To, jsouc pozůstatkem barbarství resistujícím proti barbarství, je surogátem usmíření s přírodou, které se holé antimytologii nezdařilo. Bezpráví se v Ifigenii přihází těm, kdo se, dle řeckého užití toho slova, doslova nazývají barbary. Barbarskost neřeckého bytí je v Ifigenii dosti drsně znázorněna v podobě Ifigenií odročeného, nikoli však zrušeného obyčeje obětovat cizince bohyni. Goethe, který doufal třídní poměry, zviditelňující se již i v jeho mikrostátečku, zmistrovat pomocí humánních opatření ze strany vlády, přesazuje rozbušně antagonistickou podstatu jejich bytí do exotična, analogicky k Hegelově Filosofii práva: „Touto dialektikou je buržoazní společnost hnána přes sebe samu ven, nejprve coby tahle určitá společnost, aby kolem sebe, v jiných národech, které za ní, v prostředcích, jichž má nadbytek, nebo vůbec v pečlivosti řemeslné práce atd., zaostávají, hledala konsumenty, a tedy také nezbytné prostředky subsistence.“[[12]](#footnote-13) Zejména Thoasem je, třebaže vágně, anticipován imperialismus pozdějšího devatenáctého století, který přesouval třídní boj na rovinu bitvy národů nebo bloků a činil jej tak neviditelným, a to až po nedávno vyvstalý kontrast mezi vysoce industrializovanými a nerozvinutými národy. Nepředpojatou recepci Ifigenie, dle níž bylo s Thoasem zacházeno zákeřně, nelze zcela uchlácholit jakýmkoli protidůkazem. Jistěže se nechá racionalisticky argumentovat způsobem, že kdyby měla například Ifigenie u stárnoucího krále, jenž ji touží mít za ženu, neboť si přeje dědice, přijít o svoji svobodu, potom by její vlastní autonomie, její kantovské právo vůči sobě samé, a tudíž její humanita, utrpěla ránu. To, nač je zde nesnadné přistoupit, sleduje normy buržoaznosti, kterou Ifigeniina humanita, v rysech jako insistence na svobodě nebo rovnost, akceptuje jako závaznou. Bezpráví se v Ifigenii určuje imanentní kritikou. Svoboda je tím, z čeho Ifigenie jedná a co chce. Její nesjednotitelnost s nacionálním privilegiem je tematizována v prvním dialogu pátého aktu mezi hrdinkou a Thoasem. Na její: „Nuž zahub nás – jestliže smíš“, král odpovídá: „Což věříš, že slyší / hrubý ten Skyt, a barbar takový, hlas, / hlas pravdy a lidskosti, jejž Atreus, / sám Řek, si nevšiml?“ Ona na jeho ironii odpovídá vážně: „Slyší jej každý, / ať pod jakým již zrozen nebem, když / života mu pramen v hrudi čist / a bez překážky tryská.“ (v. 1936-1942) Humanita si ovšem žádá, aby nastal konec onoho „něco za něco“, splácení stejného stejným; aby skončila ta ohavná výměna ekvivalentů, v níž se v podobě racionální ekonomiky opakuje prastarý mýtus. Svůj dialektický uzel má však tento proces v tom, že pokud je něco nad výměnou, potom to ještě nespadá za ni; že suspenze výměny nestačí k tomu, aby se lidé, jakožto objekty řádu, znovu shledali s plným výtěžkem své práce. Odstranění směny ekvivalentů by bylo jejím naplněním; dokud rovnost vládne jako zákon, bude jednotlivec o svoji rovnost zrazován. Stylizační princip Ifigenie, vzdor slavnému goethovskému realismu, zatarasil takovýmto tvrdě věcným kategoriím vstup do uměleckého díla. Navzdory veškeré sublimaci padá jejich odraz na konstrukci, která se ve stejném okamžiku rozpoznává jako čistá lidskost a zároveň tuto svou roli podceňuje, v okamžiku, v němž už ji totalita funkčních, společností navzájem propojených vztahů začala potlačovat. Pocit nespravedlnosti, která je, i na úkor hry, uskutečňována proto, že je objektivně, ze samé podstaty ideje, že se s humanitou realisuje také spravedlnost, vyžadována, tudíž spočívá v tom, že Thoas, barbar, dává více než Řekové, jimž se, se srozuměním básně samotné, zdá, že ho v humánnosti převyšují. Goethe, jehož to muselo v době konečného sepsání hry inervovat, využil veškeré své umění k tomu, aby dílo ochránil před námitkami; průběh Ifigenie v jejích pozdějších aktech je apologií humanity proti její imanentní nehumánnosti. Kvůli takové obraně se Goethe odhodlal ke krajnosti. Ifigenie, poslušna kategorického imperativu tehdy dosud nenapsané Kritiky praktického rozumu, zneuznává ze svobody a autonomie svůj vlastní zájem, který si žádal podvod, a tudíž opakoval mytickou souvislost viny. Stejně jako hrdinové Kouzelné flétny dbá na přikázání pravdy a zrazuje jak sebe, tak své blízké, kteří jsou zachráněni jedině díky barbarově humanitě. Veliká závěrečná scéna s Thoasem pak, pomocí taktu odkoukaného od toho společenského, pomocí rituálu hostitelské vlídnosti, dychtí až do neznatelna oslabit to, co se zde děje: že skytský král, jenž reálně jedná daleko šlechetněji než jeho urození hosté, zůstává na ocet. Pozvání asi stěží přijme. Není mu, abychom použili Goethova obratu, dovoleno být účasten na nejvyšší humanitě, je odsouzen zůstat jejím objektem, zatímco jednal jako její subjekt. Neuspokojivost ukonejšení, které si usmíření pouze vyloudilo, se manifestuje esteticky. Zoufalé básníkovo úsilí je zde nadbytečné, jeho dráty jsou vidět a porušují pravidlo přirozenosti, které si dílo uložilo. Člověk si tohoto záměru všímá a je rozladěn. Mistrovské dílo skřípá v šarnýrech [/v pantech (od opony)]: tím obžalovává pojem mistrovského díla. Goethova citlivost k tomu umlkla v Ifigenii s ohledem na to, co Benjamin jasnozřivě pojmenoval jako hranice a možnosti humanity. V okamžiku buržoazní revoluce září [humanita] daleko nad partikulární zájem třídy a ve stejném okamžiku je partikulárním zájmem umlčena; v každém stavu ducha jí bylo zapovězeno, aby překročila svoje hranice.

Ona si však uvědomila svá omezení: v prostřední části Ifigenie, monologu Orestova šílenství. Ten odpoutává obraz neumenšeného smíření, vymykajícího se konstrukci humanity coby jakéhosi středu mezi nepodmíněností a slepým propadnutím přírodě. Goethe tu vskutku nechává klasicismus tak daleko za sebou jako metrum jamby – repríza volného verše jeho raného období. „Zde nikdo z nás nechová nenávist.“ (v. 1288) Osvobození mýtu v podsvětí, vize Orestova, transcenduje cokoli, co bylo z řeckého pohledu vůbec představitelné. Tantalovci, pranepřátelé, jsou smířeni, Atreus s Thyrestem, Agamemnon s Klytaimnestrou, dokonce i ona s Orestem, v doprovodu křesťanské narážky „Viz svého syna“ (v. 1294), v níž se humanismus stupňuje až k blasfemické mystice. Co chiliastického tady přeskakuje brány antiky, je oficiálnímu západnímu křesťanství stejně cizí jako střední humanitě; zaznívají tu ozvuky nauky o apokatastasi: spasení dokonce i toho radikálně zlého, dokonalé hříšnosti. Dosti paradoxně, a dozajista bez Goethova vědomí, je do ruského prostředí vsazenému Řekovi vložena do úst ústřední náboženská koncepce Rusů, jíž se teprve mnohem později dostalo slova v její vlastní literatuře. Je to však tato vize, která strhává konstrukci kultury, jež je jinak vystavěna ve prospěch Ifigeniiny humanity. Na onom nejavansovanějším místě svého kusu slouží Goethe humanitě v celku, když porušuje tabu polovičaté, domestikované humanity, která se nemůže zříci věčného trestu pekla. V totalitě díla si tato ovšem uchovává převahu. Komu báseň, jak rozpoznal Henkel, svěřila hlas utopie, toho zároveň očerňuje jako šíleného. Utopie je obviňována z nemožnosti všude, kde se hne; kdo ji spatří, musí být pomateného ducha. A víc: zákon nesejdnatelnosti je zapuštěn dokonce i v utopii společenského stavu svobodného od práva a bezpráví a její bezmeznost je zrušena. Nad Tantalem, společníkem bohů, který se doslova vyzdvihl k absolutnu, nadále vládne kletba. Dotázané stíny se na Orestovu otázku po praotci odvrací a vizionáře tak znovu odsuzují k beznaději. Mýtus pohlcuje monolog, který jeho věčně stejné proměňuje v jiné a nové. Metafyzická kritika Ifigenie by v tomto našla jednu za svých výtek.

Sám Orestes, jenž v zhroucení své vizionářské scény dopadá na kamení mýtu a zdá se být roztříštěn, má antimytologický postoj dokonce příkřejší jakož i reflektovanější než jeho sestra. Jeho postoj je také stanoviskem básně samotné. Již začátkem druhého aktu je Pylades, téměř teoreticky, shrnuje: „Nedvojznačná jsou slova bohů, / ne jak má za to[[13]](#footnote-14) nevrlý stísněnec.“ (v. 613/614) Orestův protest proti mýtu se vyostřuje, možná ve vzpomínce na Euripida, v obžalobu olympských božstev: „Mně vyvolili, abych prolil krve, / abych se stal vrahem uctívané matky / a za hanebnost hanebně se pomstiv byl / k zemi na jejich povel sražen. Věř, / toto uvalili na Tantalův dům, / a já, poslední, nevinný nesmím, leč / bezctně musím zahynout.“ (v. 707-713) To vyprovokuje odpověď Pyladovu, jenž bohy odlišuje od mýtu: „Bohové nemstí / otcovský přečin na jich synovi; / každý si, dobrý či zlý, sám musí / vlastním svým činem uzmout odměnu. / Dědí se požehnání rodičů, ne kletba.“ (v. 713-717) Toť popis dějinně-filosofické pozice, již Goethe Orestovi skutečně připisuje. Jsou-li, podle Freudova náhledu, mýty předobrazy neuróz, potom básník buržoazního věku mytickou kletbu zvnitřňuje až k neurotickému konfliktu. Unáší Oresta do světavěku po konci mýtu, v souladu s toposem veškerého osvícenství, kritikou projekce, který Ifigenie výslovně cituje: „Ten špatně chápe nebeské, kdo / je má za krvelačné: ten vbásňuje jim jen / své vlastní krutokruté touhy“ (v. 523-525); Goethe nemusel mít vůči Voltairovi, kterého překládal, tak záporný postoj, jak se domnívá názor populární u jeho komentátorů. Mytický hrdina je němý a svou řeč, dle Benjaminovy knihy o baroku, nachází na tragickém jevišti; Orestes, jakož i ostatní Řekové této hry, na něj vstupují jako svéprávní. Tam, kde se Orestes cítí zaklet, krátce před svým velkým výlevem, reflektuje tudíž také svou vlastní uzavřenost, přičemž ji virtuálně ruší: „Jak Herkul chci, já nehodný, / smrt ostudnou, do sebe uzavřený zemřít.“ (v. 1178/1179) Jeho vztah k mýtu není ten, který přísluší antickým herojům, nýbrž je vztahem vynuceného návratu, jenž se pak v šílenecké scéně stává jazykem. Sestře říká: „A nech si radit, slunce / neměj tak ráda, ani hvězdy ne: / pojď, následuj mne v temnou říši!“ (v. 1232-1234) – Verše, jež by stačily k tomu, aby všem triviálním názorům na goethovský klasicismus byla navždy sebrána půda pod nohama. Jimi hra nabývá romantického prvku, jehož dialektika ji neguje a konservuje. Vnitřní pohyb paticky zádumčivého je Goethem, se zkušeností, která hledá sobě rovnou, vyobrazen jako pohyb regrese. Hluboká dialektická spojitost tohoto kusu by ale měla být nacházena v tom, *že Orestovi skrze jeho příkrou antitezi vůči mýtu hrozí tomuto mýtu padnout za oběť.* Báseň předpovídá zvrácení osvícenství v mytologii. Tím, že Orestes odsuzuje mýtus coby jemu vzdálený, ne-li dokonce před ním prchnuvší, se identifikuje s oním panským principem, v němž se, skrz naskrz prostupujíc osvícenstvím, prodlužuje osudnost [*Verhängnis*]. Osvícenství, jež samo sobě uniká; jež si v sebereflexi nepodržuje onu souvislost přírody, z níž se svou svobodou vyděluje, se stane proviněním na přírodě, kouskem mytické souvislosti přírody. Toto probleskne na jednom velice skrytém místě básně. Thoas, ten, kdo byl ošizen, s nímž báseň potajmu sympatizuje, je proti civilizovaným vybaven argumentem divochů, již byli přesto lepšími lidmi. V posledním výstupu praví: „Řek často obrací své chtivé oko / vstříc dalekému bohatství barbarů, / zlatému rounu, koním, krásným dcerám; / avšak nedovedly je násilí a lstivost / s dobytým pokladem vždy šťastně domů zpět.“ (v. 2102-2106) Imago krásných barbarských dcer, jimž dámy římského impéria závidí, připomíná bezpráví humanity jako nadvlády člověka nad onou zvířeckostí, jež, jak ukázala mnohem pozdější, ta Baudelairova, fáze zkušenosti, je fermentem krásna samotného. Humanitou bylo [bezpráví nadvlády] teprve tam, kde se, přesahujíc tak vlastní ideu, totiž ideu člověka, otevřelo navenek. Smíření není pouhou antitezí mýtu, nýbrž zahrnuje spravedlnost vůči němu. Ifigenie strpí pouze neznatelné echo takové spravedlnosti nad právem, které je vyspělými subjekty hry usvědčeno ze svého bezpráví.

V čem se Ifigenie vyprošťuje z mýtu, to říkají méně její promluvy, jako spíše přístupy k výkladu historie. V monologu čtvrtého aktu přemítá hrdinka o naději, že by kletba nemusela platit věčně: „Nemá se snad / na tento rod již nikdy vztáhnout nové / požehnání? – Tak ať je vše z něj sňato! / Štěstí z nejlepších, života krásná síla, / ty nakonec se znaví: tak proč tedy ne kletba?“ (v. 1694-1698) Mohli bychom tato slova považovat za episodická a periferní, kdyby byl Goethe o dvacet let později nenapsal pohádku, na kterou přišel v mládí, o nové Meluzíně, jež po dobu, kdy se vzdaluje svému pudově nespoutanému, téměř barbarskému milému, mizí do říše truhličky. Je to fantasmagorie blažené mrňavosti, v níž to její milý, byv vlídně přijat, nevydrží, a již opouští surovým násilím zmařenou, aby si ho země vzala zpátky. Truhlička z básně o Meluzíně, z jedné z těch nejtajuplnějších [*rätselvollsten*], jež Goethe stvořil, je protiinstancí mýtu, na nějž neútočí, nýbrž se mu podbízí svou nenásilností. Takto by to pak byla naděje, jedno z orfických praslov a hesel Ifigenie, že násilí pokroku, v němž mimikry osvícenství napodobují mýtus, vybledne: že se zmenší nebo, dle veršů Ifigenie samotné, „znaví“. Naděje je uniknutím humánnosti ze zakletí, zkonejšením přírody, nikoli jejím tvrdošíjným ovládnutím, jež perpetuuje osud. V Ifigenii se naděje, jako na rozhodujícím místě Spříznění volbou, jeví ne coby lidský pocit, nýbrž coby hvězda vycházející lidství: „Jen tiše, srdce milé, / za hvězdou naděje, jež kyne nám, / se šťastnou odvahou ať chytře směřujeme.“ (v. 923-925) Naděje činí přítrž tvoření, vyrábění, bez něhož však ani ona sama není. Tudíž je v básni přivolávána jen roztěkaně. V umění epochy má [naděje] své místo ve velké hudbě; v Beethovenově Leonořině árii a v okamžicích některých adagií, jako v první větě Razumovského kvartetu, výmluvnější než všechna slova. Ten, kdo stojí mimo mýtus, není optický, věcný Goethe, jenž je až po finále Fausta komplicem panství nad přírodou; jistě však onen pasivní, k činu, jenž měl být na počátku, tedy první, nikoli poslední, již neochotný Goethe. Teprve ten ztělesňuje námitku proti klasicismu, který se, jako by tomu nemělo být, nakonec stejně přidává na stranu mýtu. Kde se goethovské dílo zvedá nejvýše, tam dosahuje bodu indiference mezi osvícenstvím a heterodoxní teologii, v níž si osvícenství uvědomuje samo sebe, a jejíž vysvobození tkví v tom, že se vytratí a zmizí uvnitř osvícenství. Ifigeniino podobenství o únavě je odkoukané z přírody. Platí za gesto, které se odevzdává místo toho, aby na sobě trvalo; ale také bez toho, aby se samo sebe zřeklo. Goethova hra byla dokončena ve stejném roce jako Figaro, a Goethe navazoval na text Kouzelné flétny. V nevěcné a nepojmové řeči Mozartově se viditelně propojuje dokonale osvícená lucidita s cele sekularizovaným sakrálnem, jaké se skrývá v šumu věcného a pojmového jazyka Goethova.

1. HENKEL, Artur. Die „verteufelt humane“ Iphigenie. In: *Goethe-Erfahrungen*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1982. – Tento výraz k charakterizaci Ifigenie použil už sám Goethe. [↑](#footnote-ref-2)
2. K tomuto: „Osud se tedy ukazuje, pozorujeme-li život jako odsouzený, v zásadě jako život, který byl nejprve odsouzen a nato se stal vinen. Goethe shrnuje obě tyto fáze ve slovech: ‚Necháváte chudého stát se vinným.‘ Právo neodsuzuje k trestu, nýbrž k vině, osud je souvislost viny na živoucím.“ BENJAMIN, Walter. Osud a charakter. *Agesilaus Santander*. Přel. Jiří Brynda. Praha: Hermann & synové, 1998, s. 43. – tak Benjamin smýšlel o osudu okolo roku 1921. V pozdější goethovské eseji píše o: „Osudovost[i] existence, v níž se svírá živá příroda do jediného kruhu viny a trestu […]“; na přímou návaznost Benjaminova pojetí osudu mezi touto esejí a ranější statí poukazuje poznámka: „Neboť osud (jinak je tomu s charakterem) nerozhoduje o životě nevinných rostlin […] Nezadržitelně naopak prochází životem provinilcovým. Osud je souvislá nit viny v žijícím [orig. *Schicksal ist das Schuldzusammenhang von Lebendigem*].” BENJAMIN, Walter. Goethova Spříznění volbou. *Dílo a jeho* zdroj. Přel. Věra Saudková. Praha: Odeon, 1979, s. 141. – Zde je důležité, že osud se v obou textech váže na dimenzi *lidskosti*, morálního jednání: „To znamená: má-li někdo charakter, je jeho osud bytostně konstatní.“ (*Agesilaus Santander*, s. 40) Nebo jak to zazní v goethovské eseji: „Nedbají-li lidského a propadnou-li přírodní moci, pak je stáhne dolů přírodní život, jenž si zachovává svou nevinnost v člověku jenom tehdy, když se váže s vyšším životem.“ (*Dílo a jeho zdroj*, s. 141) Domníval bych se tu vidět náznak požadavku smířit mytické a civilizační. [↑](#footnote-ref-3)
3. Jedná se o narážku na slavný monolog Karla Moora ze Schillerova dramatu *Loupežníci*. „Das Zitat von Schillers Räuberhauptmann wurde bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert, im positiven wie im negativen Sinne zur Selbstbezeichnung verwandt. ‚Mir ekelt vor diesem Tintengleksenden Sekulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von grossen Menschen.‘“ LUND, Hannah Lotte. *Der Berliner „jüdische Salon“ um 1800,*

   *Emanzipation in der Debatte*. De Gruyter, 2012, s. 135. – „Schwungsvoll und unüberlegt, ist [Karl] doch selbst Angehöriger und Nutznießer dieses Säkulums und bei seinen Gelehrten in die Schule gegangen, wie seine zündende Rhetorik verrät,“ kterážto se podobá řečnickému stylu jeho bratra. LUSERKE-JAQUI, Matthias, DOMMES, Grit. *Schiller-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2011, s. 36. [↑](#footnote-ref-4)
4. Lit. spolek při univ. městě Göttingen. Většinou se řadí k Sturm u. Drangu. Její členové ctili F. G. Klopstocka (básníka nerýmovaného verše: hymen a ód, který inspiroval i Hölderlina), naopak se vymezovali vůči ironicky-satirickému Ch. M. Wielandovi. [↑](#footnote-ref-5)
5. Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), současník Goethův a Schillerův, člen hnutí Sturm und Drang. Trpěl na katatonní schizofrenii, koncem života se živil jako domácí učitel v Moskvě, kde byl také jednoho dne nalezen na ulici mrtev. Mezi jeho nejznámější díla se řadí *Der verwundete Bräutigam* (1766), *Die Soldaten* (1776)a *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung* (1776). [↑](#footnote-ref-6)
6. Novoklasicistní sochaři, Ital Antonio Canova (1757-1822) a Dán Bertel Thorvaldsen (1770-1844). [↑](#footnote-ref-7)
7. Dle Benjaminovi stati *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin* je „Gehalt“ pojem, který Goethe používal pro „vnitřní formu“; tu potom v zásadě ztotožňuje s básnickým úkolem coby s předpokladem hodnocení básně, coby s „duchovně-názornou“ strukturou světa, o níž báseň svědčí: se „zbásněným“ (*das Gedichtete*, viz níže). Smysl „zbásněného“ se však mezi hölderlinovskou a goethovskou statí posunul tak, že už mnohem spíše odpovídal významu, v jakém jej zde používá Adorno. BENJAMIN, Walter. Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. In: *Illuminationen*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1969. („Gehalt“ konsistentně překládám jako „ideová podstata“, jen v tomto jediném případě užívám pro lepší plynutí jazyka pouhého „podstata“.) [↑](#footnote-ref-8)
8. Pojem raného Benjamina, který Adorno přejímá a přeúčelňí k vlastním cílům. „Das Gedichtete unterscheidet sich als Kategorie ästhetischer Untersuchung von dem Form-Stoff Schema entscheidend dadurch, daß es die fundamentale ästhetische Einheit von Form und Stoff in sich bewahrt und, anstatt beide zu trennen, ihre immanente notwendige Verbindung in sich ausprägt. […] Das Gedichtete erweist sich also als Übergang von der Funktionseinheit des Lebens zu der des Gedichts. In ihm bestimmt sich das Leben durch das Gedicht, die [básníkova] Aufgabe durch die Lösung. […] Gerade die schwächsten Leistungen der Kunst beziehen sich auf das unmittelbare Gefühl des Lebens, die stärksten aber, ihrer Wahrheit nach, auf eine dem Mythischen verwandte Sphäre: das Gedichtete. Das Leben ist allgemein das Gedichtete der Gedichte [ale, jak patrno, nikoli ve smyslu v bezprostředním] […] wie ja das Gedichtete selbst eine Sphäre der Beziehung von Kunstwerk und Leben ist, deren Einheiten selbst nicht durchaus erfaßbar sind.“ BENJAMIN, Walter. Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. In: *Illuminationen*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1969, s. 23-25. – To, jak vidíme, zdejšímu způsobu užití odpovídá spíš vzdáleně. Adornova interpretace je zde nepochybně ovlivněná mnohem spíše esejí o *Spříznění volbou*, jak bude ostatně z dalšího, tj. na pozdějších místech Adornovy eseje, zřejmé. [↑](#footnote-ref-9)
9. „([…] mesótēs: ‘middle’, ‘mean’, understood in the positive sense). Key concept of a Greek ethical (and resulting political) maxim, which – according to the classical definition of Aristotle […] – postulates an orientation toward the mean between ‘too much’ (hyperbolḗ) and ‘too little’ (élleipsis).“ MEIER, Mischa. Mesotes (heslo). In: *Brill’s New Pauly*. Převzato 24. března 2020, z domény: <http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e800980> [↑](#footnote-ref-10)
10. *Wald und Höhle* – nazývá se tak jeden z obrazů Goethova *Fausta*, takže se nejspíše jedná o narážku na něj. Zřejmě také proto, že se zde „nadčlověk“ a měšťák Faust nalézá v antinomické situaci, v níž jednota, kterou pociťuje – jelikož je mu umožněno nahlédnout do nitra přírody („Ne návštěv jenom chladně žasnoucích, / tys popřál mi v hruď hluboce jí zírat / jak v srdce příteli.“), leč pouze za cenu toho, že bez Mefistofela by již nebyl ničím –, je chladnou přítomností ďábla narušována, i když je to právě tato přítomnost, kterou se snaží zahladit. Takto lze, schematicky ovšem, vnímat Faustovu touhu po životní, nikoli duchovní zkušenosti jako buržoazní sklon k nominalismu, jehož se Goethe nemůže zbavit, a jeho asketický pobyt v lesní sluji jako útěk do Výmaru, k aristokratické uhlazenosti, klasicistní jednotě. Nominalismus se však, v podobě Mefistofela a Faustovy touhy, nenechá zahladit. GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust*. Přel. Otakar Fišer. Praha: SNKLHU, 1955, s. 189. [↑](#footnote-ref-11)
11. Citované pasáže přeloženy bez širšího přihlédnutí k textu *Ifigenie* (byť s jeho znalostí), jeho metru apod., výhradně pro účely „celistvého“ překladu Adornova eseje. Netroufáme si soudit, zda se nám podařilo dotyčnou jazykovou úchylku adekvátně zachytit; pokusili jseme se ji nahradit jazykovým jevem, který se nám jevil alespoň vzdáleně (!) obdobný. Zde originál: „‚So haben die, die dich erhielten, / Für mich gesorgt: denn was ich worden wäre, / Wenn du nicht lebtest, kann ich mir nicht denken‘ (638-640); die Ellipse ‚worden‘ […] der Sprachgestus ‚was aus mir worden wäre‘ […]“. [↑](#footnote-ref-12)
12. [Adornova vlastní poznámka!] Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts, hrsg. von J. Hoffmeister, 4. Aufl. Hamburg 1955, S. 202 (§ 246). [↑](#footnote-ref-13)
13. Pomocí „mít za to“ zde překládáme „wähnt“, což ostatně neznamená nic jiného (byť je zde jistý důraz na představování si, ve smyslu „mít něco před očima“). Sloveso „wähnen“ je však etymologicky příbuzné slovu „Wahn“ – přelud, odtud pak „Wahnsinn“ – šílenství. Zmiňujeme se tu o tom jenom proto, abychom přiblížili, proč se možná Adorno rozhodl citovat právě tyto verše. [↑](#footnote-ref-14)