

Arnold Gehlen



Arnold Gehlen o struktuře tragédie

A. Gehlen u nás patří spíše mezi méně známé filozofy. Ve světě je však uznáván jako přední představitel moderní filosofické antropologie, v níž se filosofické myšlení spojuje se sociologickými a psychologickými přístupy. Vedle ústředního tématu „přirozenosti člověka a jeho postavení na světě“ se Gehlenovo rozsáhlé dílo věnuje mimo jiné kritické analýze moderní technické civilizace a otázkám etiky. K velmi ceněným patří i Gehlenovy práce věnované problematice umění. Gehlen se narodil roku 1904 v Lipsku. Studoval v Lipsku a v Kolíně nad Rýnem. Působil na různých univerzitách jako profesor filosofie a sociologie, např. ve Vídni a v Cáchách. Zemřel roku 1976.

Nastiňme stručně hlavní myšlenky Gehlenovy antropologie, jejíž zdroje jsou především v Schopenhauerově a Nietzscheově dědictví. Člověk, říká Gehlen, je *cosi* jako „zvláštní vrh přírody“, neboť na rozdíl od zvířete přichází na svět „ nahý“. Příroda se k němu chová macešsky, nevybavila jej dostatečně ani potřebnými tělesnými orgány ani instinkty. Navíc mu chybí přirozené životní prostředí. Člověk nemá domov, respektive jeho domovem je širý svět. Biologická nevybavenost a otevřenost světu činí z člověka „bytosť potřeby“, trpící stálou nouzí a ohrožením. Pocity nejistoty a úzkosti nejsou až projevy moderního života. Jsou pro člověka konstitutivní, vyplývají z jeho zvláštního ustrojení a postavení ve světě. Člověk by nepřežil, kdyby neměl rozum a ruce, které slouží jako náhražky. Z jejich spojení se rodí jednání, čin. Člověk se stává „jednající bytosť“. Protože mu příroda odepřela vlast-

ni životní prostředí, musí se člověk zabezpečit tím, že si je vytvoří sám. Tak vzniká z lidské práce kultura jako specificky lidský svět. Její základní články vytvářejí společenské instituce, které výhodným způsobem upravují chování jedinců a jejich vzájemný styk. Instituce ztělesňují práci a zkušenosti mnoha generací, a proto je třeba je chránit a ne je neodpovědně rušit, jak jsme toho mnohdy svědky v naší současnosti.

Gehlenovo pojetí podstaty tragédie tvořivě navazuje na skvělé rozbory Kantovy, Hegelovy a Hölderlinovy. Tragédie nespočívá v osudovém konfliktu charakterů, je založena hlouběji. Je pro ni podstatné, že vyvěrá z nevědomého. Tragičtí hrdinové nejednají sami za sebe, vystupují, aniž si to ovšem uvědomují, jako zástupci vyšších, božských mocností. Tragickej děj plyne neodvratně k smrti, v níž se neuvědomené, slepé projasňuje, uvědomuje. Tragédie se stává skutečnou tragédií, až když je hrána. Teprve jednání na scéně zasvěcuje diváka, a to vždy nepřímo, do podstaty předváděných osudů. Také smrt musí být znázorněna na jevišti, aby se ve své uzamčenosti stala postižitelnou.

Struktura tragédie

Jsou vědy, které trpí paradoxem, že se zabývají předmětem, jehož podstata a substance nade vši pochybnost uniká myšlenkovému uchopení. Tyto vědy, jež jsou si od samého začátku vědomy neslučitelnosti svých racionálních poznávacích cílů s podmínkami existence jejich předmětu, však přece mnohdy žijí dál, jestliže od nich hlubší lidský zájem vždy znovu cosi očekává. Taková je situace estetiky, a zvláště jejího nejvyššího úkolu, estetiky tragického.

Jestliže se zde filosofická myšlenka obrací v obvyklou snahu poznat, co tedy je ta „podstata tragického“, v čem spočívá a co tedy máme pokládat za vlastní účel tragédie, pak zpravidla také zapomíná na to, že úspěšnost tohoto poznání stejně jako průhlednost by tragédii činily nadbytečnou, neboť pak by její esence byla sdělitelná také diskurzívně abstraktním způsobem; nemusela by se, pakliže bychom prohlédli mechanismus tragické situace, hrát ani číst, nýbrž by stačily údaje učebnic nebo monografií z estetiky o tragickém v Egmontovi, Oidipovi atd. Vědy jako estetika, problematické ve svém základním rozvrhu, by jako skutečně poznávající a nikoli pouze klasifikující přímo popíraly a rušily svůj předmět. Bereme-li umění vážně, pak asi víme, že jeho obsah se může vyjevovat a žít právě jen v médiu umění a že ho nelze adekvátním způsobem přenášet do média myšlenky. Proč ale přes to všechno existuje hluboký filosofický zájem o estetiku, pochopíme z jedné velmi pozoruhodné zkušenosti. Myslíci člověk, a zejména filosof, je zvyklý každé nazírání také ještě reflektovat. Prav-

děpodobně velmi dobře ví, že to, co je například na tragédii podstatné, není **poznatelné**, ale přesto, nebo právě proto, z ní odchází ve stavu zjitřeného, i když bezcílného myšlení, a nelze se dosti obdivovat Kantovi, že v „Kritice soudnosti“ soustředil svoji pozornost právě na tento moment. Člověk, myslitel, pod dojmem prožitku umění uvěřil, že se mu otevírají brány velkého poznání, avšak tyto poznatky nechtějí být zviditelněny právě proto, že k jejich obsahu se není možné přiblížit žádnými jinými prostředky. „Estetická idea“ — říká Kant — „se nemůže stát poznáním, protože je názorem (obrazotvorností), pro který nemůže být nikdy adekvátně nalezen pojem.“ Estetická idea je „inexponibilní představou obrazotvorností“, která, a to je postřeh nejhlubší, přivádí mysl ve svobodné hře obrazotvornosti a rozvažování „k poznání vůbec“, k poznání bez předmětu. Jinými slovy: daná estetická idea se silami oživené obrazotvornosti vypíná k poznání, kterého nelze nikdy dosáhnout. Vzbuzuje množství citů a vedlejších představ, říká v § 49, pro něž nenalzáme výraz, estetická idea oživuje mysl tím, že jí otevírá výhled na nedohledné pole příbuzných představ, obrazotvornost přitom dostává popud myslet více, i když nerozvinitým způsobem, než se dá vyjádřit v nějakém pojmu, zkrátka, duševní síly se dostávají do naladění k poznání vůbec, pro něž nelze nalézt předmět. Kant má naprostou pravdu, když říká (§ 44), že neexistuje věda o krásnu, a skutečně je třeba dosavadní postupy estetiky z velké části vyvrátit, protože se právě ve svém poznávacím zájmu chovaly naivně realisticky. Umění však přináší „estetické ideje“, což jsou „představy obrazotvornosti, které dávají podnět k četným úvahám, aniž jim může být adekvátní nějaká určitá myšlenka, tj. pojem“, a které tedy ani žádný jazyk není s to postihnout. Tyto

podněty k četným úvahám, které se nacházejí v umění, jsou zárodkem estetiky; zjištění, že estetická idea není racionálně poznatelná, se samo zdá být pro tento zárodek smrtelné.

Avšak jestliže tragédii pojmově neuchopíme, uchopí se sama. Rozhodujícím momentem musí být přece to, že zmatené a vydrážděné mocnosti se tu najednou ve smrti sloučí v nekonečné projasnění a řád, ve smrti, kterou každý z vášnivě zúčastněných bere na sebe jako vykoupení a smysluplné obrácení. Tvrdím, že tragické dění samo sebe uchopuje, jestliže je v okamžiku nejvypjatější zuřivosti vrženo ve svůj protiklad, smrt, a že ve smrti nachází svůj řád a jednotu a rozjasněno přichází k sobě. To, že dění v osudu samo vyjasní svůj smysl, který nikdo ze zúčastněných nemusí znát nebo zvěstovat, je ono důležité tušení, z něhož vycházíme, když nyní klademe rozhodující otázku: jaká je tedy ona forma vědomí, vlastní tragédii samé, tomuto objektivnímu uměleckému dílu? Přesně tutéž otázku vzněsl Hölderlin, a zatímco jinak je sebepoznání významných dramatiků pozoruhodně nedostatečné ve srovnání s tím, co sami vytvořili, zde se otevřel zcela zásadní metafyzický přístup.

Hölderlin se o podstatě tragického vyjádřil takřka identicky na dvou místech, v poznámkách k Oidipovi a k Antigoně: „Zobrazení tragického je postaveno především na tom, že nestvůrnost, s jakou se druzí člověk s bohem, a bezmeznost, s jakou se přírodní moc a nejhlubší nitro člověka v hněvu slučují v jedno, se uchopuje tím způsobem, že bezmezně slučování se pročištuje bezmezným rozlučováním.“ A opět: „Jak je naznačeno v poznámkách k Oidipovi, je tragické zobrazení postaveno na tom, že bezprostřední bůh, zcela sloučený s člověkem, že nekonečné nadšení se pojímá nekonečným způsobem, tj. v protikladech, ve

vědomí, jež překonává vědomí, posvátně se rozlučuje, a bůh je přítomný v podobě smrti.“

Na tragédii je tedy v první řadě podstatné, a to je známo dávno, že člověka uchvacuje velký osud, bezprostřední bůh. Mravní v jeho bezprostřední ryzosti, říká Hegel, je božské v jeho světské realitě. V tragédii tedy proti sobě vystupují v první linii mocnosti, a nikoli postavy, a skutečnost, že člověk nejedná jako jednotlivec, nýbrž jako ten, koho ovládají a oživují mocnosti a zákony, představuje přímo „rozumovou formu“ tragédie, jak to nazývá Hölderlin, která je v případě Antigony správně označována jako politicky republikánská. Dokonce ještě v Schillerových tragédiích se jedná o mocnosti, o cosi jako stavovskou *raison* a měšťanskou čest, které v „Úkladech a lásce“ jsou skutečnými mocnostmi a teprve prostřednictvím lásky se dostávají do kolize. Tragické spolu s prostředky jeho vyjádření proto končí tam, kde se mocnosti rozplynou a postavám je dána volnost, a Hölderlin zaslouží obdiv, když říká, že typu představivosti naší doby dominuje tendence být vůbec s to „cosi postihnout“, mít vůbec nějaké osudy, neboť naší slabostí je bezosudovost, *dysmoron*.

Substancí každého jednotlivého dramatického zobrazení proto je, že lidská postava se spojí „s ryzím životním obsahem, a chce mu dostat“. Tak zní formulace Hegelova. Toto neoddelitelné spojení se však za hranicemi pouhé manifestace smýšlení může uskutečnit pouze v jednání. „To, co je dramaticky působivé,“ říká Hegel, „je totiž jednání jako jednání a nikoli expozice postavy jako takové, která je méně závislá na určitém záměru a jeho provedení ... v tomto smyslu má Aristoteles pravdu, když tvrdí, že tragédie má dva zdroje jednání, a to smýšlení a postavu (*διάνοια και ηθος*), avšak hlavní je záměr (*το τελος*)

a individua nejednají proto, aby ztvárnila postavy, nýbrž postavy jsou spolupojímané podle potřeb jednání.“² A protože právě jednání, substance dramatu, není pouze nějakým vnitřním vztahem, nýbrž směřuje do světa, vyžaduje celého člověka v jeho konání i způsobech, v gestu i pohybu těla, ve výrazu tváře atd., a tragédie musí být proto ztvárňována a plasticky předváděna tak, jak to nutným způsobem plyne z podstaty jednání. Proto jenom tam, kde člověk jedná jako nástroj mocnosti, se může tragické rozpínat do stran a vtahovat do katastrofy další a další sféry a osoby; dalším podstatným momentem je tedy vnitřní logika, s jakou ony mocnosti na sobě navzájem souvisí, až se nakonec celá klenba zhroutí.

Mocnost, která na počátku vrhá Antigonu v kolo osudu, je rodinný svazek bratrské lásky, ovšem ne jako soukromý cit, nýbrž jako síla osudů jednoho mytického a vznešeného rodu:

Ach, sestro, uvaž jen, jak neslavně
a stíhán zástítm zhylnul otec náš,
když pod tíhou svých vin, jež odkryl sám,
si vlastní rukou vyrval oči své,
a dále: Jeho máš a spolu choť
jak bídně ukončila provazem
svůj život; konečně jak v jeden den
dva naši bratři rukou vespolečnou
se zavraždili oba navzájem,
ti ubozí, a stejný smutný los
si uchystali. Pohled, zbýváme
teď jen my dvě ...

² Z toho vyplývá zákon o střední šíři postavy: postava se může v tragédii rozvinout jen s ohledem k jejímu jednání a nikoli v celé šíři svých epických vlastností, přitom ale přece s jistou dramatickou plností a životností, takže postavy nesmějí být „pouhými personifikovanými zájmy“.

To je tedy horizont bratrské lásky, který pak logicky určuje všechny ostatní horizonty: náboženství Antigony musí být rovněž jiné než náboženství Kreontovo:

Znalas vyhlášku a zákaz můj?
A osmělila ses jej přestoupit?

ptá se Kreón, a ona odpovídá:

Ten zákaz přec mi neohlásil Zeus.

A když on v dialogu namítá:

Ne, dobrý nemá zlému roven být!

odpoví ona, jak říká Hölderlin, roztomilými a snilkovsky naivními slovy:

Kdož ví, zda dole platí názor tvůj!?

Taková je logika sil a konstrukce tragédie je postavena na logice rozněcujících se sil, na pojmu světa, jenž náleží tragickému. Je-li Antigonu bytostně Antigona z domu Labdakovců, modifikuje to i působení dalších mocností, jímž je vystavena — protiklad přerůstá do náboženského rozměru, rozpíná se do stran, a nakonec vtahuje do katastrofy také další osoby jako Haimóna, Kreontova syna a jejího snoubence, poté i jeho matku Eurydiku, a tragický uzel se zatáhne až tím, že oheň přeskočí na vlastní dům Kreonta, jenž ho zažehl. To však Kreón nevěděl, a tak se odhaluje „bezradnost lidské bytosti“, když ve svém nářku vyrazí slova:

Ó žel, jak neblahý byl záměr mysli mé!

Tím jsme se dostali k výše nadhozené základní otázce: jaká jsou určení vědomí v tragédii. V uvedených Hölderlinových výročí bylo řečeno: nestvůrnost se

uchopuje tím způsobem, že bezmezné slučování člověka s božskými mocnostmi se pročištuje bezmezným rozlučováním. A na jiném místě: nekonečné nadšení se pojímá nekonečně, tj. v protikladech, ve vědomí, jež překonává vědomí, posvátně se rozlučuje. Co se tím míní?

Mám tuto odpověď: vášnivě a nevědomě navzájem mocné osoby jsou spalovány osvětlujícím osudem. Tragická katastrofa, toto objektivní dění samo, vrhá světlo do všech stran, rozbouřené a zmatené síly shoří v očištném plameni. Jádrem tragédie, jeho hluboký smysl tkví v tom, že žádná z osob nemá vědět, co se děje, neboť dění vysloví a uchopí samo sebe tím, že se vyjasní v katastrofu. Smrt očisťuje zmatené osudy. Proto ve všech velkých tragédiích se jednající v rozhodujícím okamžiku ocitá v nevědomosti: Oidipus, který neví, že věštba míní jeho, Romeo, který neví, že milenka jen spí, Ferdinand, který neví, že se chystá intrika. Hölderlinův neobyčejný cit cit pro umění rozpoznal v případě Antigony, „že (Antigona) při plném vědomí před vědomím uhýbá“. „Při plném vědomí se pak neustále připodobňuje předmětům, které vědomí nemají, ale které na sebe v jejím osudu berou formu vědomí.“ Má tím na mysli neuvěřitelné Antigoniny verše o Niobé:

Já slyšela, že žalostná smrt kdys postihla dceru Tantalův
Niobu na sráze sipylském:
tak jako pevný břecťanu peň
ji opředl nový útvar skal;
zvěst pak vypráví, že se i teď
rozplývá v slzách,
a stále ji smáčí déšť a sněh,
zpod slzavých víček se řine jí pláč,

skrápěje její hruď! — Mne také
osud ukládá ve věčný sen!

Těmto královským veršům rozuměl Hölderlin takto: „Předmět, který ve svém osudu nabyvá formu vědomí, je jako zpustlá země, která ve své původní rozmařilé plodnosti příliš posílí účinek slunečního světla a v důsledku toho vyprahne. Osud frygické Nioby; stejný osud, jaký postihuje nevinnou přírodu všude tam, kde ve své virtuozitě dospívá v takovém stupni k přespříliš organickému, v jakém se člověk přibližuje anorganickému, beztvaremu ve vypjaté heroických situacích a hnutích myslí.“

Vrcholem tragédie je skutečně okamžik, kdy se vášně převálí a jednájí se zasnění nebo zkamenělí stnou pouhým tragickým prostorem. Mít „formu vědomí“ tedy znamená: krajní vystupňování přechází logicky ve svůj protiklad, kypící život ve smrt: znamená objektivní jednotu protikladů. To je přirozeně Hegel, a to je také smysl oněch výše citovaných slov, že „nekonečné nadšení se pojímá nekonečným způsobem, tj. v protikladech, ve vědomí, jež překonává vědomí, posvátně se rozlučuje“. Slova, která jsem zde použil: pročišťující, vyjasňující, osvětlující, mají všechna označovat totéž: že zmatené a heroické, bytostně slepé jednání nabyvá v katastrofě, ve smrti „formu vědomí“. Proto je podstatné, že zúčastnění sami nevyjadřují vědomí, nýbrž rozhodují jsou v nevědomosti, ať už doslova nebo per accidens, jsou zaslepení. Hybris tragických osob má tento význam zaslepenosti. Reflektovanost nebo ztracená nevinnost celé jedné doby, jako je tomu u moderny, neposkytuje osudům živnou půdu; musí být nemožné stáhnout se z tragického konfliktu s omluvou zpět, a v tom právě tkví hluboká harmonie předpokladů: člověk oživaný

objektivním a donucujícím řádem, konkrétní mravností, je sám vždy tím naivním a nevědomým, kdežto od reflektujícího se mocnosti odtáhnou.

Shrňme: spletenec rozdílných sil se rozzulí a vyjasní prostřednictvím smrti; osud pak na sebe bere formu vědomí, to znamená, že nejvíce živoucí se slučuje se svým protikladem, se smrtí, v nekonečné, objektivní osvětlení, jež nesmí žádný z jednajících rušit svým vědomím.

Z tohoto pohledu vidím v Oidipu králi ještě jiný smysl než ten, který vyzdvihl Hegel a který je zajímavý pouze historicky, že zatímco my neuznáváme zločiny, které nebyly založeny naším vlastním vědomím a chtěním, onen plastický Řek plně odpovídá za to, co jako individuum učinil. Nikoli, k tragédii patří při plném vědomí vědomí uhýbat, zbavit se zraku potě, kdy „zoufalé úsilí dospět k sobě samému, ubíjející, takřka nestydatá snaha mít se v moci, kdy divoce posedlé pachtění za vědomím“ přivádí Oidipa k onomu dalekosáhlému prohlednutí. Uhnout před již nabytým vědomím, to je Oidipus, a proto stojí tato tragédie již na samé hranici umění podobně jako Hamlet, poněvadž obsahem se stává sama absence vědomí tragické osoby. Zpravidla však je objektivním, nevysloveně osvětlujícím a vyjasňujícím médiem smrt, která do osudů „vnáší formu vědomí“.

Chceme-li v těchto úvahách pokračovat, musíme zkoumání prohloubit: dosud jsme mluvili o tragédii jako o něčem skutečném — tragédie však není skutečnost, nýbrž hra. V hraní na zánik, ve smrti vázané ve verších a v dimenzi diváka, která je totéž co hra, se tu naplňuje určitý stupeň vědomí, který se v dramatu nevyjadřuje slovy, ale pouze se objektivně odehrává jako osvětlující osud. To znamená: objektivní vyjasnění hněvivých mocností prostřednictvím

smrti je vědomím nahlédnuto pouze prostřednictvím hry, aniž by bylo poznáno. Objektivní osud má, jak jsme viděli, jenom formu vědomí, a dimenze vědomí, která zde chybí, se nachází ve hře a tedy mezi hrou a divákem. Hraní smrti znamená přirozeně nesmírné vítězství ducha, a tím, že je osvětlující osud hrán a viděn — neboť hra a divák jedno jsou —, přesouvá se do vědomí proměněn v ducha, aniž myšlen, a reflektován, aniž poznán. Hra je explikací utrpení, verš je slovy vyjádřené objektivní vyjasnění. V realitě tedy tragické dění dospěje jen k němé odpovědi a objasňující výpovědi smrti, a je jisté, že poznávající myšlení zde naráží na své hranice. Poznání však není jedinou formou vědomí a při určitém obsahu, obsahu tragické smrti, je osud přijímán do vědomí prostřednictvím hry a nikoli myšlením. Reálná tragédie je nedokonalá, má jenom onu osudovou formu vědomí, osvětlující logiku smrti, a její explikací je teprve hra, která přičiňuje novou formu vědomí nikoli myšlicího, nýbrž nazrajícího. To, co se vlastně v tragédii odehrává o sobě, se zpřístupňuje teprve jako nazírané.

Je-li hra explikací utrpení, jde o jasné vítězství ducha a poetická skutečnost je vystupňovanou skutečností empirickou, která se tak stává „uchopitelnou“. V tragédii existují jen dva prazákladní fenomény, na kterých se nesmí nic měnit: ten, že smrt je osvětlujícím vyjasněním rozdílných mocností, a ten, že všechny síly dostanou v jasném klidu smrti znovu svůj řád. A také ten, že smysl tohoto objektivního děje vstupuje do svobody vědomí jediné prostřednictvím hry a nikdy jinak.

Z tohoto názoru vyplývají některá další tvrzení: nejprve, jak říkal i Hegel, tragédie je nutně tragédie hraná, čtená není nic. Podle Hegela by žádná divadelní hra neměla být vytištěna. Neboť jestliže di-

vák je onou dimenzí vědomí, která v dramatu není vyjadřována slovy, ale vyjevuje se jen v osvětlujících osudech, pak z tohoto nedostatku vědomí v tragédii vyplývá, že to podstatně říká jen nepřímě a nikdy nepřímě: neobsahuje přirozeně také žádný úmysl, nechce napravovat ani poučovat ani nepředkládá nějaké premisy, z nichž bychom měli vyvozovat závěry; tragédie také není v žádném přímém poměru k empirické realitě, nechce nic odrážet ani „uvádět na scénu“ nějakou skutečnost.

Všechny tyto non-estetické úvahy (naturalismus) chtějí do prostého přihlížení vnášet nějaké poznání nebo poučení, nějaké *aha!* nebo *ergo!* Tak tomu ale právě není: viděli jsme, že osvětlující osudy nelze vůbec myslet, že svůj podstatný obsah explikují pouze ve hře, a tedy ani zde prostřednictvím sdělení ze strany osob — to jest bez hry, vlastní podívané, se naprosto nemůžeme obejít.

Nepřímé sdělení znamená: nikdo nesmí vystoupit a říci, kdo je, odkud přichází a co chce. Nikdo vlastně také nesmí pojmenovat mocnosti, které ho ženou, ale má se konkrétně jednat, mocnosti rozdílné tímto jednáním mají sahat kolem sebe a obrovské zmatení má být vyjasněno prostřednictvím smrti, opět aniž by toto jasnění bylo explikováno jinak než ve viděné hře. Tento hlavní moment nepřímého sdělení, totiž jednání, při pouhém čtení zcela mizí.

Tragédie musí být nutně hraná ještě také z jiného důvodu: kvůli uchopitelnosti smrti. Hölderlin tuto stránku nazývá *smrtečně faktické*. Je velká hloubka v tom, že *soma* musí být zabito „atleticko-plasticky“, a vrcholné umění dosahuje pomocí žhavých veršů *démonické intimity umírajícího těla*. Neznám estetický zákon, podle něhož někteří básníci přemísťují *smrteľnou katastrofu za scénu*, avšak i tehdy musí její líčení

dosáhnout dokonale názorné atletické plastičnosti: jako když se vypráví o tom, jak Haimón zabil sebe na mrtvole Antigony:

Tu rozružil se proti sobě sám,
svá prsa nastavil, až do půli
si vrazil do nich meč; již v mrákotách,
však dosud při rozumu, k dívce své
se přivine svou paží zemdlenou
a chroptě chrlí na bělostnou tvář
své dívky krvavý déšť krůpějí.
A teď tam leží mrtev na mrtvé,
ten ubožák, když v Hádu teprve
své lásky posvěcení dosáhl

Bez tohoto zviditelnění záhuby zůstává smrt abstraktní; velkým uměleckým prostředkem k dosažení její konkrétnosti je to, co bych rád nazval „trpnou vlastností“: nějaká osobní dojemnost v dialektu nebo gestu, která svoji nevinnost vnáší i do smrti, nějaký drobný zvyk nebo vzpomínka nebo bezradná svízeň, které člověka věrně následují i do zkázy. „Dlužíte mi ještě jednu odvetu na šachovnici, pane von Walther“, říká Louisa před svým zavražděním do přišerného mlčení. Trpná vlastnost nemusí být vyjádřena slovy, může zjevně spočívat pouze v tom, že Othello je mouřenín, ale je vrcholným uměleckým prostředkem dosahování konkrétnosti smrtelně faktického.

Nutnost hry má konečně ještě jednu hlubokou stránku: tragédie zůstává cele imanentní viditelnému a netranscenduje. Tato imanence se vysvětluje z podstaty jednání jako substance dramatu, protože žádné transcendentující jednání neexistuje, a z podstaty smrti, protože smrt je průlom, ale není východisko. Realita umění není sdílná pro transcendentujícího člověka. A proto, že tragédie netranscenduje, že zjevení lamií,

Pegasů, nymf, sirén a andělů je vzhledem ke znázornitelnosti uměleckou chybou, že tedy tragédie setrvává v obsahovém dosahu empirického, činí tak pokud možno důrazně a pojednává již známou látku. Také toto je jeden ze zákonů velkého dramatu, který ctí řecké umění stejně jako klasické francouzské umění, v mnoha tématech Shakespeare a také ještě Schiller ve „Valdštejnovi“ — jednoduše proto, že podstata hry vystupuje zřetelněji do popředí, jestliže se pozornost neztrácí v průběhu neznámých dějů. Také tento zákon se v 19. století, v romantických a naturalistických omylech, vytratil. A tak bude zřejmě pochopitelné, když budu oponovat také dalšímu apriori tohoto století: názoru, že v básnickém umění se nic nedá naučit. Hölderlin si to nemyslel: mluví o určitém „kalkulovatelném zákonu“ a vadí mu, „že se řecká tragédie dosud více posuzovala podle dojmů než podle jejího zákonitého kalkulu a ostatních postupů, jimiž se vytváří krásno. Moderní poezii se však obzvláště nedostává školy a řemeslnosti k tomu, aby její postupy mohly být propočítané a poučené a aby, jsouce osvojeny, mohly být v provedení vždy znovu spolehlivě zopakovány.“ Opravdu si myslím, že by se měla poskytovat výuka forem dramaticky účinných prostředků: mluvil jsem už o „trpné vlastnosti“, o střední šíři postavy a o uměleckých přednostech známé látky. Patří sem patrně také zvláštní účinek mladistvé smrti v „Úkladech a lásce“, v „Romeovi a Julii“ a v „Antigoně“. To je ono „praematurum“, a jestliže Goethe obraceje se k Riemerovi v tom nachází „iniustum“, jde o zjevné neporozumění uměleckému z pozice empirie.

Ze základního názoru zde uvedeného by bylo možné odvodit dva důležité závěry metafyzické povahy. Troufám si totiž tvrdit, že určité obsahy, např. právě ty, na nichž stojí velké drama a velká tragédie,

vůbec mohou být výhradně obsahy umění: médium empirické skutečnosti není půdou pro pravé, explicitní tragično z toho prostého důvodu, že by bylo nepřírozené přihlížet faktické tragédii místo abychom zasáhli, pomáhali, zachraňovali nebo jakkoli jinak jednali. V realitě se vyskytuje pravé tragično jen v těch případech, kdy hynoucí odmítá pomoc a k přihlížení nutí, nebo všude tam, kde rozdělující osud vstoupí mezi lidi bytostně svázané a opět jim neponechá žádné jiné pouto než vědomí; toto však, samo jsouc trpné, nachází cestu k jiné formě uměleckého zdolávání života: k lyrice. Individuálně trpící, který sám sebe nazírá, se stává lyrikem, a dává tedy smysl, jestliže tragicky trpící postava hry pojímá v monologu sebe samu lyricky. Nelze-li tedy, jak se domníváme, obsah tragického prostě oddělit od hry a proto se jedná o podstatně umělecký obsah, je jakékoli přímé přiblížování tragédie empirickému světu skutečně hlubokou uměleckou chybou. Jedinou uměleckou látkou jsou mýtické nebo alespoň historické motivy a již průzu pociťují jako nepřipustné podbízení se faktickému (v dějinách dramatu se ostatně předvedla značně polemicky). Přenese-li se na scénu skutečnost, hra dostává okamžitě charakter tendenčního sdělení a ztrácí svůj výhradní smysl, totiž pojmout vyjasněnou intimitu smrtelně faktického s vyvřením lidských vášní do nezátížené svobody vědomí. Druhým závěrem je možné navázat na Hegelův poznatek, který popsal na souvislosti podstaty a jevu, že totiž aby se mohly zpřítomnit hlubší skutečnosti jako takové, musí se vyjevit v nějakém heterogenním médiu: duše v řeči a výrazu, reálný řád světa v myšlence, osudy v inkognitu náhody. Pakliže smrt se uzavírá každému pochopení, protože smrt druhého přece znamená absolutní přerušování veškeré komunikace a vlastní

smrt ještě leží v temnotě budoucnosti, snad bychom si mohli dovolit smělou představu, že pouze v médiu umění, a sice tragédie, explikuje smrt svou jinak uzavřenou podstatu. Tragédie zná zprostředkovat nevyslovitelnou, avšak nanejvýš zřetelnou ideu smrti. Kromě ní existuje již jen jedno velkolepé oduševnění a naplnění smrti, a tím je sebeobětování pro velkou víru, a zejména v křesťanství působí tato idea jako významný motiv dvoutisíciletého usilování lidského ducha. Existuje tedy jenom jeden nazíravý a jeden praktický způsob, jak se setkat se smrtí. A v dokonalé tragédii tato stránka nesmí chybět a ten, koho přemohly mocnosti, musí přesto svou záhubu vzít svobodně na sebe.