

Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.

JAN PATOČKA

EPIČNOST A DRAMATIČNOST, EPOS A DRAMA

(1966)

Nebude možná bez zájmu pro specialisty divadla, zaměřené pochopitelně k nejnaléhavější přítomnosti, k mnohostranně rozvířenému a nepřehledně usilujícímu dnešku, pokusí-li se někdo nespécializovaný o zásadní distancované zamyšlení, pro které dnešek je pouze krátkou a nesamostatnou fází věkovitého pásma. Duchaplný a nebezpečný myslitel¹ postavil kdysi proti sobě epos a drama jako svět a duši. Tato opozice stojí na půdě moderní estetiky: epos jako znázornění mravního světa národa heroického údobí rozpracoval s důkladností sobě vlastní až Hegel. Ale je to hluboká opozice, pochopí-li se „svět“ v té podobě mravní, duchovní objektivity, kterou právě Hegel tomuto pojmu vtiskl. (Nejde nám přirozeně o filologicko-historické uvažování nad Hegelem, nýbrž o filosofování s jeho pomocí v dnešní situaci a s dnešními problémy.) Epos již v mezopotámské linii, ve vývoji gilgamešovských motivů,² směřuje stále více ke glorifikaci hodnot slunečné stránky světa, dne a života, jejich bohatě členitého řádu, proti silám noci, chaosu a smrti,³ a v homérské klasice dosahuje onoho stanoviska „objektivity“, kde tyto hodnoty se jeví jako reálné mocnosti, kde skutečnost lidská a božská se tak navzájem pronikají, že se ukazují od sebe neodlučné. Objektivita, všeobecná závaznost je tedy vlastní nejen věcem, nýbrž i hodnotám a cílům; i ty jsou „věcmi“, něčím pevným, předem daným, co nutno člověku uznat, sklonit se před tím a začlenit se do jeho souvislosti. Je to více souvislost bílého dne, přitom souvislost daná a v tom smyslu „přirozená“, a přece nikdo nepodlehne iluzím o tom, že tato objektivita by byla „věcí samou“: je mýtem, je dílem mýtu; mytické moci v tomto světě vládou, pluralita věčných a nesmrtelných božstev, která udržují v chodu jeho stálou hru, jeho protikladnou harmonii; i to lidské, jež má cenu a závažnost, jí má jen proto, že na něm spočívá odlesk tohoto božského.

Úzkost smrtelníka byla zde zaplašena tím, že člověku bylo popřáno slunit se v paprscích božsky nezkaleného, nesmrtelného života, že mu božský svět Olympanů umožnil žít *mimo sebe* a právě v této excentricnosti u sebe, jak to přísluší smrtelníku; zatímco mezopotámské epos je ještě proniknuto divokou úzkostí smrtelnosti a vyčerpává se marným hledáním života věčného, homérský hrdina stojí již pevně na tomto lidském údělu konečnosti, zjasněném přítomností božského dne.

Rozumí se, že do tohoto mytického pokladu vešly hodnoty vládnoucí třídy a rozmanitých kmenů a míst; ale mýtus nejen vystoupil s *nárokem* na obecnou platnost, který byl svým časem jedinečný, nýbrž dokázal faktické prosazení jistého světa zpečetit *s přesvědčivostí naprosté samozřejmosti*.

¹ Srv. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, kap. 8, in: *Sämtliche Werke* (Kritische Studienausgabe), vyd. G. Colli – M. Montinari, Berlin / München 1980, sv. I, str. 57; česky: *Zrození tragédie z ducha hudby*, přel. O. Fischer, Praha 1993, str. 32. (Pozn. vyd.)

² Srv. *Epos o Gilgamešovi*, přel. L. Matouš, Praha 1976; srv. též nový překlad J. Proseckého, Praha 2003. (Pozn. vyd.)

³ K mýtu o Gilgamešovi srv. následující autorovy studie: *Evropa a doba poevropská*, in: *Sebrané spisy Jana Patočky*, sv. 2: *Péče o duši II*, Praha 1999, str. 102; *Platón a Evropa*, tamt., str. 188 – 191; *Pre-historické úvahy*, in: *Sebrané spisy Jana Patočky*, sv. 3: *Péče o duši III*, Praha 2002, str. 34 – 36; *O počátku dějin*, tamt., str. 238 n.; *Deset nácti ke Kacířským esejům*, tamt., str. 439 – 442. (Pozn. vyd.)

Epos bylo nezbytnou půdou i pro velkou reprízu podsvětních sil noci a smrti, kterou se stal vrcholný výtvar řecké poezie, totiž drama, zvláště ve formě tragédie. Přes všechny námitky proti osobě a teorii Bäumlrově⁴ o vzniku attického dramatu lze se domnívat, že jeho základní myšlenka o vzniku tragédie je zdravá. Dionýsos, vedoucí božstvo oné reprízy temných sil, má dvojí aspekt: opojení, extatický entuziasmus na jedné straně, na druhé podsvětí a smrt. A původ dramatu, hlavně tragédie, je asi nesprávné hledat s většinou badatelů ve stránci bakchické extáze; má být spíše hledán v ritu, jenž náleží ke kultu mrtvých hrdinů. Sbor není nic jiného než zástup, výbor a sbor občanů, provádějících invokaci mocného hrdiny, skrytého zrakům v temnotách zemské noci, hrdiny, v jehož rukou je zdar a zkáza všech živoucích příslušníků obce; invokace se stupňuje v evokaci; evokace, toť magické vyvolání hrdiny v tělesné podobě, a sbor stojí pod tíživým dojmem této neviditelné, tajemné a takřka zlověstné přítomnosti; tu však *učiní* svého exarchonta⁵ náhle hrdinou, představitelem, nechává vtělit se hrdina do představitele a zbavuje se tak oněch pocitů hrůzy a lítostného soucítění, s nimiž přistupoval k hrobu a jimiž se projevoval tlak neviditelného, noci a smrti. Zde je tedy vznik tragické akce, vznik dramatu, i jeho hlavní výsledek – *χάρασις*, očista, uvolnění, osvobození. Toto posvátné dějství nemůže být prostě vypravováno a líčeno, sdělováno nepřímou jako něco již zběhlého, nýbrž musí být přímo *vykonáno*. Není to svět, který svůj smysl již odevždy má a který je třeba jen zachytit, uzavřít do obrazů a slova, nýbrž je to smysl, který je nutno teprve realizovat, vykonat, stvořit a nerozhodnuté rozhodnout. To je nyní ono *zásadně dramatické*, co tvoří základ a osu dramatu jako takového a hlavně tragédie. Pohlížíme-li na drama jako na *divadlo*, jako na znázornění, představení něčeho, co se již událo a co si pouze v živé podobě předvádíme před oči, pak vidíme drama vždy již z hlediska epičného, podání, a přitom ovšem nabývá *děj, dějství*, jeho obsah, jeho členění, jeho celistvost, prostě jeho *objektivita* rozhodujícího významu. *Děj* jakožto určitá významová struktura, která spočívá na lidském jednání a různých lidských chtěních a realizacích vtiskuje pečeť jednotného smyslu, je možný jako něco jednoznačného, *objektivního*, pouze v objektivním světě, světě společných hodnot, cílů, zákonů, norem. Antické drama stojí i ve svém zásadně, prvotně dramatickém rituálním centru na půdě mytické objektivnosti, tedy vztahuje se k eposu. A z hlediska podstatné vztáznosti eposu a dramatu, ale též toho, co tvoří základ obojího, totiž dvojího pramene významu, dvojího smyslu dávajícího vztahu – epičnosti a dramatickosti, uvažoval o obou žánrech velký systematik a teoretik eposu a tragédie, kterým je Aristotelés. Aristotelovi byl původní kultický význam dramatu již cizí a nejasný; poezii celou chápal ze zásadního hlediska podání, znázornění, lícně, re-produkce již předem daného významového útvaru – z hlediska *μίμησις*.

Rozumí se, že u něho není pouhá nápodoba ve smyslu reprodukce něčeho nahodilého, smyslově daného nebo kdysi smyslově přítomného, *μίμησις* nezpodobuje pouze empiricky dané, nýbrž i to, co má být, může být, atd.; její smysl není toliko a na prvním místě „nápodoba“ jako dovednost reprodukovat se svou funkční radostí, nýbrž je praktický, a především etický. Nicméně běží v ní vždy o *předem konstituovaný* smysl, který si nyní jen osvojujeme, zpřítomňujeme, uvádíme na mysl; a to je procedura zásadně epičká, a vše, co se k zpracování touto procedurou hodí svou povahou, má ráz epičnosti.

Zdá se mi, že disproporcí, která je v Aristotelově zpracování poetiky mezi místem věnovaným dramatu, hlavně tragédii, a mezi místem vyhrazeným epice, vysvětlíme nejlépe z toho, že Aristotelovi drama bylo hlavní záhadou poezie, zatímco epika a epičnost jsou půda, na níž se samozřejmě pohybuje. Homér je mu básníkem básníků; vyniká nejen literární hodnotou, nýbrž i „dramatickým rázem“ svých *μίμησις*, svých „podání“; *Ilias a Odyssea*

⁴

A. Bäuml (1887 – 1968), německý filosof blízký nacionálnímu socialismu. Srv. jeho doslov ke knize: F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Stuttgart 1955, str. 377 nn. (Pozn. vyd.)

⁵

εξαρχος – chorovodce, vůdce sboru. (Pozn. vyd.)

jsou východiskem pro tragédii, jako *Margités*⁶ pro komedii. Tragédie i epos jsou si rovny i v tom, že podávají jednání vážných, řádných lidí vznešeným veršem; tragédie může být přímo vzorem pro epické jednání, které má mít stejnou dějovou jednotu; epika ovšem poskytuje možnost široce líčit všecko podle potřeby, odchýlovat se od reálné posloupnosti, střídat časová pásma; ale organická jednota děje je stejně podstatná pro epos i tragédii. Homér je po té stránce dáván za vzor i tragickému básníku. Tak pozorujeme mezi dramatem a eposem množství styčných bodů, ba spolupráci tak těsnou, že se takřka zdá, jako by jedno bez druhého nebylo možné – tím spíše, že Aristotelés již nechápe drama jako ritus, jako věc nezbytně předváděnou, nýbrž soudí, že svůj podstatný efekt provede i drama pouze čtené, právě tak jako epos.

Za těchto okolností se ovšem dramatičnost jako taková takřka rozpouští v ději, v jednání, v tom „dramatičnu“, které může a má mít i epos. Co je pak vlastní podstatou dramatu, kterou nemůže epos obsahovat? Aristotelés ví – z tradice, kterou nemohl ignorovat – , že to je *χάρασις* a že *χάρασις* souvisí se světem smrti a noci, hrůzy, lítosti a soucítění. Pro nábožensky význam této oblasti nemůže však Aristotelés již najít v sobě pražádný orgán. Ne že by již vůbec neměl smysl pro to božské, co dává v řeckém životě smysl světu i člověku. Ale božské ve světě podobně jako jeho učitel Platón již vykládá filosoficky, nejen jako nesmrtelné, nýbrž jako věčné, nadčasové, pochopitelné. A lidská účast na božském se mu stává účastí pohledu, pochopení: teorií, která postihuje podstatné. A tak je Aristotelés veden k tomu, aby podal filosofickou interpretaci božské, posvátné funkce dramatičnosti a dramatu. Z neporozumění tradici a v současném úsilí dobrat se jejího jádra se tu rodí nový, nejvyšší pozoruhodný myšlenkový útvar a výtvar: reflexe o obecné podstatě tragiky jako esenci dramatičnosti a s ní jádra a vyvrcholení vší poezie.

Proti dějepisu, říká Aristotelés, je poezie – a má na zřeteli hlavně drama a opět nejvíce tragédii – něco mnohem filosofičtějšího, protože dějepis je pouhý popis toho, co bylo, jednotlivých, a proto nahodilých fakt, kdežto poezie se týče něčeho obecného, možností lidské povahy a osudu vůbec.

Co je toto nutné a vždy možné, co jsou tyto podstatné stránky lidskosti – nejen povahy, ale spolu s ní i osudu lidského? Je to štěstí a neštěstí, logika událostí, které k nim vedou, zapletenost ve vinu, které si člověk v naivním rozletu není vědom, proměny lidské situace, které působí, že domněle nejpříznivější se obrací v nejkrutější a nejdrtivější, možnosti lidské blízkosti, které dávají zrod zároveň nejkrutějším opozicím: bratr proti bratru, syn proti matce, žena proti muži...

S tím nyní souvisí dva základní city, týkající se neštěstí vlastního i cizího, φόβος (strach-hrůza) a ελεος (lítost – soucit). Φόβος je tam, kde *vidíme* nebezpečí, které hrozí, které je blízké – φόβος je strach, který nás přepadá, hrozí-li nebezpečí nám; ale může se týkat i druhých, můžeme strach a hrůzu cítit o *blízké a za ně* – můžeme cítit strach právě za toho, kdo jej nepocítuje. A to je začátek spojení s druhým citem: ελεος, s lítostí, soucítěním – ten vzniká tam, kde vidíme trpět a do nebezpečí se řídit nikoli špatného člověka, nikoli protože páše a spáchal bezpráví, nýbrž protože se nevidí, neprohlíží, protože je sám vůči sobě a své situaci zaslepen, krátce, *sám* se vrhá do neštěstí a zhouby. Kdo jde za dobrým zaslepeně a pro svou zaslepenost dociluje opaku, je předmětem ελεος.

V *Rétorice*, kde v druhé knize podává rozbor oněch afektů, které musí řečník znát a na ně u posluchačů hrát a apelovat, hovoří Aristotelés o strachu jako druhu paniky či trýzně, který vzniká z představy budoucího zla, jež bezprostředně hrozí, je hrozivě blízko a může způsobit zkázu nebo bolest. Strach a hrůza se vztahují k přemoci, která je blízka a může nebo má v úmyslu nás zničit, které nemůžeme uniknout, zvláště spáseme-li nenapravitelnou chybu –

⁶ Μαργίτης – posměšná báseň vzniklá v 8. (podle jiných v 7. – 6.) stol. př. Kr., psaná v hexametrech, mezi níž jsou vsunuty jambické trimetry. Margités je parodovaný bohatý hlupák, kterému se přes jeho bohatství nic nedaří. Podle Aristotela jde o první náznak komedie. Báseň bývala přisuzována Homérovi, později Pigrétovi. (Pozn. vyd.)

a působí, dokud rána nedopadla, a dokud je tedy jakkoli nepatrná naděje úniku. Ελεος je pak něco podobného ve vztahu nikoli přímo k nám samým, nýbrž k druhým, o nichž soudíme, že toho nezaslouží, a můžeme-li očekávat, že to může stihnout i nás nebo někoho z našich blízkých, kteří jsou jakoby součástí nás samých. „Ελεος je cit, jehož jsou účastni lidé, kteří sami nejsou ani šťastni, ani nezhojitelně nešťastní, lidé, kteří vědí o zlém, které je může potkat, ale dosud nepotkalo – zkušením, starší, slabí, opatrní, přemýšliví, starostliví, ani smělí a zpupní, ani zbabělí, nýbrž střední i v tom, lidé věřící v dobrotu lidskou a pamětliví toho, co potkalo či může potkat je samé i jim blízké; a týká se nejvíce těch, kdo jsou s námi téhož stáří, povahy, stavu, duševních dispozic, vůbec všech těch, kdo nám nejvíce uvádějí na mysl, že jejich osud by mohl stihnout i nás, že je *náš*. Proto blízkost, přítomnost neštěstí nebo jeho corpora delicti, zvláště pak slova umírajících, budí v nejvyšší míře soucit; a zvláště prokáže-li se v tom, kdo jako řádný člověk a jako ten, kdo v této poslední, nejvyšší zkoušce se osvědčuje, kdo v ní nachází a prosazuje smysl.

Φόβος a ελεος jsou tedy city, které se vztahují k naší ohroženosti vnější přemoci, neštěstím a smrtí, ohroženosti, která stále hrozí nás zničit a kterou jakožto vzdálenou nevidíme – jenže ve skutečnosti může stále a kdykoli propuknout a není možné, aby jednou nepropukla. A ελεος spolu s φόβος, se strachem o druhého, patří k podstatě tragického⁷ umění, do toho odlišujícího, specifického momentu, který se nazývá χάρασις. Jak je nyní možné, aby tato největší bída a hrůza lidského života, to nejnesnesitelnější v něm, stalo se základem nejvyššího umění, toho, co je výsostně žádáno pro sebe samo?

Φόβος je nejbezprostřednější, v sobě uzavřená panika, bez distance a sebezpřekonání; bez něho není sice lidská konečnost ve své lidskosti, ve svém sebezpoznání možná, ale přece je to nesnesitelný zmatek, z něhož hledíme uniknout, dokud je jaká naděje. „Ελεος je distancovanější – v něm víme o své postiženosti, aniž ještě na nás dopadá vši silou. Ελεος je sice na skoku k hrůze, ale je v něm zjasnění, které dovoluje vidět i to, co je v hrůze konečnosti obsaženo jako kladná možnost: nejvyšší lidské osvědčení vzbuzuje nejvyšší ελεος. Přesto však ελεος není samo nic, co bychom si žádali, co by působilo atraktivně, či dokonce slibovalo požitky – lítost je bolest, něco záporného, co snášíme, ale nevyvoláváme. Existuje však způsob, jak tuto *tragičnost* lidského života učinit nejen snesitelnou, nýbrž přímo cílem tvůrčí i receptivní činnosti, předmětem nejvyššího zájmu. Tento způsob je umělecká μίμησις, hlavně básnická a z té hlavně dramatická. Člověk je „nejnapodobivější“ ze všech tvorů, nejvíce nápodobou získává a učí se, z ní čerpá největší požitky, a i věci samy v sobě nejodpornější dovede snést, jsou-li zobrazeny, pro radost z výstižnosti, z postižení, a tak je možno nepřímou očistit onou μίμησις i to, od čeho se jinak odvracíme. Μίμησις je totiž druh *poznání*, pochopení, pohledu, θεωρία; je pohledem na to, co jinak člověk sám ze sebe nevidí, protože to nesnese a neunes. Μίμησις tragického děje dovoluje nám poznat hrdinu ne v jeho, moderně řečeno, objektivním είδος,⁸ jakožto ζων λόγον εχον,⁹ nýbrž v jeho osudu smrtelníka, k němuž patří zaslepení, ohrožení a vyrovnání s obojím. Tak zde konečného člověka poznáváme v jeho konečnosti, v tom, co nelze poznat z vnějšku, nýbrž co musí každý sám u sebe a na sobě realizovat. Μίμησις dovoluje tuto konečnost zároveň realizovat a překročit. Vidíme její pomocí konečnost hrdinovu, překračujeme hrdinu, ale pomocí ελεος i sami sebe. A tak pomocí umělecké μίμησις se dosahuje jakéhosi distancování a zobecnění i těch věcí, které nejsou přístupné jinak než tím, že konečnými smrtelníky opravdu jsme. Μίμησις tak umožňuje χάρασις, očistu, proměnění oněch nejosobnějších a nejkruťějších vnitřních trýzní a zmatků, ελεος a φόβος, v hluboké sebezpochopení člověka. Něco takového epos neskýtá; Aristotelés sice v konečném srovnání hodnoty eposu a tragédie tento bod ve prospěch tragédie výslovně neuvádí, ve skutečnosti však to stojí za celou jeho analýzou

⁷ V tištěné předloze na tomto místě stojí »magického«. (Pozn. vyd.)

⁸ „podoba, bytostné určení“ (Pozn. vyd.)

⁹ „živočich mající rozum, smysluplnou řeč“ (Pozn. vyd.)

dramatu.

Od těch dob datuje [se] ono praktické i v teorii zakotvené vzájemné opření a proniknutí dramatickosti a epičnosti, dramatu a eposu. Opření a proniknutí, kterému je epická objektivita samotnou půdou básnicko-umělecké formace lidského osudu, tím, bez čeho ani dramatická tvorba nemůže skutečně umělecky uchopit, poznat a vytěžit svůj samostatný pramen smyslu. Těsný vztah obou jde tak daleko, že na samém konci této tradice může Hegel epos a drama, hlavně tragédii, postavit proti sobě jako mravní svět heroické doby ve stavu rovnováhy a ve vzájemně protikladném pohybu. Epos líčí totiž heroický mravní svět v onom harmonickém fungování, kde jeho základní síly, zákon dne a zákon noci, zákon státu a muže a zákon rodiny a ženy, zákon života a zákon smrti, zákon obecného a individuálního, se navzájem podporují a doplňují; v tragédii propuká jejich vnitřní rozpor, jejich konflikt, zde se staví proti sobě požadavek věčnosti a požadavek životní, státní účelnosti, oba požadavky provedou vzájemný nutný pohyb a s ním rozvrácení existence onoho antického mravního světa. Epická objektivita je v nové úpravě základem literárního podání až do nedávno minulé doby. Základem této objektivitě není ovšem již antický mýtus, nýbrž křesťanský svět, mravní svět rovněž společný, pretendující na objektivitu nejen smyslovou, nýbrž morální, na objektivitu hodnot, statků, norem a cílů. Pouze tam, kde existuje takováto objektivita, zdůrazňujeme opětovně, může mít i jednání, děj, konání pevný, jednotný smysl, pouze tam je možné epos i drama s epickou osnovou. Pouze tam, kde tento mravní svět opravdu vládne nebo aspoň doznívá, je proto možná objektivující poezie a literatura. Moderní drama individuality, příliš dobré nebo příliš špatné pro tento svět, upadlý a přece boží, a individuality, která usiluje překročit všechny hranice, je možné jen na této základně. Předpokladem všeho „realismu“ (i idealizujícího, a zejména toho) je tak objektivní mravní svět. Auerbach¹⁰ učinil (veden určitými Hegelovými motivy) pravděpodobným, že křesťanský mravní svět učinil možným veškerý realismus každodennosti, jejího utrpení a záporu v nížinách života a společnosti: neheroickou, obyčejnou objektivitu. Ale od počátku moderní doby, od šestnáctého a sedmnáctého století, vzniká v moderním myšlenkovém ovzduší také docela jiná objektivita – objektivita zaručená vědou, speciálně matematickou přírodovědou. To je objektivita, kterou nepřijímáme z dějin, nýbrž metodicky konstruujeme v myšlenkách, objektivita, kterou *musí* uzнат každý myslící, rozumový člověk jako takový. K této objektivitě se dospívá *eliminací* všeho, co nemá tento charakter nutně všemi uznaného. Postup k ní proto nezbytně vylučuje to, co je pretendovanou objektivitou mravního světa, mravních světů mytických a náboženských. Výsledek je ten, že moderní poezii, epické i dramatické, počíná chybět jednotný mravní svět a chybí jí čím dále tím více. Čím účinnější a hlubší objektivní přírodovědu máme, tím subjektivnější se nám objevuje každá dosavadní objektivita. Máme sice jednotný svět přirozený a přírodovědecký (umělý, konstruovaný), ale nikoli mravní. Náš mravní není přirozený a přirozený není mravní. Proto také velká epická literatura, kterou produkuje ještě 19. století, je buď literaturou zbytkového křesťanského názoru, nebo literaturou deziluze a extramorální (pseudo-)objektivity, nebo (jako u Dostojevského) literaturou metafyzickou, která objektivitu mravního světa překládá z empirie do ryze duchovních hloubek posledního rozhodnutí tváří v tvář záhubě, konci a smrti. To však znamená zároveň, že literatura opouští původně epickou půdu, půdu světa, a staví se na půdu docela jiného smyslu, ne takového, který je předem dán, nýbrž toho, který musíme sami vytvořit nebo spoluvytvořit svobodným rozhodnutím.

Naše současnost je pokračováním tohoto procesu: pokračováním, to znamená sebeuvědoměním. Na jeho podkladě a v jeho stínu lze pochopit rozklad tradiční epiky i dramatiky s jejich závaznými kategoriemi objektivního děje, dramatického a epického charakteru, kompozice objektivního, „živoucího“, logicky smysluplného celku. Jedinou

¹⁰

Srv. E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946; česky: *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách* přel. M. Žilina, V. Kafka a R. Preisner, Praha 1968, str. 40 – 43. (Pozn. vyd.)

objektivitou, tím, co lze považovat vždy za závazné a dosažitelné pro kteréhokoli účastníka a čtenáře, se stává subjektivita. V ní se veškerá závaznost „pravého světa“ rozkládá v *pretendovanou* objektivitu, v osobní perspektivu, jediná a jednotná mravní objektivita se rozptýluje v pluralitu perspektiv. Pro tuto situaci je příznačné, že krásná literatura si čím dále tím méně klade za úkol konstruovat jednotný děj a jednoznačné charaktery i jejich podstatný vnitřní konflikt. Právě možnost něčeho takového se stala problematickou a tato problematičnost, nejednoznačnost, odvozenost celého tradičně epického pohledu stává se čím dále tím více námětem básnického tvoření. Na druhé straně je teprve *Epičnost a dramatičnost, epos a arama*

na tomto pozadí pochopitelná též snaha o novou objektivitu, odvrhující onu druhotnou „dramatičnost“, která je pouze na půdě objektivitě možná, a vyvolávající, líčící, předvádějící až didakticky mravní povahu a smysl světa, v němž žijeme, necouvající před doktrinarismem, nýbrž přímo apelující na všechny jeho možnosti a prostředky: neboť ona objektivita, která může k nám jako opravdu společná a přesvědčivá mluvit, musí se obracet ke schopnosti obecného v nás, a tou je rozum; tak nebude úkolem básnického díla *předvádět* svět v konkrétní podobě, čerpáním z dějů, konfliktů, povah, které jsou jím umožněny, nýbrž bojovně se přímo účastnit procesu racionálního vyhmátávání osnovy a zákonitosti tohoto světa. – Na druhé straně však konstatujeme nyní též možnost, která je možná nejpodstatnější na celé situaci dnešní poezie – a nejen poezie –, situaci, která je podtržena onou akutní krizí epiky, tj. objektivního, mravního světa – možnost, které se dnešní literatura snad jen ve výjimečných případech dotýká, aniž ji dovedla plně realizovat, možnost, která se všude cítí, ale kterou dosud nedovedeme s potřebnou jemností obkreslit: neboť zpodobnit ji myšlenkově znamenalo by snad onen myšlenkový výkon, na který čeká celá naše doba, po němž hmatá, aniž jej dokáže přímo tematizovat. Možná dokonce, že přímá tematizace zde nepřichází v úvahu, protože by rozrušila samu věc, o kterou běží. Mínilím uvolnění dramatického momentu, jeho osamostatnění od epické vázanosti, půdy a souvztažnosti, která trvá od klasické attické tragédie a kterou kodifikoval Aristotelés. Krize mravní objektivitě, krize mravního světa nechává nakonec nedotčeným to, co v katastrofě světa zůstává stát; na dně Aristotelovy reflexe o tragičnu je ελεος, účast na tom, kdo s námi sdílí osud konečnosti a osvědčuje se v něm. Ale toto osvědčení je možno chápat též jinak než u Aristotela – ne pouze jako osvědčení v rámci přijatých tradic a norem heroické životní formy, nikoli jako *potvrzení* dobrosti, která odevždy provždy existovala jako zákon daného světa, nýbrž jako sám její vznik a základ. Základní dění, které se nedá nikdy *konstatovat*, nýbrž vždy jen *vykonat*, a které je proto *drama* v nejvlastnějším smyslu slova, je samotná *krize smyslu*: je možno vykládat sebe z předchůdného, daného, konstatovaného, prostě ze světa, či lépe řečeno ze světských, světových obsahů, nebo naopak svět může přijmout něco jako smysl teprve prostřednictvím a sebezpochopením, sebezsmocněním, sebezpřijetím a sebezpřekonáním lidské bytosti; bytosti, pro kterou svět je sice podstatným pobytem, ale která je vůči němu přece jen ve výchylce, která se projevuje v tom: jako se může a musí člověk ztratit ze světa, aniž existuje způsob, jak toto zmizení uchopit a pochopit jakýmikoliv objektivními pojmy, tak existuje rovina, kdy vše, co patří k obsahu světa, jemu samému nic neříká a není s to naplnit, nahradit, rozptýlit jej od kroku za toto vše. Od kroku, který nemůže být vkročením do *jiného* světa, který by byl jen špatným nekonečným opakováním téhož; kroku, který není vstupem na novou půdu, kde by jeho pohyb končil, nýbrž je podstatným *procesem*, z něhož již nikdy, ničím, za žádných okolností nevede cesta ven na půdu naivní předchůdné objektivitě (přičemž, podotýkám, subjektivita, hlavně psychologická, konstatovaná, není nic než určitý druh objektivitě).

Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo

poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.