

Břemeno historie

I.

Více než sto let se historici tváří v tvář kritikům z příbuzných intelektuálních disciplín uchylují k fabiánovské taktice. Ta funguje na následovně: když je historik kritizován vědci z oblasti společenských věd za to, že nepoužívá dostatečně rigorózních metod, že jeho metafory jsou zjednodušující, že sociologické a psychologické předpoklady jsou dvojznačné, namítne, že historie si nikdy nedělala nárok na to být čistou vědou a že vedle analytických metod používá stejně tak metody intuitivní, a tudíž by se historické soudy neměly poměřovat podle kritických měřítek, která se uplatňují v matematice anebo experimentálních disciplínách. To vše jako by naznačovalo, že historie je svého druhu umění. Nicméně když na druhé straně historikovi literáti vytýkají, že nedokáže proniknout ke skrytým vrstvám lidského vědomí a že není ochoten pracovat se soudobými způsoby literární reprezentace, brání se tvrzením, že historie je konec konců také věda a že historická data není možné vydávat všanc „volné“ umělecké manipulaci a že forma historikova vyprávění není věcí svobodné volby, nýbrž že je diktována historickým materiálem.

Díky této taktice se historikům dlouho dařilo své kritiky odzbrojovat, a tak si mohli nárokovat ono epistemologicky neutrální území

nikoho, které – dle jejich názoru – existuje kdesi mezi uměním a vědou. A tak někdy tvrdí, že jen v historii se umění a věda setkávají v harmonické syntéze. Podle tohoto názoru historik nejen plní roli prostředníka mezi minulostí a přítomností, ale rovněž na svá bedra přijímá úkol spojit dva způsoby chápání světa, které by jinak zůstaly navždy oddělené.

Je nicméně čím dál zjevnější, že tato fabiánovská taktika se už přežila a že pozice, již kdysi historikovi zajišťovala mezi vědeckými disciplínami, je vážně ohrožena. Z textů současných historiků lze pak vyčíst sílící podezření, že cílem této taktiky je ve skutečnosti především to, aby se zabránilo serióznímu myšlení o vývoji, jehož bylo ve 20. století dosaženo v oblasti literatury, společenských věd a filosofie. Mezi ne-historiky se zase stále častěji objevuje názor, že historik zdaleka není oním proklamovaným prostředníkem mezi uměním a vědou, nýbrž nesmiřitelným nepřítelem obou těchto oborů. Stručně řečeno, panuje všeobecný odpor k tomu, co je vnímáno jako historikův švindl: nárokuje si privilegia vědce i umělce, aniž by byl ochoten podřídit se kritickým standardům platným ve vědě nebo v umění.

Odpor, který se vůči historikům zvedl, má dvě obecné příčiny. Jedna má co do činění se samotnou povahou historikovy profese. Historie je podle všeho konzervativní disciplínou par excellence. Od poloviny 19. století většina historiků volí jakousi vědomou metodologickou naivitu. Ta původně sloužila dobré věci, neboť historika chránila před tendencemi přijímat monistické vše-vysvětlující militantně idealistické systémy ve filosofii a stejně militantně pozitivistické přístupy ve vědě. Ale tato nedůvěra v systém se mezi historiky rozšířila natolik, že vedla – napříč celou profesí – k odporu vůči jakékoli formě kritické sebereflexe. Navíc s tím, jak se historie stále profesionalizovala a specializovala, tak obyčejný historik, pídící se po ztraceném dokumentu, jehož objev z něj udělá autoritu na danou, byť velice úzce vymezenou oblast, neměl ani čas, aby se seznamoval s nejnovějším vývojem v tak odlehlých disciplínách, jako jsou věda a umění. Mnozí historikové si tak možná ani neuvědomují, že ona radikální odluka vědy a umění, kterou předpokládá role prostředníků, již si tak halasně nárokují, nemá dnes již náležitýho opodstatnění.

Nicméně obecná averze vůči historii může mít ještě jeden poměrně obecný důvod. Ono domněle neutrální území nikoho mezi umě-

ním a vědou, v němž se tak sebevědomě a s pýchou zabydlelo mnoho historiků 19. století, se rozpustilo, když se zjistilo, že umělecké i vědecké výpovědi jsou konstruktivistického charakteru. Většina současných myslitelů by rozhodně nesouhlasila s názorem historika, že umění a věda jsou dva zcela odlišné způsoby nazírání světa. Názor, že umění a věda jsou naprosto nesouměřitelné, jak se domnívali historikové ještě v 19. století, se nyní jeví jako důsledek nepodloženého strachu romantiků z vědy a umělecké omezenosti pozitivistů. Nedůvěra romantických umělců k pozitivistické vědě a opovržení, které pozitivisté chovali k umění, byly v intelektuální atmosféře svého zrodu nepochybně ospravedlnitelné. Ale moderní kritika – hlavně díky pokrokům učiněným psychology při zkoumání syntetizujících schopností člověka – dosáhla mnohem jasnějšího porozumění procesům, jimiž umělec vyjadřuje své vize světa a vědec staví své hypotézy o tomtéž. Jakmile se plody tohoto nového chápání stávají součástí širšího intelektuálního povědomí, mizí potřeba prostředníka mezi vědou a uměním, anebo přinejmenším již není zřejmé, že by právě historik byl nějak předurčen k tomu, aby se této role zhostil.

Tak se historikové naší generace musejí umět vyrovnat s tím, že prestiž, již se jejich profese těšila mezi intelektuály 19. století, byla jen důsledkem daných kulturních sil. Musí být připraveni brát vážně současné pojetí, že historie, jak ji vnímáme dnes, je svého druhu historickou nahodilostí, produktem určité historické situace; musí počítat s tím, že když se vyřeší nedorozumění, které tuto situaci způsobilo, historie možná ztratí statut autonomního způsobu myšlení, který sám ověřuje svou pravost. Je docela dobře možné, že nejobtížnějším úkolem, před nímž stane současná generace historiků, bude odhalit podmíněný charakter celé historické disciplíny, přihlížet erozi nároku historie na autonomii v rámci vědeckého zkoumání a napomáhat asimilaci historie pod vyšší stupeň intelektuálního zkoumání, které bude založeno na povědomí o *podobnostech*, a nikoli na rozdílech mezi uměním a vědou, a tudíž nemůže být náležitě označeno ani jako jedno.

II.

Asi by bylo poněkud zbytečné znovu sledovat linii sporu mezi společenskými vědami a historií, který zaměstnával filosoficky oriento-

vané zástupce obou stran po celé uplynulé století. Je to starý spor, jenž se táhne hluboko do 19. století. Možná by nicméně stálo za to si připomenout, že tento spor dospěl k jakémusi rozřešení, které v 19. století možné nebylo, a že ve své současné podobě tato hádka překračuje hranice jakékoli diskuse o metodě.

Za prvé je třeba říct, že v 19. století neměla věda mezi vzdělanými disciplínami tak hegemonickou pozici, jaké se těší dnes. Současní filosofové vědy mají mnohem jasněji v otázce vědeckých teorií a samotným vědcům se podařilo ovládnout hmotný svět způsobem, o němž se jim po většinu 19. století mohlo jen zdát. A tak dnes výrok, jaký pronesl například Ernst Cassirer, totiž, že „v našem moderním světě neexistuje žádná moc, kterou by bylo možné srovnat s vědeckým myšlením“, lze přijmout jako prostý fakt; zcela rozhodně není možné tento výrok odmítnout jako pouhou rétoriku ve sporu o prvenství mezi učenými obory, jak tomu mohlo být v 19. století. Dnes je věda uznávána, jak pravil Cassirer, jakožto „vrchol a naplnění veškerých lidských aktivit, jako poslední kapitola v dějinách lidstva a jako ten nejvýznamnější předmět filosofie člověka... Můžeme se přit o výsledky vědy nebo její první principy, ale její obecná funkce je nezpochybnitelná. Právě věda nám poskytuje ujištění o společném světě.“

Úchvatné úspěchy vědy v naší době nejen inspirovaly humanitní badatele k úsilí o ustavení vědy o společnosti, jež by byla podobná vědě o přírodě, ale též vyostřily jejich nepřátelství vůči historii. Nejen humanitní vědec pohlíží na historii jako na symptom a zároveň příčinu potenciálně smrtelné kulturní choroby, což dává kritice historie ze strany společenských věd morálního rozměru. Mnozí z těchto kritiků mají za to, že zničení konvenčního pojetí historie představuje fázi při budování skutečné vědy o společnosti a je nezbytnou součástí terapie, již tito kritici nabídnou jako způsob, jak nemocnou společnost uvést znovu na cestu osvětlení a pokroku.

V devalvací přístupu tradičních historiků k historickým problémům tyto současné humanitní vědce podporuje i směr, jímž se ubírá filosofická debata o povaze historického zkoumání a epistemologickém statutu historických teorií. K této debatě výrazně přispěli kontinentální myslitelé, ovšem s výjimečnou intenzitou probíhá zejména v anglicky mluvícím světě, a to od roku 1942, kdy Carl Hempel uveřejnil svůj esej „Funkce obecných zákonů v historii“.

Nebylo by pravdivé tvrdit, že ti, kdož se této debaty zúčastnili, dospěli k nějaké obecné shodě ohledně charakteru historických teorií, nicméně je třeba přiznat, že průběh této debaty je zcela rozhodně znepokojující pro každého, kdo sdílí Cassirerův názor, že mezi učenými obory vládne přírodní vědy, a zároveň kdo má v úctě studium historie. Značný počet filosofů se totiž shodl na tom, že historie je buď jakousi třetí třídou vědy, jež má ke společenským vědám stejný vztah, jaký kdysi měla přírodní historie k přírodním vědám, anebo že je jakýmsi druhořadým uměním, jehož hodnota epistemologická je značně pochybná a estetická nejistá. Tito filosofové podle všeho dospěli k názoru, že pokud existuje něco jako hierarchie věd, pak historie spadá kamsi mezi aristotelskou fyziku a linnéovskou biologii – a tedy že má jistou hodnotu pro sběratele exotických světových názorů a pokleslých mytologií, leč nikterak nemůže přispět k ustavení onoho „společného světa“, který podle Cassirera nachází své každodenní potvrzení ve vědě.

III.

Toto vyhnání historie z extratřídy věd by nebylo ani zdaleka tak znepokojivé, kdyby značná část literatury 20. století nevykazovala vůči historickému vědomí ještě větší nepřátelství než celé vědecké myšlení. Dokonce by šlo říci, že jedním z charakteristických znaků současné literatury je všudypřítomné přesvědčení, že historické vědomí je třeba vymazat, má-li spisovatel s náležitou vážností prozkoumat ty sféry lidské zkušenosti, které si *moderní* umění vytklo za úkol vyjevit. Toto přesvědčení se rozšířilo natolik, že pokud dnes historik začne vznášet nárok na to, aby byl považován za umělce, působí zoufale, ne-li přímo směšně.

Nepřátelství moderní literatury vůči historii je nejlépe patrné z toho, že jak v románu, tak v dramatu zosobňuje historik extrémní případ potlačované senzibility. Takto historika zachycují André Gide, Henrik Ibsen, André Malraux, Aldous Huxley, Hermann Broch, Wyndham Lewis, Thomas Mann, Jean-Paul Sartre, Camus, Pirandello, Kingsley Amis, Angus Wilson, Elias Canetti či Edward Albee, mám-li zmínit jen několik autorů, kteří se dnes těší velké popularitě. Tento seznam by však šlo výrazně rozšířit, pokud bychom do něj za-

hrnuli i autory, kteří implicitně odsuzovali historické vědomí a zdůrazňovali současnost veškeré lidské zkušenosti. Virginia Woolfová, Marcel Proust, Robert Musil, Italo Svevo, Gottfried Benn, Ernst Jünger, Paul Valéry, W. B. Yeats, Franz Kafka a D. H. Lawrence, ti všichni uvažují o tom, co jako první vyslovil Joyceův Stephen Dedalus, totiž že historie je „zlým snem“, z něhož se západní člověk musí probudit, má-li být poslouženo lidskosti a ta být zachráněna.

Pravda, v mnoha moderních románech a dramatech vystupuje vědec jako protiklad umělce ještě výrazněji nežli historik. Nicméně v těchto případech autor obvykle vykazuje vůči vědci jistou shovívavost a ochotu odpustit, kterou historik postrádá. Zatímco vědec je nejčastěji zobrazován jako někdo, kdo zrazuje ducha kvůli pozitivnímu zaujetí pro něco jiného, například pro faustovskou touhu ovládnout svět nebo potřebu dozvědět se tajemství čistě materiálního procesu, je historik zobrazován jako vnitřní nepřítel, jako někdo, kdo předstírá zbožný a uctivý postoj k duchu jen proto, aby mohl lépe podrýt nároky ducha na tvořivého jedince. Stručně řečeno, obvinění, které proti historikovi vznášejí moderní spisovatelé, je obviněním morálním: ale zatímco vědec obviňuje historika pouze ze selhání metody nebo intelektu, umělec jej obviňuje z nedostatku citu nebo vůle.

Charakter této obžaloby ani strategie, jíž je vedena, se příliš nezměnily od dob Nietzscheho před sto padesáti lety. Ve *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872) staví Nietzsche umění proti všem formám abstraktivní inteligence, přičemž tento protipól vnímá jako protiklad smrti člověka. K nejrůznějším možnostem deformace apollónských schopností člověka řadí i historii, kterou jmenovitě viní z toho, že napomohla zničit mytické základy jak individuálního, tak obecného já. O dva roky později v eseji „O užitku a škodlivosti historie pro život“ (1874) své pojetí protikladu mezi uměleckou a historickou imaginací ještě vyostřuje, přičemž tvrdí, že tam, kde se daří „kleštěncům“ v „harému historie“, tam umění musí zahynout. „Nespoutaný historický smysl,“ píše Nietzsche, „dovedený do svých logických extrémů, vykořeňuje budoucnost, neboť ničí iluze a zbavuje existující věci jediné atmosféry, ve které mohou žít.“

Nietzsche nenáviděl historii ještě více než náboženství. Podle něj totiž historie v lidech probouzí voyeurismus, vyvolává v nich pocit,

že jsou pozdními příchozími do světa, v němž vše, co stálo za to udělat, již bylo uděláno, a tak podkopává onen impuls k heroickému činu, který by mohl dát absurdnímu světu lidský, byť pomíjivý smysl. Historický smysl je podle Nietzscheho produktem schopnosti, která odlišuje člověka od zvířete, tj. paměti, ze které rovněž pramení vědomí. Historie je podle něj něco, co je třeba „nenávidět se vši vážností jakožto nákladný a zbytečný luxus lidského chápání“, nemá-li život zahynout v nesmyslné kultivaci těch neřestí, které v lidech probouzí falešná morálka vycházející z paměti.

Ať už si následující generace z Nietzscheho vzala cokoli, rozhodně s chutí navázala na jeho nepřátelský postoj vůči historii v té podobě, v jaké byla praktikována akademiky v 19. století. Nietzsche však nebyl jediný, kdo nesl odpovědnost za to, že reputace historie mezi umělci konce 19. století tak příkře upadla. Podobné, více či méně explicitní obžaloby lze nalézt u autorů tak odlišných svým temperamentem i uměleckým zaměřením, jako jsou George Eliotová, Henrik Ibsen nebo André Gide.

Tak například George Eliotová používá v románu *Middlemarch*, který mimochodem vyšel stejného roku jako *Zrození tragédie z ducha hudby*, setkání mezi Dorotheou Brookeovou a panem Causabonem k tomu, aby poukázala na nebezpečí antikvárního přístupu k dějinám ve specificky anglickém kontextu. Zabezpečená, leč dosud svobodná Dorothea Brookeová touží učinit v životě jednu jedinou sebe-transcendující věc a v o pětadvacet let starším Causabonovi vidí „žijícího Bossueta, jehož dílo s náležitou zbožností obsáhne všechno stávající vědění“. A tak se navzdory věkovému rozdílu rozhodne pojmout Causabona za manžela a zasvětit svůj život práci na Causabonově knize, která má nabídnout historický přehled náboženských systémů celého světa. Nicméně líbánky strávené v Římě její iluze zcela zničí. Během nich se totiž ukáže, že Causabon není schopen reagovat na minulost, která žije kolem něj v pamětihodnostech města a navíc je stále zjevnější, že je naprosto neschopen svou práci dokončit v přítomnosti. „Tápaje s hůlkou před sebou zcela zapomněl na to, že domy mají okna, a ponořen do svých zahořklých poznámek, o tom, jak si sluneční božstva představují jiní, stal se naprosto netečným ke slunečnímu svitu.“ Nakonec Dorothea své povinnosti vůči vědci Causabonovi odmítne a provdá se za

mladého umělce Ladislawa, čímž navždy unikne inkubu historie. George Eliotová to více nerozvádí, nicméně vyznění tohoto příběhu se nabízí samo: umělecké vnímání a historické vědění stojí ve vzájemném protikladu a životní přístupy inspirované těmito dvěma směry jsou naprosto neslučitelné.

Ještě výraznější kritika omezenosti kultury, jež si cení minulosti více než přítomnosti, zaznívá od Ibsena, píšícího v následujícím desetiletí; a jeho kritika je též podstatně explicitnější. Heddu Gablerovou tíží stejné břímě jako Dorotheu Brookeovou: inkubus minulosti, přemíra historie – znásobená, anebo odrážející se ve strachu z budoucnosti. Po návratu ze svatební cesty vítá Heddu a jejího muže George Tesmana Tesmanova teta, jež se vyptává, co krásného na svatební cestě zažili. Na to George odpovídá: „No, pro mně to byla i taková badatelská cesta. Probíral jsem se spoustou starých záznamů – a taky jsem toho hodně přečetl, tetičko.“

Tesman je přirozeně historik, takový mladší Causabon, a píše zásadní studii o domácích manufakturách ve středověkém Brabantku. Jeho vědecká práce stravuje jeho beztak již skromnou zásobu lidského citu a jeho záliba v domácích manufakturách vytlačující zájem o současnost i dění ve vlastní domácnosti vyvolává v Heddě zoufalství. „Měli byste si to zkusit,“ zvolá Hedda na jednom místě hry. „Člověk neslyší nic jiného než historii civilizace, a to ráno, v poledne i večer!“

Ne snad že by důvod Heddiny komplexní nespokojenosti šlo identifikovat v takto omezeném rámci jako čistě sexuální. Hedda je obětí celé pavučiny represí, které jsou vlastní buržoazní společnosti. Ta je zde reprezentována Tesmanem, využívajícím historie k tomu, aby se mohl vyhnout přítomnosti. Nicméně Heddino rostoucí opovržení vůči manželovi se soustředí hlavně na jeho asketickou oddanost historii, na říši mrtvých a umírajících, což odráží a posiluje její strach z neznámé budoucnosti, již symbolizuje dítě vyvíjející se v jejím těle.

Tesmanovým rivalem je Eilert Lövberg, též historik, ale většího, hegelovského stříhu. Je to filosof dějin a jeho kniha, „zabývající se vývojem civilizace jaksi zešíroka“, vyvolá v Heddě naději, že by ji tato vize mohla vysvobodit ze stísněného světa ohraničeného Tesmanovou zmrzačenou imaginací. Ibsen nám předkládá Lövbega jakožto člověka talentovaného a potenciálně tvůrčího. Pracuje na

knize o civilizaci, která nebude podporovat, nýbrž naopak podryvat konvenční morálku. Bude to kniha, jež sdělí vznešenější pravdu, než je ona pohodlná poloviční pravda, na které stála jeho první kniha a též jeho někdejší reputace. Nicméně jak hra plyne, v Heddě se postupně vůči němu začne probouzet nenávisť: zmocní se rukopisu jeho knihy, zničí jej, a tak vlastně zapříčiní Lövbergovu sebevraždu. Zničení rukopisu je na jedné straně činem osobní pomsty (důvodem je Lövbergova aférka s Heddinou sokyní, paní Elvstedovou), na straně druhé je to však symbolické odvržení oné „civilizace“, jejímiž oddanými stoupenci jsou Tesman a Lövberg, byť každý trochu jiným způsobem. V závěru hry pak Hedda čelí hrozbě, že se bude muset podřídit soudci Brackovi, dalšímu strážci tradice, a právě tahle bezvýchodná situace ji nakonec vede k sebevraždě. V posledním dějství hry Tesman společně s paní Elvedovou, kteří jako jediní přežili, redigují Lövbergovu knihu *Nachlass* a jejich chování je dokonalým důkazem o tom, že se pranic nepoučili z tragických událostí, jichž byli svědky. Tesman si dokonce zkomponuje i vlastní epitaf: „Dávat dohromady písemnosti jiných lidí, to je přesně práce pro mě.“ V Ibsenově podání je tento badatelův výrok ekvivalentem farizejského verdiktu soudce Bracka, který o Heddině sebevraždě prohlásí, že „lidé takové věci přece nedělají“.

Ještě vyhraněnější vzpouru vůči historickému vědomí nabízí André Gide ve svém *Imoralistovi* (1902), protiklad mezi uměleckou reakcí na živou přítomnost a historickým uctíváním mrtvých je vykreslen ještě v drsnějších tónech. Protagonista jménem Michel trpí chorobou, jež v sobě kombinuje všechny symptomy připisované Ibsenem různým postavám v *Heddě Gablerové*. Michel je farizej, historik a jak se kniha vyvíjí, stává se filosofem dějin – nicméně role filosofa se ujímá teprve tehdy, když se protrpí rolemi farizeje a historika. A i tato role je nakonec jen dočasná, neboť přináší náhled, že historii, stejně jako civilizaci, je třeba překročit, má-li být učiněno zadost potřebám života.

Michelova tuberkulóza je jen jediným symptomem obecného strachu ze života, který se nyní ukazuje psychologicky jako manikální zájem o mrtvé kultury a mrtvé formy života. A tak když se Michel začne z fyzické choroby zotavovat, uvědomuje si, že ztratil veškerý zájem o minulost. Říká:

Když... jsem se chtěl opět pustit do práce a ponořit do detailního studia minulosti, zjistil jsem, že cosi moji rozkoš z takové činnosti výrazně změnilo, ne-li úplně zničilo... a tím címsi byl pocit přítomnosti. Historie minulosti se mi najednou stala nepohyblivou, děsivou strnulostí nočních stínů na dvoře Bikry, nehybností smrti. Kdysi jsem se touto nehybností těšil, neboť mi umožňovala pracovat s jistou přesností; veškerá fakta historie se mi vyjevovala jako exempláře v muzeu, anebo spíše jako rostliny v herbáři, navěky vysušené, takže člověk snadno zapomněl, že kdysi byly šťavnaté, oživé sluncem... Nakonec jsem se přestal vyhýbat zříceninám... Začal jsem si protivit vědění, které kdysi bylo mou pýchou... Byl jsem odborník, ale sobě samému jsem se jevil jako člověk bez citu; byl jsem člověk, ale znal jsem se vůbec?

A tak, když se vrátí do Paříže, aby tu přednesl přednášku o latinské kultuře, obrací své povědomí o přítomnosti proti ubíjející zálibě v minulosti:

Zobrazoval jsem kulturu jako něco, čehož hladina stoupá ve všech lidech podobně jako štávy; zprvu je to známka nadbytku, hojnosti zdraví, ale později zdřevnatí, ztvrdne a zabrání dokonalému kontaktu mysli s přírodou, skrývá neustálou živost života pod jeho redukovanou verzí, mění se v krunýř, v němž mysl chřadne, odumírá, až konečně zhyne. Nakonec, zcela v logice mého uvažování, jsem ukázal kulturu, jako něco, co se zrodí z života, ale nakonec ho zahubí.

Jenže záhy i toto lövbergovské užití minulosti jako něčeho, co vlastně minulost ničí, ztrácí pro Michela svou přitažlivost, on se vzdává své akademické kariéry a odchází hledat spojení s těmi temnými silami, které v něm historie zastřela a kultura oslabil. Soudě dle problematického závěru knihy, Gide chce, aby čtenář vnímal Michela jako postavu navždy zmrzačenou svou mladistvou oddaností historizující kultuře, jako živé potvrzení Nietzscheho výroku, že historie v lidech ubíjí instinkty a proměňuje je ve „stíny a abstrakce“.

IV.

V desetiletích předcházejících první světové válce se toto nepřátelství vůči historickému vědomí a historikům stalo mezi evropskými intelektuály v západní Evropě velice rozšířeným jevem. Napříč Evropou

panovalo vzrůstající podezření, že horečnaté štourání v ruinách minulosti vyjadřuje ani ne tak pocit pevné kontroly nad přítomností jako spíše nevědomý strach z budoucnosti, jež je příliš strašlivá na to, aby bylo možné si ji představit. Dokonce ještě před sklonkem 19. století předpovídá velký historik Jacob Burckhardt smrt evropské kultury a na tuto svou vizi reagoval opuštěním historie ve formě, v jaké se praktikovala v akademické sféře, přičemž zcela otevřeně hlásá nutnost přeměny historie v umění – ovšem je třeba podotknout, že na druhé straně se odmítl na obhajobu těchto svých kacířských názorů jakkoli veřejně angažovat. Patrně jej Schopenhauer naučil nejen to, že historické zkoumání v tradiční formě je marné, ale též že veřejná angažovanost je bláhová. Další velký schopenhauerovec Thomas Mann v románu *Buddenbrookovi* (1901) spatřuje příčinu této bezprostředně hrozící degenerace v hypervědomí pokročilé buržoazní kultury. Estetická senzitivita Hanna Buddenbrooka je nejvytříbenějším produktem dějin jeho buržoazní rodiny a zároveň známkou jejího rozkladu. V téže době filosofové jako Bergson či Klages tvrdí, že příčinou této choroby je samotný pojem historického času, který svazuje lidi se zastaralými institucemi, idejemi a hodnotami.

Méně výrazné je toto nepřátelství vůči historii v oblasti společenských věd. Tak například sociologové i nadále pokračují v hledání způsobu, jímž by bylo možné spojit historii a vědu do nových disciplín zvaných „vědy o duchu“, a to v souladu s programem, který vytyčil Wilhelm Dilthey a poté jej naplňovali Max Weber v Německu a Emile Durkheim ve Francii. Naopak novokantovci jako Wilhelm Windelband se snažili historii jasně odlišit od vědy. Vnímali ji jako svého druhu umění, které nám sice nedokáže předložit zákony, jimiž se řídí změny ve společnosti, přesto však skýtá hodnotné postřehy o celku možné lidské zkušenosti. Croce šel pak ještě dál a tvrdil, že historie sice je druhem umění, ovšem zároveň to je nejvyšší disciplína vědy, jediný možný základ společenské moudrosti adekvátní potřebám současného západního člověka.

O zbytek prestiže mezi umělci i humanitními vědci připravila historii první světová válka, neboť jako by jen potvrdila to, co Nietzsche tvrdil o dvě generace dříve. Historie, která měla poskytnout jakési školení pro život, a tak měla být vlastně jakousi „výukou filosofie pomocí příkladů“, člověka naprosto nepřipravila na příchod války;

nepřipravila ho na to, co se od něj během války bude čekat; a když pak válka skončila, historikové se ani nedokázali povznést nad úzké národnostní zájmy a nějak válku uchopit z širší perspektivy. Pokud zrovna nepapouškovali po svých vládách cosi o zločineckých záměrech nepřítele, shodovali se s široce sdíleným názorem, že válku vlastně nikdo nechtěl, že se „prostě stala“.

Tak tomu samozřejmě mohlo být; nicméně toto zdaleka nepůsobí jako vysvětlení, že *žádné* vysvětlení není možné – přinejmenším na historickém základě. Zda by totéž bylo možné říct i o jiných disciplínách, není v tomto ohledu podstatné. Historie, zahrneme-li do ní i klasickou filologii, byla před válkou srdcem humanistických a sociálně-vědných studií, a tak se zcela přirozeně stala hlavním terčem těch, kteří ztratili víru v to, že člověk dokáže válku nějakým smysluplným způsobem reflektovat. Toto nové nepřátelství proti historii nejlépe vyjádřil Paul Valéry:

Historie je tím nejnebezpečnějším produktem, jaký chemie intelektu zplodila... Historie dokáže ospravedlnit cokoli. Konkrétně neučí ničemu, vše pohltí a pro vše přinese příklady... Nic nezničila válka tak silně jako tento nárok na předvídatost – ovšemže nikoli kvůli nedostatečné znalosti historie, že?

Zoufalým duchovním obětím války nedokázala minulost ani budoucnost nabídnout vodítko, jak by měl člověk jednat v přítomnosti. Pregnantně to vyjádřil německý básník Gottfried Benn: „Moudrý muž přehlíží změnu a vývoj / jeho děti a děti jeho dětí / nejsou součástí tohoto světa.“ A ze svého radikálně ahistorického pojetí světa vyvozuje nevyhnutelné etické důsledky:

Uchvacuje mě představa, že by mohlo být mnohem revolučnější a hodnější rázného a aktivního muže, kdyby své vrstevníky učil této jednoduché pravdě: jsi tím, čím jsi a nikdy nebudeš jiný; toto je tvůj život a takový též vždy byl. Ten, kdo má peníze, žije dlouho; ten, kdo má autoritu, se nikdy nemůže mýlit; ten, kdo má moc, ustavuje právo. Takové jsou dějiny! *Ecce historia!* Tady je přítomnost, zmocni se jejího těla, jez a zemři.

V Rusku, kde revoluce z roku 1917 obdařila vztah mezi novou a starou dobou aspektem zvláštní bezprostřednosti, píše M. O. Ger-

šenson historiku V. I. Ivanovovi o své naději, že násilí doby dá vzniknout novému, tvůrčímu vztahu mezi „nahým člověkem a nahou zemí“. „Já osobně,“ píše Geršenson, „vidím příslib štěstí v léthské lázni, která smaže vzpomínku na všechna náboženství a filosofické systémy“ – jinými slovy, zbaví jej tíhy historie.

Tento antihistorický postoj stál v základech nacismu a existencialismu, které se nám dochovaly jako dědictví třicátých let. Jak Spengler, jehož lze v mnoha ohledech pokládat za otce nacismu, tak Malraux, uznávaný otec francouzského existencialismu, učili, že historie má hodnotu jen tehdy, pokud ničí (a nikoli zakládá) odpovědnost vůči minulosti. Dokonce i naprosto nezpochybnitelný humanista, jakým je Ortega y Gasset, ještě v roce 1923 sdílil přesvědčení, že minulost je *jen* přítěž. V eseji *Moderní téma* píše: „Naše instituce, jako jsou například divadla, jsou anachronismy. Nemáme odvahu se rázně rozejít s těmito zkostnatělými nánosy minulosti, ale ani se jim nedokážeme přizpůsobit.“ A ve třicátých letech, v díle věnovaném obětem nacistického útlaku, přiznává, že historie jej naučila jedinému, totiž že člověk je „nekonečně tvárná věc, ze které lze učinit, cokoli se komu zlíbí, a to právě proto, že sám o sobě není člověk nic jiného než čirá potencialita být ‚tím, čím chce‘“. A ze stejného pocitu, totiž že znalost minulosti nemá pro současnost žádný význam, vychází i Hitlerova „nihilistická revoluce“. „To, co platilo v devatenáctém století, ve století dvacátém už neplatí,“ řekl Hitler při jedné příležitosti Rauschningovi. V tom se s ním shodovali jak nacističtí intelektuálové (například Heidegger nebo Jünger), tak existencialističtí nepřátelé nacismu ve Francii (jako byli Camus a Sartre). Oba tyto tábory si kladly otázku, ne *jak* by se měla minulost studovat, ale *zda* by se vůbec měla studovat.

Hrdina Camusova románového debutu *Cizinec* (1942) Mersault je „nevinný“ vrah. Zavraždí naprosto cizího muže v bezvýznamném gestu, jež se svou podstatou nikterak neliší od tisíce jiných, stejně bezmyšlenkovitých aktů, z nichž sestává jeho každodenní život. Až „historicky“ moudrý žalobce porotě vysvětlí, že atomické události Meursaultovy existence lze spojit takovým způsobem, že Meursault bude vypadat jako člověk „odpovědný“ za „zločin“ a jeho odsouzení jakožto vraha bude ospravedlnitelné. Ti, kteří „vědí“, jaký je význam osobní vnímavosti i veřejného gesta, vplétají Meursaultův ži-

vot, jež nám autor předkládá jako naprosto nahodilý sled událostí, do pavučiny vědomé intence směřující k vraždě. Právě tato schopnost zahalit minulost do pavučiny pochybného „významu“ umožňuje podle Camuse jako jediná odlišit zločin, jehož se Mersault dopustil, od popravy, k níž je jako usvědčený vrah odsouzen. Pro Camuse neexistuje mezi druhy zabití žádný rozdíl – jen pokrytectví, podporované historickým vědomím, umožňuje podle něj společnosti nazývat Mersaultův čin „vraždou“, zatímco jeho „poprava“ je vnímána jako spravedlnost.

V románu *Člověk revoltující* (1951) se Camus k tomuto tématu vrací a tvrdí, že jak totalitarismus, tak anarchismus současné doby mají svůj původ v nihilistickém postoji vycházejícím ze západní touhy nějak významově uchopit historii. „Čistě historické myšlení je nihilistické, zcela přijímá zlo dějin,“ píše. A pak v návaznosti na Nietzscheho, kterého chvíli předtím ostře odmítl, staví umění nad historii jakožto jediné médium, které dokáže sjednotit člověka s přírodou, jíž se zcela odcizil. Motto k tomuto postoji si vypůjčil od básníka René Chara: „Posedlost žněmi a lhostejnost k historii jsou dva konce mého luku.“

Ať už se Camus a Sartre lišili v názorech na jiné věci sebevíc, na opovržení vůči historii se tyto dva přední představitelé francouzského existencialismu shodovali. Roquentin, protagonista Sartrova románového debutu *Nevolnost* (1938), je profesionální historik, který – jak sám říká – „napsal spoustu článků“, ovšem ani jeden takový, který by vyžadoval být jen „špetku talentu“. Pracuje na knize o diplomatovi z 19. století, jistém markýzu Rollebonovi, ale je zahlcen dokumenty, kterých je prostě „příliš mnoho“ a navíc nejsou ani moc „soudržné“. Ne že by si snad výslovně protiřečily, ale Roquentin má dojem, „že se snad ani netýkají jedné a též osoby“. Přesto si do deníku poznamená: „Jiní historikové však pracují se stejnými zdroji informací. Jak to jen dělají?“

Odpověď přirozeně spočívá v Roquentinovi samotném, který sám naprosto postrádá pocit jakékoli „stálosti a soudržnosti“ v sobě samém. Vlastní tělo zakouší jakožto „přirozenost bez lidskosti“ a svůj duševní život jako iluzi: „Dokud žijete, nic se neděje. Mění se jen krajina kolem, lidé přicházejí a odcházejí, ale to je všechno. Nejsou tu žádné začátky. Den střídá den, aniž by zde byl nějaký rytmus nebo důvod; Roquentin postrádá být jen náznak vědomí, které by mu do-

volovalo dát řád světu – ať už minulému nebo přítomnému. „Nemám žádné právo na existenci,“ říká, „Objevil jsem se náhodou, existoval jsem jako kámen, rostlina, mikrob. Můj život natahuje tykadla a ve všech směrech hledá malé rozkoše. Někdy vysílá vágní signály, jindy necítím nic než neškodný bzukot.“ Jeho přítel, Samouk, který věří, že vzdělávání dokáže přinést spásu, mu ukáže plakát amerického optimisty. Podobně jako staromódní humanisté i optimista věří, že „život má význam, pokud se rozhodneme mu tento význam dát“. Ale Roquentinova choroba pramení právě z toho, že již nedokáže takovým povrchním sloganům věřit. Podle něho se „vše rodí bez důvodu, drží se na světě ze slabosti a umírá náhodou“. Sartre mohl snad jen už dodat „Ecce historia!“ jako Gottfried Benn, aby ještě zdůraznil protihistorické založení své první filosofické práce *Bytí a nicota* (1943), na které pracoval zrovna v době, když psal *Nevolnost*. Recenzenti *Slov* (1964) by jistě udělali dobře, kdyby se zaměřili na tuto spojitost mezi *Nevolností* a *Bytím a nicotou*. Třeba by se totiž pak tolik nepohoršovali nad tím, co všechno Sartre ve svém „vyznání“ zastírá. Věděli by totiž, že pro Sartra je důležitá jediné ta historie, kterou si jednotlivec pamatuje, a že jednotlivec si pamatuje jen to, co si pamatovat chce. Sartre odmítá psychoanalytickou doktrínu nevědomí a tvrdí, že minulost je to, co se rozhodneme si z ní pamatovat; mimo naše vědomí žádná minulost neexistuje. Svou minulost volíme stejným způsobem, jakým volíme svou budoucnost. Historická minulost je tedy – stejně jako různé osobní minulosti – přinejlepším mýtem ospravedlňujícím sázku na konkrétní budoucnost a přinejhorším lží, retrospektivní racionalizací toho, čím jsme se stali skrze své volby.

Mohl bych v podobném tónu pokračovat a uvádět další příklady vzpoury proti historii v moderní literatuře. Ale pokud se mi nepodařilo svůj záměr vyjádřit doteď, asi se mi to už nepodaří, a proto stručně říkám: moderní umělec nemá nikterak vysoké mínění o tom, co se kdysi nazývalo historická imaginace. Pro mnohé ze současných umělců je tento pojem nejen protimluv, ale představuje i zásadní překážku pro jakýkoli způsob vypořádat se v přítomnosti s nejnálhavějšími duchovními problémy. Mnoho moderních umělců zastává k historii podobný postoj jako N. O. Brown, podle něhož je historie svého druhu „fixace“, jež „odcizuje neurotika přítomnosti a nutí jej k nevědomému hledání minulosti v budoucnosti“. Stejně jako

Brown, i tito umělci vidí v historii nejen břímě uvalené na přítomnost minulostí ve formě zastaralých institucí, myšlenek a hodnot, ale též *ve způsobu pohledu na svět*, který těmto zastaralým formám propůjčuje jejich povrchní autoritu. Krátce řečeno, velmi významné části umělecké komunity se historik jeví jako nositel choroby, jež kdysi byla silou a nemesis civilizace 19. století. I proto tak velká část moderní literatury usiluje o to, osvobodit západního člověka z tyranie historického vědomí. Říká nám, že jen pokud vytrhneme lidskou inteligenci ze smyslu historie, tak se lidé budou moci tvůrčím způsobem postavit problémům přítomnosti. Toto má ovšem pro všechny historiky, kteří si cení hodnot uměleckého vidění a spatřují v něm víc než jen hru, zcela jasné důsledky: musejí si položit otázku, jak se mohou na této osvobozující aktivitě podílet a zda tento jejich podíl nebude znamenat zničení historie jako takové.

Historikové nemohou přehlížet kritiku přicházející z intelektuální komunity, ani se nemohou skrývat v oblibě, kterou je zahrnují vzdělání laikové. A to proto, že odvoláním na vážnost, již ta či ona disciplína požívá mezi běžnými lidmi, lze ospravedlnit jakoukoli činnost nezávisle na tom, zda je pro civilizaci prospěšná či škodlivá. Takovou oblibou lze ospravedlnovat i tu nejbanálnější publicistiku. A když tento příklad dovedeme do krajnosti, tak čím banálnější ona publicistika bude, tím pravděpodobněji se jí dostane uznání od obvyčejného člověka. Když nějaká učená disciplína ztratí svůj okultní charakter a začne se zabývat jen těmi pravdami, které zajímají a vzrušují širokou veřejnost, není to důvod k radosti, ale spíše znepokojení. A pokud historikové předstírají, že patří do komunity intelektuálů lišící se od obecně vzdělané veřejnosti, pak k této komunitě mají jisté závazky, které překračují závazky k druhé jmenované skupině. Takže když umělci a vědci – jakožto umělci a vědci ve svých profesích a nikoli jako členové knižního klubu přátel první světové války – shledávají pravdy, které jim historikové nabízejí, triviální a dokonce možná i škodlivé, je nejvyšší čas, aby si historikové položili otázku, zda náhodou toto obvinění nemá nějaký reálný základ.

Stejně tak nemohou historikové namítat, že jsou nepodstatné soudy umělců a vědců o tom, jak by se měla studovat minulost. Sami historikové totiž vždy tvrdili, že ke studiu historie není zapotřebí specifické metodologie, ani specifické intelektuální výbavy. Historická

„průprava“ taky obvykle spočívá ve studiu několika jazyků, tovaryšské práce v archivech a několika předdefinovaných cvičení, aby se historik seznámil s díly a časopisy, na které se v jeho oboru standardně odkazuje. Zbytek tvoří obecné povědomí o politice, nějaká ta četba v periferních oborech, sebedisciplína a „sitzfleisch“. Tyto požadavky zvládne poměrně snadno každý. Jak je pak tedy možné tvrdit, že jen profesionální historik je kvalifikován k tomu, aby definoval otázky, jimiž se lze dotazovat historických záznamů, a jak to, že jen historik je oprávněn rozhodovat o tom, jaké odpovědi, dosud položené na tyto otázky, byly adekvátní? Pro intelektuální obec již není samozřejmé, že objektivní studium minulosti – „kvůli ní samé,“ jak zní staré klišé – povznáší či přímo osvětluje lidstvo. Dokonce lze říct, že obecný konsenzus ve vědě i umění je přesně opačný. Z toho vyplývá, že břemenem současného historika je obnovit důstojnost historických studií na takovém základě, který je uvede v soulad s cíli a účely intelektuální komunity jako takové, tj. pomůže transformovat historická studia způsobem, jenž umožní historikům aktivně se podílet na osvobození přítomnosti z břemene historie.

V.

Jak toho lze dosáhnout? Především musejí historikové uznat oprávněnost současné vzpoury proti minulosti. Současný západní člověk má mnoho dobrých důvodů pro to, aby se domníval, že jeho problémy jsou jedinečné povahy a že historické záznamy, jak jsou nám dnes zprostředkovány, mohou pomoci jen nepatrně při hledání adekvátního řešení. Každému, kdo je přesvědčen o zásadní odlišnosti naší současnosti a všech minulých dob, se studium historie „jakožto účel sám o sobě“ může jevit jen jako bezmyšlenkovitá obstrukce, jako úmyslný odpor vůči jakémukoli pokusu vypořádat se se současným světem, se vši jeho záhadností a tajemností. V našem každodenním světě se tak každý, kdo studuje minulost pro ni samu, musí jevit buďto jako antikvář, utíkající před problémy přítomnosti do čistě osobní minulosti, anebo svého druhu kulturní nekrofil, tj. někdo, kdo v mrtvých a umírajících nachází hodnotu, kterou nikdy v živých najít nedokáže. Úkolem současného historika je tak ustanovit hodnotu studia historie, a to nikoli jako účel sám pro sebe, ale jako způ-

sob, jak předložit poskytnutí perspektiv na přítomnost, které přispějí k řešení problémů, jež jsou vlastní naší vlastní době.

Vzhledem k tomu, že historie si nenárokují žádný konkrétní, exkluzivní způsob vědění, musí současný historik mít vůli osvojit si techniky analýzy a reprezentace, jimiž se snaží operace vědomí a sociální vývoj uchopit *současné* umění a věda. Jinými slovy, historik se může domáhat slyšení v současném kulturním dialogu jen tehdy, bude-li si seriózně klást ty otázky, které po něm požadují umění a věda *jeho doby*.

Historikové se často ohlížejí k počátku 19. století, které je pro ně klasickým věkem jejich disciplíny, a to nejen proto, že historie v té době začala být vnímána jako nový způsob pohledu na svět, ale rovněž proto, že existoval úzký vztah a značné přesahy mezi dějinami, uměním, vědou a filosofií. Romantičtí umělci v historii hledali témata a odvolávali se na „historické vědomí“ jakožto ospravedlnění svých snah o dosažení kulturní palingeneze, snah učinit z minulosti živou přítomnost pro své současníky. Některé vědy, zejména pak geologie a biologie, si osvojily ideje a koncepty, které se do té doby běžně používaly v historii. Postkantovská idealistická filosofie byla ovládána kategorií historična, jež pak sloužila jako klasifikující kategorie i pozdním pravcovým i levicovým hegelianům. Modernímu historikovi uvažujícímu o úspěších dosažených v této době v oblasti myšlení a reprezentace se kritický význam smyslu pro historii jeví jako naprosto evidentní a funkce historika jakožto zprostředkovatele mezi uměním a vědou jako samozřejmá.

Bylo by ovšem správnější si uvědomit, že počátek 19. století byl především dobou, kdy umění, věda a filosofii sjednocovalo *společné úsilí* nějak uchopit zkušenost francouzské revoluce. Na této době je nejzajímavější nikoli smysl pro historii, ale vůle intelektuálů všech disciplín překročit hranice, jež oddělují jednu disciplínu od druhé, a otevřít se použití osvětlujících metafor, které mohou uspořádat skutečnost, a to nezávisle na jejich původu v jednotlivých disciplínách či světonázorech. Myslitelé jako Michelet a Tocqueville jsou označováni za historiky jen podle tématu, jímž se zabývají, nikoli podle metod, které při své práci používají. Kdybychom se zaměřili na metody, jež používají, stejně dobře bychom je mohli označit za vědce, umělce nebo filosofy. Totéž lze říct o „historičích“, jako byli Ranke či

Niebuhr, romanopiscích jako Stendhal a Balzac, „filosofech“ jako Hegel a Marx anebo „básnících“ jako Heine nebo Lamartine.

Nicméně v určitém bodě během 19. století se toto vše změnilo – ne snad proto, že by se umělci, vědci a filosofové přestali zajímat o historické otázky, ale proto, že mnoho historiků se nedokázalo rozloučit s představou raného 19. století o tom, *jak by mělo vypadat* umění, věda a filosofie. A pokud historikové druhé poloviny 19. století vnímali i nadále svou práci jakožto kombinaci umění a vědy, pak to byla kombinace *romantického* umění a *pozitivistické* vědy. Stručně řečeno, zhruba v polovině 19. století se historikové ocitli uvěznění – ať už to bylo z jakéhokoli důvodu – v pojetí umění a vědy, které umělci i vědci museli opustit již před časem, pokud chtěli pochopit měnící se svět vnitřních a vnějších počitků, které jim nabízel samotný historický proces. A tak jedním z důvodů, proč moderní umělec na rozdíl od svého předchůdce z doby raného 19. století odmítá mít cokoliv společného s moderním historikem, je to, že správně vnímá historika jako hlídače zastaralého pojetí umění.

Na druhou stranu když řada současných historiků mluví o „umění“ historie, mají podle všeho na mysli takové pojetí umění, které by schválilo jako své paradigma maximálně tak román raného 19. století. A když o sobě prohlašují, že jsou umělci, pak tím chtějí říct, že jsou umělci v tom smyslu, v jakém byli umělci Scott nebo Thackeray. Rozhodně se nehodlají ztotožňovat s akčními malíři, imagistickými básníky, kinetickými sochaři, existencialistickými romanopisci nebo filmaři nové vlny. A i když si na zdi větší obrazy abstraktních malířů a v knihovnách mají díla experimentálních prozaiků, chovají se, jako by se domnívali, že hlavním, ne-li dokonce jediným účelem umění je vyprávět příběh. Tak například H. Stuart Hughes v nedávné knize o vztahu mezi dějinami, vědou a uměním tvrdí, že „historikova svrchovaná virtuosita spočívá ve spojení nové metody společenské a psychologické analýzy s tradiční funkcí vypravěče“. Je přirozeně pravda, že se umělec *může* rozhodnout pro svůj účel vyprávět příběh, ovšem to je jen jeden z několika možných způsobů reprezentace, které má dnes k dispozici, a je to způsob čím dál méně významný, jak nám velmi jasně ukázal francouzský nový román.

Podobnou kritiku lze směřovat i vůči historikovu nároku na místo mezi vědci. Když se historici nazývají vědci, dovolávají se tak pojetí

vědy, které se sice hodilo pro svět, v němž žil a pracoval Herbert Spencer, ovšem má jen velmi málo společného s přírodními vědami *po* Einsteinovi a společenskými vědami *po* Weberovi. Opět když Hughes mluví o „nových metodách společenské a psychologické analýzy“, má podle všeho na mysli metody, s nimiž přišli Weber a Freud, tedy metody, které někteří současní sociologové považují přinejlepším za primitivní kořeny spíše než zralé plody svých disciplín.

Stručně řečeno, když historikové tvrdí, že jejich disciplína je kombinací vědy a umění, většinou tím chtějí říct, že je kombinací společenských věd *ze sklonku 19. století* a umění *z poloviny 19. století*. Jinými slovy, dovolávají se pouhé syntézy způsobů analýzy a výrazu, jejichž jediným kritériem je jejich věk. Je-li tomu takto, pak umělci i vědci kritizují historiky plným právem, a to *nikoli proto, že studují minulost*, ale proto, že ji studují se *špatnou vědou a špatným uměním*.

„Špatnost“ těchto starobylých pojetí vědy a umění spočívá především v zastaralém pojetí objektivnosti, která je charakterizuje. Mnoho historiků i nadále pohlíží na svá „fakta“, jako by byla něčím „daným“, a odmítají uznat – na rozdíl od většiny vědců – že tato fakta nejsou jen tak nalezena, nýbrž mnohem spíše konstruována typem otázek, které badatel klade zkoumaným fenoménům. Stejně pojetí objektivnosti zavazuje historiky k tomu, aby své příběhy zasazovali do chronologického rámce. Když se historikové snaží podat svá „zjištění“ ohledně „faktů“ způsobem, který pokládají za „umělecký“, pak se do jednoho vyhýbají technikám literární reprezentace, jimiž moderní kulturu obdařili Joyce, Yeats a Ibsen. Ve 20. století jsme nebyli svědky žádných významnějších pokusů o surrealistickou, expresionistickou nebo existencialistickou historiografii (tedy s výjimkou romanopisců a básníků), a to navzdory tomu, že se moderní historikové chvástali svým „uměleckým“ založením. Téměř jako by historikové věřili, že *jedinou možnou formou* historického vyprávění je ta, již používá na sklonku 19. století anglický román. Výsledkem toho je postupné zastarávání „umění“ historiografie jako takové.

Burckhardt navzdory svému schopenhauerovskému pesimismu (anebo možná právě pro něj) byl ochoten experimentovat s těmi nejmodernějšími uměleckými postupy *své* doby. *Civilizaci renesance* lze po-

važovat za svého druhu cvičení v impresionistické historiografii, které svým způsobem představovalo radikální odvrát od konvenční historiografie 19. století, stejně radikální, jako byli impresionističtí malíři nebo Baudelaire. Začínající studenti historie – a též nemálo profesionálních historiků – mají potíže Burckhardta číst, neboť se rozešel s dogmatem, že historický text musí „vyprávět nějaký příběh“, a to obvyklým, chronologicky uspořádaným způsobem. Moderní historikové se snažili tuto neobvyklost Burckhardtových textů nějak vysvětlit a charakterizovali jej jako svého druhu „zárodečného sociologa“ zabývajícího se ideálními typy a tak vlastně anticipující Webera. Jenže toto zobecnění by bylo pravdivé jen tehdy, pokud by bylo doprovázeno povědomím o míře, v níž Webera a Burckhardta spojovalo silně estetické pojetí vědy. Podobně jako jeho umělečtí současníci i Burckhardt vede řezy různými body historických záznamů a nabízí různé perspektivy, přičemž některé věci vynechává, ignoruje či dokonce deformuje podle toho, jak mu velí jeho umělecký cíl. Jeho záměrem nebylo podat *celou* pravdu o italské renesanci, ale *jednu* pravdu, přesně tímž způsobem, jakým Cézanne rezignoval na to, podat celou pravdu o krajině. Burckhardt se vzdal snu, že by mohl říci pravdu o minulosti vyprávěním příběhu, jelikož dávno pozbyl víry, že by historie nějaký inherentní význam nebo hodnotu měla. Jediná „pravda“, kterou Burckhardt uznával, byla ta, již se naučil od Schopenhauera, totiž že každá snaha dát světu tvar, každá lidská afirmace, byla nakonec odsouzena k tragickému konci, a že individuální afirmace má hodnotu sama o sobě jen tehdy, pokud dokáže vtisknout chaosu světa alespoň momentální tvar.

Tak v Burckhardtově díle hraje koncept „individualismu“ primárně roli metafory, která – tím, že filtruje jisté druhy informace a naopak zvyšuje povědomí o jiných – mu umožňuje neobvykle jasně vidět to, co on sám chce vidět. Obvyklý chronologický rámec by takový pokus o dosažení *specifického* pohledu na problém znemožňoval, proto ho Burckhardt opustil. Jakmile se osvobodil od břemene „vypravěčských“ technik, nemusel již vytvářet „zápletku“, ve které by figurovali hrdinové, padouši a sbor, jak to musí činit konvenční historik. Díky tomu, že našel odvahu použít metafory vytvořené na základě vlastní a bezprostřední zkušenosti, dokázal Burckhardt v životě 15. století spatřit věci, které nikdo před ním takto jistě neviděl.

Dokonce i ti konvenční historici, kteří objevili v jeho díle faktické chyby, je považují za klasiku. Mnozí však často nevidí, že chválou Burckhardta odsuzují vlastní zkostnatělé pojetí vědy a umění, které Burckhardt sám dokázal překonat.

Mnoho dnešních historiků projevuje zájem o aktuální technický a metodologický vývoj ve společenských vědách. Někteří se pokoušejí využít ekonometrie, teorie her, teorie řešení konfliktů, analýzy rolí a dalších, kdykoli vycítí, že to může posloužit jejich konvenčním historiografickým cílům. Ale jen málo z nich se pokusilo nějakým významnějším způsobem využít technik moderního umění. Jedním z těchto hrstky je Norman O. Brown.

Ve své knize *Život proti smrti* nabízí Brown historiografický ekvivalent antirománu; píše totiž antihistorii. Ti historici, kteří se obtěžovali vzít Brownovu knihu vůbec na vědomí, jej povětšinou zaškatulkovali jako freudiána, a tím s ním byli hotovi. Ale Brownův skutečný význam spočívá v jeho ochotě jít po té linii zkoumání, kterou načrtl Nietzsche a ve které pokračovali Klages, Heidegger a současní, existencialisticky orientovaní fenomenologové. Brown vychází od toho, že nepředpokládá vůbec žádnou hodnotu historie, ať už jako režim existence nebo jako formy vědění. Používá historické materiály, ale používá je přesně tím způsobem, jakým by člověk mohl používat současnou zkušenost. Všechna data vědomí, minulé i přítomná, redukuje na stejnou ontologickou úroveň a poté, s pomocí řady brilantních a šokujících juxtapozicí, zápletek, redukcí a deformací, nutí čtenáře k tomu, aby v novém světle nahlédl materiály, které prostřednictvím nejrůznějších asociací přehlížel, nebo které potlačil v reakci na společenské imperativy. Jinými slovy, ve své historii Brown dosahuje stejného účinku, o jaký usilovali umělci „Pop Artu“ nebo John Cage během svých „happeningů“.

Je náš přístup k minulosti charakterizován něčím, co by nám dovolovalo pohlížet na Browna jakožto na autora, jež není hoden označení „historik“? Rozhodně mu tento statut nemůžeme upřít, pokud se budeme držet mýtu, že historikové jsou stejně tak vědci jako umělci. V Brownově knize jsme totiž přinuceni čelit problému stylu, který si pro svou práci historika zvolil, a teprve pak si můžeme klást otázku, zda jeho historie představuje „adekvátní“ zobrazení minulosti nebo ne.

Ale kde bychom měli hledat kritérium, na jehož základě bychom mohli rozhodnout za prvé, zda „vyprávění“ je adekvátní „faktům“, a za druhé, zda „styl“, který historik zvolil, odpovídá či neodpovídá tomuto „vyprávění“? Ti historici, kteří zastávají názor, že historie je kombinací umění a vědy, by se měli zaměřit na další „interní“ problém této rovnice, totiž volbu *konkrétního* uměleckého stylu, zvoleného ze škály stylů, které nám nabízí literární dědictví, v němž historik pracuje. Dnes již totiž není evidentní, že pojmy *umělec* a *vypravěč* můžeme používat jako synonyma. Když zpochybníme právo historika používat pojmy, jaké používaly společenské vědy v 19. století, pak musíme být rovněž připraveni zpochybnit to, že používá koncept umění, který zdědil ze stejné doby.

VI.

Pojetí historie jakožto kombinace vědy a umění v jistém smyslu jen dále ukazuje na zastaralé názory historiků na vědu i umění. Téměř již tři desetiletí filosofové vědy a estetické usilují o lepší vzájemné pochopení podobností mezi vědeckou a uměleckou výpovědí. Pokusy jako Popperova analýza logiky vědeckého zkoumání a vlivu teorie pravděpodobnosti na uvažování o charakteru přírodních zákonů podkopaly naivní pozitivistické pojetí absolutního charakteru vědeckých výroků. Současná analytická filosofie odstranila někdejší striktní předěl mezi vědeckou a metafyzickou výpovědí a tu druhou zbavila stigma „bezvýznamnosti“. Tato nově vytvořená atmosféra komunikace mezi „dvěma kulturami“ umožnila lepší pochopení charakteru umělecké výpovědi a s tím i lepší možnosti vyřešit starý problém vztahu mezi uměleckou a vědeckou komponentou historických teorií.

Nyní již podle všeho není nutné charakterizovat práci historika jako absolutně pravdivou na straně jedné nebo zcela imaginární na straně druhé, ale že ji lze posuzovat s ohledem na bohatost metafor, které řídí sekvenci její artikulace. Z takové perspektivy by bylo možné pokládat převládající metaforu historického vyprávění za *heuristické pravidlo, které vědomě eliminuje jisté druhy dat jakožto důkazy*. Historik pracující v souladu s takovýmto pojetím by mohl být nahlížen jako někdo, kdo se – podobně jako moderní umělec a vědec – snaží vy-

užít jistého pohledu na svět, přičemž ale nepředstírá, že podal vyčerpávající popis nebo analýzu všech dat nacházejících se v celém fenomenálním poli, nýbrž nabízí svůj pohled jako *jeden z mnoha pohledů*, které nás seznamují s jistými aspekty tohoto pole. Jak říká Ernst Gombrich v knize *Umění a iluze*, od Constabla a Cézanna nečekáme, že budou hledat v krajině totéž, a tak když postavíme jejich obrazy krajiny vedle sebe, nerozhodujeme, který z nich je „správnější“. Takový přístup zdaleka nevede k nějakému relativismu, nýbrž k náhledu, že styl, který si umělec zvolil pro zobrazení vnější nebo vnitřní zkušenosti s sebou nese na jedné straně specifická kritéria, na jejichž základě lze rozhodnout, zda je dané zobrazení vnitřně konzistentní, a na straně druhé nabízí systém překladu, který umožňuje divákovi vztáhnout obraz k věci, jež je na specifické úrovni zvěcnění takto zobrazena. Styl tak funguje jako to, co Gombrich nazývá „notovým zápisem“, tedy jako určitý provizorní protokol nebo etiketa. Když pohlédneme na umělecké dílo – anebo na vědeckou práci – neklademe si otázku, zda bychom viděli v daném fenomenálním poli totéž, nýbrž nás zajímá, zda autor tohoto díla/práce nevločil do svého zobrazení něco, co by mohlo být považováno za klamnou informaci *někým, kdo je schopen pochopit použitý notový zápis*.

Uplatníme-li stejný přístup na historické texty, pak metodologický a stylistický kosmopolitanismus, který toto pojetí reprezentace nabízí, donutí historiky opustit pokusy o zobrazení „jedné konkrétní části života ve *správném nastavení* a *náležitě* perspektivě“, jak se pregnantně před léty vyjádřil jeden renomovaný historik, a naopak uznat, že žádný *jediný* správný pohled na studovaný předmět neexistuje, ale že takových správných pohledů může být *řada*, přičemž každý z nich může vyžadovat vlastní styl reprezentace. Toto by nám umožnilo brát vážně ony tvůrčí deformace, jež nabízejí ti, kteří dokáží pohlédnout na minulost stejně vážně jako my, ovšem s jinou citovou či intelektuální orientací. Pak bychom již neměli naivně očekávat, že výpovědi o určité epoše nebo komplexu událostí v minulosti budou „korespondovat“ s nějakým původním komplexem „syrových fakt“. Měli bychom si totiž uvědomit, že to, co *konstituuje samotná fakta*, je problém, který se historik podobně jako umělec pokoušel řešit výběrem metafory, s jejíž pomocí uspořádává svůj svět, minulost, přítomnost i budoucnost. Měli bychom tak pouze žádat, aby historik při volbě

svých metafor postupoval s jistým taktem: aby metafory příliš nezatěžoval fakty a aby je vždy celé vyčerpával; aby respektoval logiku, jež je implicitně obsažená ve zvoleném způsobu diskursu, a též aby dokázal metaforu opustit, pokud se ukáže jako neschopná obsáhnout jistá data, a hledal metaforu jinou, bohatší a širší, než byla ta, se kterou začal – a to stejným způsobem, jako vědec opouští hypotézu, je-li její užití vyčerpáno.

Takové pojetí historického zkoumání by otevřelo možnost použití současných vědeckých a uměleckých teorií a postupů v historii, aniž by to vedlo k radikálnímu relativismu a podřízení historie propagandě nebo případně k fatálnímu monismu, jimiž se snahy skloubit historii a vědu vždy dosud vyznačovaly. Umožnilo by to vyplnění psychoanalýzy, kybernetiku, teorii her a další obory, aniž by historik byl nucen považovat takto zkonfiskované metafory za něco, co je vlastní analyzovaným datům, jak je to nucen činit, pokud pracuje pod požadavkem nemožně obsáhlé objektivity. Rovněž by to historikovi umožnilo přemýšlet o možnosti použití impresionistických, expresionistických, surrealistických a (možná dokonce) i akčních způsobů reprezentace za účelem dramatizace významu dat, která odhalil, ale jejichž nazírání jakožto důkaz je až příliš často zakazováno. Pokud by historikové naší generace měli zájem se aktivně podílet na všeobecném intelektuálním a uměleckém životě naší doby, pak by hodnota historie nemusela být obhajována ustrašeným a dvojznačným způsobem, k jakému se historici dnes uchylují. Metodologická dvojznačnost historie nabízí příležitosti k tvůrčím komentářům k dějinám i přítomnosti, jaké žádná jiná disciplína neumožňuje. Kdyby se historikové chopili těchto nabízených příležitostí, možná by časem dokázali přesvědčit své kolegy z jiných oborů vědy i umění o klamnosti Nietzscheho tvrzení, že historie je „nákladným a nadbytečným luxusem vědění“.

Ale nakonec si stejně musíme položit otázku za jakým účelem? Jen proto, abychom využili lidské schopnosti pro hru či způsobilství myslí bavit se obrazy? Přirozené jsou i horší činnosti, jimiž by se morálně odpovědný člověk mohl zabývat, nicméně požadavek procvičovat naši schopnost vytvářet obrazy nevede nutně k závěru, že bychom si to měli procvičovat na historické minulosti. Zde by bylo dobré mít na paměti onu linii myšlení, která se táhne od Schopen-

hauera k Sartrovi a která říká, že historický záznam se nikdy nemůže stát příležitostí pro významnou estetickou nebo vědeckou zkušenost. Dokumentární záznam, tvrdí tato tradice, nejprve vyzývá svou nekompletností člověka k použití spekulativní imaginace, již však záhy zrazuje požadavkem, aby historik zůstal věrný těm několika faktům, které mu jsou poskytnuty. Schopenhauer i Sartre proto umělci radí, aby historické záznamy ignoroval a aby se omezil na uvažování o fenomenálním světě, jak je mu předkládán v jeho každodenní zkušenosti. Stálo by tedy za to položit si otázku, proč bychom měli minulost vůbec studovat a jakou funkci může plnit nazírání věcí z historického aspektu. Řečeno jinými slovy: existuje nějaký důvod, proč bychom měli studovat věci z hlediska jejich minulosti a nikoli přítomnosti, což je ostatně aspekt, v němž se vše nabízí okamžitě kontemplaci?

Po mém soudu nejpřesvědčivější odpověď na tuto otázku dali myslitelé, kteří žili ve zlatém věku historie, tedy v době mezi lety 1800 a 1850. Filozofové té doby dobře věděli, že funkcí historie, na rozdíl od *dobového* umění a vědy, je poskytovat člověku specifickou časovou dimenzi povědomí o sobě samém. Zatímco před touto dobou i po ní měli studenti humanistických věd tendenci redukovat lidské fenomény na manifestace hypostazovaných přírodních nebo mentálních procesů (jako tomu bylo v idealismu, naturalismu, vitalismu a podobných směrech), ti nejvýznamnější představitelé historického myšlení mezi lety 1800 a 1850 vnímali historickou imaginaci jako schopnost, jež počínaje lidským vnuknutím zahalit chaos fenomenálního světa do pevných obrazů, tj. estetickým impulsem, se realizuje tragickým stvrzením zásadní danosti změny a vývoje, a tudíž poskytuje základ pro to, aby člověk mohl oslavovat svou odpovědnost vůči vlastnímu osudu.

Představitelé tohoto realistického historismu, k nimž patřil Hegel, Balzac či Tocqueville, se shodovali v tom, že úkolem historika není ani tak připomínat lidem jejich povinnosti vůči minulosti, ale spíše jim vnutit povědomí o tom, jak by šlo využít minulosti k dosažení eticky odpovědného přechodu od minulosti k budoucnosti. Všichni tři viděli historii jako cosi, co vzdělává lidi ke skutečnosti, že jejich vlastní přítomný svět kdysi existoval v myslích lidí jakožto neznámá a hrozivá budoucnost, ale jak – jakožto důsledek specifických

lidských rozhodnutí – byla tato budoucnost přetvořena do přítomnosti, do onoho důvěrně známého světa, v němž žije a pracuje sám historik. Všichni tři viděli historii jako obor vycházející z tragického smyslu individuálního lidského snažení a zároveň smyslu nezbytnosti takového snažení, má-li být lidské reziduum zachráněno před potenciálně destruktivním povědomím pohybu času. A tak pro všechny tři byla historie ani ne tak účelem sama o sobě jako spíše přípravou na dokonalejší pochopení a přijetí individuální odpovědnosti při utváření společné lidskosti budoucnosti. Například Hegel říká, že v historickém myšlení je Duch „pohlcen nocí vlastního sebe-vědomí; je zmizelá existence jen nicméně konzervována; a tato náhradní existence – předchozí stav, ale znovuzrozený z lůna vědění – je novým stadiem existence, novým světem a novým ztělesněním nebo způsobem Ducha“. Balzac nám předkládá *Lidskou komedii* jako „dějiny lidského srdce“, čímž navazuje v žánru románu tam, kde Scott přestal, a to „systémem“, jenž spojuje jednotlivé části celku dohromady do „kompletní historie, jejíž každá kapitola je román a každý román obrazem doby“, přičemž celek chce nabídnout realističtější povědomí o jedinečnosti přítomné doby. A nakonec Tocqueville popisuje svou studii *Ancien régime* jako pokus „vysvětlit, v jakých ohledech se stávající společenský systém podobá systému předchozímu, v jakých se od něj odlišuje a čeho bylo změnou dosaženo“. A dále tvrdí: „Když jsem narazil u našich předků na kteroukoli z těch ctností, které jsou pro národ tak důležité, ale dnes již zcela vymřely, náležitě jsem je zdůraznil. Podobně kdykoli jsem narazil na stopy těch neřestí, které zničily starý řád a stále ještě sužují naši politiku, tak jsem je zdůraznil, neboť právě ve světle zla, které zapříčinily, můžeme zabránit tomu, aby nám škodily i v budoucnosti.“ Krátce řečeno, všichni tři interpretovali historikův úděl jakožto morální povinnost osvobodit lidi od břemene historie. Historik podle nich není někdo, kdo předepíše specifický etický systém, který by byl platný všude a vždy, ale myslitel, jenž je obdařen zvláštním úkolem vzbudit v lidech povědomí, že jejich přítomný stav je vždy částečně produktem specificky lidských rozhodnutí, a tudíž je možné jej v této míře měnit a přizpůsobovat dalšími lidskými činy. Historie tak v lidech probouzelu určitou vnímavost vůči *dynamickým* prvkům v každé dosažené pří-

tomnosti, učila je nevyhnutelnosti změny a přispívala k uvolnění této přítomnosti do minulosti bez zloby či zášti. Teprve později historikové ztratili pojem o těchto dynamických prvcích vlastní žité přítomnosti a začali odsouvat veškerou významnou změnu do mytické minulosti, čímž jen implicitně ospravedlňovali status quo a kritikové jako Nietzsche je pak právem obviňovali z toho, že jsou pouhými sluhý přítomné triviálnosti, ať už pod tímto pojmem bylo míněno cokoli.

Historie dnes má příležitost chopit se nových pohledů na svět, které nabízí dynamická věda a stejně dynamické umění. Jak věda, tak umění překonaly starší, usedlá pojetí světa, která vyžadovala doslovnou kopii předpokládané statické reality. A jak věda, tak umění objevily zásadně *provizorní* charakter metaforické konstrukce, kterou používají k pochopení dynamického kosmu. Tudiž implicitně stvrzují onu pravdu, ke které dospěl Camus, když píše: „Dříve šlo o to zjistit, zda život musí či nemusí mít význam, aby bylo možné ho žít. Nyní je naopak jasné, že bude žít ještě lépe, pokud žádný význam mít nebude.“ Poslední větu bychom mohli trochu pozměnit: bude žít ještě lépe, pokud nebude mít jeden jediný význam, ale mnoho různých.

Od druhé poloviny 19. století se historie v čím dál větší míře stává útočištěm všech těch „rozumných“ lidí, jejichž silnou stránkou je nacházet jednoduché ve složitém a důvěrně známé v cizím. To v dřívějších dobách nevadilo, ale pokud dnešní generace něco potřebuje, pak je to vůle se hrdinně postavit dynamickým a rušivým silám současného života. Bude-li historik budovat plynulou kontinuitu mezi současným a dřívějším světem, nikomu tím neposlouží. Naopak, chceme historii, která nás bude víc než kdykoli v minulosti učit diskontinuitě, protože diskontinuita, destrukce a chaos je naším údělem. Pokud, jak řekl Nietzsche, „máme umění pro to, abychom neumřeli na pravdu“, pak rovněž máme pravdu k tomu, abychom unikli svádění světa, který není ničím jiným než projekcí našich tužeb. Historie nám může poskytnout základ, na kterém lze hledat tu „nemožnou transparentnost“, kterou chtěl pro rozrušené lidství naší doby Camus. Pouze zdrženlivé historické vědomí dokáže v každém okamžiku znovu a znovu zpochybňovat svět, neboť jen historie se pohybuje lidsky mezi tím, co je, a tím, co by podle člověka být

mělo. Ale historie nám může pomoci zlidštit zkušenost pouze tehdy, zůstane-li citlivá vůči obecnému světu myšlení *a* dění, z nichž povstává a do nichž se vrací. Dokud bude odmítat používat oči, které jí poskytly moderní umění i věda, pak zůstane slepá, bude občanem světa, v němž „se sinalé stíny paměti marně potýkají se životem a svobodou přítomnosti.“