

Československý spisovatel / Praha

**Emil
Staiger**

**Základní pojmy
poetiky**

© 1946 Atlantis Verlag AG. Zürich
Translation © Miloš Černý a Otakar Veselý, 1969

Věnováno Ludwigu Binswangerovi

Základními pojmy poetiky se v této knize rozumějí pojmy epický, lyrický a dramatický a případně ještě tragický a komický – avšak v takovém smyslu, jenž se od smyslu dosud běžného liší a který je nutno hned na počátku vysvětlit. Název poetika sice již dávno neznamená praktickou nauku, která má dát začátečníkům přípravu v psaní básní, epických děl a dramát podle všech pravidel. Avšak novější spisy kolující pod tímto názvem se podobají oněm starším alespoň ještě v tom, že vidí podstatu lyrična, epična a dramaticčna dokonale ztělesněnu v určitých vzorových básních, epických dílech a dramatech. Tento způsob nazírání se jeví jako dědictví antiky. V antice byl totiž každý básnický druh zastoupen omezeným počtem takových vzorů. Tak se třeba nazývalo lyrickým takové básnické dílo, které svou osnovou, rozsahem a zvláště metrikou odpovídalo tomu, co vytvořilo devět klasických lyriků: Alkman, Stésichoros, Alkáios, Sapphó, Ibykos, Anakreón, Símonidés, Bacchylidés a Pindaros. U Římanů mohl tak Horatius platit za lyrika, kdežto Catullus nikoli, protože volil jiná veršová metra. Od dob antiky vzrostl však počet vzorů do nedohledna. Chce-li poetika i nadále vyhovět všem jednotlivým příkladům, setkává se se sotva řešitelnými obtížemi a jejich vyřešení neslibuje již mnoho užitku. Musí – abychom zůstali u lyriky – srovnávat vzájemně balady, písně, hymny, ódy, sonety a epigramy, sledovat každý z těchto druhů po dobu jednoho až dvou tisíciletí a dopátrat se něčeho společného, co by zakládalo druhový pojem lyriky. Ale to, co pak je ve všech případech stejné, nemůže být nikdy než lhostejné. Navíc to pozbývá platnost v tom okamžiku, kdy vystoupí nějaký nový lyrik s dosud neznámým vzorem. Proto se o možnosti poetiky jako takové nezřídka pochybovalo. Východisko se vidí ve sledování historických forem „bez před-

sudků“ a v odmítnutí každé systematiky jako nepřiměřeného dogmatu.

Tuto rezignaci lze snad ještě pochopit, pokud si poetika činí nárok roztrždit veškeré dosud vytvořené básně, epická díla a dramata do připravených příhrádek. Protože žádná báseň se nerovná jiným básním, je třeba v zásadě tolik příhrádek, kolik existuje básní – čímž se myšlenka uspořádání vyvrací sama.

Je-li však sotva možné určit podstatu lyrické básně, eposu či dramatu, je ovšem určení lyrična, epična a dramatická myslitelné. Užíváme výrazu „lyrické drama“. Drama tu znamená básnické dílo určené pro jeviště, „lyrické“ jeho tóninu, a ta je považována za směrodatnější pro povahu díla než jeho „vnější dramatická forma“. Čím je tu určován druh?

Označím-li nějaké drama za lyrické nebo epos – jako Schiller „Heřmana a Dorotku“¹ – za dramatický, musím již vědět, co je lyrické či dramatické. A to nebudu vědět, když si vybavím všechny existující lyrické básně a dramata. Tato mnohost mě jen mate. Je to spíše tak, že o lyričnu, epičnu a dramaticčnu máme jistou ideu. Tuto ideu ve mně kdysi evokoval nějaký příklad, jímž patrně bylo určité básnické dílo. Ale dokonce ani to není nutné. „Ideální význam“ – abychom užíli Husserlova výrazu² – slova »lyrický« jsem mohl zakusit při pohledu na nějakou krajinu, co je »epické« třeba při spatření proudu uprchlíků, smysl slova »dramatický« mi mohla vštípit nějaká hádka. Takové významy jsou ustálené. Jak Husserl ukázal, je protismyslné říkat, že kolísají. Kolísat může náplň básnických děl, kterou měřím se svou představou; jednotlivé příklady mohou být více či méně lyrické, epické nebo dramatické. Nejistotou mohou dál trpět „významotvorné akty“. Ideou „lyrična“, kterou jsem si jednou vytvořil, nelze hýbat, je objektivní a mě libovůli se vymykající právě tak jako idea trojúhelníka nebo představa toho, co je „červené“.

Ale ať je představa třeba neměnná, co když je chybná? Kdo trpí komplementární barvoslepostí červeno-zelenou, nemá správnou představu o tom, co je „červené“. Jistě, ale tato otázka se týká jen terminologické účelnosti. Má představa o červeném musí odpovídat tomu, co se obecně nazý-

vá červeným; jinak užívám chybného slova. Právě tak musí představa „lyrična“ odpovídat tomu, co se obecně označuje jako lyrické. To není průměr toho, co se podle svých vnějších znaků zve lyrikou. Nikdo nemyslí při výrazech „lyrická nálada“, „lyrický tón“ na epigram, každý má při tom na mysli píseň. Nikdo nepomyslí při slovech „epický klid“, „epická šíře“ na Klopstockova „Mesiáše“. Nejspíše myslí na Homéra, a dokonce ani ne na celého Homéra, nýbrž na výrazně epická místa, k nimž se mohou pojit místa jiná, více dramatická nebo lyriická. Druhové pojmy je třeba vyvozovat z takových příkladů.

V tomto smyslu ovšem souvislost mezi lyričnem a lyrikou, epičnem a epikou, dramaticčnem a dramatem existuje. Kardinální příklady lyrična se budou nepochybně nalézat v lyrických dílech, příklady epična v dílech epických. Není ale předem dáno, že bychom se mohli setkat s básnickým dílem, které by bylo ryze lyrické, ryze epické nebo dramatické. Naše zkoumání dospěje naopak k výsledku, že každé pravé básnické dílo se podílí na všech druhových ideách rozdílnou měrou a způsobem a že odlišnost tohoto podílu je základem nepřehledného bohatství historicky vzniklých forem.

Mohli bychom se ještě zeptat, zda trojici lyrický–epický–dramatický smíme předpokládat jako něco samozřejmého. Irena Behrensová ukázala,³ že se objevila teprve koncem osmnáctého století v Německu. Ale ani zde neoznačují názvy naše představy, nýbrž určité poetické vzory. Nebudeme se tedy předběžně pouštět do této otázky a převezmeme vžitě názvy jako pracovní hypotézu. Teprve v průběhu pojednání se musí ukázat, zda je možno posuzovat veškeré básnické druhy z tohoto hlediska.

Příklady bychom v zásadě měli vybírat z celé světové literatury. Sotva se ale bude možno vyhnout tomu, aby výběr neprozradil provenienci pozorovatele. Básníkům německým a řeckým bude dána přednost, jednoduše proto, že jsem s nimi nejlépe obeznámen. Mé stanovisko by se ale prozradilo i tehdy, kdybych byl sčtetější v básnictví slovanském, severském či dokonce mimoevropském. Ten, kdo by si troufal popisovat tuto literaturu, by byl stále ještě někdo, jehož mateřštinou je němčina. Tyto meze zů-

stanou, ať se člověk staví, jak chce. Nebude to ovšem škoda tak veliká, jako kdyby šlo o poetiku ve starém smyslu. Přesto by se ale mohlo stát, že se na vše bude pohlížet z hlediska, které má určitý význam jen pro německou jazykovou oblast. Rozhodnout tuto otázku mi nepřisluší.

Připojuji toliko prosbu, aby čtenář odložil úsudek o jednotlivých částech výkladu na konec. V povaze problému samotného je, že ještě více než jindy mohou být jednotlivosti správně pochopeny jen v rámci celku. Zvláště mnohé, zprvu značně vágní pojmy, jako „niternost“, „duch“, „duše“, budou legitimovány jen poznenáhlu. Protože však tímto postupem precizujeme jen jazykový úzus, neměly by ze strany jazyka vzniknout žádné vážnější obtíže.

A tak by se vlastní záměr tohoto spisu měl hledat v tom, že vyjasňuje jazykový úzus, že každému dovoluje napříště vědět, co myslí, říká-li „lyrický“, „epický“ či „dramatický“. Nechť je proto přijímán jako literárněvědná propedeutika, jako nástroj pro vykladače, který mu umožňuje rychlé dorozumění o obecných pojmech, a tím vytváří prostor pro zkoumání věnované konkrétní tvorbě jednotlivých básníků. Kromě toho by se ovšem tato práce chtěla uplatnit také samostatně, totiž potud, pokud otázka po povaze druhových pojmů vede sama od sebe k otázce po povaze člověka. Tak se stává z fundamentální poetiky příspěvek literární vědy k filosofické antropologii. Zde se stýká tento spis s knihou „Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters“ z roku 1939, která se na básních Brentanových, Goethových a Kellerových pokouší dobrat charakteristiky možností člověka. Kdo si dá práci srovnat tento spis se spisem starším, zpozoruje ovšem, že po terminologické stránce se leccos změnilo. Především bych již neoznačil lyrickou existenci jako „strhující čas“, a co je důležitější, odlišení individuální reality a ideální podstaty je provedeno s náležitou ostrostí teprve v „Základních pojmech“.

Lyrický styl: Vzpomínka

1

Za jeden z nejcistších příkladů lyrického slohu bývá pokládána „Poutníkova noční píseň“ od Goetha. Již často bylo popsáno, jak je v obou prvních verších

Über allen Gipfeln
Ist Ruh ...

v dlouhém „u“ a v následující pomlce slyšet tiché stmívání, jak v řádcích

In allen Wipfeln
Spürest du ...

nemá již slovo rýmované s „Ruh“ tak hluboký uklidňující účinek, neboť věta nekončí a hlas neklesá, což odpovídá naznačenému poslednímu pohybu ve stromoví; jak posléze pomlka po

Warte nur, balde ...

jako by byla čekáním samým, až v závěrečném verši

Ruhest du auch ...

se v obou posledních protáhlých slovech všechno uklidní, dokonce i ta nejméně klidná bytost, člověk sám.

Český překlad celé sloky zní:

Nad vrcholky strání
a výš
ticho je, ni vání
necítíš
v korunách vát;
už ptáčkové došvitořili.
Počkej, jen chvíli,
též budeš spát.

/ P ř e l . O . F i s c h e r /

Do podobných úvah by bylo možno se dát nad Verlainovou slokou:

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'empporte
Deçà delà
Pareil à la
Feuille morte.

I odcházím
povětrím zlým
jehož svistem
jsem hnán sem tam
jak bych byl sám
suchým listem.

/ Přel. Fr. Hrubín /

Druhý verš zní téměř jako první, jen nazála je – zdá se – s hravou lehkostí posunuta. Slova „vais – mauvais, delà – à la“ sotva lze pokládat za rýmy; jazyk artikuluje stejnou samohlásku, jako by šlo o nesmyslné žvatlání. Prchavé „la“ jako rýmové slovo ubírá řeči poslední zbytek závažnosti, takže z toho zaznívá, dalo by se říci, cosi beznadějně prohraného; hlásky samy evokují náladu, kterou v nás vzbuzuje pohled na podzimní listí, hnané větrem.

Smíme-li důvěřovat svému citu pro antické verše, chtělo by se nám i v závěru známé sapfické sloky

Ἄσπερες μεύ ἀμφι κάλαν σελάγγων
(jako hvězdy okolo krásného Měsíce)

v němž Adóneus

λαῖτμ' ἐπι καί γᾶν
(na zemi i na moři)

slyšet jasný širý klid, který rozestírá úplněk nad pevninu a moře.

V takových pozorováních si slohová kritika libuje. Nelze proti tomu nic namítat. Avšak laik, prostý přítel poezie, bývá nepříjemně dotčen. Domnívá se, že se tím chce básníkovi podkládat záměr tam, kde čtenáře těší nezáměrně a kde ho každá stopa záměru rozlaďuje.

Takzvaný znalec má důvod, aby neopovrhoval úsudkem milovníka. Vždyť i jeho poznání je pravdivé jen potud, pokud sám zároveň zůstane milovníkem. A přece je snad možné tento spor urovnat. Znalec by musel přiznat, že zde nejde o zvukomalbu. Zvukomalebné verše známe ve velkém počtu z Homérových eposů, třeba z Vossova překladu často citovaného, často chváleného i kritizovaného hexametru:

„Hurtig mit Donnergewolke entrollte der tückische Marmor.“ Anebo ono „Dumpphinhkracht' er im Fall“, jež vynikajícím způsobem reprodukuje řecké δούπησέν τε πεσών („padl, až duněla zem“) v němčině; anebo verš, líčící námluvy Kalypsy u Odyssea:

Αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλλίοισι λόγοισι...
(ona však lichotnou řečí a vlídnými slovy jej stále láká)

Hláskové prostředky jazyka jsou zde aplikovány na jistý děj. „Aplikovat na...“ znamená, že jazyk a popisovaný děj se od sebe liší. Říkáme proto právem, že jazyk jej „re“-produkuje. Pojem „imitatio“ je namístě. Jazykové napodobování je úkon, který lze do jisté míry odpovědně doložit. Tato řada samých daktylů reprodukuje rachot mramoru, toto bohatství vokálů Kalypsidity svody. Takové doklady sotva koho rozladí, poněvadž čtenář záměr předpokládá nebo jej alespoň pokládá za možný a poněvadž takový doklad se zdá jen jakoby potvrzovat básníkovu radost z toho, co se mu tak pěkně podařilo.

V lyrickém slohu naproti tomu se určitý děj jazykově ne„re“-produkuje. Rozhodně tomu není tak, že by v „Poutníkově noční písni“ na jedné straně byla podvečerní nálada, a na druhé straně by byl k dispozici jazyk se svými hláskami, který by se na daný předmět aplikoval, nýbrž večer se sám rozeznává jako řeč; básník „nekoná“ nic. Není zde ještě žádný protějšek. Řeč vchází do večerní nálady, večerní nálada do řeči. Proto musí dokládání jednotlivých hláskových vztahů vyvolávat rozladění. Interpretace rozkládá, co je svým původem nepochopitelně jednotné. A také tuto hádanku nikdy nedokáže úplně odhalit, neboť tato jednota je intimnější, než to kdy dokáže postihnout i nej-diferencovanější citění, tak jako tvář je výmluvnější než

jakýkoliv fyziognomický výklad, duše hlubší než jakékoliv psychologické vysvětlování.

Hodnota lyrických veršů jako takových tkví v této jednotě významu slov a jejich hudby. Je to hudba bezprostřední, zatímco zvukomalba by se dala – mutatis mutandis a bez nároku na hodnotící úsudek – přirovnat k hudbě programové. Nic nemůže být ošidnější než takové bezprostřední převádění nálady v hlásky. Proto je každé slovo, ba každá slabika v lyrické básni naprosto nepostradatelná a nenahraditelná. Koho to neodpudí, ať dosadí v „Poutníkově noční písni“ místo „spürest“ „merkest“, ať škrtne „e“ ve slově „Vögelein“ a zeptá se sám sebe, zda tím celý řádek není vážně ohrožen. Nejsou arci všechny básně tak citlivé jako právě tato. Avšak čím lyričtější je nějaká báseň, tím je nedotknutelnější. Stěží se ji odvážíme předčítat, z ostychu, abychom v rozporu s básníkovým přízvukem neprodloužili nebo nezkrátili slabiky, nedali na ně příliš slabý nebo příliš silný důraz. Epické hexametry jsou mnohem robustnější. Jejich přednesu se lze naučit, alespoň v jistých mezích. Lyrické verše však, mají-li být přednášeny, znějí správně jen tehdy, pokud se znovu rodí z hlubokého pohroužení, z tichého, světu odloučeného prostoru – dokonce i když to jsou verše veselé. Potřebují kouzlo inspirace, a vše, co by mohlo vzbudit dojem záměrnosti, vyvolává i zde rozladění.

Tato skutečnost to je, která ztěžuje či vylučuje převod do cizích jazyků. U zvukomalby si snad vynalézavý překladatel vypomůže. Je však zcela nepravděpodobné, že slova stejného významu v rozličných jazycích povedou k téže lyrické jednotě hlásek a jejich významu. Příklad uvádí Ernst Jünger ve „Chvále samohlásek“⁴: Je to latinská sloka:

Nulla unda
Tam profunda
Quam vis amoris
Furibunda.

Je-li zde moc lásky přirovnávána k vodě, pak rýmovaná slova „unda, profunda, furibunda“ zaklínají studnici citů, z níž se může vynořit neslýchané, jež sami neznáme. Německý překlad zní:

Keine Quelle
So tief und schnelle
Als der Liebe
Reißende Welle.

Temnému „u“ odpovídá „e“, skupině „nd“ zdvojené „l“. Opět se domníváme, že slyšíme vodu, ne však již v hlubinách studně, nýbrž spěchající proud. A to je jiná láska, nikoli skrytá démonie, nýbrž strhující vášeň. Tomu odpovídají nové nebo změněné významy slov. „Schnelle“ v latinském textu není, právě tak jako tam není „reißende“. Souznění hlásky a významu je tedy stejně ryzí jako v originálu; celek je však zcela proměněn.

Je-li tedy na jedné straně překlad lyrických veršů téměř nemožný, je na druhé straně spíše postradatelný než překlad veršů epických a dramatických. Každý se totiž domnívá, že přece jen něco cítí či tuší, i když cizí jazyk nezná. Slyší hlásky a rytmy a básníkovu naladění jej zasahuje ještě před diskurzivním porozuměním. Je zde naznačena možnost dorozumění bez pojmu. V lyrickou se zdá být zachován pozůstatek rajskeho života.

Tento zůstatek je hudba, řeč beze slov, již lze vyloudit i slovy. Básník sám to přiznává písněmi, které jsou určeny pro zpěv. Při zpěvu je totiž zdůrazněna melodická linie a rytmus. Na obsah vět dbá posluchač méně; někdy dokonce zpěvák sám pořádně neví, o čem je v textu řeč. Láska – smrt – voda, nějaké vznešené neurčito – a to stačí. Aniž by přemýšlel, zpívá dál, a přece se písni plně věnuje, a byl by dotčen, kdyby se mu naznačilo, že písni neporozuměl. Požadavkům uměleckého díla jako celku takto ovšem nedostojí. Neboť i slovní a větné významy jsou samozřejmě součástí písně. Nikoli hudba slova sama, ani jejich význam sám o sobě, nýbrž jednota obojího vytváří divy lyriky. Přesto však nelze zazlívát, když se někdo poddává spíše bezprostřednímu účinku hudby. Vždyť i básník sám ochotně uznává jistou přednost hudební složky. Příležitostně se odchyluje od zákonů a zvyklostí jazyka zaměřeného na významovou složku ve prospěch kadence nebo rytmu. Synkopuje koncové -e, mění slovosled, vypouští prvky gramaticky nezbytné:

Viel Wandrer lustig schwenken
Die Hüt' im Morgenstrahl ...
Weg, du Traum! so gold du bist;
Hier auch Lieb und Leben ist ...
Was soll all der Schmerz und Lust?

V epických verších by něco podobného bylo nápadné v lyrických to přijímáme bez pohoršení, poněvadž hudební silokřivky, podle nichž se slova pořádají, jsou zřejmě mocnější než tendence ke gramaticky správnému a obvyklému vyjadřování.

Mimoto však existují i básně, jejichž motiv či smysl je velice skrovný, leckdy i bezvýznamný, a které přesto po staletí kvetou v lidu a nezvadnou. Goethe to sice popřel. V Rozhovorech s Eckermannem se na jednom místě mluví o srbských písních.⁵ Eckermann projevuje radost z motivů, jež Goethe shrnul do slov „Dívka nechce chlapce, kterého nemá ráda“, „Radosti lásky pokaženy mluvením“, „Krásná šenkýřka, jejíž milenec není mezi hosty“. Poznávají k tomu, že motivy samy jsou tak živé, že sám téměř ani netouží po jejich zbasnění. Na to mu Goethe odpovídá:

Máte docela pravdu, je to tak. Na tom však vidíte velký význam motivů, který nikdo nechce pochopit. A naše ženy o tom nemají už vůbec ani ponětí. Tato báseň je krásná, řeknou a myslí přitom jen na dojem, na slova, na verše. Že ale pravá moc a účinek básně tkví v situaci, v motivech, na to nepomyslí nikdo. A proto se také píší tisíce básní, kde je motiv zcela nicotný, a které pouze dojmy a zvučností veršů předstírají vlastní existenci.

Stejně hodnotil Goethe motiv i v umění výtvarném, k ne-ličnosti romantických malířů. Dokonce se odvážil prohlásit, že teprve převedení básně do prózy ukáže, kolik je v ní opravdového života. V případě nutnosti by se to tak dalo chápat u dramát nebo u děl epických. Odysseovy cesty dokáží upoutat čtenáře i ve Schwabových „Pověstech klasického starověku“. Bylo by možné si představit barvitě přepravění Schillerova dramatu „Valdštejn“. Lyrické písně však se ztrátou verše ztrácejí to nejpodstatnější, a naopak nicotný motiv může v lyrické řeči nabýt hodnoty uměleckého díla prvního řádu. Z leckteré Eichendorffovy básně by se dal těžko vyloupnout motiv. A nevyvrací snad jedna

z nejproslulejších Goethových básní, píseň „Měsíce“, jeho vlastní příkrý úsudek? Již po více než sto let se znalci nemohou sjednotit ve výkladu situace, která je podkladem básně. Obrací se k ženě či k muži? A je-li míněn muž, jde o básně s rozdílnými party, anebo to má být spíše duo? A je-li to duo, jak se dělí sloky mezi oba partnery? Vše bylo zváženo a vše zavrženo, jen jedno je mimo veškerou pochybnost: že totiž tato nepochopitelná píseň patří k nejkrásnějším dílům světové literatury.

Nároky, které Goethe klade na dobrou báseň, pocházejí z pozdějšího období, kdy jeho estetika spočívala na pojmech, které odvodil z přírody a výtvarného umění. Tytéž pojmy se staly základem německé literární historie, zvláště ošemetný pojem „forma“, který ať už jej obracíme jakkoliv, přece jen vždy předpokládá formované a formující sílu, nebo jakousi dutou formu, do níž se formuje. Avšak právě k této antinomii formy a formovaného v lyrickém básnictví nedochází. U epiky lze použít takového způsobu vyjadřování, kde se nejrozmanitější motivy, radost a strast, bitevní vřava a rekův návrat, slévají v jednotnou formu, hexametru, který trvá nezměnitelně ve všech proměnách. V lyrickém básnictví naproti tomu vznikají metra, rýmy a rytmy současně s větami. Nic nelze vzájemně oddělovat, a proto věty nejsou obsahem a ostatní není formou.

Zdá se však, jako by z toho vyplývalo, že v lyrickém básnictví musí existovat tolik metrických útvarů, kolik lze vyjádřit nálad. Jakási stopa toho je skutečně patrná v historické lyrice. Staré poetice, která se pokouší určit básnický druh podle metrických charakteristik, činí totiž lyrika potíže právě svou rozmanitostí metrických vzorců, „varietate carminum“. Nakonec jí nezbývá nic jiného než spatřovat právě v této „varietas“ charakteristiku celého básnického druhu. Názvy „asklépiadova“, „alkaická“, „sapphická“ sloka nadto ukazují, že každý melický mistr zpívá, alespoň původně, ve své vlastní tónině, což je ideál, který dochází ve středověku opět nového uplatnění. Vrcholu se však zdá být dosaženo až tehdy, když nejen každý básník, nýbrž i každá píseň mají svou vlastní tóninu, svou vlastní sloku, své vlastní metrum. Tak tomu skutečně je v krátkých písních z Goethových prvních výmarských let, v „Rast-

lose Liebe“, „Herbstgefühl“, ještě dokonaleji ve „Wanderers Nachtlied“, v citované básni „Über allen Gipfeln ist Ruh“, protože tato podivuhodná báseň nejen každou řádkou prázdně zrazuje nejjemnější metrickou přizpůsobivost, nýbrž již vůbec nedá vtěsnat do žádného metrického vzorce, a tedy chráněna před jakýmkoliv napodobováním. Dále by to bylo možno uvést Mörikovy krátké písně „Er ist's“, „In der Frühe“, „Septembermorgen“, „Um Mitternacht“, „Auf dem Tod eines Vogels“.

Přesto je chybné připisovat jedinečnosti metrického rámcu nadměrný význam a nazývat nesčetné básně psané v stejnorodých jambických a trochejských verších a přitom méně lyrickými. I v rámci téhož metra jsou možné rytmické proměny, jež plně učiní zadost jakémukoli individuálnímu naladění. Mörikova „Verborgenheit“ se např. drží v mezích tradičních trochejských čtyřverší:

Laß, o Welt, o laß mich sein!
Locket nicht mit Liebesgaben,
Laßt dies Herz alleine haben
Seine Wonne, seine Pein!

Přesto se však přízvuk plně shoduje s výpovědí. Jemně odměřené gesto, jakési ucouvnutí, je patrné v tichém důrazu na první slabice a v následující zdrženlivé zámлке, vyznačené čárkou:

Laß, o Welt, o laß mich sein!

Jako by básník chtěl předejít láskyplným námluvám světa. Trojnásobný začátek na „I“ snad ještě k tomu pocitu připovídá – ale i zde jsou možné jen náznaky; další pokračování je již vyrovnanější; srdce se ubránilo, svět je nechává být.

Docela jinak zní třeba třetí sloka:

Oft bin ich mir kaum bewußt,
Und die helle Freude zücket
Durch die Schwere, so mich drücket,
Wonniglich in meiner Brust.

Metrický rámec zůstává týž, avšak melodie je nyní stoupavá. První verše „oft“ a „durch“ rozhodně nemají důraz

noho „laß“, „locket“, „laßt“. Naproti tomu se dostává většího důrazu konci veršů. „Bewußt“, „zücket“, „drücket“ je důraznější než „sein“, „haben“ a než obě poslední slabiky slova „Liebesgaben“. Poněvadž se intonace ke konci stupňuje, je tato sloka jemně povznesená, zatímco první sloka se svou klesající intonací jako by se vytrácela. Hugo Wolf tuto hodnotu poznal, a proto obdařil třetí sloku zvláštní melodií. Jeho skladba odhaluje smysl veršů takovým způsobem, že to nepůsobí rozladění ani u nejkultivovanějších citelů.

2

Básně jako „Wanderers Nachtlied“, „Er ist's“, „In der Frühe“ dávají nejjasnější představu o tom, co Fr. Th. Vischer nazývá „bodovým zážehem světa v lyrickém subjektu“.⁶ Jsou to básně o několika řádcích. Každá opravdová lyrická báseň bude asi mít omezený rozsah. To vyplývá již z řečeného a další vývody to potvrdí. U lyrického básníka nejde o žádný „výkon“. Přenechává sám sebe – a to je třeba chápat doslova – vnuknutí. Naladění a zároveň s ním i řeč jsou mu vnuknuty. Není s to se jednomu či druhému vzepřít. Básní bezděčně. „Co na srdci, to na jazyku“. Byl to ovšem právě Mörike, kdo dlouho piloval své básně. To však je něco jiného, než když dramatik promýšlí svůj plán anebo když epik vkládá nové epizody nebo se snaží ještě zřetelněji ztvárnit starou látku. Lyrik se znovu a znovu vposlouchává do jednou již rozeznělého naladění, navozuje je znovu, tak jako je navozuje i ve čtenáři. A posléze znovu dobývá kouzla inspirace, poztráceného cestou, nebo alespoň vytváří zdání bezděčnosti – jak tomu bývá u mnoha básníků dob úpadku, kterým připadlo velké dědictví. Conrad Ferdinand Meyer urazil velmi často tuto cestu od prvního konceptu až k definitivní redakci. Meyera však sotva lze pokládat za prototyp lyrika. Úplně jinak básnil Clemens Brentano, skloněn nad loutnou a improvizuje k údivu přátel. Slyšíme z jeho pláň, jak se v něm rozeznávají samy od sebe:

Von der Mauern Wiederklang –
Ach! – im Herzen fragt es bang:
Ist es ihre Stimme?

Wie klinget die Welle!
Wie wehet ein Wind!
O selige Schwelle,
Wo wir geboren sind!

Další sloky jeho delších básní zřídka kdy podržují kouzlo sloky první. Básník cítí potřebu vyzískat něco ze své inspirace, rozvést ji, dotáhnout, či ji dokonce pokud možno objasnit. Tím oponuje povaze lyrična a opouští sféru milostkového bohatství, z něhož čerpal ve svých dřívějších písničkách. Brentano tak vydatně činil; avšak epigon, byť epigon sebe sama, citlivější sluch neoklame.

Zde se ohlašuje nedostatek, jehož bude třeba si později blíže všimnout, až půjde o to ukázat, že lyrično je představa, kterou v básnickém díle – a to nikoliv pro básníkovu lidskou slabost, nýbrž z povahy věci samé – nelze v rychlosti podobě nikdy uskutečnit a která vyžaduje vyrovnání živlením epickým a dramatickým.

Nálada je totiž okamžik, jediné rozeznání, po němž následuje vystřízlivění nebo další akord. Řadí-li se však jediná nálada k druhé, je-li básník unášen přílivem a odlivem duševního dění a jeho verše limnograficky sledují toto střídání, kde je potom jednota, kterou umělecké dílo jako takové vyžaduje? Existují básně psané ve volných rytmech, kde každý řádek působí dojmem bezprostřednosti a kde vše plyne bez břehů, bez počátku i bez konce. Usiluje se tu o ideál nepřetržitě lyrické existence, který již přesahuje rovinu umění a vede k úplnému vnitřnímu rozpadu.

Že by tedy lyrická báseň zůstávala omezena na nejmenší prostor? Uvádím zatím příklad, Goethovu báseň „Auf dem See“:

Na jezere

A čerstvou šťávu, krev a dech
přírodě z prsou ssám,

své životelce na loktech
já robě spočívám.
Jak rytmem vesla člun se vznes,
tak vlnka si s ním hrá,
a hory, s mračny do nebes,
lod' naše potkává.

*

Oko mé, ach kam se ztrácíš?
Zas, můj zlatý sne, se vracíš?
Pryč, jen pryč, byť zlatě žhneš!
Život, láska – zde jsou též.

*

Tisíc hvězd se kmitá,
v tanci po vlnce běží,
měkkou mhou jsou vpita
horstva, jež v dálku se věží.
Oblétá vánek ranní
stinnou zátoku vod,
k zrcadlu vln se sklání
uzrávající plod.

/ Přel. O. Fischer /

Celá báseň je rozčleněna na tři části: první, s úvodem, zní rozpustile a křepce; druhá, s delšími verši, je vzpomínkou, která potlačuje vzdech; ve třetí sloce plavba pokračuje v mírně ztlumeném nadšením. Třikrát v básníkově dochází k „bodovému zážehu světa“, pokaždé jinak, takže nelze vlastně mluvit o třech slokách. Inspirace jsou k sobě přiřazeny jenom proto, že k sobě věcně a časově patří. Nevíme však zcela jistě, zda jde o jednu báseň či o cyklus. Na cyklus je rozdíl částí příliš nepatrný, na báseň příliš velký. Jsou to lyrické okamžiky jedné plavby. Co tyto okamžiky spojuje, není vyjádřeno náladou a jazykem, nýbrž je to souvislost daná čistě biograficky, která, jestliže ji náležitě rozšíříme, spojuje všechny Goethovy básně v jakési „zlomky konfese“.

Stále tedy nepozbývá platnosti otázka: Jak vznikají delší básně, které jsou samy uzavřeným celkem?

To, co chrání lyrickou báseň před rozplynutím, je jediné opakování. Avšak opakování v té či oné podobě je vlastní každé poezii. Jeho nejobecnější podobou je takt jako opakování stejných časových jednotek. Hegel srovnává takt

s řadami sloupů a oken v architektuře a připomíná, že lidské Já není neurčitým a nestálým trváním, nýbrž že získává samo sebe teprve soustředěním a návratem k sobě:

„Uspokojení však, které lidskému Já poskytuje tak v tomto opětném nalézání sebe sama, je úplnější potud, pokud jednota a stejnoměrnost nepřísluší ani času ani tónům jako takovým, nýbrž jsou něčím, co patří jenom lidskému Já, kterým jsou k vlastnímu sebeuspokojení promítány do času.“⁷

To platí jak pro blankvers, tak pro hexametru nebo pro metrum písně, pokud je lze fixovat. Prohlašuje-li Hegel v souladu s předpoklady své metafyziky, že stejnoměrnost nepřísluší času a tónům, nýbrž lidskému Já, pak tím myslí, že se „ve skutečnosti“ nikdy – leda v metronomickém přednesu – nerealizují stejné takty, nýbrž že stejnost je přijímána jen jako regulativní idea, uplatňující se v rámci větších či menších výkyvů. To je rozpor mezi taktem a rytmem, jak jej rovněž popisuje Heusler.⁸ Zda se takt a rytmus v přirozeném přednesu vzájemně přibližují, či od sebe daleko rozcházejí, je pro básníkův sloh podstatné. V Schillerových Baladách se rytmus nezřídka blíží taktu natolik, že verše znějí úsečně. V Mörrikově „Verborgenheit“ ustupuje stejnost taktů v jednotlivých slokách proměněnému rytmu a zdá se být už jen okem, které nenápadně bdí nad verši a chrání je před rozplynutím. A v „Poutníkově noční písni“ takt již vůbec nelze zřetelně poznat; jsou možná rozličná pojetí podle toho, jak odhadneme délku slabik a pomlky. Delší básně s tak vágní kadencí by se rozpadly. Čím je báseň lyričtější, tím více potlačuje neutrální opakování taktu, nikoliv směrem k próze, nýbrž ve prospěch rytmu, měnícího se v souladu s náladou. Je to jen metrické vyjádření faktu, že v lyrické básni sotva již mohou stát Já a předmět proti sobě. U Schillera je naproti tomu tento odstup obzvláště velký, což odpovídá příkré antitezí mezi osobou identickou ve všech proměnách a proměnlivou situací, jak to formuluje jeho estetika. Není-li však takt podstatný, jsou možné jiné způsoby opakování? Eichendorffova báseň „Nachts“ se skládá ze dvou metricky stejně konstruovaných slok:

Ich wandre durch die stille Nacht,
Da schleicht der Mond so heimlich sacht
Oft aus der dunklen Wolkenhülle,
Und hin und her im Tal
Erwacht die Nachtigall,
Dann wieder alles grau und stille.

O wunderbarer Nachtgesang:
Von fern im Land der Ströme Gang,
Lais Schauern in den dunklen Bäumen –
Wirrst die Gedanken mir,
Mein irres Singen hier
Ist wie ein Rufen nur aus Träumen.⁹

Metrických rozdílů zde nacházíme právě tak málo jako u čtyřech slokách Mörrikovy „Verborgenheit“. I v rytmickém ohledu se tyto sloky sotva od sebe liší. Poněkud těžkopádná předrážka v první sloce se opakuje na stejném místě v druhé:

Oft aus der dunklen Wolkenhülle ...
Lais Schauern in den dunklen Bäumen ...

Právě tak jako v posledním verši předrážka trochu slabší, ale stále ještě znatelná:

Dann wieder alles grau und stille ...
Ist wie ein Rufen nur aus Träumen ...

Rozložení akcentů je nápadně podobné. Jedině ve čtvrtém verši je rytmus znatelně pozměněn:

Und hin und her im Tal ...
Wirrst die Gedanken mir ...

Nechtěl bych popírat, že existují další, již nepostižitelné rozdíly. Rytmickou podobnost však vcelku neohrozí. To znamená: hudba první sloky se ve druhé opakuje. Tatáž struna zaznívá ještě jednou jiným, zcela podobným tónem, jehož vibrace jako by dokonce zahalovaly rozdíly ve výpovědi podobně jako akord vydržený pedálem, nad nímž pokračuje melodie.

Ještě o krok dále nás vede Mörikova báseň „Um Mitternacht“.

Gelassen stieg die Nacht aus Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Ihr Auge sieht die goldne Waage nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn;
Und kecker rauschen die Quellen hervor,
Sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr
Vom Tage,
Vom heute gewesenem Tage.

Das uralte alte Schummerlied,
Sie achtets nicht, sie ist es müd;
Ihr klingt des Himmels Bläue süßer noch,
Der flüchtigen Stunden gleichgeschwungnes Joch.
Doch immer behalten die Quellen das Wort,
Es singen die Wasser im Schlafe noch fort
Vom Tage
Vom heute gewesenem Tage.

Verši o „rovnokmitném jařmu“ času v druhé sloce odpovídá v první verši o „miskách času“, v obou slokách je stejný verš o „pramenech“; posléze vyúsťují obě sloky dokonce v tatáž slova. Rytmičké opakování ruší rozdíl ve výpovědi jakoby navzdory poznenáhlú mizejícímu odporu řeči, která by chtěla pokračovat.

Takové opakování je možné jedině v poezii lyrické. Neříkejme, že i v Homérových eposech se opakují doslova verše. Čteme ovšem znovu a znovu:

Zora když jitrorodá se zjevila růžovoprstá . . .
Po jídlech předložených a zchystaných sahalí . . .

Zde se však pouze tatáž slova, kterých použil básník již dříve, volí pro novou hostinu a nové jitro. Lyrické opakování naproti tomu nevyjadřuje opakováním slov nic nového, nýbrž nechává zaznít ještě jednou tutěž jedinečnou náladu.

Zastřené opakování jako v Eichendorffově básni „Nachts“ je vzácnější a dokáže prodloužit lyrickou náladu nejvýše na dvě tři sloky. Co trvá déle, unavuje. Tak v Brentanově

básni „Spinnerin“ si první opakování rádi necháme líbit; podruhé již působí monotónně. Doslovné opakování se naopak nazývá refrén a je běžné v nejstarší i nejnovější poezii mnoha národů. Většina refrénů je ovšem připojena k ostatním veršům jinak než v Mörikově básni „Um Mitternacht“. Tato báseň má totiž lyrickou tóninu od začátku až do konce. Svým skupenstvím se refrén sotva liší od prvních veršů sloky. Většinou však, zejména v národních písních a zlidovělých básních, je nápadný svou hudební dikcí. Nežřídka dokonce v sobě soustřeďuje všechny lyrické složky, zatímco ostatní verše inklinují spíše k epicku či dramaticku. Nesčetné příklady poskytuje Brentano. V jeho delších básních se znovu a znovu vypravuje baladický děj nebo prožitky celkem ležárnými verši a končí, jako by šlo o kapitolu, kouzelným refrénem:

O wie blinkte ihr Krönlein schön,
Eh die Sonne wollt untergehn.

O Stern und Blume, Geist und Kleid,
Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit.

V souvislosti slok:

Ich träumte hinaus in das dunkle Tal
Auf engen Felsenstufen,
Und hab mein Liebchen ohne Zahl
Bald hier, bald da gerufen.

Treulieb, Treulieb ist verloren!
Mein lieber Hirt, nun sage mir,
Hast du Treulieb gesehen?
Sie wollte zu den Lämmern hier
Und dann zum Brunnen gehen. —
Treulieb, Treulieb ist verloren . . .

Proměnlivé verše takových písní bývají většinou přednášeny spíše jako recitativy, pokud možno jednotlivým zpěvákem, aby příběhu bylo rozumět. Při refrénu vpadnou posluchači. Zpěv zazní mohutněji. Hudební složka převažuje nad významem slov.

Refrén se však objevuje i na začátku a uprostřed slok:

Nach Sevilla, nach Sevilla . . .

Einsam will ich untergehen . . .

Nun soll ich in die Fremde ziehen . . .

Brentano zde opět napodobuje lidové písně ze sbírky „Des Knaben Wunderhorn“, a tyto příklady ukazují snad nejzřetelněji, co dokáže refrén. Básník znovu rozehrává vědomě a záměrně strunu, která se bezděčně rozezněla v jeho srdci, a naslouchá tónům podruhé, potřetí, počtvrté a popáté. To, co se z něho v podobě řeči odpoutalo, znovu navozuje náladu a umožňuje se vrátit k okamžiku lyrického vnuknutí. Mezitím třeba vypráví anebo reflektuje lyrickou náladu. Celková spojitost však zůstává lyrická. Refrén na konci sloky se od toho zásadně neliší. Lyrično je jen uměle potlačeno, a je jen logické, jestliže se pak refrén objeví v nadpisu básně, jako v „Treulieb, Treulieb ist verloren“. Neboť tím se začíná ve skutečnosti i zde. Refrén je hudebním zdrojem celé básně.

Jako opakování jiného druhu je třeba označit ještě ty útvary, které, jako rondel, popisují kruhový pohyb nebo se nějakou kombinací vracejí k dřívějším veršům:

Už uplynulo zlato dnů,
večerní hněd' a modré tóny:
dohrály flétny monotónní,
večerní modř a hnědé tóny;
už uplynulo zlato dnů.

/ Georg Trakl, přel. Ludvík Kundera /

Ve větším rámci je takto koncipována Strindbergova divadelní hra „Do Damašku“. Opakuje-li zde básník od prostředka scénické obrazy v obráceném pořadí a posléze se opět vrací znovu k prvnímu, nabývá celá hra lyrického zabarvení. Divák není stržen (srovnej str. 107), nýbrž, podobně jako ve „Hře snu“, ukolébán.

Lyrické opakování se nyní prosazuje až k samým detailům. Obzvláště výmluvný příklad nabízí opět Brentano:

Die Welt war mir zuwider,
Die Berge lagen auf mir,

Der Himmel war mir zu nieder,
Ich sehnte mich nach dir, nach dir!
O lieb Mädel, wie schlecht bist du!

Ich trieb wohl durch die Gassen
Zwei lange Jahre mich;
An den Ecken muß ich passen
Und harren nur auf dich, auf dich!
O lieb Mädel, wie schlecht bist du!

Opakované „nach dir“, „auf dich“ je zřetelným přechodem od veršů spíše recitativních k refrénu. Kompozice se přímo vnucuje. První tři verše jsou snad melodicky málo výrazné, čtvrtý verš jako by se ke konci pozvedal v bolestný a vroucí zpěv, v hudbu, jež by se pak zcela oproštěná mohla rozeznít v refrénu. Lyrická složka v této sloce krystalizuje ke konci. Sílí všude tam, kde se opakují jednotlivá slova nebo slovní skupiny:

Nach seinem Lenze sucht das Herz
In einem fort, in einem fort . . .

/ C. F. Meyer /

Tiefe Flut, tief tief trunkne Flut . . .

/ A. v. Droste /

O Lieb, o Liebe! so golden schön . . .

/ Goethe /

Muß i denn, muß i denn zum Städtele naus . . .

Aveva gli occhi neri, neri, neri . . .

Rovněž jsou taková opakování možná jedině v jazyce lyrickém, či jinými slovy: kdekoli narazíme na taková opakování, pociťujeme toto místo jako lyrické.¹⁰ Mají stejný smysl jako refrén. „Bodový zážeh světa“ se opakuje; básník ještě jednou naslouchá znějící struně.

To nás posléze přivádí k rýmu. Nejde přirozeně o to, abychom byli po všech stránkách právi rýmu, jehož význam se v průběhu dějin básnictví stále mění. Musíme si jen uvědomit, že jeho mnohoznačnost si žádá největší opatrnosti.

Rým se objevuje teprve v křesťanském básnictví a zdá se být určen k tomu, aby nahradil poznenáhlu mizící mnohotvárnost antické lyriky. Hudba jako by čerpala z jiného zdroje. Básně spojující obojí, např. rýmované sapphické strofy, nepůsobí právě utěšeným dojmem, jako by zde všeho dobrého bylo příliš. A přesto může mít rým, označuje-li konec veršů, převážně metrické kvality. Humboldt chválil na Schillerových verších právě toto.¹¹ Na tomto místě nás však zajímají pouze rýmy působící dojmem zvukové magie; tedy rýmy, které ani tak nečlení, nýbrž spíše magneticky vtahují, a jsou s to přenášet přes rozdílnost výpovědí. Jednou z nejkouzelnějších ukázek jsou rýmy a asonance v Brentanových „Romanzen vom Rosenkranz“:

Allem Tagewerk sei Frieden!
Keine Axt erschall im Wald!
Alle Farbe ist geschieden,
Und es raget die Gestalt.

Tauberauschte Blumen schließen
Ihrer Kelche süßen Kranz,
Und die schlummertrunkenen Wiesen
Wiegen sich in Traumes Glanz.

Wo die wilden Quellen zielen
Nieder von dem Felsenrand,
Ziehn die Hirsche frei und spielen
Freudig in dem blanken Sand . . .

A tak to pokračuje dalších třiašedesát slok, za stále stejného hypnotického střídání „i“ a „a“. Tytéž hlásky evokují stále totéž naladění. A musel by to být věru hudebně necitlivý čtenář, který by po prvním přečtení dovedl udat, o čem básník v detailu mluví. Večer – mír – spánek: to zůstává v mysli jako jediná představa, zatímco mnohost motivů pod tím plyne nezadržitelným tokem.

3

Jednotné naladění je v lyrickém projevu nezbytné, a to tím spíše, že souvislost, kterou jinak od jazykového projevu očekáváme, je zde vyjádřena někdy jen nepřesně a mnohdy vůbec ne. Jazyk jako by v lyrickém projevu opět pozbyl lecčeho z logické zřetelnosti, kterou nabyl v pozvolném vývoji od souvětí souřadného k podřadnému, od příslovcí ke spojkám, od spojek časových k důvodovým.

Spittelerovo „Bescheidenes Wunschlein“ začíná takto:

Damals, ganz zuerst am Anfang,
wenn ich hätte sagen sollen,
Was, im Fall ich wünschen dürfte,
ich mir würde wünschen wollen . . .

Je to roztomilé, ale jen proto, že se verše s milou ironií posmívají pravé povaze lyrična. Spitteler dělá z nouze ctnost a přehnanými logickými konstrukcemi dává najevo nedostatek lyrického talentu. Vyjadřuje-li se však tvůrce písní opravdu vážně s takovou logickou zřetelností, postrádáme v písní hudebnost. Neboť přemýšlení a zpěv se nesnášejí. Hebbelova báseň nadepsaná „Lied“ začíná slokami:

Komm, wir wollen Erdbeern pflücken,
Ist es doch nicht weit zum Wald,
Wollen junge Rosen brechen,
Sie verwelken ja so bald!

Droben jene Wettewolke,
Die dich ängstigt, fürcht ich nicht;
Nein, sie ist mir sehr willkommen,
Denn die Mittagssonne sticht.

Vinu na chladném dojmu těchto veršů nesou především zdánlivě neškodná slovíčka „doch“, „ja“, „nein“, „denn“. Odpadnou-li, podobají se tyto poučné verše již spíše písní:

Wir wollen Erdbeern pflücken,
Es ist nicht weit zum Wald,
Und junge Rosen brechen,
Rosen verwelken so bald . . .

Vůči všem spojкам nejsou písně stejně citlivé. Zdá se, že nejméně příjemně působí spojky důvodové a účelové. Příležitostné „když“ nebo „ale“ sotva naruší celkové nahlázení. Nejpróirozenější však je prostá parataxe, jako třeba v Eichendorffově „Rückkehr“:

Mit meinem Saitenspiele,
Das schön geklungen hat,
Komm ich durch Länder viele
Zurück in diese Stadt.

Ich ziehe durch die Gassen,
So finster ist die Nacht,
Und alles so verlassen,
Hatt's anders mir gedacht.

Am Brunnen steh ich lange,
Der rauscht fort, wie vorher,
Kommt mancher wohl gegangen,
Es kennt mich keiner mehr.

Da hört' ich geigen, pfeifen,
Die Fenster glänzten weit,
Dazwischen drehn und schleifen
Viel fremde, fröhliche Leut'.

Und Herz und Sinne mir brannten,
Mich trieb's in die weite Welt,
Es spielten die Musikanten,
Da fiel ich hin im Feld.¹²

Námitka, že tato parataxe je vlastní zvláště romantickému stylu, je oprávněná potud, pokud německá romantika skutečně dosahuje literárního vrcholu světové písňové tvorby, a tím nejryzejší podoby lyrické poezie. Tutěž větnou stavbu však najdeme i v Goethově písni „An den Mond“, v „Über allen Gipfeln ist Ruh“, u Verlaina, ba dokonce ještě dříve v lyrických vrcholcích barokního století, jinak tak vášnivě prahnoucího po logických fugách, jako třeba v Hofmannswaldauově básni „Wo sind die Stunden der süßen Zeit“. Ovšem to, co zde vytváří lyrickou řeč, přede-

vším v poslední sloce, není nějaké bezděčné básnění, nýbrž nejvybranější umělecký vkus:

Ich schwamm in Freude,
Der Liebe Hand
Spann mir ein Kleid von Seide,
Das Blatt hat sich gewandt,
Ich geh' im Leide,
Ich wein' itzund, daß Lieb' und Sonnenschein
Stets voller Angst und Wolken sein.¹³

Jediná vedlejší věta stojí na konci. Právě tam však znatelně polevuje lyrický účinek a zpěv přechází v řeč. Takto užitá „daß“ zřejmě patří k nelyrickým spojкам. K této souvislosti se pojí lidové písně, a z antiky uveďme ještě jednou Sapfu, lyrický prazvuk, který k nám zaznívá z dálky dvaapůl tisíciletí jako důvěrné tajemství:

Ἄεδουχε μὲν ἂ σελάννα
καὶ πληιάδες μέδαι δὲ
νύκτες, παρὰ δ' ἔρχεται ὄρα
ἔγω δὲ μόνα κατείδω.

Již zapad srpek Luny
i Pléjady, je půlnoc,
příhodná chvíle mjí,
a já spím sama, ach sama.

/Přel. F. Stiebitz/

Pojmem „parataxe“ však lyrický jazyk není dostatečně vymezen. Neboť i epický jazyk je parataktický, takže by se stejně dobře dalo říci: čím souřadnější, tím epičtější (srovnej str. 83). V epičnu však jsou části samostatné, v lyričnu nikoli. To se v novější poezii projevuje již po stránce pravopisné tím, že se zde celé věty často oddělují jen čárkou. Nebyla by to jen pustá pedanterie, nýbrž přičilo by se stylu básně, kdybychom v Eichendorffově „Návratu“ nebo v Goethově „Měsíci“ chtěli postupovat podle Pravidel. Lyrický tok by se zadrhl. Ještě zřetelněji vyniká tento rozdíl, když porovnáme Eichendorffovu prózu dejme tomu s prózou Kleistovou či Lessingovou. V tomto případě nejbohatší interpunkce, v onom naopak ostych klást výraznější

dělicí znaménka, připomínají nám styl, kterým obvykle ženy píší dopisy. Jsou to tytéž „ženské“, které Goethe v rozhovorech s Eckermannem tak plísnil pro jejich sklon psát výlučně muzikální básně. Není vyloučeno, že se zde již objevuje náznak čehosi ženského v lyrické poezii nebo čehosi lyrického v ženě.

Kromě toho však nesamostatnost částí plyne z toho, že často i uzavřená věta ustupuje volnějším sledu větých částí, či dokonce jednotlivých slov:

Und hin und her im Tal
Erwacht die Nachtigall,
Dann wieder alles grau und stille ...

Poslední verš není právě tak větou, jako jí není začátek druhé sloky:

O wunderbarer Nachtgesang:
Von fern im Land der Ströme Gang,
Leis Schauern in den dunklen Bäumen ...

Objevují se zde větné fragmenty, které neexistují samostatně, nýbrž jsou jen vlnami v lyrickém toku; dříve než vlna dosáhne vrcholu, zase se rozplyne. Neustálé proudění brání ukončit jednotlivé části. Tak je to i v básni „Im Grase“ od Annety von Droste:

Süße Ruh', süßer Taumel im Gras,
Von des Krautes Arome umhaucht,
Tiefe Flut, tief tief trunkne Flut,
Wenn die Wolk' am Azure verraucht,
Wenn aufs müde, schwimmende Haupt
Süßes Lachen gaukelt herab,
Liebe Stimme säuselt und träuft
Wie die Lindenblüt' auf ein Grab.

Nebo u Goetha:

Dämmerung senkte sich von oben,
Schon ist alle Nähe fern;
Doch zuerst emporgehoben
Holden Lichts der Abendstern!

Někdy lze sice najít vzájemný gramatický vztah částí, přinejmenším prostý čtenář ho však nehledá; například v Eichendorffově „Wanderlied“:

Durch Feld und Buchenhallen,
Bald singend, bald fröhlich still,
Recht lustig sei vor allen,
Wer's Reisen wählen will!¹⁴

Gramaticky by to bylo možno chápat takto: Kdokoliv se vydává na cestu, ten buď s písní i bez ní hájem i po poli vesel. O nesmyslnosti takového vysvětlování gramatického smyslu snad není třeba ztrácet slov.

Nezřídka zůstávají jen jednotlivá nespojená slova:

Tote Lieb', tote Lust, tote Zeit

čteme v druhé sloce básně „Im Grase“ od Annety von Droste bez jakéhokoliv vztahu k předchozímu i následujícímu. A Brentanův proslulý refrén:

O Stern und Blume, Geist und Kleid,
Lieb', Leid und Zeit und Ewigkeit ...

se už úplně zdá být jakoby vodou života, kterou si básník nechává protékat skrz prsty: nezůstává nic celého, vymezeného, jen tato prchavá slova, byť plná předtuch, se znovu a znovu vracejí jako žeň lyrické existence.

Kdykoli je v nějaké povídce vázanost vět uvolněna, vnímáme takové místo jako lyrické, tak třeba tyto verše z Eichendorffovy drobnější veršované povídky „Julián“:

Drauf von neuem tiefes Schweigen,
Und der Ritter schritt voll Hast ...

Nebo ve „Spiritus familiaris des Roßtäuschers“ Annety von Droste:

Tiefe, tiefe Nacht, am Schreine nur der Maus geheimes
Nagen rüttelt!

Jedině v pathetickém slohu jsou rovněž možné neúplné věty a dokonce osamocená slova. Jejich smysl je však zcela jiný. Pathetická neúplnost znamená výzvu (srovnej stranu 110). Lyrik nic nežádá, naopak, podvoluje se; nechává se unášet tam, kam ho zanesou příliv nálady.

Bylo by to, přesně vzato, nedorozumění, kdybychom tyto jazykové jevy chtěli interpretovat jako elipsy. Pojem elipsa říká, že v gramatické struktuře schází prvek, který sice do věty náleží, avšak pro pochopení smyslu je postradatelný. Dosadíme-li chybějící část, pak se gramatická konstrukce věty kryje s jejím významem. U našich příkladů by však bylo nemožné něco vložit, aniž by se nezfalšoval jejich lyrický smysl.

Von fern im Land der Ströme Gang:

vložíme-li do tohoto verše „rauscht“, nabude věta již takové zřetelnosti, která byla básníkovi záměru cizí. A máme-li v první sloce básně „Im Grase“ utvořit k podmínkové větě větu hlavní doplněním slovesa: „Süße Ruh ist im Grase; tiefe Flut ist, wenn die Wolk' am Azure verraucht“, vysvitne nám, že lyrickému tónu se právě toto „ist“, „jest“, přičí a že i tam, kde je básník vyslovuje, může být jen stěží chápáno ve smyslu faktické existence. Pro lyrika platí Wertherův výrok, ovšem bez jeho pesimistického přídechu: „Což můžeš říci: To je! když všechno pomíjí . . .?“

Jinými slovy řečeno: Pro lyrika neexistuje žádná substance, jen akcidence, nic trvalého, jen pomíjivé. Žena pro něho nemá tělo, chybějí jí pevné obrysy. Může snad mít žár v očích a ňadra uvádějící ho v rozpaky, nikoliv však plasticky chápané poprsí a výraznou fyziogomii. Krajina má barvy a světla i vůně, nikoliv však půdu, zemi jako pevný základ. Mluvíme-li proto o obrazech v lyrické poezii, nesmíme nikdy myslet na malby, nýbrž nejvýše na snové přeludy, jež se vynořují a opět rozplývají bez ohledu na prostorové a časové souvislosti. Tam, kde obrazy jsou ustálenější, jak je tomu v mnoha básních Gottfrieda Kellera, cítíme se již značně vzdáleni nejvlastnější sféře lyrična. V Goethově písni „An den Mond“ splývá prostorově i časově nejbližší s nejbvzdálenějším; nejinak je tomu v Möri-

kově „Im Frühling“ a v básni „Durchwachte Nacht“ von Droste. Můžeme to nazvat skoky představivosti, podobně jako jsme náhylni mluvit o skocích v gramatice. Jako skoky se však taková hnutí jeví jen na pohled a v reflexi. Duše se nepohybuje skoky, nýbrž splýváním. I to nejdlejší v ní sousedí tak těsně, jak se to právě jeví. Spojovací články nepotřebuje, neboť všechny části jsou již spojeny naladěním.

4

Stejně jako uvnitř básně není třeba logických spár, nemá zapotřebí zdůvodnění ani celek. V epickém básnictví přece jen musí být nějak vyjasněny otázky kdy, kde a kdo, než může začít příběh. Tím spíše předpokládá dějiště dramatik, který doplní, co ke zdůvodnění celého díla ještě schází. Také báseň může začít jakousi expozicí. Například Mörike rád uvádí citovou pohnutku básně:

Hier lieg ich auf dem Frühlingshügel . . .

Nutné to však není. Eichendorffova báseň „Zahradník“ má hned na začátku úplně vyznání lásky:

Wohin ich gehe und schaue . . .

Situaci, která umožňuje tato slova, si může čtenář libovolně doplnit podle názvu, cítí-li tuto potřebu a nezná-li příslušný výstup v knize „Ze života darmošlapova“, z níž tyto verše přešly do sbírky písní. Jedna báseň C. F. Meyera začíná:

Geh' nicht, die Gott für mich erschuf!
Laß scharren deiner Rosse Huf
Den Reiseruf!

Kdo vlastně chce nastoupit cestu? Kdo se pokoušel zdržet odcházející? Dovidáme se to jen zcela neurčitě, takže tomu lze podkládat mnoho možných situací. Pokud jde o verše Marianny von Willemer

Was bedeutet die Bewegung?
Bringt der Ost mir frohe Kunde?

poučuje nás biografie, že Goethe odcestoval a z Frankfurtu nyní sem východní vítr vane jako jeho posel. Taková informace snad zvýší potěšení z básně, nicméně je postradatelná a většina čtenářů ji nevyžaduje. Tím méně se někoho napadne zeptat, o kterou světovou stranu jde v Mignoniných verších:

Allein und abgetrennt
Von aller Freude,
Seh ich ans Firmament
Nach jener Seite.

Vždyť Mignoniny písně vůbec nejsou odkázány na dějovou souvislost „Viléma Meistra let učednických“. Kolik je lidí, kteří je milují a zpívají, aniž znají román!

Báseň dokonce může začít vzdor všem rozumovým zvyklostem spojkami „a“, „neboť“, „však“ a podobně:

Und frische Nahrung neues Blut ...
Denn was der Mensch in seinen Erdeschranken ...
Als ob er horchte. Stille. Eine Ferne ...

Tady se zvláště zřetelně projevuje, co znamená tato absence bližšího zdůvodnění. V jistém okamžiku v průběhu nějakého zcela obyčejného dne se existence promění v hudbu. To je ta „příležitost“, jež zavdala Goethovi podnět, aby každé opravdové lyrické dílo nazval příležitostnou básní. Příležitost sama je součástí určité životní souvislosti. Dá se zdůvodňovat biograficky, psychologicky, sociologicky, historicky nebo biologicky. Goethe v „Básni a pravdě“ sám dodatečně na pozadí svého života vysvětlil příležitosti, jež stály u zrodu jeho básní, a goethovské bádání v tom pečlivě pokračovalo. Avšak písně se zřikají zdůvodnění. Musí se ho zřikat, jelikož si básník sám během vnuknutí není vědom původu; a smějí se ho zřeknout, jelikož jsou bezprostředně srozumitelné. Ale bezprostřední srozumitelnost se nezakládá na tom, že by čtenář vztahoval slova na podobnou příležitost svého vlastního života. Právě tam,

kde tomu tak je, nedojdou slova pravého přijetí, neboť to, co umožnilo nějaký vztah, se přeceňuje a ostatní se zanedbává. Často není žádný takový vztah možný, a existuje-li, může si i čtenář teprve dodatečně potvrdit, že mu verše poskytl potěšení či útěchu, protože žije v podobných podmínkách. Při správném čtení rezonuje, aniž by diskurzívně chápal – v nejširším slova smyslu bezdůvodně. Jen ten, kdo není schopen rezonovat, si žádá zdůvodnění. Jen ten, kdo není schopen bezprostředně sdílet náladu, si musí ověřovat, zda je vůbec možná, a je odkázán na možnost intelektuálního porozumění.

Zda čtenář rezonuje, zda popírá pravdivost určité nálady, to vše lyrika nezajímá. Je totiž sám, neví nic o publiku a píše básně pro sebe. Toto tvrzení je však třeba objasnit. Vždyť lyrická díla se přece publikují, žeň mnoha let se shromažďuje a předkládá veřejnosti. Jistěže. Ale už zde, v básnické sbírce, abychom mluvili Goethovými slovy, „se vášnivě koktání převedené do psané podoby vyjímá obzvláště podivně“. Protismyslnost takového sbírání volných listů nepociťoval ovšem jenom Goethe. A když pak básnická sbírka vyjde, co si s ní publikum počne? Lyrické básně lze přednášet, ale jen tak, jako lze také číst i drama vhodné pro jeviště. Forma přednesu k nim není spravedlivá. Recitátor, který přednáší před naplněným sálem vysloveně lyrické básně, působí téměř vždy trapným dojmem. Spíše už přijatelný je přednes v malém kruhu před lidmi, na jejichž srdce lze spolehnout. Lyrické dílo však plně rozkvétá jen v tichém prostoru osamělého života. Ale i tento rozkvet je šťastnou chvílí, jež čtenáři není dopřána každý den. Zalistujme v písňové sbírce. Nic nás v ní neoslovuje. Verše zní prázdně, a díváme se básníkově marnivosti, která nešetřila námahou něco takového napsat, sestavit a předkládat svým současníkům a potomstvu. Najednou však, v kterousi zvláštní chvíli, nás uchvátí určitá sloka či celá báseň. Později se připojují další; takřka s ohromením poznáváme, že zde mluví velký básník. Takto působí umění, které ani neupoutává, jako je tomu v případě epiky, ani nezrušuje a nenapíná, jak je to u umění dramatického. Lyrično musí být vnuknuto. Má-li k tomu dojít, musí se čtenář otevřít. Otevřený je tehdy, když jeho duše je naladěna stejně jako

duše básníkovy. Lyrická poezie se tedy jeví jako umění osamělosti, jež mohou ryze vnímat jen duše v osamělosti spřízněné.

Sem je třeba zahrnout milostné písně, kde básník milence tyká. Lyrické tykání je možné jen tehdy, jsou-li milénka a básník „jedno srdce – jedna duše“. V žalu nad neopětovanou láskou říká sice člověk „Ty“, ale ví, že tímto oslovením k druhému nepronikne.

Čtenářovo naladění lze ovšem navodit. V tom je z básníkovy hlediska smysl písňové kompozice. Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf a Schoeck jsou mistry v tom, jak několika úvodními takty dát zaklínací formulí, která vše, co nepatří k textu, zapuzuje a překonává netečnou srdce. Svou hudbou odkryli všem německy mluvícím nezměrné poklady lyrického básnictví. Zejména Hugo Wolf, dbající vždy o nejuvěrnější interpretaci básníkových slov, je sotva kdy potlačil svou hudbou.

Avšak i v koncertním sále zůstává posluchač s písní sám. Píseň nestmeluje jednotlivce jako Haydnova symfonie, kde se každý cítí být povinován k závazné sympatii vůči svému sousedu, nebo Beethovenovo finále, které v nás budí dojem, že by dokázalo všechny přítomné přimět k povstání. Potlesk, který je u této hudby namísto, nás u lyrických písní uráží, neboť zde jsme byli osamoceni a teď najednou bychom měli být zase s ostatními.

Ve snaze najít zákonitosti epické a dramatické poezie vyšli Goethe a Schiller z poměru rapsódů a mimů k obecnosti.¹⁵ Něco podobného by se dalo provést s lyrikou, již se Goethe a Schiller zde nezabývají.

Kdo se neobrací na nikoho a dotýká se jen stejně naladěných jednotlivců, nepotřebuje přemlouvat. Lyrický princip vylučuje jakékoliv rétorické působení. Ten, koho mají vnímat jen lidé stejně naladěni, nepotřebuje nic zdůvodňovat. Zdůvodňování v lyrické poezii je neomalenost, neomalenost tak nevkusná, jako když se milénec snaží milence zdůvodnit svou lásku. A stejně jako se nesmí snažit o zdůvodňování, nesmí ani usilovat o objasňování temných slov. Kdo je ve stejném naladění, vlastní klíč, který otevírá víc, než dokáže otevřít soustavné pozorování a důsledné usuzování. Čtenáři bude, jako by píseň složil sám: Potichu si

ji opakuje, zná ji nazpaměť, aniž by se jí učil, recituje si verše, jako by vycházely z jeho vlastní hrudi.

Avšak právě proto, že je nám lyrická poezie tak bezprostředně přístupná, klade překážky nepřímému, diskurzivnímu poznání. To znamená, že je snadné báseň pochopit, či přesněji: není to ani lehké ani těžké, nýbrž dojde k tomu buď spontánně, anebo vůbec ne. Hovořit však o lyrických verších, posuzovat je a dokonce ještě tento soud zdůvodňovat – to je již téměř nemožné. Takový soud se sotva kdy bude týkat právě lyrické hodnoty básně a bude vycházet z jiných prvků, které jsou v každé básni vždy již přítomny, například z významu motivu básně nebo z nějakého odvážného příměru. Rozdíl vůči dramatické poezii vysvětluje zde nejjasněji. Porozumět Ibsenovým, Hebbelovým či Kleistovým dramátům a až do detailů je proniknout, není snadné. Pochopíme-li je však, není těžké naše poznání zdůvodnit. Neboť předmět sám je zdůvodněn po všech stránkách. Patří totiž do stejné roviny jako řeč, která objasňuje a uzavírá. Proto se estetika s oblibou ujímá dramatu, zatímco lyrika vede leckdy jakýsi apokryfní život nebo je traktována s jistými rozpaky. Odtud i značná nejednotnost v hodnocení básní. Klasičtí a romantičtí mistři jsou sice dnes povzneseni nad veškeré pochybnosti. Avšak o nové, dosud neprokázané básníky vzplane vždy spor, který se zvrhá do tím podivnějších podob, čím méně jsou účastníci ochotni se shodnout na argumentaci. Nezkušený člověk bude básně vždy přeceňovat. Myslí si, že cítí přibližně totéž, že tedy i verše budou dobré. Ovšem pravá lyrika je jedinečná, neopakovatelná. Je individuum ineffabile, odkrývá zcela nové, dosud nikdy neprožitě nálady. A přece musí být vnímatelná a musí čtenáře obšťastňovat vědomím, že jeho duše je bohatší, než sám dosud tušil. Lyrická poezie tedy musí vyhovovat protikladným nárokům. Zkušený čtenáři proto shledávají špatným téměř vše, co se jim předloží. Narazí-li na dobrou báseň, chtělo by se jim zvolat: „Zázrak!“ – plným právem. Neboť každý ryzí lyrický verš, který se udrží po staletí, je nevysvětlitelným zázrakem. Je vzdálen všeho společensky vzdělávajícího, dobře zdůvodněných pravd, přesvědčování či evidence. Je tím nejsoukromějším, nejvýlučnějším, co lze na zemi najít. Přesto

spojuje posluchače těsněji než kterákoli jiná slova. Nakolik se každá opravdová poezie noří do hlubin lyrična a rosí se vláhou tohoto původu, natolik je veškerá poezie zakořeněna v nezbadatelnosti, v onom „sunder warumbe“ svého druhu (srovnej str. 146), kde vysvětlování krásy a správnosti je nemožné, zároveň však již není nutné.

5

Zakládají-li se všechny dosud popisované slohové jevy na téže ideji lyrična, pak se tato jediná idea musí dát dokázat a pojmenovat. Jednota hudby slov a jejich významu, bezprostřední působení lyrična bez výslovného porozumění (1); nebezpečí rozplynutí, zažehnavané refrénem a jinými druhy opakování (2); vzdání se gramatické, logické a názorné souvislosti (3); poezie osamělosti, vnímatelná jen jedinci stejně citícími (4): to vše znamená, že lyrická poezie nezná distanci.

Tato věta vyžaduje bližšího prozkoumání a doplnění dalšími fakty.

Nejsnáze lze pochopit to, že čtenář nezaujímá distanci. Nelze konfrontovat sám sebe s lyričnem nějaké básně. Buď k nám mluví, nebo nás nechává chladnými. Jsme jím pohnuti, pokud jsme ve stejném rozpoložení. Pak v nás verše oznívají, jako by vycházely z vlastního nitra. Vůči epickému nebo dramatickému dílu je na místě spíše obdiv. Účast na lyrické poezii si zasluhuje intimnějšího označení – láska.

V lyrické poezii nabývá největšího významu hudebnost řeči. Hudba působí na sluch. Slyšením však nevytváříme vůči slyšenému opravdový protějšek, jako se vytváří viděním vůči viděnému. Fenomenologie smyslů dosud ovšem příliš nepokročila, takže právě v těch oblastech jsme mateni význačnostmi. Nicméně tolik snad lze říci: Chceme-li si prohlédnout obraz, poněkud ustoupíme, abychom jej přehlédli a dokázali pojmut jako celek částí, rozložené v prostoru. Distance je tu podstatná věc. Při poslechu hudby sehrává blízkost a vzdálenost jen proto svou roli, že nástroje znějí z určité vzdálenosti nejlépe. Správnou vzdálenost od nástroje lze zhruba porovnat s nejuvhodnějším osvětlením

obrazů. Nevytváří však žádný protějšek, jak tomu je u obrazu, který je nám „před-stavován“ a který jsme s to si opět představit, když zde již není. O hudbě naproti tomu platí slova Paula Valéryho, který prohlašuje, že hudba ruší prostor. My jsme v ní, ona je v nás. Opravdový posluchač je podle něho „esclave de la présence générale de la musique“, uzavřený jako Pýthie v jeskyni plné dýmu.¹⁶ Toto přirovnání, vztažené na lyrickou intimní sféru, se snad může zdát příliš silné, bylo by ovšem třeba podotknout, že ne všechnu hudbu lze pokládat za lyrickou. Bachova fuga lyrická není. Nelze zde rozebírat, zda u fugy existuje distance a jaký zvláštní smysl to má. Lyrická je však hudba, kterou odsuzuje tak silnými slovy Schiller ve spisu „O vznešeném“:

„Rovněž hudba novějších skladatelů se zaměřuje, jak se zdá, především na smyslovost a lichotí tím panujícím vkusu, který chce být jen příjemně lechtán, nikoliv uchvacován, mocně dojmán nebo povznašen. Všemu *tklivému* se proto dává přednost, a ať je hluk v koncertní síni sebevětší, všichni náhle naslouchají, přednáší-li se tklivá pasáž. Obvykle se pak na všech obličejích objeví skoro až zvířecí výraz smyslnosti: oči se opojením zalesknou, pootevřená ústa jsou plna dychtivosti, slastné chvění se zmocňuje celého těla, dech se zrychluje a slábne, zkrátka dostaví se všechny příznaky opojení jako zřetelný doklad toho, že smysly tonou v rozkoši, ale duch či princip svobody v člověku se stává kořistí smyslových dojmů.“¹⁷

A lyrická je i hudba řeči, kterou zcela podobně jako Schiller líčí Herder, ale s největším zanicením:

„Tyto tóny, tyto posunky, tyto prosté melodické postupy, tento náhlý obrat, tento snivý hlas – copak já vím? Na děti a lidi smyslové, na ženy, na lidi jemného citění, na nemocné, osamělé, zarmoucené působí tisíckrát víc, než by působila pravda sama, i kdyby z nebes zazněl její tichý, jemný hlas. Tato slova, tento tón, obrat této hrůzostrašné romance atd. pronikaly nám do duše v dětství, kdy jsme je slyšeli poprvé s nevímjakým zástupem průvodních představ mrazení, svátečnosti, děsu, obavy, radosti. Slovo zazní a ony všechny jako zástup duchů najednou povstávají z hrobu duše ve svém temném majestátu. Zatemňují čistý,

průzračný pojem slova, který by se dal pochopit jen bez nich; slovo je pryč a zní jen tónina citu. Temný pocit nás přemáhá: člověk lehkomyšlný se děsí a chvěje – ne kvůli myšlenkám, nýbrž kvůli slabikám, kvůli ozvukům dětství; kouzelná moc řečníkova, básníkova to byla, která nás opět učinila dětmi. Žádný záměr ani úvaha, pouhý přírodní zákon: »Tón citu nechť přenese souzvučnou bytost do téže tóniny!«¹⁸

Táž distance, která se ztrácí mezi básnickým dílem a posluchačem, chybí též ve vztahu mezi básníkem a tím, o čem mluví. Lyrický básník říká většinou „já“. Říká to však jinak než pisatel autobiografie. O vlastním životě můžeme vyprávět až tehdy, máme-li za sebou jistou epochu. Potom přehlízíme a přetváříme své já z vyššího stanoviska. Lyrický básník sebe „nepřetváří“, právě tak jako se „nechápe“. Slova „přetvářet“ a „chápat“ předpokládají protějšek. Je-li „přetváření“ snad vhodné pro autobiografická líčení, pak „chápaní“ je snad na místě při deníku, v němž si člověk skládá účty za právě prožité hodiny. Jen zdánlivě, jen podle času měřeného hodinkami, je zde téma bližší než u autobiografie. Vždyť ten, kdo píše deník, činí sebe předmětem reflexe. Reflektuje, sklání se nad právě uplynulým. Aby se však mohl sklonit, musí si předem zjednat odstup. A opravdu, tento pojem se osvědčuje ve svém doslovném smyslu. Pisatel deníku se osvobozuje od každého jednotlivého dne tím, že vytváří distanci a rozvažuje uplynulé. Nedaří-li se mu to, hovoří-li bezprostředně, pak jeho deník vyznívá lyricky.

To nás dále upozorňuje na gramatický čas lyrična. V lyrice převládá prézens natolik, že by bylo zbytečnou námahou vypočítávat příklady. Poučnější je postřeh, že rovněž préteritum zde má jiný smysl než v epice. Čtème ještě jednou Eichendorffův „Návrat“ (str. 32). Básník zvláštním způsobem kolísá mezi prézentem a préteritem, jako by na tom příliš nezáleželo. Jedině v posledním verši

Da fiel ich hin im Feld

by se préteritum stěžilo dalo zaměnit prézentem. Neboť tento verš vypráví o události minulé, která je zřetelně pojímána

ve svém časovém odstupu. Proto také tento verš již tak „nezní“. Eichendorff procitl z okouzlení, a říká jej jakoby zmaten; píseň končí. Ostatní préterita však, která by se dala zaměnit prézentem, nevytvářejí žádný časový odstup. Minulost, kterou míní, není vzdálená ani uplynulá. Neztvárněná, nepochopená se ještě pohybuje a hýbe básníkem i námi onou magií, kterou vyzařuje Goethova píseň „Měsíci“ a kterou o něco strážlivěji velebí Keller v „Jugendgedenken“:

Ich will spiegeln mich in jenen Tagen,
Die wie Lindenwipfelwehn entflohn,
Wo die Silbersaite, angeschlagen,
Klar, doch bebend, gab den ersten Ton,
Der mein Leben lang,
Erst heut noch, widerklang,
Ob die Saite längst zerrissen schon.

Minulost jako námět vyprávění patří paměti. Minulost jako lyrické téma je pokladnicí vzpomínek. Tak Goethe jako stařec říká: „Nezjišťuji žádné vzpomínky“,¹⁹ a má tím na mysli, že nepřiznává minulému žádnou moc nad přítomností. Nicméně lyrické momenty z Goethových pozdějších let pocházejí přesto všechny ze vzpomínek, například „Vycházejícímu úplňku“, kde jeho mysl opět zaměstnává víc než deset let vzdálené setkání s Mariannou von Willemer, nebo již ona známá báseň Dívánu:

Mladých dnů mých je tam vůně,
kde jsme nyli milováním ...

Vůně patří ke vzpomínce víc než optické dojmy. Může se stát, že nějakou vůni nepodržíme v paměti, zato však ve vzpomínce. Ucítíme-li ji opět, zakusíme náhle dávno minulou událost, srdce tluče a posléze vzpomínka dodatečně probudí paměť; můžeme pak říci, kde nám tato vůně kdysi omámila smysly. Okolnost, že vůně patří o tolik více vzpomínce než paměti, souvisí nepochybně s tím, že jí nedovedeme propůjčit tvar, ba často ji ani neumíme pojmenovat. Bez tvaru, beze jména nemůže se stát předmětem. A jen vůči tomu jsme svobodni, co svým názorem či pojmem

zpředmětníme. Jen vůči tomu jsme „zaujali stanovisko“.20
Kdo je naladěn lyricky, nezaujímá stanovisko. Splývá s proudem žití. Okamžik nad ním získává výlučnou moc – nyní tento tón, pak zas jiný. Každý verš jej naplňuje tak, že nemůže uvést, jak se má pozdější k dřívějšímu. Proto tam, kde se výslovně vytváří souvislost, prokreslují kontury či dokonce uvádějí ve vzájemný vztah jednotlivé části logickými spojkami, jako „protože“, „pročež“, se splývavý tok přeruší. Pociťujeme vystrážlivění, anebo, což znamená totéž, se cítíme nedotčeni, vysazeni na pevný břeh, zatímco bychom se byli raději nechali unášet dále, byvše k tomu jednou vyzváni.

Mag der Grieche seinen Ton
Zu Gestalten drücken,
An der eignen Hände Sohn
Steigern sein Entzücken;

Aber uns ist wonnereich,
In den Euphrat greifen
Und im flüßgen Element
Hin und wider schweifen...21

Do této antitézy postavil „píseň a tvar“ Goethe. Hovoří-li se pak ovšem ve třetí sloce o vodě v čisté dlani umělcově, zdá se, jako by se klasická estetika přece jen znovu chtěla prosadit proti duchu lyriky, ledaže by tento verš znamenal podivuhodný fakt, že lyrický tok se přece jen může stát řečí – což je záhada, o jejíž rozřešení se pokusíme teprve v jedné z dalších kapitol. Zde nám postačí uznat, že nepříslušnost pojmu forma, paratactický sled částí bez výrazného ohraničení, nutnost docílit jinak nedosažitelné jednoty refrémem a jinými druhy opakování se opět vysvětluje nedostatkem odstupu, který je charakteristický pro všechny lyrické fenomény.

Je to stále táž distance, jež chybí lyrické poezii. Byli bychom ji již dávno mohli označit jako odstup mezi subjektem a objektem, kdyby pojmy subjekt a objekt nevedly právě tak k nedorozumění a nebyly právě tak význačné jako pojem forma. „Lyrično není objektivní“, tak zní formule běžná od dob idealistické estetiky. Převrátíme-li tuto

formuli ve smyslu kladném, měla by pak znít: „Lyrično je subjektivní.“ Z toho potom snadno vzejde rozdělení poezie na tři složky podle schématu: lyrika – subjektivní poezie, epos – objektivní poezie, drama – syntéza obou, z čehož vyvozuje idealistické myšlení, vycházející z protikladu já – ne-já, duch – příroda, či Hegelova dialektika potvrzení svých názorů. Jako systém či metafyzika není již idealismus dávno pro duchovní vědy závazný. Pojmy „subjektivní“ a „objektivní poezie“ však zůstaly a vcházejí v nová spojení. Tak třeba objektivita eposu se vykládá v tom smyslu, že epos představuje skutečnost jako nezávislou na básníkově osobě. „Objektivní“ potom znamená tolik co „věcný“ a v dalším smyslu „obecně platný“. Lyrika naproti tomu údajně zrcadlí věci a události v individuálním vědomí. A zde se již matou pojmy. Má-li znamenat „nezávislé na osobě“ tolik co „samo o sobě“, pak je toto určení zřejmě chybné. Žádný předmět není přístupný „sám o sobě“. Právě proto, že je předmětem postaveným před nás, může být pozorován jen z nějakého stanoviska, v nějaké perspektivě, která je právě perspektivou básníkovou, jeho doby či jeho národa. (Srovnej str. 64.) „Objektivní“ tedy není identické s „nezávislým na básníkově“.

Tento protiklad však bývá vykládán ještě v jiném smyslu, podle něhož epik předvádí vnější svět, lyrik vnitřní, a lyrická poezie je tedy niterná. Co to znamená? Jak se ukáže, existuje v epičnu protějšek: na jedné straně vyprávěčova nepohnutá mysl, na druhé pohnuté dění. Co však má znamenat „niterná“? Snad tolik co „introvertní“? To by falšovalo podstatu lyrična. Psychologický protiklad „introvertní“ a „extravertní“ nemá co činit s protikladem „lyrický“ a „epický“. Básník tak vysloveně epický jako Spitteler je introvertní. U Brentana zase všechno svědčí o extravertním typu.

Mluvení o „vnitřním“ a „vnějším“ vzniká z představy O lidské bytosti jako o jakémsi kukátku: duše dlí v těle a nechává vcházet obrazy vnějšího světa prostřednictvím smyslů, zvláště zraku. Jakkoli dnes každý proti této představě horlí, je vzdor tomu hluboko zakořeněna v naší mysli, a stěží kdy ji bude možno zcela překonat. Pohled na člověka, kterého před sebou vidíme v jeho ohraničené tě-

lesností a v jehož očích se zrcadlí nitro, nám tuto představu vždy znovu přibližuje. Samozřejmě to není zcela nesmyslné. Že jsme tělem odděleni od vnějšího světa, je zkušenost, která odpovídá určitému vývojovému stupni – epickému. (Srovnej stranu 73.) Epika zpodobuje tělo. Proto se nám v epické existenci jeví věci jako vnější svět. V lyrické existenci to neplatí. Zde ještě neexistují předměty. Jelikož však dosud neexistují žádné předměty, žádné objekty, není tu ještě ani subjekt. A nyní poznáváme omyl, který zavinil zmaření pojmů. Není-li lyrická poezie objektivní, nesmíme ji proto ještě nazývat subjektivní. Nelíčí-li vnější svět, nelíčí nicméně ani svět vnitřní, neboť „vnitřní“ a „vnější“, „subjektivní“ a „objektivní“ není v lyrické poezii vůbec odděleno.

Je pozoruhodné, že ve Vischerově estetice tento náhled probleskne, potom však je opět zatměn jeho pojetím subjektivity. Vischer uvádí lyriku slovy:

„Prostá syntéza subjektu a objektu, v níž se subjekt podřazuje objektu (v eposu), nemůže stačit duchu umění; žádá si dalšího stupně, v jehož povaze je, že svět vchází do subjektu a je jím pronikán.“²²

Tento dodatek je významný, dále však je sotva respektován. Jako podstata lyriky se chápe téměř výlučně „vcházení světa do subjektu“. Podobně líčí Vischer cit, když vyjadřuje povahu hudby:

„Citu schází kontrast subjektu a objektu, má se k vědomí jako spánek ke bdění, subjekt se noří do sebe a ztrácí vztah k vnějšímu světu.“²³

Protějšek odpadá, nepochybně. Ne však proto, že se subjekt noří do sebe, jak říká Vischer. Stejně správné i chybné by bylo říci, že se noří do vnějšího světa. Neboť „já“ v lyričnu není „moi“, jež si je vědomo své identity, nýbrž „je“, jež si identitu nezachovává, ale rozpouští se v jednotlivých okamžicích života.

Zde je nyní na místě vysvětlit základní pojem „naladění“. „Naladění“ není konstatováním duševní situace. Jako duševní situace je naladění již pochopeno, je umělým předmětem pozorování. Původně však naladění není nic, co existuje „v“ nás, nýbrž v naladění jsme právě významným způsobem „vně“, nikoliv vůči věcem, nýbrž „v“ nich a ony v nás. Naladění odkrývá existenci bezprostředněji než ja-

kýkoli názor nebo jakékoli pojmové chápání. Jsme naladěni, to znamená proniknutí kouzlem jara nebo vydání všanc hrůze temnoty, opojení nebo stísnění, vždy však „zaujati“ tím, co je nám – v prostoru nebo času – tělesným protějškem. Proto má smysl, když jazyk mluví jak o večerní náladě, tak o naladění duše.²⁴ Obě jsou nerozlišitelnou jednotou. Plně se osvědčuje Amielův výrok: „Un paysage quelconque est un état de l'âme.“ Tato slova neplatí jen o krajinách. Veškeré jsoucno je v naladění nikoliv předmětem, nýbrž stavem. Stav je existenčním modem člověka a přírody v lyrické poezii.

To, co se naladěním odkrývá, není „přítomné“; ani dávno zapomenutý žert či polibek, ani mlžný závoj, který právě teď, kdy mluví básník, zahaluje houštiny v údolí. Pojem „přítomné“ je totiž třeba brát doslova. Má označovat protějšek. Tak smíme říci, že vypravěč zpřítomňuje minulé události. Lyrický básník však zpřítomňuje minulé děje právě tak málo jako současné. Obojí je mu naopak stejně blízké, ba bližší než celá přítomnost. Je do nich pohroužen, a to znamená, že „vzpomíná“. „Vzpomínka“ (Erinnerung) budiž názvem pro toto chybění distance mezi subjektem a objektem, pro lyrické prostupování. V lyrické poezii lze vzpomínat přítomných, minulých, ba dokonce budoucích dějů. Goethova báseň „Májová“ vzpomíná na to, co viděno zvenčí je přítomností. Mörikova báseň „Na jaře“ vzpomíná na konci „starých nepojmenovatelných dnů“; některé Klopstockovy ódy jsou vzpomínkou na budoucí milou nebo na hrob.

Ne že bychom tím chtěli nějak obnovovat „vnitřní svět lyriky“. „Vzpomínka“ neznamená „vstup světa do subjektu“, nýbrž vždy vzájemné prostupování, takže bychom stejně tak mohli říci, že básník si vzpomíná na přírodu, jako že příroda vzpomíná na básníka. Druhý případ by dokonce odpovídal zkušenosti mnoha lyrických básníků více než první. Milost nebo kletba naladění by tím byly přinejmenším lépe oceněny.

Nepřibližuje se však tímto výkladem lyrično oblasti mystiky? V Hofmannsthalově knize „Gespräch über Gedichte“ nacházíme věty blízké těmto úvahám zde předneseným, avšak stejně blízké mystice, o níž se mluví v „Traum von großer Magie“ a v „Ad me ipsum“²⁵:

„Což nejsou pocity, vědomé i polovědomé, všechny ty nejtajnější a nejhlubší stavy našeho nitra, prostoupeny tím nejpodivuhodnějším způsobem určitou krajinou, určitou roční dobou, určitou atmosférou, určitým příděchem? Pohyb, jímž seskakuješ z vysokého kočáru, dusná bezhvězdná letní noc, vůně vlhkého kamene v průjezdu, dotyk ledové studniční vody, která ti stříkne na ruce; z několika tisíců takových pozemských věcí je spjat celý tvůj vnitřní majetek, všechna tvá vzepětí, všechna tvá touha, všechno tvé opojení. Ba více než spjaty: pevně v nich zakořeněny svým životem, takže by se scvrkly a vniveč rozplynuly mezi prsty, kdybys je nožem odřízl od tohoto podloží. Chceme-li nalézt sebe samé, nesmíme se hroužit do svého nitra: venku jsme k nalezení, venku. Jako nehmotná duha se naše duše klene nad nezadržitelným propadáním všeho. Nevlastníme své Já: ovane nás zvenčí, nadlouho nám uniká a vrací se jediným zavanutím. Arci – naše „Já“! Výraz sám je jakousi metaforou. Navracejí se hnutí, která zde hnízdila již dříve. Ale jsou to opravdu ona? A není to už jen jejich potomstvo, které sem žene zpět temný pocit domova? Dost již slov, něco se přece jen vrátí a setká se v nás s jiným. Jsme sotva více než holubník.“²⁶

Později se ještě dodává, že „my a svět nejsme nic odlišného“. Co však znamená „svět“? Tady zřejmě asi tolik co „veškeré jsoucno“. S tímto veškerenstvím, věčným a božským, se mystik identifikuje. Zavírá oči – *μύει* – před mnohostí, slučuje její bohatství v Jedno a mění čas ve věčné „sunder warumbe“* Boží.

Naproti tomu „sunder warumbe“ lyricky naladěného člověka je úzce vymezeno. Identifikuje se právě s touto krajinou, s tímto úsměvem, s tímto tónem – tedy nikoli s věčným, nýbrž právě s tím nejpomíjivějším. Oblak se rozplyne, úsměv pohasne.

Je změnou vše, co zříme,
den hasne v červácích...

A tak se mění i duše. Lyrický básník je dojat, zatímco mystik zachovává nedotknutelný klid v Bohu. Může se

* Středohornoněmecký výraz užívaný německými mystiky k označení existence prostě všeho zdůvodňování. – Pozn. překl.

ovšem stát, že se lyrické naladění vytříbí v mystický klid, tak jako v životě stále přechází jedno neznatelně v druhé. Avšak věda, jež je povinována rozlišovat pojmy, musí jasně říci, co se má nazývat „lyrickým“ a co „mystickým“, aby se v nestálém toku života bylo možno orientovat.

6

Co zde bylo abstraktně vyvozováno, je lyrickým básníkem známo již dávno mnohem bezprostředněji. Musíme si jen zvyknout brát vážně, co je napsáno v básních, a přiznat lyrickému slovu stejnou hodnotu lidského svědectví jako nějaké dramatické sentenci. A opět se smíme dovolat především Vischera, nejjemnějšího znalce lyrična mezi učiteli estetiky, který upozorňuje na to, že lyrik, chce-li vyjádřit temný duševní stav, používá obrazů ze sféry tělesné.

Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer ...
Mein armer Kopf
Ist mir verrückt,
Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt ...

Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide ...

Všechny novější příklady byly však již předstiženy Sapfinou básní:

Ἦς σε γὰρ ἴδω βεόχε, ὡς με φώνας
οὐδεν ἔτ' εἶκει,
ἀλλὰ καὶ μὲν γλῶσσά μ' ἔαγε, λεπτον
δ' αὐτικά κρῶ πῦρ ὑπαδεδρόμαικεν,
διπάτεσσι δ' οὐδεν ὄρημι, ἐπιρρόμ-
βεισι δ' ἄκουαι,
ἃ δὲ μ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἰδεύης
φαίνομ', Ἐγαλλι...

Jak jen vzhlednu nakrátko k tobě, slůvko
nevyjde z úst mých:

jazyk se mi podlomí, jemný oheň
rozběhne se pojednou pod mou koží,
zraky svými nevidím nic a v uších
dutě mi hučí,

pot se po mně rozlévá, mrazné chvění
jímá celou bytost, jsem trávy bledší –
jenom málo schází, bych, Agallido,
mrtvou se zdála!

/ Přel. F. Stiebitz /

Vischer to nazývá „jakousi temnou symbolikou, již tělesný stav reflektuje duševní rozpoložení“.²⁷ Stejně jako při vylíčení citu a subjektivity lyriky vidí jev přesně, ale zkrsluje jej svým pojmovým chápáním. Neboť o reflexi zde budeme smět mluvit právě tak málo jako o „temné symbolice“. Tak může mluvit jen ten, kdo uměle odděluje tělo a duši. Avšak každý, kdo si posteskuje: „To to bolí,“ a každý, kdo pláče „slzami bolesti či radosti“, o tomto umělem oddělování neví nic.

Jelikož nám však němčina nabízí dva pojmy – „Körper“ – „tělesná schránka“ a „Leib“ – „tělo“, bude snad dorozumění snadné. Bolest tělesné schránky, pocházející například od nějaké rány či od zubu, zůstává ovšem vně duševní sféry. Může nás rušit, snad i skličovat, a tak, trvá-li dlouho, ovlivnit duševno. Duše sama však se v těchto bolestech tělesné schránky neabsorbuje. Docela jinak však Hamletův „srdcebol“ či Sapfina muka rozkoše. Takové „počítky“ nebo „pocity“ jsou tělesnou realitou naladěny, jež v souladu se všemi přírodními vědami potvrzuje Schleiermacherův výrok: „Být duší znamená mít tělo.“ Lyrik nebere své obrazy ze sféry tělesné schránky, aby jimi vyslovil něco jiného, duševní rozpoložení; nýbrž duše sama je tělesná a mění se v pocitech, jež nezasahují tělesnou schránku, nýbrž tělo. Ani tím ještě není naladěna vta-hováno do sféry nitra. Jenom tělesná schránka je omezená a jeví se jako forma, do níž lze proniknout zvenčí. Jako tělo naopak označujeme všechno to, co ruší odstup mezi námi a vnějším světem. Zmocní-li se Sapfy milostná trýzeň a po jejím těle se rozlije pot, pak právě není „v sobě“,

nýbrž „bez sebe“. V palčivých útrobach pocituje Mignon odlehlost milované země. Tělesně se tedy necítíme být individualitou, osobou či subjektem utvářeným ději života. Vnímáme krajinu večer, milou – anebo ještě přesněji – vnímáme ve večeru a v milé *sebe*. Splýváme s vnímaným.

Přesto i lyrik, poplatný všeobecně uznávanému epickému jazykovému úzu, hovoří často o vnitřním a vnějším světu, a to tak, že „vnitřními“ nazývá obzvláště ony vzpomínané skutečnosti, minulé i budoucí, jež nestojí právě před jeho zraky. „Labyrintem nitra“ procházejí nevýslovně krásné, uplynulé dny lásky. „Myšlenky v srdci“ (Eichendorff) jsou rovněž vzpomínky na minulé. Avšak i toto lokální „uvnitř“, jež pojímá nitro, srdce jako jakousi nádobu, posléze přece jen neznámá nic více než „vně nepřítomný“, a vůči vzpomínkám prostorově přítomného života, v nichž toto prolnutí dochází i v prosté řeči básníků více či méně ryzího vyjádření, nenajdeme žádný rozdíl.

O Lieb', o Liebe,
So golden schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhn ...

V těchto verších z Goethovy básně „Mailied“ obsahuje slůvko „wie“ ještě poslední nepatrnou stopu jakéhosi protějšku. Pokusíme-li se však pojímat toto slůvko stejně vážně jako homérské „jako“, které uvádí příměr, pak brzy shledáme, že to nelze. Tato srovnávací částice nepředstavuje o mnoho víc než jakousi frázi, snad i takřka neznatelné předjímání pozdního Goetha, který sice *sebe* chápe jako protějšek přírody, obojí však jako *v základu* identické, a tím zůstává přístupný jak lyričnu, tak epičnu. Nejspíše však se nabízí říci, že láska nalézá samu sebe ve zlátnoucích jitřních oblacích. Tak se skutečně vyjadřuje Mörrike v básni „An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang“:

O flauenleichte Zeit der dunklen Frühe!
Welch neue Welt bewegest du in mir?
Was ist's, daß ich auf einmal nun in dir
Von sanfter Wollust meines Daseins glühe?

„Ty ve mně, já v tobě.“ Básník dosud ví, že v jiném pohledu jsou „Já a Ty“ rozdílné, a zároveň ví, že toto obvyklé hledisko nyní neplatí. V tomto smyslu pokračuje. Verše o „rybičkách v hrudi“ jsou určeny vztahem „Ty ve mně“, kdežto vztahem „Já v tobě“ třeba let duše, kam až nebesa sahají. V básni „Im Frühling“ se pak oblak stává „mým křídlem“ a dech jarní krajiny splývá s dechem duše v *jediné* blahé střídání přílivu a odlivu.

V básni „Wanderer in der Sägemühle“ sní Kerner o tom, co má před očima, a evokuje obraz krajiny a vodní pily. Taková vzpomínka je možná, protože v představě náhonu, jehož voda padá na lopatky kola, cítí všechnu truchlivost svého pohasínajícího života, v krásném zvuku ostří, jež bolestně zajíždí do jedlového kmene, své strastiplné básnické počátky, a ve sbíjení rakve, přípravě na smrt, konečný smysl svého života.

Snad nejodvážněji se vyslovuje Eichendorff:

Schweigt der Menschen laute Lust:
Rauscht die Erde wie in Träumen
Wunderbar mit allen Bäumen,
Was dem Herzen kaum bewußt,
Alte Zeiten, linde Trauer,
Und es schweifen leise Schauer
Wetterleuchtend durch die Brust.

Země šumí starými časy – podivný instrumentál! Šumí o tom, co si srdce sotva uvědomí. Duše vchází úplně v krajinu a krajina v duši.

Odevšad ale již kyne nevyčerpatelné téma lyrické poezie, láska. Většina slavných lyriků byla velkými milovníky – úvodem alespoň několik prvních jmen: Sappó, Petrarca, Goethe, Keats. Epik bývá, často již v mladých letech, starým mužem. Na velkých dramaticích, třeba na Kleistovi a Hebbelovi, nás zejména v jejich styku se ženami děsí tvrdé a kruté rysy. Lyrický básník naproti tomu je „měkký“. „Měkký“ znamená, že jeho vlastní kontury, obrysy jeho existence nejsou pevné:

Vor ihrem Blick, wie vor der Sonne Walten,
Vor ihrem Atem, wie vor Frühlingslüften,
Zerschmilzt, so längst sich eisig starr gehalten,

Der Selbstsinn tief in winterlichen Grüften;
Kein Eigennutz, kein Eigenwille dauert,
Vor ihrem Kommen sind sie weggeschauert.

Vědomí sebe sama se rozplývá. U lyrického jazyka si proto ceníme jeho schopnosti roztavovat. Roztavit znamená přeměnit tuhé skupenství v tekuté. Nás „roztavuje“ láska a píseň. Proto je hudba podle Shakespearova „Jak se vám líbí“ „stravou lásky“, a dle Tiecka „láska myslí v tónech“. Jazyk zde rozvíjí celé své bohatství lyrického prolínání. Starý osvědčený vzorec zní: „Du bist min, ich bin din.“ V něm je vyjádřeno „odevzdání“. Milující „se hrouží“ do tváře milované. Milence druží jaro a noc, která je oba obepíná, odvádí pohled od rušivé tělesné schránky a zvyšuje citlivost těla, které v objetí splývá s druhým.

Všechny lyrické momenty: hudbu, rozplývání, prolínání, shrnul Brentano v mýtu o Loreley a svěřil pozdní romantice. Již samotné jméno Loreley, skládající se z vokálů a likvid, zvučných a plynulých hlásek, je hudbou inspirovanou názvem skály u Bacharachu. Její jméno je tklivé jako její oči, a jako její oči je tklivý i její zpěv. Jako démon tekoucího živlu přebývá v proudu řeky, v šumění hvozdu, ve všem splývavém, vlnícím se a plynoucím. Propadne jí každý, kdo ji zaslechne nebo zahlédne kmitnout se na dně Rýna. Před ní již ztrácíme veškeru svobodu, veškeru vlastní vůli – jako že i lyrický básník je bezpochyby z básníků ten nejnesvobodnější, odevzdaný, bez sebe, nesený vlnami citů.

Jistěže jsou možné i jiné druhy lásky než tato lyrická láska muže, který si přes všechnu odevzdanost zachovává sám sebe a taktó teprve lásce propůjčuje trvání.²⁸ Avšak láska opojného mládí, zapomenutá, jež se vylévá a chce vydat vše, co má, patří do sféry lyrické existence. O ní vypráví Gottfried Keller na konci novely „Romeo a Julie na vsi“, kde milenci se odvracejí od rozpolcenosti světa, vrhají se do proudu řeky a hynou ve vzájemném objetí. Smrt a taková láska patří k sobě, jimi zaniká vlastní Já.

Zase se nám tu připomíná stručnost lyrické poezie. Již dříve jsme mluvili o okamžité povaze naladění (2); tuto okamžitost nyní chápeme lépe na pozadí prolínání, jež je choulostivé a vždy ohrožené. Jakýkoliv odpor toto prolínání eliminuje a vytváří protějšek. Odporem, něčím, co porušuje soulad, však je již i to, když básníka pohrouženého do večerního klidu náhle vyruší zajíc, když mu na ruku padne krůpěj. Epik by takové vyrušení zaznamenal nanejvýše jako ztrátu času. Pro lyrika však je navždy zmařeno neopakovatelné naladění – tragikomická to křehkost, dávno postřehnutá a vysmívaná humoristy, třeba v Buschově „Balduinu Bählamovi“, kterého z jeho zahledění do nebes náhle vyruší šimrání škvora. A přitom by ke zmaření lyrické básně ani nebylo třeba dotěrného hmyzu a humorně konstruovaných nehod. I nebesa, měsíc, strom se mohou náhle zpředmětnit – stačí, když na ně básník ostřeji pohlédne. Pak již krajina nesouzní a neladí s duší. Měsíc nenalaďuje, vidíme-li v něm astronomické těleso či moře kráterů, zato však třeba jako stříbrná gondola; podobně v nás vzbuzují náladu kopce jako voňavé pruhy země, lesy jako šumění nebo jako hra stínů a světél, jezero jako třpyt. Lyrické je to nejtěkavější; jakmile začneme vnímat pevné a předmětné tvary, pak je konec písní, poezii nejtěkavější.

Má však lyrik tento konec ještě vyslovit, anebo se prostě odmlčet? Viděli jsme, jak začíná často bezprostředně slůvky „a“ nebo „také“ (4). Otázka vhodného způsobu zakončení snad umožní ještě hlubší porozumění. Čteme Eichendorffovu báseň „Auf einer Burg“:

Eingeschlafen auf der Lauer
Oben ist der alte Ritter;
Drüben gehen Regenschauer,
Und der Wald rauscht durch das Gitter.
Eingewachsen Bart und Haare,
Und versteinert Brust und Krause,
Sitzt er viele hundert Jahre
Oben in der stillen Klause.
Draußen ist es still und friedlich,

Alle sind ins Tal gezogen,
Waldesvögel einsam singen
In den leeren Fensterbogen.
Eine Hochzeit fährt da unten
Auf dem Rhein im Sonnenscheine,
Musikanten spielen munter,
Und die schöne Braut die weinet.

Toto je zcela libovolný výsek z celkového naladění krajiny, posledním veršem jako by se pocit poněkud zhušťoval. Snad by to postačilo k tomu, aby se básník probral a byl třeba nucen uvažovat o příběhu té dívky. Tak by se však mohlo pokračovat ještě dlouho, vlastního zakončení tato báseň nemá.

Jinak u Annetty von Droste v básni „Im Grase“. V obou prvních slokách, jež patří k nejpodivuhodnějším číslům světové lyrické literatury, básnířka se svou zemdlenou, otupělou hlavou v mdlé, otupující atmosféře cítí v reji sestupujících hlasů sestupnou křivku svého života. Po těchto slokách pokračuje:

Stunden, flüchtger ihr als der Kuß
Eines Strahls auf den trauernden See...

a mluví nyní o svém pocitu a zamýšlí se nad svou situací. Opouští tím oblast písně. Druhá polovina básně je střízlivá, a aby střízlivost poněkud zastřela, je lehce rétoricky povznesená.

To, co se zde k naší lítosti dostavuje příliš brzy a ještě se nadměrně protahuje, může však podle okolností vhodně ukončit báseň v několika verších nebo i v jediném řádku. Také pro to je „Poutníkova noční píseň“ pěkným dokladem:

Warte nur, balde
Ruhst du auch.

Zde se básníku самому objasňuje duševní smysl večerní krajiny. Okamžikem porozumění však lyrika končí; stav se změní v předmět. Také Eichendorff často říká, kam koneckonců vzpomínka směřuje, například v básni „Zwie-

licht“, kde na konci, po myšlenkové zámlece, náhle z jednoty zdánlivě disparátních snových obrazů vzejde verš:

Hüte dich, bleib wach und munter!

Toto bylo skryto v každé řádce. Vystoupí-li to na povrch, je s písní konec, stejně jako v básni „Frühlingsnacht“:

Über'n Garten, durch die Lüfte
Hört' ich Wandervogel zieh'n,
Das bedeutet Frühlingsdüfte,
Unten fängt's schon an zu blühen.

Jauchzen möcht' ich, möchte weinen,
Ist mir's doch, als könnt's nicht sein!
Alte Wunder wieder scheinen
Mit dem Mondesglanz herein.

Mit dem Mond, die Sterne sagen's,
Und in Träumen rauscht's der Hain,
Und die Nachtigallen schlagen's:
Sie ist deine, sie ist dein!²⁹

Jen tam, kde je píseň komponována záměrně, budeme smět říci, že básník takto nechává vyznít celkovou náladu proto, že chce skončit. Tam, kde panuje inspirace, lyrická spontánnost, platí spíš opak: Píseň je u konce, protože básník nyní již dokáže naladění přehlédnout a pojmenovat.

V opačném smyslu vyznívají básně, jimž se na konci nedostává slov. Rilke tuto možnost vždy znovu manýristickým způsobem zkoušel, třeba v básni „Abend in Skåne“ (podle redakce sbírky „Buch der Bilder“), kde se o večerním nebi nakonec praví:

Wunderlicher Bau,
In sich bewegt und von sich selbst gehalten,
Gestalten bildend, Riesenflügel, Falten
und Hochgebirge vor den ersten Sternen
und plötzlich, da: ein Tor in solche Fernen,
wie sie vielleicht nur Vögel kennen...

Tečky znamenají, že ještě cosi chybí, cosi by ještě mělo být řečeno, totiž verš, který se rýmuje s „kennen“, že však

toto poslední je nevyslovitelné. Bezmocné gesto, ucouvnutí před příliš niternou polohou, které u Rilka působí někdy strojeně, avšak bezpochyby tkví hluboko v podstatě lyrická. Básníkovi, který snad nejvíce z novodobých básníků rozšířil okruh toho, co lze jazykově vyjádřit, se zachtělo dát za pravdu těm, kteří říkají, že nejkrásnější jsou verše nikdy nenapsané. Jinak se v této otázce rozcházejí umělci a diletanti, mistři slova a lidé překypující sice city, avšak neschopní je vyslovit. Dorozumění se zdá být nemožné. Umělec stojí na stanovisku, že veškeré básnictví je uměním jazyka: co není vysloveno, není vůbec poezií. Tím upozorňuje na rozpor v pojmech „němé slovo“, „nevyslovený verš“ a má – jako básník – nepochybně pravdu. Představitel diletantů má ovšem rovněž pravdu, když tvrdí, že ryzí cit není schopen jazykového vyjádření. Smí se odvolat na Schillerova slova:

Mluví-li duše, ach, pak není to duše již víc.

Ukazuje se tedy, že spor se týká onoho rozlišování, jež provádí již předmluva tohoto pokusu o výklad poetiky (strana 11) a které by měl čtenář mít laskavě stále na očích. Umělec mluví o lyrické *básni*, diletant však o fenoménu *lyrična*. My vyvozujeme fenomén lyrična z lyrických básní, takže nebylo možno se vyhnout otázce rozporu mezi lyričnem a vlastní povahou řeči. V řeči jakožto orgánu poznávání se totiž konfrontujeme se vším jsoucím a vytváříme jisté souvislosti věcí. Řeč sama rozkládá, aby rozložené prvky opět spojovala v souvětí. Lyrické naladění naproti tomu bylo charakterizováno jako prolínání, jež nemá zapotřebí souvislostí, poněvadž všechno je již spojeno naladěním. Každé jednotlivé slovo zachycuje (viz str. 70) a pořádá pomíjivé jevy v něco trvalého. Lyricky naladěný člověk však splývá; jakmile se zachytí, vystřízliví. A cítí se proto skutečně některými vlastnostmi jazyka omezován: intencionalitou, v jejíž povaze je tvořit protějšek, a její „logikou“ – znamená-li *λόγος* (z *λέγω*) „sbírání mnohého“. Chce-li se vyjádřit lyricky, musí se mu proto podařit podle možnosti právě tyto podstatné rysy v řeči zatemnit. Cosi takového jsme shledali v uvolňování syntaktických vazeb (3), v redukci vět na

jednotlivá spolu nesouvisející slova (3), v obavě z příliš zjevného konstatujícího významu slovesa „je“ (3), a především v hudebnosti řeči, která takřka vstřebává intencionalitu či předmětnost.³⁰ Úplně se to ovšem nepodaří nikdy, leda v těch několika málo slabikách, které již nic neznamenají a toliko znějí, jako „eia popeia, αλιων, om“. Z takových slabik však za žádných okolností nevznikne báseň, stejně jako z řady akordů ještě nevznikne symfonie či z barevných odstínů obraz. Už proto, že i nejryzejší lyrický druh, píseň, je již literárním dílem, nemůže ani píseň nikdy úplně realizovat ideu lyrična. Neskládá se jen ze slabik, nýbrž ze slov, jež jsou zároveň vždy pojmy; z vět, které vždy zároveň představují jistou objektivní souvislost, i když o tuto souvislost nyní nejde. Začíná a kamsi vede, i když v povaze lyrična není, aby splývání mělo cíl. V básních, které vyúsťují v objasňování citů, vystupují do popředí skryté elementy řeči, nanejvýše pojmotvorné síly: *lyrická* báseň umlká. Naopak v básních, kde na konci selhává řeč, přetéká niternost duše neznající protějšku: umlká *lyrická* báseň. *Lyrické básnění* je však ona sama o sobě neuskutečnitelná mluva nitra, jež nechce být „brána za slovo“, při níž jazyk se dokonce ostýchá vlastní pevné skutečnosti a raději se vyhýbá každému logickému a gramatickému zásahu. Uvidíme, že v epické a dramatické poezii jsou charakteristické rysy řeči, které se zde vzpírají, jasně vyjádřeny. A z toho plyne, že každé básnické dílo se podílí větší či menší měrou na všech třech literárních druzích, poněvadž jako jazykový výtvar se žádné z nich nedokáže vymanit z podstatné sféry řeči.

8

Zbývá nám ještě promluvit o hranicích lyrické poezie a říci, co musí tato poezie zůstat básníkovi i čtenáři dlužna. Mnohdy jsme pocítovali nutnost mluvit o „zázraku“ lyrické řeči, která je nepochopitelná a nezasloužená, jelikož si ji nikdo nemůže vynutit. Tedy i o ní platí Duhamelova věta: „Miracle n'est pas oeuvre.“³¹ Lyrický básník nic nekoná (1). A proto, musí-li být epik pilný, dramatik dokonce zarytý pilný, smí být lyrik tak lenivý jako Mörike nebo tak bez

vůle jako Brentano. Epično totiž chce být shromažďováno, dramaticko dobýváno, lyrično však je vnukáno. Čekat na vnuknutí inspirace je to jediné, co lyrik může dělat. Kdo se však stále chce nadít milosti, smí ovšem spoléhat jen na ni a neslibovat si žádné účinky od síly, vůle a trpělivosti. To platí dokonce i pro úzkostlivé cízelování písní. Kde není píseň tvořena z uměleckého záměru – což je samozřejmě také možné – mohou i nové nuance vzejít jen z nových inspirací.

„Miracle n'est pas oeuvre“ dále znamená: „Básně jsou polibky dávané světu; ale z pouhých polibků se nerodí děti.“ To je vtipné a poučné jako vůbec mnohé z toho, co Goethe dával k lepšímu v otázkách estetických. Myslí tu především – abychom zůstali u této představy –, že lyrično se nedá plodit, donosit a porodit. Zplození, donošení a rození, tyto představy by vystihovaly jen takovou poezii, která probouzí v „lásce“ zárodek života a dává pozvolna vzniknout novému stvoření. Goethe však dále myslí na to, že v lyričnu se nic nezduvodňuje. Viděli jsme, že lyrické naladění je samo bezduvodné a nemá také žádného zdůvodňování zapotřebí (4). A právě proto však ani lyrické naladění v posluchačích nic nezakládá a nevytváří tradici. Styl každé písně je jedinečný a nemá být zásadně napodobován. Naladění je veskrz individuální a může pojit jen stejně naladěné, avšak nemůže vytvářet společenství v širším slova smyslu. Rovněž není možné nabyt na základě písně zkušenost, která by se uplatnila na jiném místě. Nemůžeme dozrávat na ryzí lyrice, protože je veskrze náhodná. Náhoda nezná odpovědnost. Vždyť i odpovědnost je možná jen tam, kde je nějaký protějšek.

Lyrik tedy nic nebuduje, ale ovšem také nic neboří. Tragédie může rozvrátit víru odkrytím protikladů ve světovém názoru jedné generace. (Srovnej stranu 133.) Lyrik, který je unášen proudem žití a s každým novým okamžikem zapomíná na okamžik předchozí, který tedy nekonstruuje žádnou souvislost, si rozpor ani neuvědomí. V jedné Brentanově básni se praví:

Nacht ist voller Lug und Trug,
Nimmer sehen wir genug

In den schwarzen Augen;
Heiß ist Liebe, Nacht ist kühl,
Ach! Ich seh ihr viel zuviel
In die schwarzen Augen!

Sonne wollt' nicht untergehn,
Blieb am Berg neugierig stehn;
Kam die Nacht gegangen;
Stille Nacht, in deinen Schoß
Liegt der Menschen höchstes Los
Mütterlich umfassen.

Noc je samý klam a mam, noc je mateřský klín. Nikdy dost nevidíme, přespříliš jsme zahleděni do jejích očí. To bezprostředně sousedí a básníka to neruší, neboť básník nepřemýšlí a nic nepředpokládá.

Jednotlivá píseň tedy nic *nedokazuje*. Epos či drama zprvu dokazují, že jejich tvůrce je básnickou existencí. Naopak jednotlivá píseň, jsouc náhodná v každém ohledu, se může občas zdařit i nenadaným. V německé literatuře existuje několik náhod tohoto druhu, jako jsou například písně Luisy Henselové, Marianny von Willemer nebo „Zu spät“ Friedricha Theodora Vischera. – Avšak eposy a dramata dokazují ještě něco dalšího. Epos dokazuje jednotu života a dále jednotu národa. (Srovnej stranu 95 a n.) Drama může dokazovat, že jistý dějinný svět je nerealizovatelný. (Srovnej stranu 130.) Eposy a dramata mají tedy dějinnou funkci. Z písně neplyne nic, básník ji složí a ona nás nechá chladnými či nalezne oblibu u jednotlivců. Nikdo si však nemůže formovat svůj život podle nějaké písně, jako je možné si najít hrdinu v eposech a dramatech. Nepodává ani vzor, ani odstrašující příklad. Neporadí nám, máme-li se o něčem rozhodnout, zatímco sentence nás může v těžké chvíli posílit. Písně zůstávají nezávazné. Neřeší žádné problémy. Nemůžeme se na ně odvolávat. Kdo by chtěl brát za svědka vůni, opar, atmosféru? Píseň nás může utěšit, nikoliv pomoci. Je mnohem více milenkou než přítelem, o něhož se můžeme opřít, máme-li přikročit k dílům a činům, spíše milenkou než ženou, která je s mužem spjata trvalým poutem. To vše vyplývá z okolnosti, že lyrické básnictví se ničeho nezmocňuje, že nemá žádný předmět,

aby na něm osvědčilo svou sílu, že je v něm, stručně řečeno, plno oduševnělosti, ale málo ducha.

A netkví to zase v krátkosti písně? Několik málo řádek nestačí nic „před-stavit“. Jak by mohlo tvořit nějakou historii nebo být vůbec nějak spolehlivé? Proti tomu nelze nic namítnout. Nyní však již víme, jakým způsobem patří krátkost k podstatě lyrična. Každá píseň je krátká, protože trvá jen tak dlouho, pokud svět souzní s básníkem. To však jinými slovy znamená, že lyrický básník nemá osud. Tam, kde by se mohl projevit osud, odpor cizího jsoucna, bude jeho básnické umění vždy u konce. Nepřijde mu na mysl, co znamená tento konec; skutečnost, že život, který byl hudbou, je opět cizí a vnější. Cítí to sice a je mu z toho smutno. Ale dokud to cítí, nedokáže se jako básník vyjadřovat. Zbývá mu jen vyčkávat nové chvíle souznění. A znovu pak zazpívá několik veršů, aby se záhy opět odmlčel. Je cosi ohromujícího v existenci, která vykupuje blažené stavy milosti otřesnou bezmocí ve všem, co by mohlo být jinak zásluhou, šťastnou chvílí souznění ranou krvácející v sedí obyčejných dnů, na niž na této zemi není léku.

Epický styl: Představa

1

Jádro každé poetiky většinou tvoří rozlišení eposu a dramatu. Básník se ptá, zda se nějaká látka hodí lépe pro jeviště či pro povídku, a hledá kritérium. S tímto záměrem prozkoumali také Goethe a Schiller možnosti epického a dramatického básnictví. Vzácněji se vymezuje epické básnictví vůči básnictví lyrickému; vždyt tento rozdíl nahlédne každý a pochybnosti o tom, jaký druh zvolit, jsou vyloučeny. Položí-li se však – jak je tomu zde – otázka po podstatě poetických druhových pojmů bez praktického záměru, zasluhuje si i to zdánlivě nejsamozřejmější soustředěné pozornosti. Nejprve by tedy bylo třeba odlišit „varietas carminum“ lyriky od stálosti verše v básnictví epickém.

Od první do poslední řádky „Íliady“ a „Odysseje“, ba v celé řecké epice se uplatňuje *jediná* míra, hexametr. Otázka, jaké přednosti mu zajišťují po staletí přízeň básníků, nás zde ještě nezajímá. Zatím se spokojíme zjištěním, že stejnoměrnost patří k podstatě epického básnictví. V té míře, v jaké Klopstockův „Mesiáš“ někdy přechází do volných rytmů, je i méně epický, stejně jako Leutholdova „Penthesilea“, kde vyprávění je vloženo do rozsáhlých strof se zcela rozdílnými verši.

Stejnoměrnost znamená duševní rovnováhu básníka, který nepodléhá náladě, kterým nezmitá brzy ten, brzy onen pocit. Homér se povznáší nad proud života a zaujímá pevný a neměnný postoj. Hledí z určitého bodu, v určité perspektivě. Tato perspektiva je uložena v rytmicu jeho veršů a zajišťuje mu identitu, prvek stálosti v míjení jevů.

Předobrazem takového protějšku je ona scéna „Íliady“, kdy Zeus zapřahá koně a jede na pohoří ídské a shlíží odtud na trójskou pevnost, aby rozhodl o válečném štěstí; nebo Teichoskopie, pohled z hradeb dolů, ve třetím zpěvu, kde Helena Priamovi jmenuje řecké hrdiny. Takto, ze za-

jištěného stanoviště, se dívá Homér na život. Sám se na něm nepodílí. Neztotožňuje se s děním. Neunáší jej jako básníka lyrického. Jak málo je sám pohnut, projevuje se v oněch odbočkách, na něž si sice časem zvykneme, které však každého, kdo je čte poprvé, uvádějí v úžas. Například ve čtvrtém zpěvu: Agamemnón žene vojska do boje; vidí Diomeda otálet a nevrle se na něj oboří:

Ajaj, Týdeův synu, jenž chrabrý byl válečný jezdec,
copak se choulíš takto a mžouráš po drahách bitvy?³²

Homér je dalek toho, aby sdílel královo hnutí myslí. Jeho rozjímavá pohoda se naopak přenáší na Agamemnóna, který, nestaraje se o naléhavou situaci, počíná vyprávět historku o Týdeově statečnosti.

Nebylo Týdeu zvykem, by v bitvách takto se choulil:
před druhu, daleko vpřed, stál v zápase s odpůrci svými!
Dí to, kdo v boji se bít jej viděli – já se s ním ovšem
nesetkal, aniž ho spatřil – prý vynikl nad jiné všecky:
Přišelf, sbíraje lid, jak host kdys do města Mykén,
pokojně; od Polyneika jsa provázen, rovného bohům.
Na svaté thébské hradby se chystali táhnouti polem,
pročež jich prosili snažně, by dali jim spojení slavné.
Oni je chtěli jim dát, vždyt za slušnou měli tu žádost,
avšak je odvrátil Zeus, jenž zlá jim znamení dával.

/ IV, 370 n. /

A tak dále více než dvacet veršů, po jejichž nevzrušeném přednesu se Agamemnón opět pozvedá ke hněvu:

Takový býval Týdeus, rek aitólský, syna však svého
zplodil horšího v bitvě, však lepšího v poradní schůzi:

Co vykonal Týdeus před Thébami, ví jeho syn Diomedés již dávno. Krátká připomínka otcovy statečnosti by byla jistě spíše odpovídala Agamemnónově netrpělivosti. Jak by ale mohl Homér odolat pokušení fabulovat? Podobně v šestém zpěvu při rozloučení Hektora a Andromachy (407 až 434). Počátek Andromašiny řeči zcela odpovídá její stísněnosti. Vžívá se do smrti svého manžela. Představuje si, jak potom bude sama, neboť oba její rodiče jsou mrtvi.

Otce zabil Achilleus – a tu se jakoby Homér zastavuje: Jak to vlastně bylo s Achilleem? Má naprostou svobodu vyrazit, kamkoli se mu zachce. Dává tedy nyní bolestí zkrúšené ženě obšírně vylíčit, jak se to přihodilo, jak Achilleus opět propustil matku za velké výkupné, jak ponechal mrtvému zbraně a navršil rov, který nymfy osázely jilmu. A teprve když dovyprávěla i příběh svých sedmi bratří, pokračuje opět pohnutějším tónem:

Hektore, tys můj otec a tys má vznešená matka;
tys i můj rodný bratr a tys můj bujarý manžel.

Andromaché odbočuje, protože Homéra bolestná nálada ne-deprimuje anebo s ní přinejmenším nesplyvá.

Odstup, který zaujímá, se v některých partiích básně může zmenšovat, docela nemizí nikdy. Homér a Trója, Homér a bloudění Odysseova zůstávají vždy ve vzájemné distanci. Proto ani nelze říci, že by se básník ztrácel za svou látkou. Naopak! Jako vypravěč se uplatňuje zcela zřetelně. Oslovuje Múzy. Nezřídka přerušuje líčení, aby vsunul poznámku či prosbu nebešťanům. Je také přítomen jako ten, který se s oním srdečným tykáním obrací na své oblíbené postavy Eumáia a Patrokla. Dále ovšem nechce být považován za nikoho jiného než vypravěče, za muže, který vidí a ukazuje věci tak, jak jsou, který tu stojí s hůlkou v ruce – abychom použili Vischerových slov³³ – a ukazuje na jednotlivé obrazy. Tím, že se takto staví před ně, stává se veškeré dění před-mětem. Předmět může být proměnlivý; básník sám si zachovává stálou duševní rovnováhu, kterou je slyšet ve stejnoměrnosti verše.

Protějškem zůstává dění také potud, pokud je děním minulým. Epik se totiž nehrouží do minulosti vzpomínkou jako lyrik, nýbrž pamětí. V ní zůstává časový stejně jako prostorový odstup zachován. Vzdálené se zpřítomňuje, a to tak, že je máme před očima, a právě proto před sebou, jako jiný, podivuhodný a větší svět. Píseň o Nibelunzích začíná:

Uns ist in alten maeren wunders vil geseit.³⁴

O starých zkazkách vypráví i Homér. Nelíčí svou vlastní dobu, nýbrž zřejmě usiluje o archaickou patinu. Tak ne-

existuje například v „Íliadě“ ještě žádné jezdeckvo a žádný signál na trubku, což obojí bylo v Homérově století již známé. Ještě zřetelněji je zachován odstup opakovaným ujištěním, že tehdy, když se odbývala válka, byli prý lidé ještě silnější. Formule „οἱοι νῦν βροτοί εἶσιν, jako jsou dnes smrtelníci“, snižuje vždy vlastní život proti oné velké minulosti. Totéž si však musí nechat líbit i tato minulost. Mezi hrdiny totiž vystupuje Nestór a prohlašuje se stařec-kou ješitností:

Já přec ve styku byl s lepšími reky,
nežli jste teď, však nižádný z nich mnou nezhrdl nikdy.
Dosud takových mužů jsem nespátřil, aniž kdy spatřím.

/ I, 260 – 63 /

Homéroví současníci jsou nicotní ve srovnání s Hektorem a Achilleem. Ale také tito rekové jsou nicotní ve srovnání s hrdiny doby ještě starší. Tak leží těžiště života v hlubinách minulosti a nevynechává se žádná příležitost, aby tyto hlubiny byly změřeny. Hotoví-li se muži k souboji, ptají se po jménu a původu; a dotázaný vypravuje historii svého kmene až k nejstarším praotcům, dokonce až k bohu, který kmen založil. Chápe-li se Agamemnón žezla, dovídáme se jeho historii: kdo je zhotovil, kdo je nosil, jak přecházelo od Dia k Hermovi, od Herma k Pelopovi, až se dostalo do rukou Agamemnónových. Svou historii má i Odysseovo svatební lože. Leckterý džbán či nástroj si příležitostně vyslouží pověst o svém původu.

Ze slavné rozmluvy mezi Glaukónem a Diomedem v šestém zpěvu „Íliady“ vysvitne nejjasněji, co toto vše znamená. Diomedés klade obvyklou otázku: „Kdopak jsi, můj muži, a z kterých pocházíš lidí?“ Glaukos však dá od-pověď, vypadávající zcela z rámce:

Hrdino nad jiné chrabrý, nač po mém rodě se tážeš?
Jako se rodí listí, tak podobně rodí se lidé:
listí – to sráží vítr – však nové vyráží zase
v lesích rostoucích bujně, když jarní doba se blíží;
podobně lidský rod – ten vzniká, jiný zas mizí.

/ IV, 145 – 150 /

S nechutí se pak podvoluje promluvit o svém rodu. Nechme tu stranou otázku, zda tím chtěl Homér znázornit povahu matriarchálního národa Lykiů. Pozorujeme jen, že Glaukos nechápe epickou hodnotu vzpomínky, neboť její funkcí je právě zvítězit nad prchavostí lidského života a věcí. Epický básník se ptá: Odkud? Tato otázka otevírá dimenzi, o níž lyrická existence, která sama splývá v proudu času, nic neví. Neboť „odkud?“ se mohu ptát jen tehdy, když existuje pevné „zde“, stejně jako z druhé strany „zde“ lze určit, jen známe-li „odkud“. To, po čem se tážeme, zakotvuje otázku v určitém základu. Tím základem je minulost, něco uzavřeného, ustáleného, co se již nemůže měnit. K této minulosti musí opět sám tazatel zaujmout postoj. Tak se tvoří polarita, v níž jsou tázající i dotazovaní pevně fixováni.

A právě na tom záleží. Otázka po minulosti, kterou Glaukos nechce zodpovědět, patří k nejcharakterističtějším úkonům epického člověka: epický člověk konstatuje. To lyrik nemůže a nechce. On sám je pohnut spolu s tím, co se pohybuje, takže se nikdy nedostane k tomu, aby řekl: „To jest“. (Srovnej str. 36.)

Paláce i zdi a vlysy
zrakům tvým vždy nové jsou.

Slunce, které ráno vychází, mu dává naději a odvahu. Slunce, které večer zapadá, je grandiózním ořesem. Vědomí, že je to totéž slunce, které vychází a zapadá, v tom samozřejmě též zaznívá, již proto, že používá řeči a říká „slunce“. Ale to není důležité. Totožnost ustupuje před náladovými proměnami jevů.

V epice se naproti tomu zdůrazňuje právě totožnost. Protože epik sám setrvává, dokáže nahlédnout, že něco se znovu vrací a je totožné. Jak velice jej tento objev blaží, prozrazují v homérských eposech ještě stereotypní formule: statečný Hektór, rychlonohý Achilleus, sovooká (= jasnooká) Athéna, hromovládny Zeus. Hektór, Achilleus, Athéna, Zeus jsou jednou provždy určeni, neboť se takto projevili. Jsou tak vždy znovu nazýváni. A vždy je to táž Eós, která se z jitra zrodila růžovoprstá, týž spánek, který uvol-

ňuje údy. I když Trójané hodují a později Řekové, když se Athéna nebo Íris snese z Olympu, vypráví se totéž v rozličných situacích týmiž slovy:

A pak zdvíhali ruce k těm skvěle zchystaným hodům.

Z výšin Olympu dolů se Athéna obloukem snesla.

Tento obyčej lze ovšem vysvětlit improvizovanou povahou přednesu. Rapsód potřebuje větší zásobu hotových veršů, které příležitostně vsouvá, aby si mezitím rozvážil následující děj. Avšak toto historické zdůvodnění nevylučuje výklad estetický. Radost z návratu téhož, triumf nad tím, že život již neplyne nezadržitelně dále, nýbrž je něčím trvalým, že předmětná skutečnost je stálá a lze ji identifikovat, tato radost je tak mocná, že každý nezkažený čtenář cítí ještě dnes blaženou tuchu raných dnů lidstva. Neboť to, co se v Homérových stereotypních formulích již stalo osvědčeným prostředkem vysokého umění, jako by dovršovalo proces, který se pokusil vyložit Herder v „Pojednání o původu řeči“.

Řeč se podle Herdera zakládá ve „smýšlení“ nebo „reflexi“:

„Člověk dokazuje schopnost reflexe, působí-li síla jeho duše tak svobodně, že může z celého oceánu pocitů, který hřmí v jeho smyslech, oddělit, lze-li tak říci, jednu vlnu, zadržet a zaměřit na ni pozornost, a být si vědom toho, že pozoruje. Dokazuje schopnost reflexe, když z celého tékavého snění obrazů, které míjejí jeho duši, se může usebrat v jeden okamžik bdění, dobrovolně prodlít u jedné představy, jasně a pokojně si jí všimnout a vyčlenit znaky, které ukazují, že je to tento předmět a žádný jiný. Dokazuje to schopnost reflexe, může-li netoliko poznat všechny vlastnosti živé a jasně, nýbrž jednu nebo několik vlastností *uznat* jako rozlišující: první akt tohoto uznání dává zřetelný pojem; to je první soud duše – a – na základě čeho došlo k uznání? Na základě znaku, který musel vyčlenit a který se v něm jako znak rozpomenutí zřetelně uložil. Nuže provolejme mu Εὐρηκα! *Tímto prvním znakem bylo slovo duše! Jim byla objevena lidská řeč!*

Nechť tedy přejde před zraky tohoto člověka jako před-

stava onen beránek: zjeví se mu jako žádnému jinému zvířeti. Jakmile se ho zmocní potřeba poznat ovci, nebude ho již rušit žádný instinkt, žádný smysl ho nestrhne příliš blízko k němu nebo od něho pryč, stojí tu tak, jak se jeví jeho smyslům: bělostná, něžná, kadeřavá. Duše člověka, rozvážně se cvičící, pátrá po znaku – ovce zabečí! Duše našla: vnitřní smysl působí. Toto zabečení, které na ni zapůsobilo nejsilněji, které se od všech ostatních znaků při obhlížení a omakávání ovce odtrhlo, nad ně vyniklo a nejhlouběji proniklo, duše v sobě uchová. Ovce přijde opět. Bělostná, něžná, kadeřavá – duše hledí, hmatá, rozpomíná se, hledá znak – ovce zabečí, a duše ji znovu pozná. »Aha, ty jsi to bečící stvoření«, cítí uvnitř, poznává ovci lidsky, neboť jí zřetelně, to jest jedním znakem, poznává a pojmenuje . . . « 35

Ve slově, které není pouze výrazem, jako je jím „tón citu“ (srovnej str. 44), které něco znamená, je pokaždé postihován určitý předmět, takže kdykoliv mohou znovu poznat jak tento předmět, tak i předměty jemu podobné. Zdá se, že z tohoto znovupoznávání – elementární funkce řeči – se ještě těší Homér ve svých stereotypních formulích. Postihují nějakou věc v její určitosti, nějaký děj v jeho průběhu. „Před“–stavují je, smíme-li říci, chceme-li terminologicky obsáhnout i vztah subjektu k objektu, toto představování, které se děje z určitého místa. Představa v tomto smyslu tvoří podstatu epické poezie.

2

Epická řeč před-stavuje. Odkazuje k něčemu, ukazuje. O protikladu k lyrické řeči jsme se zmínili již při rozlišení zvukomalby a hudby (str. 16). V hudebně lyrické řeči zaznívá nálada. Epická zvukomalba chce jazykovými prostředky určitou věc znázornit. Vůbec tu všude záleží na znázornění, ukázání, ozřejmění. Spitteler to nazývá „královskou výsadou“ epického básníka, totiž „proměňovat vše v živé dění“,³⁶ a v této podobě předestírat zraku. Prohlašuje, že i duševní stavy básník transponuje do jevové podoby. Sám to činil hojně. Známe Prométheova zvířata, lva a psyky srdce, které zardousí, nebo z „Olympského jara“ vůli Di-

ovu, která vymrštěna v podobě koule na cíl roztříští skleněné úmysly ostatních. Dokonce ani v próze se nechce Spitteler zřící této epické výsady. V „Imagu“ nalezneme toto vylíčení vlastní duše:

„Aby si však byl zcela jist, vykonal navíc obchůzku Noemovou archou své duše, od nejvyššího patra až po sklepy nevědomí, rozdílaje na všechny strany napomenutí a moudré rady. U ušlechtilé zvěře apeloval na její sebevědomí, vyprávěje o budoucí slávě a triumfech, v protikladu k žalostné roli, kterou by hrála jako nešťastný milenec paní ředitelové Wyssové. Drobnou havěť naproti tomu vábil sladkostmi, upomínaje ji na dřívější milostné požitky a dáváje jí výhled na požitky ještě mnohem skvostnější, jen když se alespoň ještě malou chvíli bude způsobně chovat; posléze, na zdárný konec, nechal lva zařvat dolů ze schodů: „Jste teď přesvědčeni?“

„Jsme přesvědčeni.“

„Dobrá, tak se podle toho chovejte a dávejte na sebe navzájem pozor.“ 37

Sžiravý humor směřuje s touto zvláštní směsí nejmodernější psychologie a starosvětského líčení. Jinak bychom se asi při tom necítili dobře. Neboť Spitteler, jak sám přiznává, je skutečně nucen *transponovat* duševno do jevové podoby. Homér duševní děje netransponuje. Jinak než jako „příhodu“ či jako „výjev“ je vůbec ještě nezná. City se prohání v hrudi jako větry v aiolské jeskyni. Devátý zpěv „Íliady“ začíná:

Tak tam trójský lid byl na stráži – achajské mužstvo
zděšenost zkrušila zlá, jež provází přehrozný útěk.
Nesnesitelný bol všem vůdcům pronikal srdcem.
Jako když rybnou tůň dvě větrů rozvlní někdy,
Zefyros totiž a Borrés, jež vanou ze země thrácké,
kdykoliv přikvapí náhle, a tmavá vlna se zdvihá,
valem, a množství řas z vod mořských na souši vrhá,
takto i Danaův duch byl hrůzou pobouřen v prsou.

V doslovném překladu zní osmý verš:

Tak byl v hrudích Řeků θυμός rozdrásán.

Θυμός mysl, je reálná věc jako třeba naše srdce. A stejně věcné povahy jsou bolest a neklid, které drásají mysl. Pronikají mysl. Obraznost řeči, již si dnes leckdy neradi vypomáháme, má zde ještě svůj původní význam. Vyjadřuje přesně to, co je míněno. O Meneláovi se praví v 17. zpěvu:

Co on přemýšlel takto i ve svém srdci i v mysli ...

/ V, 106 /

Srdce je sídlem mysli, protože je však samo zase věcí, lze je mnohdy od mysli sotva odlišit. Stejně jako věci jsou přesouvány sem a tam, pohybují se i myšlenky. Dokonce i myšlení si Homér představuje jako dění v prostoru, většínou ovšem tak, že přemýšlející vede sám se sebou rozhovor. Tak čteme v témže zpěvu:

Hluboce vzdychal a takto pak pravil své vznešené mysli.

A to, co Meneláos říká své mysli, je krátce nato označeno jako slova adresovaná mu jeho milou mysli. Tak se přihází, že často čteme o slovech, kde podle našich jazykových zvyklostí může být řeč jen o myšlenkách:

Hera, hoffe doch nicht, all meine Worte zu wissen.

/ I, 545 /

Aber der Worte, welche die Freier im Zwerchfell bebrütet,
War nicht lange Zeit unkundig Penelopeia.

/ O d. IV, 676-7 /

Aber wohlan, so lasset uns gehn und schweigend vollenden
Jenes Wort, das uns im Zwerchfell allen beschlossen.*

/ O d. IV, 776-7 /

Nemožnost takového slovního překladu je zjevná. V souvislosti s řeckým textem se ale vyplatí ukázat, že sama myšlenka je zde ještě tělesnou věcí, která je uchovávána kdesi v nitru a pak příležitostně vychází najevo známou „ohradou zubů“.

* Český překlad O. Vaňorného není v tomto případě ilustrativní: tam, kde německý překladatel užívá výrazu „das Wort“, jsou v českém znění alternativní výrazy „záměr“, „záměry“.

Avšak básník, který si vše prohlíží a představuje, nebude dlouho prodlévat v oblastech, které je přece jen poněkud obtížné vylíčit jako předměty. Obrací raději pohled navenek – neboť vnější svět zde existuje, stejně jako teď existuje svět vnitřní – a pozoruje, kolik nezměrného bohatství života se nabízí oku: zbraně, válečníci, bitevní vřava, podivuhodné krajiny a lidé, moře, pobřeží, zvířata a rostliny, zařízení domů a výtvořiny umění. Pouhé pojmenování a vyslovení: Tak to vypadá! mu již udělá radost. Ocel se třpytí, moře je barvy vínové, hrozny jsou temné, labuť je dlouhokrká, dobytek přímorohý, lodi mají vysoké zobce, psi jsou bystrí; dívky mají krásné kadeře, Hektór má vlající chochol, Chryseís je krásnolící, Thetis stříbrnohá, Athéna sovooká, Héra běloloktá. Bohatství slov je nepřeherné a již samo toto bohatství je třeba ocenit jako zásadní básnický přínos nejstarší epiky. Zde je řečeno, co je na bozích a lidech a všech věcech charakteristické. A tím se posluchači otevírá zrak pro to, aby pohlížel na život v celé jeho neuspořádané plnosti. Obraznost homérského vidění je příkladná pro řecký svět.

Tvořivá síla Homérova pohledu se osvědčuje zvláště ve výtvarném umění. Finsler³⁸ dospívá k přesvědčení, že básník líčí umělecká díla, která v jeho době ještě neexistovala, tak např. Achilleův štít, zlaté a stříbrné psy, kteří hlídají Alkionův dům nebo Agamemnónovo žezlo a Meneláovo měsidlo. Proto to ani nejsou lidé, kdo stvořili taková díla; je to Héfaiostos, božský umělec; a tohoto Homérem viděného umělce horlivě napodobují pozdější řečtí umělci. Také při vytváření postav bohů zůstávají v zajetí Homérově. Zeus s kadeřavou kšticí, Athéna v otcově zbroji, Apollón s dlouhým vlasem, lyrou a stříbrným lukem, Hermés se sandály, které ho nesou přes země a moře: po staletí se řecké umění snažilo vyrovnat s těmito homérskými motivy a učilo se pozvolna tvořit to, co básník spatřil zrakem ducha. Takto, podle slov Hérodotových, opravdu vytvořil Homér Řekům bohy. Avšak toto stvoření bohů je jen částí jeho obecnějšího přínosu, že totiž do značné míry odkryl život v jeho jasné viditelnosti.

K vidění je zapotřebí světla. Ve světle, které šíří epická řeč, vlastní „apofantické“ slovo, se tu prostírá v jasné na-

rýsovaných obrysech Olymp a lidská říše. A proto život ve světle je i nejvyšším štěstím homérského člověka. Zeus je bohem největšího jasu, v doslovném i přeneseném smyslu jej obklopuje jas horských výšin, a jasný je i v tom smyslu, že již žádné tajemství neobestírá jeho zjev. Lze v tom vždy ještě žet jistou ztrátu magické moci. Epik se jí rád vzdává a snímá vždy znovu roušku posvátného kvůli viditelnosti. Slunce se tak stává světlem často citovaného řeckého racionalismu. Homérovo jasno je osvícenstvím, a jako takové je strážlivé, ale silné, zdravé, trvalé a určité. Je ovšem vykupováno nepřekonatelnou bází z noci a smrti. Padne-li rek v boji, čteme stereotypní formuli:

Zalkal a do kolen klesl, a smrti se zastřely oči.

nebo:

... jemu pak oči
zastřela černá smrt a osud nezměnitelný.

Lyrická existence nezná takovou hrůzu z temnot, ze smrti, při níž zavíráme oči. Naopak, hrouží se do nočního živlu jako do vroucích hlubin a cítí se jím zaplavena a chráněna. Bylo by sice scestné říci, že lyrickou přísluší spíše noc, epickou spíše den. Vždyť i lyrické světlo je myslitelné. To však je spíše jakési třeptění a probleskování, nevytváří protějšek, a lze jej proto zaměňovat s temnotou, která rovněž nerozkládá. Epického člověka naproti tomu olupuje temnota o jeho podstatu. Nic již nevidí, a protože se jeho existence zakládá na vidění, již „není“. Bohové opouštějí umírajícího. Klesá do $\mu\eta\ \delta\nu$, do nicoty, pro niž stíny Hádu jsou jakýmsi rozpačným podobenstvím básníka, který musí dokonce i neviditelné nějak zviditelnit. Cesta Hádem je nejneslýchanějším dobrodružstvím božského trpitele Odyssea. Čára, kterou zde rek překračuje, tvoří příkřejší hranici světa než sloupy Hérakleovy, které míjí loď Dantova Ulyssa.

Vyloučena tu zůstává i jiná oblast, která je ovšem pro lyrického člověka blíže spřízněna s nocí a smrtí, totiž láska. Homér zajisté zná manželskou věrnost a postavil jí pomník v postavách Andromachy a Pénélopy. Zná i potěšení z vlastnění ženy. Trójská válka vzplane kvůli Heleně, Achilleův hněv kvůli Briséovně. Ale po štěstí lásky a za-

milované touze chybí jakákoliv stopa. Briséis je jako číše vína; žízníci se napije a věnuje se opět válečnickým záležitostem. Achilles by nebyl méně rozhněván, kdyby mu byl Agamemnón odcizil nějakou zbraň či šperk. Ztratil milou a pozbyl vážnosti. Tak to také chápe Agamemnón, když se v devátém zpěvu zavazuje k následujícímu pokání:

Nových trojnoží sedm a deset talentů zlata,
dvacet popruhů lesklých a dvanáct mimo to koňů,
vítěznych, velice silných, již v závodech získali cenu ...

Dám mu i dívek sedm, jež vzácné umějí práce,
z Lesbu, jež vzal jsem si sám, když podmanil vzdělaný ostrov,
které nad rody žen svou krásou předčily velkou.

Tyto mu dám, pak dívčinu též, již tehdy jsem jemu
odnal, Brísovu dceru a stvrdím přísahou velkou,
že jsem k ní nevešel v lůžko a milostných styků s ní neměl,
jak to u lidí všech jest ve zvyku, u žen i mužů.

/ 122 - 134 /

Láska není epické téma, jakmile roztavuje (srovnej str. 55) a rozpouští obrysy separované existence. Erós, „neporazitelný v boji, v noci tajně číhající na tvářích panny“, je zde neznámý. I Afrodité ještě chybí ona stravující milost a démonie, kterou zvěstují Sappó a Faidra v Eurípidově „Hippolytovi“. Zde je to zábavná bohyně, roztomilá, ale dosti často blízká hranicím směšnosti. Naproti tomu nad vyprávěním o Nausikaji v „Odysseji“ se rozestírá jemný lyrický opar, jako se ostatně vůbec toto pozdní básnictví občas, i vzdušnými krajinomalbami, blíží svými měkkými barvami lyrickému živlu.

Podobně by se mělo hodnotit postavení Dionýsovo. „Ílias“ sice tohoto boha zná. Diomedés vypráví příběh Lykúrgův, před jehož násilným činem se Dionýsos ve strachu skryl do moře. Avšak o moci orgiastického boha epos neví nic. Neobjevuje se ani na Olympu. Byl by nepřitelem jasného rozlišení všech postav a neměnného odstupu věci.

A tak, jelikož noc, smrt, erós, opojený bůh jsou zde vyloučení či alespoň zatlačeni na okraj, triumfuje v celé šíři světlo a s ním tělesná, ohraničená předmětnost, podle slov Goethova „Fausta“:

Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht
Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht,
Von Körpern strömt's, die Körper macht es schön . . .

3

Epično jeví tedy spřízněnost s výtvarným uměním, podobně jako lyrično vykazovalo spřízněnost s hudbou. Avšak tak jako se v lyrických slovech nikdy nedá zcela potlačit pevný předmětný význam, nemůže se epická řeč nikdy vymknout následnosti času. Neboť epika není výtvarné umění a lyrika není hudba, nýbrž obě jsou poezie. Zajisté se může básník pokusit splnit požadavek „ut pictura poesis“ tak, aby slova vyjadřovala prostorové sousedství věcí. V Hallerových „Alpách“ jsou verše:

Hier ringt ein kühnes Paar, vermählt den Ernst dem Spiele,
Umwindet Leib um Leib und schlinget Huft um Huft,
Dort fliegt ein schwerer Stein nach dem gesteckten Ziele,
Von starker Hand beseelt durch die zertrennte Luft.
Den aber führt die Lust, was Edlers zu beginnen,
Zu einer muntern Schar von edlen Schäferinnen.
Dort eilt ein schnelles Blei in das entfernte Weiße,
Das blitzt, und Luft und Ziel im gleichen Jetzt durchbohrt;
Hier rollt ein runder Ball in dem bestimmten Gleise
Nach dem erwählten Zweck mit langen Sätzen fort.
Dort tanzt ein bunter Ring mit umgeschlungenen Händen
In dem zertretenen Gras bei einer Dorfschalmei . . .

Haller dodává, že celý popis je malován podle života. Nicméně jej shledáme málo názorným, a to proto, že neustálá změna směru pohledu, ono „tam“ a „zde“, rozptyluje pozornost, a dále proto, že čtenář si během řeči neuchová v paměti těsně sousedící části obrazu. Tím se dotýkáme otázky, kterou klade Lessing v „Láokoóntovi“ a kterou se v šestnácté kapitole pokouší zodpovědět známými tezemi: „Předměty, které existují vedle sebe, anebo jejichž části existují vedle sebe, se nazývají tělesa. Tělesa se svými viditelnými vlastnostmi jsou tudíž vlastními předměty malířství.

Předměty, které následují po sobě, anebo jejichž části následují po sobě, se nazývají ději vůbec. Děje jsou tudíž vlastním předmětem poezie.

Všechna tělesa ale neexistují pouze v prostoru, nýbrž také v čase. Trvají a mohou se v každém okamžiku svého trvání jevit jinak a být v jiných spojeních. Každá z těchto okamžitých podob a spojení je následkem podoby a spojení předchozího a může být příčinou podoby a spojení následujícího, a tedy v jistém smyslu centrem děje. Malířství může tudíž napodobovat děje, ale jen náznakem, prostřednictvím těles.

Na druhé straně nemohou existovat děje samy o sobě, nýbrž musí náležet jistým jsoucnům. Pokud tedy jsou tato jsoucna tělesa nebo jsou za tělesa pokládána, líčí poezie také tělesa, ale jen náznakem, prostřednictvím dějů.“

Tyto věty byly stejně často obdivovány jako napadány. Nejdříve bychom měli vyjasnit, že tady Lessing chce zřejmě jen vytyčit hranice *epického* básnictví. Lyrická poezie vůbec nepopisuje a nepředstavuje žádné předměty, ani tělesa, ani jednání. Pro lyrično sice Lessing ještě nemá žádný vyhraněný pojem, ale jak se mu lyrično jeví, naznačují přibližně následující řádky:

„Ne snad proto, že nám Ovidius část po části ukazuje krásné tělo své Lesbie . . ., nýbrž protože tak činí ve smyslném opojení, které může tak snadno probudit naši touhu, se domníváme, že zakoušíme tentýž pohled, který zakoušel on.“ (XXI. kapitola.)

Čtenář zde neskládá části těla v plastický obraz, nýbrž se účastní stupňování slasti, která vzrušuje básníka při pohledu na Corinninu krásu.³⁹ Totéž by bylo možno říci o popisu Alciny u Ariosta, který Lessing jistě neprávem kárá. Také zde nezáleží na představě jednotlivých částí. Portrét je jakoby ponořen do vůně, a tato vůně okouzluje a unáší nás svou náladou od stanice ke stanici.

A tak jen tehdy, vytvoří-li se dostatečný odstup a chce-li básník v přesném smyslu slova ukázat předmětné, je Lessingova otázka oprávněná. Vyřeší se však, přičkne-li výtvarnému umělci tělesa, a básníkovi naproti tomu děje? Co rozumí Lessing dějem, rozebírá v jednom fragmentu „Láokoónta“ z pozůstalosti.

„Řada pohybů, které směřují ke konečnému cíli, se nazývá dějem.“⁴⁰

To je však spíše pohyb dramatické poezie. V dramatickém díle jsme od počátku upnutí k jeho konci (srovnej str. 113) a každá část se spolu s ostatními, jak říká Lessing na jiném místě, „shoduje ve vztahu ke konečnému cíli“.⁴¹ Tam ale, kde převládá napětí, žádná klidná představa není již možná. Předmětná složka se tu stává jen pouhým prostředkem k cíli, zatímco epik se těší z předmětu kvůli němu samotnému. O rozdílu mezi druhy se v Lessingově „Láokoóntu“ nemluví. A každé skutečné básnické dílo se podílí, jak budiž vždy znovu konstatováno, rozličným stupněm a způsobem na všech třech druhových vzorech. Přesto nelze přehlédnout, že Lessing přikládá na básnictví až příliš dramatické měřítko, a to již v pojednání o bajce, kde si zapovídá všechna líčení, která nemají co činit s konečnou morální pointou, a kde projevuje málo porozumění pro rozkošné epické rysy u Lafontainea.

Tím se však Lessingova teze nanejvýš uvádí na správnou míru, ale nevyvrací. Rozpor představy a postupující řeči zůstává. Je jenom otázka, zda jej epický básník neurovnává způsobem, který je spíše práv celkovému pohledu než dramatickému směřování k cíli.

V šestém zpěvu chce Diomedés vědět, zda Glaukos, kterého ještě nikdy nespátřil, je smrtelníkem nebo bohem, a obrací se naň takto:

Kdopak jsi, milý muži, a z kterých pocházíš lidí?
Vždyť jsem tě neviděl dosud zde v zápase, zdobě to mužů,
avšak teď, jak vidím, jsi vykročil daleko z řady,
směle – že odvahu máš mé stinné vyčkati kopí!
Synové nešťastníků s mou silou se dávají v zápas!
Jsi-li však nějaký bůh, jenž sešel s nebeských výšin,
věru že já bych nechtěl se potýkat s nebeským božstvem!
Nebylť, věru, že nebyl syn Dryantův, Lykúrgos silný,
naživě dlouhý čas, vždyť sváril se s nebeským božstvem:
Bakchu kdys rozjařenému on rozpláčil pěstounky milé
po horstvu svaté Nýsy: tu bakchantky najednou všechny
pustily na zem thyrsy, jak Lykúrgos, záhubce mužů,
bodcem prudce je tepal, a Bakchos vrhl se zlekán
do vln, kde v mořský klín jej přijala, plného strachu,

Thetis, vždyť mocný děs jej zachvátil z mužovy hrozby.
Proto naň bohové hněv pak pojali, žijící blaze.
Slepou Kronovec Zeus jej potrestal, ani těž dlouho
nežil, vždyť věčným bohům se nadobro zprotivil všechněm.
Proto bych nechtěl ni já vést zápas s blaženým božstvem.
Jsi-li však některý z lidí, co jedí plodiny zemské,
tož pojď blíž, ať konečný zmar v té chvíli tě stihne!

/ 123 – 143 /

Záleží-li jedině na tom, dovědět se, kdo je Glaukos, je pověst o Lykúrgovi zbytečná. Mluveno s Lessingem – není to část, která se kryje s konečným cílem. Další příklady by bylo možno rozmnožit. Jmenujme jen jeden z nejzřetelnějších, ze šestnáctého zpěvu „Íliady“. Boj mezi Trójany a Řeky se blíží svému vyvrcholení. Již šlehají plameny z Prótesiláovy lodi. Je třeba nejnaléhavěji pomoci. Achilleus poznává velké nebezpečí a volá na svého přítele:

Vzhůru již, potomku Diův, ó Patrokle, válečný jezďče!
Zřím, jak plamene žár již plápolá na našich lodích!
Ať se jen nezmocní lodi a není nám zamezen návrat!
Rychle si vezmi mou zbroj – já shromáždím vojíny naše!

/ 126 – 129 /

Slyšíme tedy: je naspěch. Avšak tím, že to bylo vyřčeno, zaplatil Homér konečnému cíli svou daň. Nyní se vypráví, jak se Patroklos hotoví k boji. Básník vsouvá poznámku o těžkém Achilleově kopí, načež neopomene zmínku o rodokmenu koní. Myrmidoni se seskupují. Jejich shluk líčí Homér v rozsáhlém přirovnání. Potom se vypráví příběh několika podvelitelů Myrmidonů. Jedním z nich je Menesthios, syn z nebe vzešlého toku Spercheia a Polydóry; jako otec byl však veřejně uveden Bóros, syn Perierův. Druhým vůdcem je Eudóros. Také o něm se vypráví, kdo jej zplodil a porodil a kde a jak strávil mládí. Pak pronáší Achilleus řeč. Po ukončení řeči obětuje bohům a opět se obsírně líčí, jak bere pohár z truhly, jak truhla a pohár vypadají, jak opět pohár uloží a konečně vystoupí ze stanu, aby přihlížel nástupu. Teprve nyní, po 120 verších, dospívá jednání k cíli:

S Patroklem, chrabrým rekem, šli vojíní s bujarou myslí,
oděni ve svou výzbroj, by na voj trójský se vrhli.

Nezáleží tedy na konečném cíli. Naopak, jestliže dramatik používá lidi a věci jen k tomu, aby předvedl velká rozhodnutí, jsou epikovi velká rozhodnutí jen podnětem k tomu, aby co nejvíce vyprávěl o tom, co se stalo. Postupuje nikoliv proto, aby dospěl k cíli, nýbrž si klade cíl, aby mohl kráčet a vše bedlivě pozorovat. Z tohoto hlediska rozlišil Schiller expozici epickou a dramatickou, která se děje do slova jen en passant. Píše o tom 25. dubna 1797 Goethovi: „Protože nás (epik) nepohání vstříc cíli tak jako tento (dramatik), přibližují se počátek a konec svou závažností a významem daleko více, a expozice nás musí zajímat ne proto, že k něčemu vede, nýbrž že sama něčím je.“

Z téhož důvodu volí epik zřídka nejbližší cestu. Nečiní mu potíže odbočit nebo dokonce se vrátit a to či ono doplnit. Podobně si počíná ještě Hérodotos, „otec dějepisců“. Jeho tématem jsou perské války. Světodějná rozhodnutí tvoří však jen velký rámec pro nesčetné anekdoty, zprávy o zemích a lidech, cizích mravech a kulturách, zvycích a zřízeních. Stejně důležitý jako výsledek bitvy u Marathónu je nějaký dějový exkurs. Kdo na to nechce přistoupit, neuspěje.⁴²

Nemá-li ale vzniknout netrpělivé očekávání cíle, nesmí být zejména konec básně příliš působivý a nesmí příliš přitahovat. „Ílias“ končí Hektorovým pohřbem. Takový konec odpovídá sice počátku, kde básník ohlašuje, že chce opěvat Achilleův hněv. Když Hektorova mrtvola mizí v plamenech, rozplynuly se i pozůstatky hněvu. Ale mezitím se Homér navyprávěl o trójské válce tolik, že žádný nezaujatý čtenář nepocítuje poslední verš jako závěr. Zdá se mu, že „Ílias“ nekončí, nýbrž prostě přestává. Bylo by možno pokračovat ve smyslu Goethovy „Achilleidy“. Bylo by však také možno skončit již porážkou Hektorovou. Kdekoliv se však situace a vyprávění dramaticky vyhrocuje, kouzlo napětí se opět ruší, jako by básník chtěl čtenáři dát na srozuměnou, že cesta je důležitější než jakýkoli cíl. To znamená: „Ílias“ je v celku i v jednotlivostech příkladně epická. A právě tak „Odyssea“. V návratu hrdinově a v jeho

vítězství nad nápadníky nalézá sice svůj dlouho očekávaný konec, jenž stěží dovoluje další pokračování. Ale právě proto, že vše míří k přirozenému konci, snaží se básník přesto všemožně vyhnout se napětí. Již v prvním zpěvu se usnesou bohové, že dovolí Odysseovi vrátit se konečně domů. A když dokonce i Zeus souhlasí s tímto rozhodnutím, víme, že se již trpíteli nemůže nic vážnějšího přihodit. Toto ujištění se pak ještě často opakuje, jen aby je posluchač nezapomněl. Svá nejnebezpečnější dobrodružství musí Odysseus vyprávět sám, jako živá zárka, že Sirény jej nezničí, že Kyklóp jej nesežere a moře nepohltní. Takto uklidněn, může posluchač vše bedlivě pozorovat: zážitky dovedného reka, divy cizích zemí a moří, celý ještě málo známý svět.

V tomto smyslu se vyjadřovali o eposu Goethe a Schiller. V průběhu dlouhé kontroverze vyslovil Schiller příležitostně zákon epická slovy:

„Cíl epického básníka je již v každém bodu jeho pohybu; proto nespícháme netrpělivě k cíli, nýbrž prodléváme s láskou na každém kroku.“⁴³

Tím by se dal uznat a zároveň poopravit i Lessing. Epik, jakožto básník odkázaný na řeč, postupuje a sleduje časovou posloupnost – v protikladu k umělci výtvarnému, který stojí na místě a chápe se toho, co leží vedle něho či za ním v prostoru. Na každém kroku se však epik zastavuje a prohlíží si z pevného stanoviště pevný předmět. Chvilí to, chvíli ono: čas plyne tím, jak básník vnímá obraz za obrazem a ukazuje jej posluchači. Prodlí tak dlouho, pokud obraz jasně neutkví v mysli, ale ne déle, než aby posluchač v posloupnosti slov lehce podržel v paměti i sousedství věcí, které tato slova znamenají. Vše, co Lessing velebí na Homérově umění, lze takto vysvětlit, aniž by bylo nutno souhlasit s přehnanými výroky, ke kterým jej strhl polemický zápal.

4

Tentýž zákon vložil Schiller také do slov: „Samostatnost částí tvoří jeden z hlavních rysů epické básně.“⁴⁴

Jako samostatné části přicházejí v úvahu již jednotlivé verše. Lyrický verš není samostatný. S veršem, jako je „Okna se třpytila do dále“, si nemohu nic počít. Dokonce i jeho rytmika se mi teprve přiblíží, když vím, že pochází od Eichendorffa, anebo když se dotkne mé mysli nesena lyrickým tokem celku v básni „Návrat domů“. Epický hexametr je však samostatná rytmická jednotka, která se nerozplývá v toku, nýbrž je stálá a pevná. Stálost mu propůjčuje césúra. O tom se lehce přesvědčíme konfrontací hexametřů bez césúry s hexametry správně vytvořenými:

Elim bedeckt' ihn mit Spröblingszweigen des schattenden
Olbaums...
/ Klopstock /

Also bestatteten jene / den Leib des reisigen Hektor
/ Homer-VoB /

Weise Männer bedürfen minder der Könige Freundschaft...
/ Herder /

Aller Zustand ist gut, / der natürlich ist und vernünftig...
/ Goethe /

Jako malý kolík zdá se césúra upevňovat verš, aby jej nestrhlo nezadržitelné proudění daktylů. Je to však jen malý, lehký kolík, dobře rozlišitelný od mnohem rigoróznější césúry alexandrínu, který dělí verš na dva díly tak příkře, že jsme nuceni chápat odtržení jako kontrapozici a vytvářet logický vztah obou polovin.

Jednoduchý celek je v hexametu srozumitelně rozložen. U Homéra, který je již pozdním mistrem hexametu, dochází ovšem i k veršovému přesahu, který někdy ohrožuje uzavřenost jednotlivých veršů. Původní smysl veršové míry lze však nadále poznat.

Rytmická uzavřenost vytváří uzavřenost předmětnou. Neštětné hexametry nás i při úplném odpoutání z okolní souvislosti dokáží potěšit svou oblou obrazností. Nepřihlížíme-li k stereotypním veršům, jsou to verše jako třeba tyto:

Hrozný zazněl zvuk, jak lukem stříbrným střelil
/ Ilias I, 49 /

Za hruškou hruška tam zraje, tam za jabkem dozrává jabko,
po fících zrají fíky a po hroznu dozrává hrozen.

/ Odysseia VII, 120-1 /

Nebo z eposů německé klasiky:

Und sie empfing an der Pforte der Hund mit freundlichem
Wedeln.
/ VoB, Luisa /

Festlich und heiter glänzte der Himmel und farbig die Erde.
/ Goethe, Reineke Fuchs /

Tyto příklady zároveň ukazují, že délka verše odpovídá obvyklé délce přehledné hlavní věty. Tak se jeví samostatnost částí gramaticky jako parataxe, ovšem jako taková, u níž, na rozdíl od parataxe lyrické, je zcela vhodné ukončit každý verš tečkou. To nelze vyčíst z Homéra. Zato dokládá řecký text samostatnost částí jiným způsobem, který je v němčině sotva již možno napodobit. Lze ji však pozorovat také v jiných raných jazycích, a, jako epično vůbec, znamená neopakovatelný raný stupeň lidské existence. Pohled do Kägiovy školní řecké gramatiky stačí, abychom uviděli podstatné. Rozpřáhne-li se Homér někdy k delšímu podřadnému souvětí, nezřídka náhle přeruší a unikne napětí anakolutem. Jeden příklad, který Thassilo von Schaffer⁴⁵ je schopen ještě německy reprodukovat, je v šestém zpěvu „Íliady“:

Wie er nun aber zu Priamos' herrlichem Hause gelangte,
Rings errichtet mit Hallen geglätteter Säulen – doch drinnen
Waren Gemächer an fünfzig mit glatten steinernen Wänden,
Eines neben dem andern gebaut; des Priamos Söhne
Ruhten dort schlafend zur Seite der ehlich verbundenen Gattin;
Doch für die Töchter erhuben sich drüben am anderen Ende
Zwölf gedeckte Gemächer im Hof aus glattem Gemäuer,
Eines neben dem andern; die Schwiegersöhne des Königs
Ruhten dort schlafend zur Seite der keuschen, würdigen Frauen –
Dort nun schritt ihm die milde, gütige Mutter entgegen,
Die gerad zu Laodike ging, der schönsten der Töchter.⁴⁶

/ 242 – 252 /

V novodobém básnictví lze ospravedlnit něco takového nejvýše jako vědomě archaickou manýru. U Homéra je to zcela přirozené, zejména proto, že podřazení vedlejší věty necítí zdaleka tak zřetelně jako my. Tak i vztažné zájmeno má u něho ještě ukazovací význam a uvádí hlavní větu. Neříká tedy: „Ich habe das Haus gesehen, das an der Straße steht“, nýbrž: „Ich habe das Haus gesehen, das steht an der Straße“. A to pokračuje až do nejmenších podrobností. Říkáváme, že předložka řídí pád. U Homéra však podržují pády ještě jistou samostatnost. Genitiv substantiva dům může znamenat „z domu“, dativ třeba „v domě“. Předložky opět mohou být použity příslovecně, „před“ tedy ve významu „vpředu“, „v“ ve významu „uvnitř“. Mohou proto stát před slovem nebo za slovem, které mají určovat. Pak předložka neurčuje pád, nýbrž postpozice přistupuje k pádu jako bližší vysvětlení.

Další příklady by ukázaly totéž: že totiž smysl pro dramatické vztahy je ještě málo vyvinut, že dokonce nejmenší větné částice, které dostávají později čistě funkční význam, jsou ještě značně samostatné. Tato skutečnost je však jen gramatickým dokladem zákona rozpoznaného Schillerem.

Na nás nyní je, abychom sledovali tyto souvislosti dále, a navážeme přirovnáním. Již po stránce gramatické jsou přirovnání mnohdy spojena se svým okolím jen volně, tím, že básník rád vybočuje z konstrukce „jak-tak“ a vrací se k ní až dodatečně, nestaraje se o přesnou vazbu; tak je tomu v následujícím přirovnání, u něhož se pokouším Vossův překlad takticky přiblížit původnímu textu:

... und er fiel in den Staub wie die Pappel,
Die in gewässertem Aue des großen Sumpfes emporwuchs,
Glatten Stammes, doch oben entwachsen ihr grünende Zweige;
Diese haut der Wagner jetzt ab mit blinkendem Eisen,
Daß er sie beuge zum Kranz des Rades am zierlichen Wagen;
Die aber liegt nun welkend am Bord des rinnenden Baches:
So Anthemios' Sohn Simoeisios ...⁴⁷

/ Ilias IV, 482 n. /

Již z větné stavby je zjevné, že přirovnání se osamostatňuje. Zkoumáme-li je po obsahové stránce, shledáme, že je s dějem spojeno jediné představou pádu a ležení.

Antičtí vykladači se sice při každé příležitosti pokoušeli vypátrat co možná nejvíce vztahů. Podobenství o Athéně, která odhání šíp jako matka mouchu od spícího děťátka, se vykládá tak, že matka znamená starost bohyně o Meneláa, spánek situaci nic netušícího ohroženého reka – a tak dále! A i když to v tomto případě ještě nevede k vyslovenému nesmyslu, je čtenář rozladěn. Odhánění šípu se mu zdá být jako tertium comparationis zcela dostačující. Všechno ostatní je vymyšlené a odporuje svým trapným vztahováním k předchozímu i následujícímu epickému způsobu.

Téměř každé přirovnání je spojeno s dějem jen jediným bodem, a proto nezatěžuje paměť. V proslulé řadě přirovnání z druhého zpěvu „Íliady“ tvoří bod srovnání roj vojsk, ptactva a letních mušek. Avšak dlouhé krky labutí, kotlík s mlékem, kolem něhož se mušky rojí, to nejsou jednotlivé realizace přirovnání, nýbrž vše samostatně dorůstá v obraz.

Tím se již přirovnání do jisté míry blíží epizodě. Epizody však zaplňují „Íliadu“ stejně jako „Odysseu“. Tam jsou to jednotlivé boje, zde řada námořních dobrodružství. Jejich počet by se dal téměř libovolně zvětšit či zmenšit. V dlouhých dějinách homérské textové kritiky se tak ostatně také skutečně dělo. Brzy ten, brzy onen jednotlivý boj se vylučuje jako pozdější přírůstek. O „Odysseji“ se tvrdí, že byla co do rozsahu připodobněna pomocí vsuvek „Íliadě“. Nemohu si dovolit, abych se pustil do těchto obtížných otázek. Vyžadují vlastního studia. Snad je ale přípustné vyjádřit se k těmto problémům alespoň zásadně.

Dodnes neochablo rozrušení, které přátelům Homéra připravila „Prolegomena ad Homerum“ Friedricha Augusta Wolfa. Po desetiletí se měly věci tak, že filologie shlížela s útrpným úsměvem na čtenáře, kteří si za žádnou cenu nechtěli nechat vymluvit představu jedné básnické osobnosti a jednotného díla. V přítomné době se zdá, že filologové jsou opět spíše nakloněni upozorňovat na velké kompoziční souvislosti v „Íliadě“ a v souvislosti s tím mluvit přinejmenším o převládnutí jediného mohutného básnického génia.⁴⁸ Na takových zkoumáních může snad na nás leccos působit násilným, umělým a učeneckým dojmem. Mnohé je však přesvědčivé a mohlo by vstoupit jako trvalý poznatek do homérského bádání. Přesto se nikdy nepodaří

interpretovat „Íliadu“ tak, aby se jevila jako *organický* útvar, jak by to chtěli citelé. Neboť kolem toho se spor v základě točí. Stále ještě protestuje laik ve jménu Goethově proti Wolfovi. A Goethe se cítil výsledkem Wolfovy kritiky zneklidněn, neboť si nedovedl představit básnické dílo jinak než jako organický útvar. Vezmeme-li však tento pojem vážně, tak vážně, jak jej bral Goethe sám, musíme říci: organismus je tvar, v němž každá jednotlivá část je zároveň účelem i prostředkem,⁴⁹ tedy zároveň samostatná a funkční, cenná sama o sobě a zároveň se vztahující k celku. Takovým organismem je bezpochyby Goethův „Heřman a Dorotka“, ne však „Odysseia“ a „Ílias“. Z organismu nelze vyříznout velké části, aniž by to ohrozilo život celku. „Ílias“ by se však mohla zkrátit na polovinu, ba na třetinu, aniž by někdo, kdo nezná zbytek, něco postrádal. To je možné jen proto, že i ve velkém celku zůstává samostatnost částí zachována. Ať ji vysvětlujeme jak chceme: kupením jednotlivých starých tradovaných zpěvů či zvláštní situací rapsóda, který měl každý den přednášet přiměřeně dlouhý kus – Finsler asi bude mít pravdu se svým opatrným vysvětlením:

„Dokonce i kdyby byl tedy vynalezl Íliadu jeden jediný básník, muselo by být těžiště básnické činnosti položeno do jednotlivých částí a nikoliv do celkové souvislosti.“⁵⁰

Těžiště básnické činnosti! To nevyklučuje, že básník – či chceme-li jeden básník, který kdysi vystoupil a shrnul epické látky – se také nechal vést určitými velkorysími kompozičními úvahami a například zamýšlel docílit promyšleně vypočítaného napětí až k okamžiku Hektorovy smrti.⁵¹ Z našeho stanoviska by to znamenalo, že zde pozdní básník Homér již překračuje hranice epična a připravuje typ básnictví, které se pak naplňuje v dramatu. Nicméně je pouze připravuje. Vůči setrvačnosti jednotlivých částí se nikdy úplně neprosadí. Dokonce i v „nejmodernějších“ zpěvech „Íliady“ zůstává množství veršů, scén, činů a událostí, které jsou s ohledem na celek postradatelné a podle kompozičních pravidel by musely být označeny jako chyby. Kdo proto zaměří svoji pozornost především na jednu velikou linii a začne spřádat nitě mezi vzájemně velmi vzdálenými scénami, mívá těžiště poetické činnosti

Homérovy a dává jen na srozuměnou, že mu prostota epického básnictví nestačí.

Vpravdě epickým kompozičním principem je prostá adice. V malých detailech i velkých celcích jde o skládání samostatných částí. Adice neustále postupuje. Konec by bylo možno najít jen tehdy, kdyby se podařilo obejít veškerý „orbis terrarum“ a zpřítomnit prostě vše, co někde je či bylo. Nudě, která přitom hrozí (a kterou například Herder, jak doznal, pociťoval u všech eposů), může epik čelit zcela osobitými prostředky, totiž tím, že následující částí překoná část předchozí, a tím posluchače neustále upoutává. Dramatik nepřekonává a také neupoutává, nýbrž napíná. Netrpělivost vzniká v dramatickém umění z poznatku, že dřívějším částem ještě cosi chybí, že potřebují ještě doplnění, aby měly smysl a byly srozumitelné. Toto doplnění tvoří konec, na němž v dramatickém záleží všechno. Zcela jinak je tomu u epického překonávání. Zde se představuje jednotlivá část jako samostatný kus. Aby zájem nepovolil, musí být následující kus ještě bohatší, ještě strašlivější nebo jímavější; tak je tomu – abychom jmenovali kratší příklad – v šestnáctém zpěvu „Íliady“, kde se Homér, nabíraje dech v zápalu vyprávění, obrací na Múzy a stupňuje bitvu dál a dál až k okamžiku, kdy na loď vzplane požár:

Taková byla jich řeč, již navzájem mluvili k sobě.

Aiás nemohl déle již vytrvat, střelami tísňen:
zmáhalť ho Zeus svou vůlí a statní vojíní trójští
útokem svým – kol skrání mu přilbice řinčela hrozně,
lesklá, tepána jsouc – vždyť pořád tepána byla
po pukách zrobených krásně. – A levice slábla, když pořád
s napětím točil sem tam svým štítem – nemohl nikdo
na těle otrást mu jím, ač dřevci ho bodali stále.
Hrdina sotvaže dech již popadal, z údů mu zevšad
proudem valil se pot – již nebylo možno mu ani
vydechnout – ze všech stran jen tíseň stíhala tíseň.
Nyní mi povězte, Múzy, jež bydlíte v olympských domech,
kterak plamenů žár byl poprvé do lodí vržen:
Hektór přistoupiv blíž, svým ohromným udeřiv mečem
v Aiantův z jasanu oštěp, blíž násady, za hrotem právě,
veskrz přerazil dřevce.

l zamával oštěpem kusým

Aiás v pravici své, jen naplno – opodál něho
upadlo bronzové ostří, a řinkot se po zemi ozval.
Poznal božský vliv v své hrdinské mysli a strnul,
neboť zámysly bitvy, jak patrně, nadobro mařil
zvysoka hřmící Zeus, jenž Trójům vítězství chystal –
Couval z dosahu střel.

Vtom vržen nezmarný oheň
v rychlou loď – jen mžik – již nezhasným plamenem plála.

/ 101 – 124 /

Plně se toto umění může rozvinout přirozeně až na větší rozloze. Mistrovským kouskem je vraždění ženichů v „Odysseji“. Nikdo netuší, jak nebezpečné je takové téma. Jak by dokázalo unavit, je-li sklán jeden po druhém. Proto dochází ke stupňování, proto básník upoutává pozornost překonáváním a kontrasty. Neboť i kontrast má být hodnocen jako přednostně epický prostředek. Stejně jako překonávání je i kontrast určován nikoliv tím, co nadchází, ale odzadu, tím, co bylo právě vylíčeno. Epik jako umělec pohlíží se zálibou nazpátek. A cíl, k němuž každý děj jako takový musí nutně směřovat, má malý vliv na jeho postup, tempo a uspořádání. Cíl je spíše záminkou k chůzi, jako když někdo chce vyjít na čerstvý vzduch a dá se cestou do kopce či do nejbližší vesnice.

5

Pojmem „části“ jsme tu rozuměli počátek, střed, konec, celé zpěvy i jednotlivé verše eposu. Jejich samostatnost může existovat a má smysl jen tehdy, jsou-li samostatně i části líčeného života. A právě v tom se projevuje jedinečná síla Homérova.

Hegel vykládá ve své „Estetice“, že Alexandrovo tažení by nemohlo být považováno za opravdu epické téma, protože si vojsko vůči svému vůdci nechovává žádnou samostatnost, nýbrž je mu slepě oddáno jako despotovi. Jak docela jiné je Agamemnónovo postavení v „Íliadě“! Má sice vrchní velení, avšak spíše jako „primus inter pares“. Běda mu, napadne-li ho honosit se svým vůdcovstvím. Na to se mu dostane odpovědi, že nemá co poroučet, že bojov-

níci jej následovali dobrovolně. Žádný závazek neexistuje. Každý může zase odejít, jakmile se mu zlíbí. V podobném vztahu je otec bohů Zeus k ostatním bohům. Na počátku osmého zpěvu se sice ve své působivé řeči vychloubá, že je schopen vytáhnout do povětří moře i zemi spolu se všemi bohy, kteří by se na ně zavěsili:

O tolik nad bohy všecky i nad lidmi vynikám silou.

Zdá se, že se v těchto verších dochoval starší mýtus, stopa obludného světa, o němž Homér jinak již nic neví. Ostatně s Diovou mocí to vůbec není tak skvělé. Jsme sice stále ujišťováni, že veškeré rozhodování spočívá v jeho rukou. Avšak Héra, Arés, Athéna, Poseidón jsou častěji jiného názoru, reptají, když Zeus udílí příkazy, a dokonce se odvažují obcházet vůli nejvyššího Istí a podvodem. Zeus si pak musí taktéž pomáhat chytráckými kousky nebo hromováním a hrozbami – přesně jako Agamemnón ve válečné radě. Pro takového velkého pána je toto divadlo trapné. Avšak právě proto vystupují všichni bozi a rekové tak velkopansky. Nejsou vázání na jediného Dia. Každý má svá vlastní přání a záležitosti, každý je svobodně rozvinutou individualitou.

A právě tak si zachovává vůči bohům samostatnost člověk. Již ve starověku byl sice Homér pomlouván, že jeho rekové jsou loutkami v rukou nebesťanů. Kdo však čte pozorně, brzy shledá, že taková výtka není na místě. Často se arci říká, že to či ono vnukl člověku některý bůh; že zaslepil jeho rozum nebo vedl jeho mysl k dobrému. To ale nevyklučuje svobodu jednání. Člověk se může vůli bohů podřidit nebo protivit. Sám nese odpovědnost a plně si to uvědomuje. A tak to jde v sestupné linii dokonce ještě dále. Také zvířata nabývají samostatnosti. Koně plácí pro Patrokla, takže je Zeus uzná hodny odpovědi. V mohutné gradaci, kde si již Homér neumí jinak pomoci, propůjčuje koňům dokonce schopnost řeči. A i když je toto místo ojedinelé, pojí se k jeho světu přirozeně. Každá věc usiluje o vlastní život. Oštěp se zachvěje radostí, že zasáhne bok protivníkův, šípy Odysseovy zasviští pomstychtivostí.

Tam, kde vystupuje do popředí zvláštní, je obecně ještě

nevýrazné. Hegel to vyjádřil tak, že epické básnictví spadá do onoho středního období, „v němž národ se sice probouzí z temnot . . . ale vše, co se později stane pevným náboženským dogmatem či občanským a mravním zákonem, zůstává ještě zcela živým smýšlením, neodlučitelným od jednotlivého individua jako takového“.⁵²

Srovnání s novějšími poměry posouvá tyto věty do zcela jiného světla. Moderní člověk je občanem, členem církve, národa. Pracuje v povolání a vřazuje se tím do výdělečného života. Náleží k zájmovým společenstvím. Daleko víc než si uvědomuje, se jeho existence rozplývá ve funkcích; ve funkcích politiky, hospodářství, morálky, společnosti – obecných oblastí, na něž se z donucení musí orientovat. Homérský rek nic takového nezná. Žije a jedná z vlastní síly. Jeho malá zem, podle našich pojmů jakési panství, jej může uživit. Veškeré jeho chování se neřídí předpisy, neboť neexistují. Pohnutku jednání si volí ze svého „smýšlení“, které vytvořila jeho osobitá povaha a tradice. A tak si vytváří svět pro sebe – nejinak než v zásadě každý jednotlivý epický verš. Nejprůzračnější je pro to pohnutka, která vede reky do Tróje. Syn trójského krále uloupil Meneláovi manželku. Opovážlivý zločin má být ztrestán a Helena opět přivedena zpět. Nikdo však neuvěří, že toto je důvod, proč se připojují k výpravě takový Achilles, takový Aiás. Připojují se proto, že jim tak velí čest a že je láká radost z boje. Agamemnónovi i Meneláovi se dává dost často na srozuměnou, že jejich osobní rodinné starosti jsou ostatním v podstatě lhostejné. Vidíme, že tento vztah odpovídá vztahu mezi epizodami a celkovým plánem „Iliady“ a „Odysseje“. Jako je tu celkový plán proto, aby poskytl prostor epizodám, tak je tu příčina války proto, aby se mohl ukázat jednotlivec. Nic není homérskému reku vzdálenější než ideologická válka. Chybí jakýkoliv vztah jednotlivého bojovníka k pevně stanovenému závazku, jakýkoliv morální i politický ohled. To neznamená, že homérský rek nemůže uskutečňovat také dobré věci. Ani tehdy však nejedná podle nějakého věčného mravního zákona, nýbrž proto, že chce nyní jednat dobře. Není to *dobro*, ale *něco dobrého*, shovívavost Achilleova a statečnost Hektorova – nikoliv shovívavost a statečnost o sobě,

na níž by se musel v platónském smyslu jednotlivec „podílet“. Mravní účel zůstává shodný s osobním temperamen-tem každého jednotlivce.

V takovém světě vidí básník člověka jinak, než jak jej vidíme my. My, lidé pozdějších dob přistupujeme ke každé postavě s nějakým před-sudkem. Před-sudek tkví v tom, že hodnotíme každou osobnost se zřetelem na pevné ideje a hodnoty. Měříme ji měřítkem, a směrodatné je jenom to, co spadá do oblasti měřítka – podobně jako soud zajímá na obžalovaném jenom to, co se vztahuje k jeho činu. Nikdo se neptá, je-li zloděj hudebně nadaný či miluje-li krajinu. Epik nezná žádný před-sudek. Proto se mu jeví člověk v celém bohatství své mnohostrannosti. Achilles rozlícený hněvem, později hrající na loutnu, přítel Patroklův, nelidský protivník Hektorův, shovívavě naladěný v posledním zpěvu: jeden motiv vystupuje po druhém, jak to s sebou nese příležitost, nezávisle na ideji celkového obrysu charakteru či na potřebě bilancovat. Je ovšem možné spojit četné Achilleovy vlastnosti dodatečně v celkový obraz mnohotvárného života samého. Homér takovému počinání nenapomáhá. Ukazuje, co se jeví právě v určitém okamžiku, se souvislostí si však starosti nedělá.

Tyto věci nám náhle vysvítanou, uvážíme-li, že homérský svět neznal písmo. Zdá se sice, že Homér psal. Vidí ale v písmu cosi moderního a stěží je ještě s to ocenit jeho dalekosáhlý význam. Protože líčí doby starší, vyhýbá se zmínce o něm – okolnost, kterou zřejmě nemůžeme dost vysoko ocenit. Písmo je totiž právě místem trvalé platnosti, odpoutané od jednotlivého člověka. Ať přijde kdokoli, desky s příkázáními ve Starém zákoně jsou jednou postaveny a nelze jimi pohnout. Písmo i zde uchovává něco obecného, co obsáhne všechny členy národa, co uvádí každého do závislosti. Epické suverenitě je konec. Tak je tomu také s každou smlouvou, uzavřenou písemně. Kousek ze smluvního partnera máme nyní ve vlastní ruce. Podpisem pozbyl bezstarostné svobody svého okamžitého projevu. Nedokáže již plně být nyní takový a pak zase jiný. Písemným záznamem je vztažena dřívější fáze jeho existence k fázi pozdější.

V Homérově světě jsou sice již také sankce, například přísaha. Nicméně právě nesmírná obřadnost přísahy dokazuje, jak málo se ještě těmto věcem důvěřuje, jak obtížné je zavázat člověka a pohnout jej k důslednosti v jednání tak, aby pozdější dny života vztahoval k této nejzávažnější hodině.

Způsob, jakým písmo chrání před zapomněním, již předstihuje epické rozpomínání. Účastním-li se nějaké porady, poznamenávám si hlavní body, abych si nakonec, až budu muset rozhodovat, mohl vše porovnat a přezkoušet. Ať už byla paměť lidí, kteří ještě nepsali, sebeúžasnější, přece teprve písmo nám dovoluje sloučit mnoho prvků v jednotu a přehlednout jejich rozvětvení jako celek. Stává se nástrojem myšlení, syntetizujícího aktu, pro nějž může přicházet v úvahu epická parataxe jen jako materiál. Celková kompozice Odysseje nebo Íliady písmo sice předpokládá. Avšak proto, že se ještě plně neprosazuje, protože jednotlivosti stále ještě vypadávají z předem vyznačeného rámce, poznáváme, že písmo je tu teprve v počátcích své účinnosti a že homérické eposy nejsou s to zapřít okolnost, že pocházejí z ústního podání. Žertovný výrok o Homérově dřimotě – „quandoque bonus dormitat Homerus“ – můžeme tu jistě připojit jako antické svědectví pro zapomnětlivost toho, kdo písmu dosud nevykl.

Posléze zbývá říci, že teprve písmo umožňuje souborný historický přístup k lidskému životu. Kdo nečetl s údivem své dřívější deníkové poznámky? V tomto údivu dosud cítíme novou dimenzi poznání, jež písmo člověku otevírá: Takový jsem byl dříve, takový jsem nyní; jaký budu za deset let? Jen písemný záznam nám může spolehlivě zprostředkovat takový náhled. Kde tento záznam chybí, nepozorovaně svá dřívější léta přetváříme a proměňujeme minulost tak, jak jsme se proměnili sami. Pak jsme byli tím, čím jsme dnes, nebo dřívější době již nerozumíme a slyšíme o sobě vyprávět, jako by šlo o někoho cizího, podivně dotčení, že tímto cizincem jsme zřejmě byli my sami.

Homér o vývoji neví nic. Pozdější léta v životě člověka podle něho nevyplývají z let dřívějších; prostě se připojují. A protože nemyslí ani dopředu, ani dozadu, uniká mu fakt zrání, ba dokonce již pouhého stárnutí. V „Íliadě“ to není

tak dalece nápadné, protože zde děj vyplňuje vcelku jen jedenapadesát dnů. Odysseus je však vždy mužem ve středních letech, už tehdy, když přichází do Tróje, potom během tažení, které trvá deset let, i během návratu, který si vyžádá opět jedno celé desetiletí. Stejně tak Penelopé. Po dvaceti letech se objevuje dosud jako táž zralá, obletovaná žena, jak ji opustil Odysseus, a může po jeho návratu doufat ještě v dlouhé šťastné manželství.

Na tom se zakládá jeden podstatný rozdíl mezi eposem a románem, který – po svých pozdně antických předchůdcích – jakožto křesťanský vynález ukazuje člověka v časovém napětí jako vyvíjející se bytost.

V každém smyslu tedy platí: Epický člověk žije ze dne a pro den. Těší se ze dne a jeho světla, a o víc se úzkostlivě nestará, ani o konec dnů, ani o bližší budoucnost. Není tu ale přece jen předvídaní? Nejsou tu orákula a věštcí, Kalchás u Řeků, Helenos u Trójanů, Teiresiás, kterého Odysseus potkává v hloubi Hádu? Jistěže – a podle okolností jsou i tázáni. Avšak – a to je ohromující – při vši úctě k umění věštcovu, při vši dětinské zvědavosti se jeho výroky přece jen neberou vážně. V tragickém básnictví jsou celé lidské osudy určovány věštbami, ať už rek, jako například Orestés, jedná podle božího úradku, či naopak se mu protíví, jako král Oidipús, a pokouší se uniknout tomu, co je rozhodnuto. Jeho jednání je svázáno s budoucností, jejíž věštecká anticipace vytváří dramatické napětí. Řekům v „Íliadě“ je ale dávno věštěno, že Trója po deseti letech padne. Jednají, jako by o tom nic nevěděli, pokoušejí se ztéci hradby, což prozatím nemůže vést k cíli; jsou bezradní nad nezdarem, a dokonce obdivovaný postoj Hektóruv, který praví:

Nastane jednou den, v němž posvátné Ilion klesne,

a přesto bojuje dále na ztracené vartě, nebude ve skutečnosti asi ničím jiným než svěží epickou bezmyšlenkovitostí. Již skutečnost, že tatáž slova říká Meneláos (IV, 164) a Hektór je později jen opakuje, znehodnocuje výrok v jeho ústech. A když potom útočí proti lodím, není jeho jásoť z blízkého vítězství zastíněn žádným, ani sebeskrytějším vědomím zániku. Kdo to tvrdí, vkládá do Homérových

reků tragické rysy a vidí Hektora tak, jak jej vylíčil Shakespeare v dramatu „Troilus a Cressida“, nikoliv však jako bojovníka z „Íliady“. Tisícileté výklady těžce doléhají na homérské eposy. Ať už se náš historický smysl od dnů Herderových sebevíce vytříbil, nikdo jim zcela neunikne. V zásadě lze asi říci, že nejprostší, „nejméně zajímavý“ výklad bude nejsprávnější a odkryje oslnivější nádheru spíš než jakékoliv zajímavé předivo.

Ale nejen lidé, nýbrž dokonce ani bohové neberou budoucnost vážně, ačkoli před nimi leží jasněji a věštci sami berou svoji moudrost od bohů. Totéž vzrušení jako u válečníků, když se obrací štěstí, stejná nelibost nebo triumf, třebaže zánik Tróje je jistý a před zrakem věčných bytostí by mohl již nyní být pokládán za skutečnost. To vede k oněm scénám, které nám moderním čtenářům poskytují tolik obveselení, protože my lidé podržujeme na očích celek, zatímco bohové jako děti ulpívají na tom nejbližším:

Héra bělostných loktů je zhlédne; soucitem jata,
rychle se k Athéně ozve a praví perutná slova:
„Kronovce bouřného dcero – toť hrozné! Copak my obě
Danaů, když tak hynou, se neujmem – k poslední aspoň?!
Mají zahynout takto a krutý naplnit osud
útokem jednoho muže, jenž řádí nesnesitelně,
Hektór, Priamův syn? Ten mnoho už natropil zlého!“
Pallas jiskrných zraků jí na to zas pravila toto:
„Ovšem, kéž by ten muž svůj život ztratil a sílu
rukama danajských reků jsa zabit v otcovské zemi –
avšak vlastní můj otec teď řádí v záhubné mysli,
ukrutník, ohledů nemá a maří všechna mi přání.
Zapomněl, jak jsem mu často, ó přecho! chránila syna,
když byl zápasy štván, jež kázal mu Eurystheus konat:
tenkrát hledíval k nebi a plakával, mne ale vždycky
z nebes posílal Zeus, bych synovi pomocna byla.
Kdyby můj bystrý duch již tenkrát býval to tušil,
tehdy, když k Hádovi rek byl posílán k dozorcí brány!
– psa měl z podsvětí vyvést, jenž náležel hroznému Hádu –
ó však ze styžských proudů by nebyl vyvázl dravých!
Nyní pohrdá mnou – teď Thetidě vyplnil přání!
zlíbalat kolena jeho a rukou brady se dotkla,
prosíc, by bořitel měst byl povznesen, Achilleus její!
Přijde však čas, v němž ‚milou‘, kdy ‚jiskrnozrakou‘ mě nazve!“

/ VIII, 350 – 373 /

Jedině Zeus vidí poněkud dále, je těžší vyvést jej z míry, má své výhrady a plánuje a zvažuje lidské osudy velkoroseji. Zato se ale také mluví vždy s nehlubším respektem o jeho prozíravosti. Nazývá se „εὐρύοπα, prozíravé oko“. Jeho myšlení, nedostižné žádnému jinému bohu a tím méně pak člověku, se stává příkladným v tom přesnějším smyslu, že totiž Zeus je takový, jakým se člověk právě nyní, v Homérových dílech, na konci epické kultury, chystá být, nyní, kdy se stalo známým písmo a kdy se epická parataxe již počíná přizpůsobovat novému, byť ještě volnému celkovému řádu. Neboť člověk vždy uctívá v bohu ducha – ducha, který se v něm teprve probouzí a k němuž je zaměřena jeho existence. Nejvyšším bohem je budoucnost člověka, zde například Diovo ratio, jehož lidské naplnění je smyslem dějin řeckého národa.

Avšak dokonce i Diova prozíravost je omezená. Ani on není zcela prost starostí a strachování o to, co se na zemi děje. Neboť nad ním vládne ještě cosi vyššího, na čem se vždy cítí závislý, Moira, v jejichž temnotách posléze opravdu vše souvisí. Ale Moira je v epickém světě deus absconditus, nezbadatelná, neprůhledná, tajemství, která setrvává stranou všeho poznávání a tušení, osud, jehož prozřetelnost vykládat a jehož plány prozkoumávat zde ještě žádnou lidskou mysl nenapadlo.

6

Lyrické básnictví je nehistorické, nemá žádného důvodu ani důsledků; oslovuje jen stejně naladěné; jeho účinky jsou náhodné a zanikají, jako zaniká nálada.

Naproti tomu epos má v dějinách zcela určité místo. Básník zde nezůstává sám. Stojí v kruhu posluchačů a vypráví jim své příběhy. Tak jak si děje představuje sám, předvádí je i svému publiku. A když pak putuje dále a jeho příběhy se šíří po celé zemi, rozrůstá se publikum v národ.

Protějšek básníka a posluchačů nevzniká však jako důsledek náhodného setkání. Kdyby přišel nějaký muž a pronesl v řecké řeči před řeckým posluchačstvem pověst o Gilga-

mešovi, pak by asi byl sotva vyslechnut, nebo alespoň s velkými rozpaky a bez trvalého vděčného ohlasu. Posluhači uznávají Homéra, protože líčí věci tak, jak jsou je sami zvyklí vidět. A oni je tak opět vidí, poněvadž je tak jejich otcům ukázal nějaký básník. Jejich vztah se tedy zakládá na tradici, která se sice ztrácí v temném dávnověku, zásadně ji však lze chápat jako počín básníkův⁵³, který vystihne skrytý rytmus a slova lidu a dá lidu v básni půdu, na níž bude schopen pevně stát. Zárodky řeči se pak rozvíjejí dále, až konečně je vše fixováno tak, jak to vidí Rekové, srovnáno a seřazeno v ustavičné parataxi:

Ale co zůstává, to zakládají básníci.

Nikde neplatí tato slova tolik jako v epické poezii. Neboť epos je nejpůvodnějším počinem a žádné jiné básnictví není možné, dokud není více či méně výrazně položen základ, dokud se národ nesjednotí epicky, aby chápal věci tak, jak je líčí básník, který je sám národu zavázán. Totéž míní Hérodotův výrok, že Homér a Hésiodos vytvořili Řekům jejich bohy. To trvalé, co zakládají básníci, je totiž nejzřetelněji vidět na bozích, kteří se sice rodí, ale nikdy neumírají, a v jejichž sféře působení je pak zachytitelné vše, co mívá.

Neznáme Homérovy předchůdce. Je pro nás nejstarším básníkem evropské jazykové oblasti a zastupuje všechny, po nichž zůstaly v jeho eposech ještě viditelné stopy. Do té míry, jak tradice spojuje evropské národy, smí být Homér považován za otce Evropy. Do té míry, jak tradice spojuje evropské národy, je však Homér také jediným básníkem, u něhož se podstata epična jeví ještě víceméně v čisté podobě. Ryzi epično není později již možné z toho prostého důvodu, že „Ílias“, „Odysseia“ a celý epický cyklus jsou nyní známé a stávají se látkou pro novou duchovní činnost. Tak jako se nemůže muž stát dítětem, nemůže se ani lidstvo v nepřetržité tradici vrátit zpět na epický stupeň a spokojit se pouhým zjišťováním, když už jednou začalo vzájemně vztahování a podřizování částí. To však nevyhnutelně nastane, jakmile se dosáhne jistého závěru a další paratactické řazení se již nevyplácí. Zejména vy-

nález písma tomu nasvědčuje, neboť přímo vybízí k tomu, abychom si usnadnili přehled a objevili na věcech nové stránky. A tak Homér představuje zároveň konec ústního a epického světa. Jen těm národům, které při vstupu do světa dějin o něm nic nevědí, se daří ještě epické básnictví i po Homérovi. Není naším úkolem o nich mluvit, neboť všechny historické skutečnosti zde slouží k objasnění systematických otázek. Není také naším úkolem zkoumat, proč epično nedosáhlo nikde takového rozkvětu jako v Heladě. Přidržíme se největšího básníka, který jedině zasluží být nazýván „otcem“, a vyznačujeme v dějinách eposu jen několik hlavních úseků, které se vztahují k Homérovi a hodí se k ještě lepšímu objasnění jeho básnictví.

Po všem, co bylo uvedeno, můžeme mluvit o dějinách eposu jen potud, pokud tento pojem označuje básnická díla, která po vnější stránce, způsobem svého přednesu, platí za eposy, tedy vyprávění většího rozsahu, která se dějí ve verších. Eposy v tomto smyslu vznikají ve velkém počtu i po Homérovi. Ponecháme tu stranou ty, které jsou prostým napodobením homérského básnictví. Musíme však hovořit o napodobení – a nikoliv o dalším zpracování epické řady –, jakmile je naivita epické existence porušena. Nejzjevnějším dokumentem takového porušení je kritika Xenofanova, jenž koncem VI. století horlí v hexametrech, a tedy sám ještě v zajetí Homérova jazyka, proti pojetí bohů a morálce homérského básnictví. V jeho „Sillách“ čteme věty:

Všechno to bohům v básních svých Homér a Hésiod přiklí,
všechno to, cokoli zdá se být u lidí hříchem a hanbou:
krást i cizoložit a navzájem podvádět sebe.⁵⁴

Zde se již „dobro“ a „zlo“ oddělily od jednotlivých postav a staly se abstraktními hodnotami, které jsou svým konkrétním zjevům jen přivěšovány. Živelná samostatnost jednotlivce se tím ruší.

Kdyby však voli a lvi a koně též dostali ruce
anebo uměli kreslit a vyrábět tak jako lidé,
koně by podobné koňům a voli podobné volům
kreslili podoby bohů a právě taková těla
jejich by robili, jakou i sami mají postavu.⁵⁴

Zde se vztah boha a člověka stává problémem, který Homér ještě netuší. Je lhotejné, jak jej řeší Xenofanés: jakmile je jednou naznačen, problematizují se obě strany, bohové i lidé, a nejsou již únosní pro epické básnictví. Epikovi totiž stačí vědět, že něco je, odkud to pochází, a že to jmenuje ve svém díle.

„Je-li Bůh nejmocnější ze všech, může také být jen jeden; neboť kdyby byli dva nebo tři, nebyl by nejmocnějším a nejlepším ze všech.“

Zde dělá Xenofanés závěr, kterým se hroubí celý Olymp. Homér nedělá žádné závěry. Mluví přesvědčivě o nejmocnějším bohu a ostatní bohy, kteří jeho moc omezují, nechává existovat vedle něho. Tak ovšem neobstojí před logikou. A kde se prosadí logika, bude snad ještě uctíván jako umělec; avšak krása, kterou zvěstuje, není již zároveň pravdou jako dříve.

Takto nyní, bez korespondování s pravdou, a tím bez základní dějinné síly, kvete epické básnictví dále, u Řeků i u Římanů, kteří již v případě Enniově a tím spíše Vergiliově jsou Řekům zavázáni.

Zdá se, že v křesťanství již skutečně epický epos není možný. „Samostatnost částí“ je zde v každém směru zrušena. Člověk se stává předmětem plánu spásy. Cítí, že je obtížen pádem Adamovým a očekává poslední soud. Jeho existence je zaměřena k velkolepé budoucnosti, k jinému světu, před nímž se viditelný svět mění jen v pouhé průchozí místo a tělesnost jen v chatrnou roušku. Epikem tohoto světa je Dante. Transparence rajsých prostor a postav, nesmírná magnetická síla Boží, která táhne všechny bytosti vzhůru, jasně ukazuje novou orientaci, pro niž nějaké prodlévání a soběstačnost mohou znamenat jen hřích. I v Dantově „Divina commedia“ ovšem existuje jistá oblast, která není stvořena jen k obrazu Božímu, zůstává stranou tohoto posvátného napětí a potud se spíše podobá epické existenci; touto oblastí je však peklo. Spor o to, zda Dantova vrcholná místa jsou v „Pekle“ nebo v „Ráji“, se kloní střídavě na obě strany. Kdo stojí na stanovisku Dantově, musí dát přednost „Ráji“. Kdo však přikládá měřítko epická, shledá působivějším „Peklo“. Neboť zde vystupuje vše viditelněji. Jednotlivé postavy tu stojí pevně,

neprůsvitně, v tělesnosti, která je oporou oku. Avšak tytéž rysy, z nichž se raduje čtenář prošlý Homérovou školou, znamenají v celku Dantovy básně zavržení. Zavržen je ten, kdo stojí sám v sobě a jehož tělesná schránka se stává něčím podstatným; jenž nachází cíl v každém bodě pohybu a nikoli v onom slavném konci, k němuž Bůh stvořil člověka. Pozoruhodná to situace! Epický svět se stal peklem, protože nesdílí nový pohyb vzhůru, který začíná křesťanstvím. Podobně je tomu u Miliona a Klopstocka. Také zde se podle měřítek epického umění daří lépe motivy pekelné. A jelikož se Klopstock technikou svého básnění těsně přimyká k Homérovi, nemůže úsudek o něm kolísat: stylisticky jednoznačná jsou jenom líčení bezbožné sféry.

Historickému bádání je uloženo zkoumat, jaké změny prodělává epos v křesťanské době, zda například v Písni o Nibelunzích, u Ariosta a Tassa vystupují více dramatické či lyrické prvky. Zde však naproti tomu poukážme ještě na zvířecí epos, na „Reinke de vos“, který ze všech novějších eposů je nepochybně nejepičtější. Zvířata se neocitají v napětí mezi pádem a posledním soudem. Neprodělávají žádný vývoj. Liška je liškou a jezevec jezvcem, neodvratelně Bohem fixováni svými vlastnostmi, a mohou proto být vybavováni stereotypními epitety. Zvíře žije ze dne a pro den. Má svoji vlastní životní sféru. Každé je světem pro sebe a jako takové je schopno se uplatnit i proti monarchii lva. Proto je také Ferina lišák skutečně novým Istitivým Odysseem. A nemůže nás udivit, že ve zvířecí podobě slaví vzkříšení. Lidé se totiž stali jinými; zvířata však zůstala tím, čím byla od počátku.

Vedle zvířat by bylo třeba dále jmenovat děti a blázny, Tilla Eulenspiegela a všechny ty šibaly, kteří v eposech vyvádějí své kousky. Neznají žádnou odpovědnost vůči obecně platným zásadám, stejně jako homérští rekové, kteří žijí a jednají podle svého vlastního smýšlení. Nesmí nás proto zmást, jestliže naivní komika se přibližuje epicku. I Homér v nás často vyloudí úsměv, jakmile jej čteme s naším moderním povědomím. Sám se přirozeně neusmívá, když se bohové hašteří nebo když Zeus svoji náklonnost k Trójanům zdůvodňuje vínem a voňavkami, které mu věnoval Priamos. Usmíváme se však my, protože nás

to uvolňuje od namáhavějšího pomyšlení na boha, protože homérský epos vůbec zbavuje starostí moderní kultury a vypětí ducha.

V klasické epoše německého písemnictví rozkvétá epos znovu, podporován Vossovými překlady Homéra. Na předních místech jsou Vossova „Luisa“, Goethův „Heřman a Dorotka“, Hebbelova „Matka a dítě“ a Mörikova „Idyla u Bodamského jezera“. Technika přednesu napodobuje až do detailu techniku homérskou. Nové jsou však náměty. Básníci volí idylická témata. Jen v rámci idyly dokáží ještě do jisté míry uchovávat samostatnost jednotlivých složek života. Kdyby vystoupili z idylického rámce na širé pole moderních dějin, velkých politických institucí, jejich homérská technika by na těchto námětech ztroskotala. Tam, kde vše je svázáno se vším tou nejdokonalejší organizací, jednotlivý občan se státem, stát s právním řádem a veřejnou morálkou, morálka a právo s náboženstvím, tam by se parataktickým líčením nedalo pojmout již vůbec nic. Jen nejpečlivější abstrahování od všeho, s čím se všední den člověka posledních století nepřehledně proplétá, umožňuje klasicistickou epiku, nad jejíž úzkostlivostí dokázal jediný Goethe zvítězit či ji alespoň skrýt.

A přece, vzdor moudrému omezení idylického rámce, odchyluje se i „Heřman o Dorotka“ od stylu homérské epiky. Sám Goethe označil stálý, i když jemný postup kupředu, nedostatek retrográdních motivů za něco neepického. A když Schiller píše ve svém dopise z 26. prosince 1797 o „stísněnosti dějiště“, „úspornosti postav“, „krátkém průběhu děje“ a zjišťuje v této koncentraci jistý sklon k tragédii, když mimoto ukazuje na „vroucí zaujetí srdce“ a „patologický zájem“ – čímž podle našich pojmů mohou být míněny jen lyrické kvality – pak vidíme, jak pozoruhodné je místo, které tento epos zaujímá mezi básnickými druhy, jak se podílí na lyričnu stejně jako na epičnu a dramaticknu – a to nejen v onom všeobecném smyslu, který platí pro každé jazykové dílo. Totéž však platí také pro „Achilleidu“, kde Goethe opět volí děj směřující k cíli a kde by rekovala láska k Polyxeně byla vytvořila tak výrazně lyrickou epizodu, že by bývalo sotva možné ji adekvátně vylíčit homérským veršem a technikou. Zato „Ífigenie na

„Tauridě“, jak poznamenává Schiller v témže dopise, se kloní k epičnu. A když uvážíme, že v básních, a dokonce mnohých písničkách Goethových, hraje motiv, to, co si lze představit, významnou roli, že na druhé straně sama „Poutníkova noční píseň“ a píseň „Měsíc“ jsou korunovány shrnutím závěrem, vysvitne nám, že se Goethova básnická bytost vynikajícím způsobem podílí na všech třech druhových vzorech. To však vlastně znamená, že jeho básnická schopnost tvoří organicky. Podle výkladu v Kantově „Kritice soudnosti“ je organismus útvar, jehož jednotlivé části jsou zároveň účelem i prostředkem. Samostatnost částí odpovídá druhovému zákonu epična, funkcionalita částí zákonu dramatickna, individuální modifikace organického typu lyričnu, které je vždy náhodné a individuální. Bylo by dobře používat v budoucnu pojem organična opět v tomto ne-dvojznačném smyslu a ne jej bez rozlišování nabízet jako estetický predikát.

Konečně dospíváme v této souvislosti ještě ke Spittelerovi, básníku, který dokázal, že jeho síla tkví v epičnu, který v „Olympském jaru“ vytvořil obsáhlý epos, jež nesmíme přehlédnout, byť v nás může vyvolávat podivnou nelibost. Při všech rozpacích a pochybnostech, vztahujících se především k Spittelerovu jazyku, přece jen nelze neuznat, že jsou zde epické rysy patrné tak zřetelně a čistě jako jinak v žádném novějším básnickém díle. Útočí na nás oslnivé a podmaňující bohatství obrazů. Vše je viditelné, nejenom nesčetné věci a obrazy bohů, nýbrž také onen svět, který pokládáme za vnitřní, neviditelný; duševní hnutí, vášně, vše nabývá tělesné podoby. A vše, až po to nejnepatrnější, si zachovává svou nejvlastnější existenci. Báje o původu světa, dávné příběhy, obšírné snahy zodpovědět starou epickou otázku „odkud?“ čtenáře překvapují a rozlévají se do širě bez ohledu na cíl, k němuž celek vyprávění směřuje. Báseň pozůstává z epizod, které by se daly vypouštět či zmnožovat. Zdá se, že i zde je hlavní děj jen záminkou, aby se uplatnilo co nejvíce jednotlivostí. Podle vlastního doznání básník nenalezl závěr. Řečeno Schillerovými slovy, závěr svou vážností se velmi blíží počátku, který zase není zajímavý jakožto expozice, že někam vede, ale kvůli sobě samému.

Bezděčná či dokonce nechtěná spřízněnost s Homérem – která se týká literárního druhu a nemůže zakládat hodnotící soud – tu padá zvláště na váhu. Tak ještě může být i řeč o leckterých nesrovnalostech, např. o topografických rozporech, které zakazují myšlenkově shrnovat všechny výrocky o Olympu a zemi lidí v jeden celek. Cítíme se nuceni číst s jakousi naivní bezstarostností, i když pak zase Spitteler na druhé straně předstírá alegorickými narážkami hlubokomyslnost a ruší pohled na epické bohatství básně.

Jak zvláštní básnický zjev! Snad se stane srozumitelnější, uvážíme-li, že již patří epoše, která počíná opouštět křesťanské období, která se nejen vzdává křesťanského plánu spásy, nýbrž ztrácí i jakékoli sekularizované upnutí k budoucnosti, ideu pokroku, eschatologii ve smyslu Kantově i Hegelovy dialektické spirály. Odpověď na otázku „k čemu“ se nedostavuje, a to právě u Spittelera, který – jako Nietzsche – zdůrazňuje při každé příležitosti naprostou neúčelnost existence. Nesouvisí s tím snad návrat pravého epického slohu? Básníkovo okolí se ovšem své novověké povahy nevzdává, a proto také s ním nový epos neumí nic počít. V nejpříkřejším protikladu k Homérovi buduje Spitteler vytoužený, vysněný svět krásy a vymýšlí mýty, které se netýkají žádného okruhu současníků, natož nějakého národa. Ba v těchto mýtech dokonce zůstává odkázán na jména a charaktery řeckých bohů, což jen se vši zřetelností osvětluje nezakotvenost skutečně epického básnictví v naší době.

Budoucímu bádání zůstává vyhrazeno, aby náležitě rozvedlo tyto historické náznaky. Zde slouží jen poznání Homéra, porozumění faktu, že epické básnictví v Homérově smyslu se vrátit nemůže. Epično samo ovšem zůstává „uchováno“ v každé poezii jako její nepostradatelný základ. Dokonce i lyrik nalézá slova jen proto, že je epik vyslovil. (Srovnej str. 145.) A tím spíše buduje na pevném základu epična veškeré dramatické umění.

Dramatický styl: Napětí

Učitelé poetiky mají ve zvyku odvozovat povahu dramatického stylu z povahy jeviště v naději, že jim bude alespoň v oblasti dramatu dopřáno prospět básníkovi radou a podporou, když teorie eposu a tím spíše pak lyriky slibuje tak málo praktického užitku. Pravda, není pochyb o tom, že každý básník, který hodlá psát pro divadlo, si musí zjednat přesné znalosti o možnostech jeviště a že rada zkušeného značně zkracuje cestu k cíli. Avšak jeviště se hodí pro zcela odlišné básnické žánry. Moderní společenská hra, plně se vyčerpávající v dialogu, mu odpovídá neméně než barokní kouzelná opera, v níž slovo hraje podřadnou úlohu; vlastenecká slavnostní hra s živými obrazy se musí uplatnit ve stejném prostoru jako Sofokleova tragédie. Nikdo by se však neodvážil nazvat to vše bez výběru „dramatickým“, i když o divadelnosti toho všeho snad nelze mít pochyb. Na druhé straně existuje dramatická poezie nejvyšší úrovně, které se na jevišti nedaří nebo která není vůbec pro jeviště určena, např. novely, ale i některá drama Heinricha von Kleista, u nichž děj nedosahuje potřebné názornosti. Pojmy „divadelní“ a „dramatický“ neznamenají tedy totéž. Než odporovalo by veškeré tradiční terminologii, kdybychom chtěli popřít jejich nejtěsnější souvislost. Což by se tato souvislost nedala třeba najít tak, že by se dramaticko nevyvozovalo z povahy divadla, nýbrž naopak historicky vzniklý útvar divadla z povahy dramatického stylu? Fenomenologický přístup připouští pouze druhý výklad. Divadlo vzešlo z ducha dramatického básnictví jako jedině přiměřený nástroj nové poezie. Tento nástroj však, jednou již vytvořený, je nyní k dispozici i pro jiné básnické záměry a využívá se v průběhu staletí nejrozmanitějším způsobem. V dalším výkladu to bude zřejmější. Zde to budiž uvedeno jen na vysvětlenou, proč tento

oddíl knihy nezačíná divadlem, nýbrž – byť ve stálém kontaktu s dramatem – obrací nejprve pozornost ke dvěma druhům napínavého stylu, které mohou oprávněně existovat i mimo jeviště – totiž k pathosu a k problému.

1

Řeč pathosu by se dala snadno zaměnit s řečí lyrickou. Podobně jako lyricky naladěný člověk stojí tu mnohdy osamoceně i člověk patheticky vzrušený a projevuje své pohnutí bezprostředními, často jen zajímavými slovy. V dramatu se na pathetických vrcholcích nezřídka mění pravidelný dialogický verš v komplikovanější útvary, jež navenek lze sotva rozlišit od lyrických strof; tak je to v Sofokleových „Kommoi“ či v některých Corneillových monozích. A stejně jako dokáže lyrický básník rozložit větu na větné fragmenty, ba dokonce na jednotlivá slova, rozbíjí mnohdy i pathetik dramatické souvislosti a přeskakuje ve své řeči jakoby z jednoho vrcholku na druhý.

Ἦ πασάν κείνα πλέον ἄμερα
ἐλθοῦσ' ἐχθίστα δὴ μοι
ὦ νόξ, ὦ δειπνῶν ἀρρήτων
ἐκπαγλ' ἀχθῆ.

Ó nadevše, nadevše trpký ten den,
a nejtrpčí ze všech, jež přišly mi kdy!
Ta noc a přišerně zločinné
té hostiny úžasné tíž...

/Sofoklés, Elektra 201–4,
přel. F. Stiebitz/

Milenko, otče, láska, cti,
ty pyšné tvrdé jho, ty tyranie drahá!

/Corneille, Cid I, 6,
přel. S. Kadlec/

To děvče je mé! Byl jsem jí bohem, budu jí d'áblem! Po celou věčnost být s ní vpleten na kolo ztracení – oko vnořeno do oka – vlasy trčící vedle vlasů – a také naše bědování splývá v jediný

zvuk – teď opakovat mé něžnosti a teď jí předzpěvovat její přísahy – Bože! Bože!

/Schiller, Uklady a láska IV, 4
přel. P. Eisner/

Pathos byl proto nezřídka přiřazován k lyrickému básnickému druhu, z jistého hlediska právem, neboť pathos a lyrika snadno do sebe navzájem přecházejí, jako třeba v ódě, a vytvářejí novou jednotu, udržovanou zvláštním napětím.⁵⁵ Poté co jsme se však v jistém velmi určitém ohledu dobrali co možná nejryzejší ideje lyrična, jsme nuceni uznat pathos jako zvláštní básnický druh. Má-li celkové uspořádání svůj smysl, pak nám takové omezení může být jen vítané a prospěšné pro ujasnění pojmů.

Začneme s rozbořem jazykového úzu. Πάθος se ve slovnících překládá jako „zážitek, neštěstí, utrpení, vášeň“, avšak ještě i mnoha jinými výrazy. Cicero se domnívá,⁵⁶ že by přísně vzato měl „pathos“ překládat „morbus“, dává však posléze přednost přiměřenějšímu výrazu „perturbatio“. – S tím se daleko nedostaneme. Vidíme sice, že neštěstí může v dramatu navodit pathetické scény a že se vášeň často projevuje pathetickými slovy a gesty. Avšak hluboká vášeň Goethova Tassa není pathetická a neštěstí toho druhu, jaké postihlo Hauptmannova vozku Henschela, je působivé právě svým nepathetickým tichem.

Lepší poučení, jak se domníváme, lze najít u Aristotela. V Nikomachově etice (B, 4) se lidská duše dělí na πάθη, δυνάμεις a ἔξεις. Πάθη označuje „vášně“ v nejobecnějším smyslu. Člověkem hýbají vášně. Proto v Rétorice (I, 7) požaduje Aristotelés od dobré řeči, aby byla věcná, přiměřená okolností a kromě toho „pathetická“, to znamená, aby působila na vášně, a tak dokázala pohnout člověkem. Rovněž se již zde naznačuje možnost prázdného pathosu:

„Posluchači sdílejí pathos (συνομοιοπαθεῖν) pathetického řečníka, i když nic neříká. Proto se mnozí zmocňují publika pouhým hlukem.“

Nyní nám začíná být jasno, že se náš moderní výraz významově liší od řeckého. Pojmeme pathos nerozumíme ani tak vášeň samu, jako spíše pathetickou řeč, která vášně, πάθη, vzbuzuje. Avšak ani tímto vysvětlením se nemůžeme

spokojit. Zdá se, že se pathetická řeč, která nás dojíhá, nyní tím spíše posouvá do blízkosti dojíhivé řeči lyrické. Od Řeků se tu již sotva dočkáme poučení, neboť vše, co dojíhá člověka, co vyvádí z míry a klidu ducha, je pro ně bez rozdílu „patho“-logické. Nemají důvodu, aby rozlišovali mezi lyrikou a pathosem. Pro nás však se otázka vyhraňuje takto: Jak se liší pohnutí pathetické od lyrického?

Lyrično – jak bylo řečeno – změkčuje (str. 54). Mluvili jsme o lyrickém roztavování. Lyričnem jsme obléváni jako tekutou substancí, která vše temné rozpouští a unáší náš život svým tokem. Jeho účinek je nepostižitelný, vnitřní. Předpokládá soulad stejně naladěné duše. Kde tento soulad chybí, mívá nás účinek a nezbývá nic.

Pathos nepůsobí tak diskretně. Předpokládá odpor, otevřené nepřátelství nebo též lenost, a pokouší se jej důrazně zlomit. Na základě této zcela jiné situace je třeba chápat všechny stylistické znaky. Pathos není vléván, nýbrž vštěpován nebo vtoukán. Větná souvislost se v zasnění nerozpadá, jak je tomu v lyrické poezii, nýbrž veškerá síla řeči se soustřeďuje v jednotlivých slovech; tak je to již v *παρακοπά*, *παραφορά*, *φρενοπλανής* Aischylových Eumenid, tak také v monologu Dona Diega v „Cidovi“, kde novější pravopis dovoluje zachovat naprosto nelyrický smysl slov pomocí vykřičníků:

O rage! o désespoir! o vieillesse ennemie!

/1, 4/

Rovněž opakování zde neznamená odevzdané naslouchání jedinému čarovnému zvuku. Slovo, na kterém záleží, které má otřást myslí posluchače, je vymršťováno s nejtěším vypětím ducha.

Rome, l'unique objet de mon ressentiment!
Rome, à qui vient ton bras immoler mon amant!
Rome, qui t'a vu naître, et que ton coeur adore!
Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore!

/Corneille, Horace VI, 5/

Koneckonců ani komplikovanější rytmika na vrcholcích pathosu nevyvolává naladění. Chce očistovat ovzduší silný-

mi úhozy, jako to činí bouře. Gryphius, jemuž se sotva kdy podařilo vyloudit ryzí lyrický tón, dokáže zde někdy neuvěřitelné věci, třeba ve hře „Papinián“, v monologu vyjadřujícím zoufalství císařovny Julie:

Götter! schaut ihr dieses an!
Schaut ihr und mögt ruhig sitzen?
Ist kein Strahl der treffen kan?

Waffnet ihr euch nur umsonst mit den Donner-schwangern
Blitzen

Oder tragt ihr eure Pfeil' auf die Laster-losen Eichen?
Oder kan dis Mord-Geschrey nicht an eur Gehöre reichen?
O Weh!
O Ach!

Heilge Themis! Rach! O Rach!
Heilge Themis, wo du nicht
Vor gekrönte taub und blind;
Wo noch jemand Urthel spricht;
Wo noch eine Straffen sind;
Blitze! verheere! zustöre! verbrenne!
Wüte! verderbe! verwüste! zutrenne!

Reiß alle Grundfest um, auf die der Mörder baut!
Zuschmetter was ihn schützt! zustoß auf was er traut!

/II, V. 311 n./

Snad nebude nikoho, kdo by neuznal, jak záměrná je hudba těchto veršů. Sotva se najde čtenář, který by je dokázal z listu bez úhony reprodukovat. Musí si všimnout, zda verš začíná kladem či zdvihem, a musí vědomě přecházet od trochejů k daktylům a od daktylů k jambům. To znamená: básník činí čtenáři násilí; chce mu činit násilí.

Tím je již řečeno, že pathetická řeč předpokládá protějšek – opět v protikladu vůči řeči lyrické –, avšak takový protějšek, který, na rozdíl od epiky, neuznává a který se snaží odstranit; buď tak, že řečník posluchače získá, anebo tak, že posluchač je silou řeči zdeptán. Jako příklad budiž uveden „Vilém Tell“, a to Stauffacherova řeč na hoře Rütli, kde jeho slova vyvolají „veliký neklid v zástupu“, takže se posléze všichni, strženi řečníkovým nadšením, dotýkají svých mečů a opakují jeho poslední slova:

Bráníme svoji zem, své děti!

Dokonalejší *συνομιλαδευ* si ani nelze představit.

Dokonce i tam, kde se jednotlivec vyjadřuje patheticky bez zjevných posluchačů, např. tragický hrdina v monologu nebo i básník sám, jako Gryphius či Schiller ve svých reflexnělyrických verších, zůstává protějšek vždy ještě samozřejmým předpokladem. A to nejen v tom smyslu, že i takové verše se domáhají přednesu před publikem, nýbrž i v zásadnějším smyslu, že zde totiž mluví domlouvá sám sobě a pomocí vyšších sil zatracuje nebo přehlušuje přítomnost své existence.

Posluchači, ať je jím kdokoliv, činí pathetická řeč násilí. Je-li však pathos pravý, děje se násilí i mluvčímu. Tím nerozumím neblahou situací, v níž se třeba mluvčí právě nachází – tedy nikoliv příkoří vlasti, doléhající na Stauffachera ve „Vilému Tellovi“, nikoliv synova smrt, doléhající na Julii v „Papinianovi“. Z takového utrpení pathos sám o sobě vzejít nemusí. Mohlo by člověka naladit i lítostivě. Vždyť ostatně neexistuje jen pathos utrpení, nýbrž také pathos radosti, jako třeba Fieskův, když s opojením patří na Janov, anebo Elektrín, když koná svou pomstu. Silou, již zde podléhá Stauffacher jako pathetický řečník a jež se přenáší na shromáždění, je svoboda. Síla, již podléhá Julie, je spravedlnost, a síla, jež žene Fieska k jeho pathetické řeči, je moc.

Mohlo by však zarážet, že pojmy v takovémto nanejvýš konkrétním smyslu jsou označovány jako síly. Láska, dychtění po moci – to by ještě šlo. Ale svoboda, právo a pravda? Tu už se nám zdá bližší předpoklad, že jsou to myšlenky, ke kterým člověk uvážlivě dospívá a které potom ovšem dovede vášnivě zastávat. Sílu chápeme jako něco, co musí k myšlence přistoupit z lidské volní sféry. Avšak vůle jakožto síla, jež zprvu nemá cíl a teprve pak se stává použitelnou, neexistuje. Vůle sama je silou toho, co se má uskutečnit. Jen proto dovede působit ještě dříve, než je cíl pochopen. Na začátku bývá jasné jen jedno: Co je teď, být nemá! Místo toho má být něco jiného! Co? – to je zatím ještě nejisté. Teprve později poznáváme cíl a proti skutečnému životu klademe jasné vytyčený ideál.

Pathos se tedy sice může vznítit na nějakém velkém pojmu, avšak na pojmové zprostředkování odkázán není.

Je to bezprostřední pohyb, který sám sebe neumí chápat ve svém původu a směru. Má však na rozdíl od lyrického pohybu obojí, původ i cíl. Musíme věc formulovat tak, že pathetickým člověkem hýbe to, co býti má; a jeho pohyb směřuje proti tomu, co je.

Není možné a ani nutné, abychom takto prověřovali všechny proslulé pathetické scény. Pathos politické řeči sem zařadíme snadno. Pathos bolesti se zdá být bezmocný. Co však zde nemá chybět, je uznání nesmírného utrpení – v hrdinovi samém i ve všech, kteří se mu přiblíží, vznešenost vědomí, které musí pojmout bolest. Jaký jiný význam by jinak mohla mít netrpělivost Antigoina pathosu a Filoktétova křiku? V knížatech barokních tragédií vystupuje pathetický požadavek in persona. Snížují své okolí a ukazují nad sebe, k božskému původu své moci.

Současnost vždy zaostává za tím, co hýbe pathosem. Anebo také, viděno z druhé strany, pathos je vznešený. Vznešenost se jeví jako jeho podstatný rys. Mluvíme proto o „vznešeném“ pathosu. Jestliže však jindy můžeme zaměnit pojmy „vysoký“ a „hluboký“ a například říkáme, že je pro nás něco příliš vysoké, když je to příliš hluboké, nemluvíme nikdy o hlubokém pathosu. A výraz „nízký“ pathos by byl docela nemístný. Chceme-li pokárat nějakou pathetickou řeč, označíme ji za strojenou. Naznačujeme tím ilegálnost jejího nároku na vznešenost. Bez pojmu vznešenost se u pathetična neobejdeme nikdy.

Proto shledává básník vhodným povznést pathetické postavy i sociálně. Nezbytné to však není. I dělník a rolník by byli schopni pathosu, například v revolučním dramatu. Vždyť „být povznesen“ vlastně znamená „být vepředu“. Dosud prázdná a nevymezená výše je schématem prostoru budoucnosti, tak jako je pevná půda, na které stojíme, schématem minulosti. Z tohoto hlediska můžeme v jistém smyslu připustit námitku, že pathos je prázdný. Právě v porovnání s lyrickou náladou, jež je vždy naplněna, se bude pathos jevit jako prázdný, totiž potud, pokud zde pohyb vychází z toho, co ještě *není*.

Co však není, to má být. K tomu směřuje rozohňující rytmus, který žije z napětí mezi přítomným a budoucím, k tomu směřují takty, které otrásají člověkem jako neodbyt-

ná výzva, a pomlky, v nichž se projevuje prázdnota toho, co není, takřka jako vakuum, do něhož se vsává všechno existující, nízké. Dokonce i dramatické elipsy nabývají v této souvislosti svého přesného smyslu. „Běda!“, to znamená: „Běda je!“ „Ó tento den!“ v Élektřině nářku znamená: Ó nadevše trpký ten den *byl!* „Navěky s ní vpleten na kolo zatracení“ *budu* – chce říci Ferdinand, když si představuje osud svůj i své milé. To, co gramaticky chybí, příslušný tvar slovesa „býti“, je v intenci každého pathosu: skutečnost, která nyní, během řeči, ještě není ve struktuře vědomí či reality dosažena.

Kromě jazyka však patří k pathetickému projevu i gesto. Známe představy paží pozdvížených k nebi, které převyšují pozemšťana a zjevně dokládají zdroj tohoto pohybu. Smysl tohoto gesta vyjadřuje Stauffacher slovy:

Když břemeno je nesnesitelné –
sáhne až k nebi smělou rukou svou
a strhne z něho věčná svoje práva . . .

/Přel. V. Šrámek/

Stejně i Antígona, když se odvolává na ustanovení bohů. Ale také Médeia či Hekabé, jež rozervána bolestí zvedá paže a lomí rukama, chce cosi stáhnout dolů – neví však co, nenalézá to. Nedokáže ještě pochopit, co má být. A přece jí hýbe síla toho, co se *musí* stát, co se musí v oblasti možného dostavit shůry. Toto gesto proto odpovídá gestu úpěnlivé modlitby. Jiná pathetická gesta se obracejí k posluchačům: demonstrativní rozmáchnutí paže od hrudi mluvčího, které svým horizontálním obloukem vytváří prostor pro jeho intenci, sevření prstů v pěst, kterým se zmocňuje pojmu jako věci a vsazuje jej do existujícího světa.

Avšak ten, kdo takto mluví a gestikuluje, nemůže mezi svými posluchači prodlévat jako prostý vypravěč. Musí se od nich nějak odloučit a odlišit, postavit se na vyvýšené nebo jinak vyznačené pódium, nasadit si kothurny a masku nebo působit na publikum distancí jevištní rampy. Pathetický styl si s nezvratnou důsledností žádá jeviště v jakékoliv podobě, byť by to byla jen řečnická tribuna. První člověk, který vyskočil na nějaký kámen, na nějakou vyvýšeninu, aby promluvil k několika lidem, aby jim ukázal, že je ve-

předu, položil tím již základy pro jeviště. Rampa či cokoliv podobného brání tomu, aby vzniklo klamné zdání jednoty již tehdy, když řečník začíná mluvit, a zřetelně ukazuje, co je ještě třeba udělat, nakolik se pohodlný posluchač musí ještě povznést, aktivuje jeho pathetickou sílu. Jestliže tedy dramatictí básníci chtějí v novější době rampu odstranit, znamená to jen, že se jim nedostává smyslu pro pathetickou řeč, že od divadla očekávají něco jiného, dokonce snad lyrický účín či epickou podívanou. I takto mohou vzniknout opravdu jevištní kusy, v nichž je možné leccos, co je v pathetickém básnictví vyloučeno: například jemné psychologické odstínění mimiky či hlasu, letmé náznaky v dialogu. Čím výraznější je rampa, tím spíše toto vše ztrácí na účinku. Goethův „Tasso“, Ibsenova dramata jsou myslitelná jen jako komorní hry. I zde zůstává ještě rampa zachována, byť již jen jako pouhá čára, mění se však její stylistická hodnota. Odděluje svět umělecké iluze od skutečnosti, a právě proto nesmí být ve hře příliš zdůrazňována. Pathetický mim naproti tomu chce rampu zdůraznit. Čím markantněji rampa odděluje, čím vzdálenější je profánní prostor publika, tím mocnější je jeho triumf. Nemá co ztratit – vždyť pathetický hrdina není psychologicky vůbec diferencován. Ovládá jej pathos jediné myšlenky. Bolest, víra, chtivost moci jsou grandiózně jednoznačné a vypalují v duši vše ostatní, co by se v ní mohlo skrývat. Pathos stravuje individualitu. Zvláštnost své existence si uchvácený neuvědomuje. Stauffacher na hoře Rütli v sobě úplně překonává bodrého poctivce ze Steinen, který si stýská na svůj osud. Polyeucte se nestará o svůj dům, o svou soukromou existenci a zná jen jedno: jít jako svědek křesťanské víry na smrt. Zcela jednoznačně klade Sofoklés člověka pathetického vedle střízlivého: Ismené a Chrysothemis pamatují na svůj původ, svůj rod, svou zranitelnost. Élektra a Antígona jsou v každém směru bezohledné a ožívají jedině svým cílem.

Můžeme to považovat za nepravděpodobné a postrádat zde onu povzdu problematickou, jen občas prosvítající hloubku člověka. Tady ale nejde vůbec o skutečnost, nýbrž o to, co má být. Vzniká-li odtud nějaký nárok na proměnu stávající skutečnosti, pak tento postulát i ti, co mu

slouží, musí být nepravděpodobní – ovšem v rámci jistých mezí, které tušíme právě ještě jako lidské možnosti. Pathetičtí hrdinové připadají nepravděpodobní publiku, ostatním postavám v dramatu a dokonce i sami sobě. Antigona se ve své bolesti nepřírovnává k jiným thébským panám, nýbrž k Niobě, která se na výšinách Sipylu proměnila bolestí v kámen. Marwoodová u Lessinga se ohlašuje jako „nová Médeia“. Pouze prostá velikost mytických pravzorů *πάθη* odpovídá těmto výšinám myslí.

Pathetický hrdina je bezpodmínečný. Věci, okolí, prostředí, atmosféra jej nezajímají. Vůbec pro něho neexistují, a proto neexistují ani pro básníka. V antických tragédiích a dramatech francouzské klasiky zcela chybějí scénické údaje. Má to jistě své historické důvody, jež jsou však pro ryze estetické hodnocení postradatelné. Jedině modré nebe nad scénou či velkolepá architektura odpovídají pathetickému stylu takového Sofokla či Corneille. Jen v takových nestísňených prostorech se mohl básník odvážit právě tak mohutných jako prostých příběhů, že při pohledu na ně byl celý národ či celá společnost povznesena nad sebe samu.

V tom všem osvědčuje pathos svou pohánějící moc. Způsobuje, mluveno se Schillerem, mohutnou „precipitaci“. Lec- která antická tragédie se může téměř obejít bez děje, a přesto vést neodvratně k akcím. V „Élektře“ například dochází k jedinému činu až zcela na konci. Avšak Élektra a Orestés jsou natolik pohnutí tím, co se má stát, a Klytáimnéstra se toho bojí tak, že magnetická moc konce je nad veškeré pomyslení. V „Peršanech“ je jedinou událostí zpráva o porážce u Salamíny. Avšak nejprve strach před zprávou, a když došla, snaha vyrovnat se s její děsivostí a dotrpnout se až k vrcholu bolesti – perské bolesti, která v posluchačích vyvolává největší jásot –, to vše natolik snižuje hodnotu přítomného v každém okamžiku a prosazuje se tak neúnavně vpřed, že toto dílo zdaleka předčí svým napětím kteroukoliv moderní zápletkovou hru. A pak, když je dosaženo vrcholu bolesti říkávali řečtí tragikové *...Αλις, αποπαύσασθεύν*“, „ustaňte, dosti již všeho“. Pathetické prázdno je naplněno. Nic již nechybí. Básníkovy postavy i diváci jsou u cíle.

2

Domnívali jsme se, že pathos nám otevírá cestu k porozumění divadlu. Přitom ovšem vyšly najevo jen některé možnosti divadla. Existuje však i napínavá poezie nepathetická. První ukázky, kterých si povšimneme, nemají s divadlem nic společného. Po delších oklikách se nám tu však otevře další přístup k divadlu. Začnu malou nevýznamnou veršovanou povídkou od Lessinga:

Faustin

Faustin, der ganze fünfzehn Jahr
Entfernt von Haus und Hof und Weib und Kindern war,
Ward, von dem Wucher reich gemacht,
Auf seinem Schiffe heimgebracht.
„Gott“ seufzt' der redliche Faustin,
Als ihm die Vaterstadt in dunkler Fern' erschien,
„Gott strafe mich nicht meiner Sünden
Und gib mir nicht verdienten Lohn!
Laß, weil du gnädig bist, mich Tochter, Weib und Sohn
Gesund und fröhlich wieder finden.“
So seufzt' Faustin, und Gott erhört den Sünder.
Er kam und fand sein Haus in Überfluß und Ruh.
Er fand sein Weib und seine beiden Kinder,
Und – Segen Gottes! – zwei dazu.

Je zřejmé, že o cestě a návratu Faustinově se vypráví jen kvůli závěrečnému verši. Bez této pointy by celá povídka neměla cenu. Od začátku čteme v očekávání jistého cíle. Jsme nuceni tak číst, protože nás žádný detail nedokáže upoutat. Netrpělivost vzroste po ukončení modlitby, když se na začátku verše dvakrát opakuje „Er“, a dosáhne vrcholu po „Segen Gottes!“: Zbývají jen dvě slova, která musí vše zachránit. Jsou vyřčena; jsme překvapeni a potěšeni přehlédneme znovu celou báseň. Teprve teď poznáváme, proč se Faustin musí obohacovat lichvou. Aby smích byl upřímný, nesmíme na konci počítovat žádnou soustrast, vždyť důvtip Boží milosti tkví právě v tom, že žena lichvařila se svou hřivnou. Konec určuje všechny detaily této krátké básně. Básníkuv záměr netkví v každém jednotlivém okamžiku pohybu jako v epice, ani ve způsobu pohybu jako

v lyrice, nýbrž v jeho cíli. Všechno záleží, v tom nejvládnějším smyslu slova, na konci.

Lessingovu nepokojnému temperamentu tento postup všeobecně vyhovoval. Je mistrem epigramu, o němž tvrdí, že se musí členit v „očekávání“ a „rozuzlení“ a že první část, očekávání, je třeba rozvést tak, aby druhá, rozuzlení, dosáhla co největší zřetelnosti a důrazu. Jako vzor uvádí Martiála:

Zásady Thraseovy i Catona dokonalého

za vzor si bereš a chceš přitom však zůstat živ,
na ostří tasených mečů se neřítiš s odkrytou hrudí,
nečiníš, Decie, to, co bys byl učinit měl.

K tomu já nelnu, kdo lacinou smrtí si získává slávu:
rád mám, koho lze chválit, aniž si přivodí smrt.

11, 91

Martiális nemá v úmyslu vyprávět o Thraseovi či o Catonovi. Jmen používá jen proto, aby vyjádřil, že se mu dlouhý, příčinlivý život zdá být záslušnější než náhlá heroická smrt. K této myšlence se všechno „sbíhá“.

Stará poetika přiřazuje epigram lyrice. Pravda, existují lyrické epigramy, například něžné krajinky Anyty z Tegea. Většina epigramů však nevyvolává náladu. Vynikají spíše zvláštní chladnou průzračností a neoslovují duši, nýbrž ducha.

A stejně tak i bajka, jak se dá podle Lessinga definovat.

„Mám-li si jistou morální pravdu uvědomit prostřednictvím bajky, musím mít možnost ji přehlédnout jediným pohledem; a abych ji mohl přehlédnout jediným pohledem, musí být co nejkratší.“⁵⁷

Podle této zásady vypráví například bajku o vrabcích takto:

Starý kostel, který poskytoval vrabcům nesčetná hnízda, byl opraven. A když tu nyní stál ve svém novém lesku, přišli opět vrabci, aby hledali svá stará obydlí. Nalezli je však všechna zazděná. K čemu pak, křičeli, je nyní tato velká budova? Pojďme, opusťme tuto nepotřebnou hromadu kamení.

Lafontaine by byl nepochybně tutéž bajku půvabně vypravil a okouzlil nás líčením budovy i ptáků. Lessingovi

záleží jen na tom, aby vstúpil účelovou stránku skutečnosti, případně rozdíl mezi užítkem a krásou. Asketicky vypouští vše, co neslouží bezprostředně tomuto záměru. Při vši své nádhře se mu zdají být Lafontaineovy bajky sklouznutím do epična.

Tak jako jindy se ani zde nebudeme připojovat k Lessingovu hodnocení a uvádíme tento případ jen proto, že objasňuje nedostižným způsobem rozdíl stylů. Básnická díla, jak se s nimi zde setkáváme, nesmíme nazývat ani epickými, ani pathetickými či lyrickými. Rovněž je nelze interpretovat, jako v případě balady nebo ódy, jako „smíšené“ druhy. Nazveme je „problematickými“, přičemž chápeme výraz „problém“ v jeho vlastním významu, podle něhož znamená cosi „rozvrženého“, přičemž vrhající musí vržené dohonit v pohybu. Rozvrhem v Lessingově bajce je myšlenka účelovosti, v Martiálově epigramu sentence o ctnosti v životě i ve smrti a ve „Faustinovi“ pointa s nežádoucím Božím požehnáním. Takovýto rozvrh předpokládá výchozí bod pohybu. Báseň pak prochází přímočaře od východiska k cíli.

Tak tomu bývá v ideálním případě, pro který lze nejspíše najít příklady mezi epigramy. Jde-li o povídky, jsou podle povahy látky a záměru básníka myslitelné všechny stupně od podání spíše problematického ke spíše epickému. A dokonce bychom si mohli představit rozmanitá podání téže látky. Tak Goethe pochyboval o tom, zda jeho plán díla „Die Jagd“ je vhodný pro epiku, zda tu všechno nepostupuje příliš přímočaře od začátku ke konci, načež ho Schiller uklidnil poukazem na to, že básníkovi je ponechána volnost nejen ve volbě cesty, nýbrž i ve způsobu vylíčení dějů.⁵⁸ Jestliže básník zvolí postup epický, jeho vyprávění nás upoutá. Bude-li naopak postupovat spíše problematicky, navodí v nás napětí. Napětí je vyvoláváno nesamostatností částí. Ani jediná část nestačí sama sobě ani čtenářům. Vyžaduje doplnění. Další část opět nestačí, nadhazuje novou otázku nebo si žádá nového doplnění. Teprve na konci již nic nechybí a netrpělivost je ukojena.

O nesamostatnosti částí byla však řeč i při lyrickém slohu. Ovšem, ale v jiném smyslu. Části lyrické poezie jsou nesamostatné a vzájemně se k sobě nevztahují. To se grammaticky projevuje v krátkých, často jen čárkou oddělených

větech, a to i tehdy, jsou-li to úplné věty (str. 33). Naproti tomu zde se nesamostatné části vztahují jedna k druhé. Začátek může mít charakter jakési premisy, závěr se jeví jako konkluze. Není nutné, aby básník tento vztah vyjadřoval také gramaticky. Může řadit jednu hlavní větu za druhou a přenechat čtenáři, aby si rekonstruoval správnou souvislost. Vyjádří-li ji však sám, budou hrát v jeho jazyce významnou úlohu spojky. Jelikož, protože, aby, takže, proto, ačkoliv, sice, jestliže: prosazuje se zde celý systém přípustkových, důsledkových a zejména účelových vazeb. Epická parataxe je zatlačována co nejobširnější hypotaxi, jako je tomu v Kleistových novelách, které co do problematiky riskují maximum a někdy téměř budí dojem, jako by básník nejraději chtěl vyprávět celý příběh *jedinou* větou, tak, aby se ani po gramatické stránce žádná část nepřifazovala jen volně k jiné, nýbrž aby postavení každého motivu bylo přesně fixováno celkovým logickým uspořádáním.⁵⁹ Podobně je třeba chápat Lessingovu prózu s jejími napínavými tázacími větami a dvojtečkami, jimiž se řečené jakoby zdržuje, aby následující věta získala co možná největší pádnost v závěru – a vůbec hojnou interpunkci, kdekoli se s ní setkáme, u Lessinga, Schillera, Kleista či Hebbela. Ukazuje, že se zde neřadí za sebou jednotlivosti, nýbrž se zde rozkládá celek na části a pečlivě promyšlí jejich uspořádání.

V epickém básnictví představuje totiž dílo hromadění jednotlivostí. V problematičtém stylu musí být celek jasný dříve, než básník stanoví povahu a rozsah částí. Určí bod, k němuž vše míří, a pak zváží, jak je třeba vše uspořádat vzhledem k tomuto bodu. Jen tak bude možno zajistit vzájemný vztah všech částí, dokázat, aby v celém díle nebylo slepých kolejí, či řečeno s Schillerem „ničeho slepého“.⁶⁰ V bajkách, krátkých veršovaných povídkách, epigramech, na nichž jsme doposud z praktických důvodů objasňovali povahu dramatického básnictví, to nedělá mnoho potíží, neboť celek tu lze ještě snadno přehlédnout. Jestliže však v delších novelách či dokonce v románech, třeba u Dostojevského, nejde o pouhé líčení, nýbrž se sleduje intrikantní problematika ve všech svých rozvětveních, cítí básník nutnost maximální obezřetosti a soustředění. Bude

usilovat o to, aby všechno vnější naznačil jen několika tahy, a naopak vše podstatné vyzdvihl ve významných událostech, v „pregnantních momentech“.⁶¹ Čas od času vsune úvahy, které shrnou, co se stalo, a uleví tak paměti. Všemi prostředky se vynasnaží, aby sobě, a tím i čtenáři, usnadnil uvažování. „Homérovo zdřímnutí“ mu není dopřáno. A stejně se nesmí zapomenout ani na publikum, byť i jen na okamžik. Ten, kdo něco zapomene, se vystavuje nebezpečí, že mu zůstane skryt smysl celku.

Tím však jsou znovu vysloveny požadavky, které byly na dramatického básníka kladeny odjakživa. Opět nabývá významu jeviště, nyní však nikoliv jako pódium, jako vyvýšení toho, kdo je vpředu, nýbrž jako scénický rámec, v němž se odehrává bohatě rozvětvený děj. Publikum se shromažďuje – ať již kolem antické orchestry, ať již před prkny, která v novější době musí znamenat svět. Několik hodin prodlí a hledí na jediné místo, na němž se odvíjí děj. Tím byla zdůvodněna poučka o jednotě místa, času a děje. V novějším dramatu odpadá chór, který u Řeků setrvává na jevišti od začátku až do konce. Kromě toho vzniká možnost měnit libovolně scénu kulisami. V důsledku toho se zdálo, že je možno, zejména s odvoláním na Shakespearův příklad, tuto starou poučku zrušit. Avšak historická šetření tuto úvahu nepotvrzují. Shakespeare ještě nezná kulisy. Přesto mění libovolně scénu a protahuje děj na týdny či dokonce měsíce. Barokní divadlo rozvíjí tu nejbujnější scénickou nádheru. Záliba v proměnách, mašinériích, v jevištních efektech všeho druhu je bezmezná a balet i opera ji náruživě vychutnávají. Corneille a Racine se však pevně přidržují jednoty místa a času, ale nikdo se nebude domnívat, že je k tomu přiměl jedině řecký vzor. Dokonce i v německém „Sturm und Drang“, jehož jevištní díla jsou zcela poplatná duchu Shakespearovu, budí pozornost Schiller, který se vyhýbá tříštění na krátké scény a již v „Úkladech a lásce“ předkládá prostorově i časově značně sevřené dílo. Posléze zralý Ibsen si dokonce jako dějiště volí *jeden* dům nebo *jedno* místo, stěsnává děj do jediného dne či dokonce do několika hodin – aniž by jej k tomu nutily vnější okolnosti – a opět se v tomto směru přibližuje řeckým tragikům, stejně jako Corneille a Racine.

To znamená: nutnost soustředění, k níž vede antické divadlo, vítá i velká skupina novějších dramatických básníků, zřejmě právě ta, do níž patří básníci problematičtí. Využívají více či méně možnosti proměn scény a též si častěji dovolují prodloužit děj nad klasických čtyřicet hodin. Tak úzkostlivě jako Corneille již nikdo s tímto starým zákonem nezachází. Avšak hlubší smysl a vlastní hodnoty tohoto zákona nepodceňují. Co chce vyslovit Goethe v „Goetzovi“, co hlásá Shakespeare v „Králi Learovi“, to lze ovšem říci lépe bez antikizujících ohledů. Avšak básníci jako Corneille, Racine, Gryphius, Lessing, Schiller, Kleist, Hebbel, Ibsen – těm všem vyhovuje zkracovat čas, zužovat prostor, volit z rozsáhlého dění pregnantní moment – okamžik těsně před ukončením – a odtud nyní shrnout veškeru mnohost ve smyslově postizitelnou jednotu, aby se staly zjevnými nikoli části, nýbrž jejich spojení, nikoli jednotlivosti, nýbrž celková významová souvislost, a aby se nezapomnělo na nic, co divák musí podržet v paměti. V tom případě má smysl, aby takové básnické dílo obklopoval rámec jeviště, který – jedním slovem – soustřeďuje.

Znamé dramaturgické poučky, potvrzující tento charakteristický rys divadla, uveďme jen letmo. Expozice má být dovedná, to znamená již vkomponovaná do hlavního pohybu. Nikde není dovoleno prodlévat. Epizody jsou nevítané. Tyto a jiné jim podobné poučky nejsou ničím jiným než praktickými důsledky principu problematičtějšího stylu, kde účel pohybu je na konci, a tudíž každá část smí přicházet v úvahu jen jako funkce celku, který se projevuje na konci. Rovněž jednotlivá dějství zůstávají nesamostatná, pokud se popsán básnický druh objeví alespoň do jisté míry v ryzi podobě. Třetí dějství „Nemanželské dcery“, nářek vévody nad domnělou Evženiinou smrtí, lze ovšem pojímat samo o sobě jako víceméně uzavřené dílo. To však pouze znamená, že toto Goethovo drama ve vlastním smyslu nezná precipitace. Vyjmout dějství z „Úkladů a lásky“, z „Prince Friedricha z Homburgu“ je protismyslné, ledaže předpokládáme znalost celého díla. Meziaktí totiž nemá tentýž význam jako odmlčení epikovo, který pokračuje příští den, či kdy si to posluchači přejí. Když spadne opona, má publikum uvažovat o tom, co se dovědělo, a ujas-

ňovat si, do jaké míry to připravuje následující dění – činnost, jež v řeckém divadle je zčásti přenesena na chór. Jednotlivá dějství usnadňují přehled a představují jakousi „mezibilanci“.

Podobné „mezibilance“ se však najdou i uvnitř dějství. Tak třeba hrdinové i protivníci příležitostně shrnou své mínění, svou vůli v určitou sentenci. Pozorujeme dlouho protichůdnost Maxe a Valdštejna, aniž je nám úplně jasná. Když však potom Valdštejn začne:

Je těsný svět a mozek široký...

účtuje vlastně s minulým a dovoluje nám pohlížet na další jako na spor mezi idealismem a realismem. Stejněho významu mohou nabývat i děje pevně se vrývající do paměti svou obrazností. Když Záviš v Grillparzerově „Otokarovi“ přetíná šňůru u stanu a ukazuje celému vojsku krále klečícího před císařem, pak víme, na čem jsme, jak to vypadá s Otokarem, s jeho vazaly i s císařovou mocí. Když Penthesilea sklopí luk, pak tato událost ohlašuje novou epochu ve státě Amazonek a vyvolává v naší paměti vzpomínku na rozhodující rozhovor s Achilleem.

Podstatné na těchto obrazech a dějích je okolnost, že obsahují zvláštní význam. Ryze epické obrazy takový význam nemají. Chtějí být vnímány jako takové a působí jen na zrak. Naproti tomu padající závěsy císařova stanu, zadrnění Penthesileina luku cosi ukazují, prudce osvětlují uraženou dráhu a vrhají paprsek na cestu, která je před básníkem a čtenářem. Jsme při tom nuceni si něco myslet.

V tomto případě prokazuje opět jeviště básníkovi drahou cennou službu. Protože zde nezáleží na znázornění luku či stanu jako takového – jako když Homér popisuje Pandorin luk či Achilleův stan – protože tyto věci jsou zde jen proto, aby odhalovaly širší souvislost, je básník šťasten, smí-li ve scénické poznámce jejich znázornění světit jevištnímu výtvarníkovi, a přistupuje hned k diskusi, k výkladu toho, co je vidět zrakem. Tento rozdíl je třeba si ujasnit. Kdo líčí třicetiletou válku epicky, musí popsat Valdštejnův zjev či zjev Gustava Adolfa, musí vylíčit její měnící se dějiště, bojiště u Lützenu, Plzně, Chebu. Dramatik se omezi

na to, že sestaví seznam účinkujících osob a příslušně dějství nadepíše „Cheb“. Snad ještě připojí bližší údaje o scéně, nestojí mu však ani za to, aby formuloval úhledné věty. Tím snižuje epično na pouhý předpoklad. Stejně to chápe i divák. Zvedne-li se na začátku Ibsenovy „Heddy Gablerové“ opona, ví, že se teď nemá pást pohledem na krásný pokoj, nýbrž uvažovat, proč je to na jevišti tak uspořádáno. Na začátku se ještě neorientuje. Teprve poznenáhlu mu svítne: Ibsen předvádí eleganci, aby ukázal nákladnost přesahující Tesmanovy možnosti. Generálův obraz visí na stěně proto, aby ukázal, že hrdinka, Hedda Gablerová, zůstává spjata se svým otcem a jeho vybraným životním stylem. Za okny se míhá podzimem zbarvené listí, aby skličovalo její mysl představou vadnutí a zanikání. Básník ji obdařuje poněkud prořídilými vlasy, aby ji alespoň v *jedné* věci znevýhodněl oproti paní Elvstedové a živil tak její žárlivost. Vše je určováno nějakým „aby“ a vybízí k otázce „kvůli čemu?“, a tak to pokračuje i v dialogích. Ať již vše působí sebevíc nenuceně a náhodně, sleduje se každou větou zcela určitý záměr. Chtělo by se nám skoro říci, že pro plné a bezpečné porozumění nelze postrádat ani jedinou větu hry. Funkčnost částí je dovedena až do konce. I kdybychom chtěli zpočátku ještě předpokládat, že drama směřuje k vypracování ideje určitého zajímavého charakteru, nakonec se přesvědčíme, že i Hedda sama je zde kvůli něčemu – totiž k tomu, aby nadhodila otázku hodnoty měšťanské společnosti, poměru urozené výlučnosti a spořádaného průměru, neplodné krásy a fádnosti všedního života. Děj naznačuje „problém“ – v obvyklém smyslu tohoto pojmu; ten však představuje jen stupňování „námetu“ v širším smyslu slova. Tím, na čem v posledku – z hlediska básníkovy od prvopočátku – záleží, je problém ideje. A podobně jako jsou v rozhovoru sentence jakousi mezibilancí, bylo by možno si představit závěrečné sentence shrnující celek anebo předávající jej dále jako otázku. K tomu se odhodlal Schiller v „Nevěstě mesinské“, povzbuzen antickým vzorem, kde mnohdy chór při závěrečném exodu zařazuje prožitý osud do věčných zákonů života. Obecně však nebude básník postupovat tak výslovně a raději se spokojí s co nejobsáhlejším gestem, jež nehrozí udusit živoucí dění, jako je tomu

u sentence. Tak postupuje Hebbel v „Nibelunzích“, kde Dietrich odnímá králi Hunů jeho koruny a slibuje panovat lidstvu ve jménu Spasitelově – což je předpověď konce pohanského světa, na němž spočívá trilogie i myšlení a tužby jejích hrdinů, a ohlášením světa křesťanského.

Obrys celku a poslední smysl dění se odhalují teprve na konci. Nemá-li zůstat divák až do konce v nejistotě, má-li se nějak orientovat, musí jej básník obezřetně vést. Tuto službu často koná euripidovský prolog. Lessing tento postup pochválil a poukázal na to, že jen nedouk se domnívá, že největší účinek v dramatu mají neočekávané události. Nicméně předmluva z úst vševedoucího Boha nebude asi právě nejlepším řešením této otázky, která ovšem představuje těžko řešitelný úkol. Neboť přece nejde o předběžné prozrazení celé cesty, nýbrž o orientaci, o ukazatele cesty, který nám ukáže, zda se máme dát napravo či nalevo. Říkává se: Velké události vrhají své stíny dopředu. Takové dopředu vržené stíny chce podle možnosti ukázat básník v předtuchách, v úzkostlivém očekávání, ve znameních, jež sice neohlašují ještě nic určitého, avšak přece jen něco neblahého či radostného. Vzpomeňme třeba na Appianiho rozpoložení v dramatu „Emilia Galotti“, na Adamovu stísněnost v prvním výstupu „Rozbitého džbánu“. Připrav se na nejhorší, připrav se na potrestání zlosyna!, vyzývají publikum Lessing a Kleist. Nabízí se bezpočet prostředků, jak předjímat budoucnost, aniž bychom ji však tím odhalili. Mistr jich dokáže patřičně použít, diletant sáhne vedle. Jenom nejpečlivější interpretace dokáže odlišit pravé od falešného.

Dva osvědčené prostředky nicméně lze vyzdvihnout. Jedním z nich je antické orákulum. Jeho nesmírný význam pro básnictví, který se tak často projevuje u Sofoklea, nejryzeji v „Králi Oidipovi“, se zakládá na tom, že bohu, Apollónovi, je osudový závěr dávno znám, že však člověk nemůže upustit od toho, aby na budoucnost pohlížel jako na nejjistý výsledek své svobody. Tím se plně dosahuje obojího. Divák ví, kam vše spěje. Je s to vztahovat již každé slovo i každé gesto k poslední scéně. Zároveň však s hrdinou sdílí i jeho záměry a naděje, o to vášnivěji, že neklamnost orákula není mimo veškerou pochybnost – v ideálním při-

padě se pojí nejjřetelnější anticipace budoucnosti s nejživějším napětím a září silně vzrušující dvojznačností „tragické ironie“.

Druhým prostředkem je početí a porod. Téma Markétiny tragédie, Hebbelovy „Marie Magdalény“ či Kleistovy „Markýzy z O.“ je proto tak vydatné, že děj je tu doslova těhotný budoucností, protože početím se počíná něco, co v určitou dobu vyjde na světlo světa a vyvolá účinky, které sice nebylo možno zřetelně předvídat, ale přece jen tušit.

Koneckonců má každé předsevzetí, každý odhodlaný podnik charakter početí. Plánující, doufající, jednající člověk vždy již předjímá budoucí život. A třebaže nikdy nemůže mít jistotu, zda budoucnost splní jeho plány, jeho naděje, musí-li své jednání svěřit temnému lůnu osudu, je jeho předsevzetí přece jen pro posluchače znamením, kterým směrem má zaměřit své myšlení. Z toho plyne pravidlo, že hrdina dramatu má být činný; trpný hrdina je nedramatický. Smysl tohoto pravidla plně vystihuje poznatek, že budoucí události musí být anticipovány. Podaří-li se toho dosáhnout jinak, může být hrdina i trpný – jako Élektra, Aiás, Bérenice, Marie Stuartovna, Hebbelova Klára nebo Ibsenův John Gabriel Borkmann.

Tím jsme postoupili natolik, že chápeme, proč se obě možnosti napínavého stylu, pathetická a problematická, tak rády sdružují. Pathos pohání vpřed stejně jako problém. Prvý usiluje, druhý se táže. Usilování a tázání jsou však spojeny ve futuristní existenci, jež se podle svého temperamentu a síly příklání buď spíše k tomu, nebo onomu. A hrozí-li nebezpečí, že se otázky vyplývající z nějakého problému stanou příliš abstraktními, takže jen nejrafinovanější umění dokáže zajistit zájem publika, vynucuje si pathos sympatií a klade otázky ne již duchu, nýbrž srdci posluchače. V antické tragédii, v dramatu francouzské klasiky i u Schillera je splnutí pathosu a problému úplné. V „Králi Oidípovi“ je dokonce pathos hrdiny totožný s tázáním. Italská opera se příklání spíše k pathosu, zatímco Kleistovo, Grillparzerovo, Hebbelovo, Ibsenovo drama se soustřeďuje na problémy a umí získat a udržet zájem o tázání jinými prostředky než pathetickými.

Možnost problematického a pathetického básnictví – či chceme-li sloučit obojí vjedno – básnictví dramatického, v zásadě spočívá v tom, že člověk jako takový je vždy vůči sobě samému v předstihu. Podám příklad takového předstihu. Kdo nějaký předmět poznává jako předmět, ba kdo jej pouze jen vnímá, disponuje již určitou významovou souvislostí, v níž tento předmět nabývá artikulace. Tentýž předmět může patřit do rozličných významových souvislostí a bude pak pokaždé něčím jiným. Když sedlák vyjde na své pole a pozoruje je se zřetelem na jeho výnos, vidí úrodnou půdu a svah nevhodný k osázení. V témže kusu země vidí důstojník se zřetelem na taktické účely palební pole, mrtvý úhel, kryt. Malíř se zřetelem na svůj obraz vidí hlavní obrysy a komplexy barev. Beze „zřetele na...“, jenž musí být dán předem, nevidí nikdo nic. To, co člověku předem, „a priori“, byt na základě předmětů, zpřístupňuje tento „zřetel na...“, nazývá Heidegger „světem“.⁶² Mluvíme proto o světu rolníkově, důstojníkově, malířově, přičemž tím nemáme na mysli souhrn věcí, jimiž se každý z nich zabývá, nýbrž řád, *κόσμος*, v němž se teprve nějaká věc může vůbec jako věc projevit.

Ve stejném smyslu hovoříme o antickém a o křesťanském světě, o světě bible, o světě Dantově, Shakespearově. Také zde se totéž jsoucno vyjímá v rozličných světech rozličným způsobem. Lidské tělo u Sofokla není stejné jako u Danta, ačkoliv je líčen v anatomickém, biologickém či nějakém jiném všeobecném ohledu tentýž předmět. Rozdíly odpovídající rozličným světům jsou rozdíly stylu,⁶³ takže v estetickém bádání smíme výraz „svět“ bez rozpaků zaměnit za výraz „styl“. Každý opravdový básník má svůj styl, to znamená svůj vlastní svět.

Není pak ale lyrický a epický básník v předstihu před sebou samým? Nebáší i on „se zřetelem na...“, a není i jemu dostupné všechno teprve ve světě, který je a priori již zpřístupněn a který se projevuje a dosvědčuje věcmi? Bezpochyby ano! Jinak by lyričtí a epičtí básníci vůbec nebyli lidmi a nemluvili by lidskou řečí. Tak jako každý, kdo vyslovuje větu, musel již při prvním slově odhadnout spoji-

tost, do níž slova patří, musí také každý, kdo postřehne nějakou věc, znát celek, k němuž náleží. Pro člověka neexistuje nic jednotlivého. Je ζῶον λόγον ἔχον, bytost, která sbírá, shrnuje.

Tím ovšem jen znovu přiznáváme, že každé básnické dílo se jako takové musí podílet na všech básnických druzích, tak jako se na každém jazykovém projevu, byť i sebeprimitivnějším, zúčastňuje sama podstata řeči nebo je v něm alespoň intencionálně obsažena. Ve skutečnosti známe jen převážně lyrickou či převážně epickou a dramatickou poezii. Avšak právě tyto tři možnosti jsou rovněž odstupňovány svým vztahem ke světu. Lyrický básník o světě nic neví. Je i v tomto ohledu cizí světu. Jednou ho dojmou, jindy zas ano. Jakkoliv by ho nemohlo nic dojmut, jakkoliv by nemohl pochopit nic z toho, co ho dojí má, kdyby nebylo již jednou zpřístupněného světa, přece se nikdy netáže po celku a nestará se o souvislost. Epického básníka smíme přirovnat k mořeplavci nebo k poutníkovi. Vydá se na cestu se svým hrdinou, aby zhlédl cizí země a lidi. Prochází orbis terrarum. Jeho zvědavost se setkává se stále novými a novými jevy. Staré zapadá jako město na obzoru. Protože však pozoruje všechno ze stejného, ze svého hlediska, shledává, že zřejmě všechno, co je, patří k jednomu a témuž kosmu. Diova intronizace provedená Homérem znamená, že svět, s jehož věcmi se básník setkává, začíná svítat v jeho vědomí. Zeus však je nejvyšším bohem spíše podle jména než skutečně. Ostatní bohové jej uvádějí v pochybnost a nad ním, v neproniknutelném temnu, vládne Moira. To znamená, že svět je ještě jaksí otevřený. V Homérově vědomém poznávání nejsou jeho obrysy ještě jednoznačně ustáleny, a místo aby se uzavíraly, ztrácejí se v mlze Homérový zapomnětlivosti, která dychtí stále po novém a s lehkým srdcem ponechává neshody a rozpory jejich osudu.

Zcela jinak duch dramatický! Nic mu nezáleží na tom, aby viděl stále jen nové věci. Více než věcí samých se týká jeho zájem toho, kvůli čemu na ně pohlíží. Pojímá je jako znaky, jako doklad či ozřejnění svého problému. Pojmeme „problém“ jsme rozuměli „ná-mět“ v doslovném smyslu, tedy to, co bylo předem navrženo, co má vrhající dohnat.

Může přitom jít o pěknou pointu, jako v Lessingově „Faustinovi“, nebo o morální sentenci, jako v Ezopově bajce. V posledku jde o problematiku ideje. „Idea“, o níž se v dramatickém básnictví tak často hovoří, nesmí být v žádném případě pokládána jen za libovolný námět vedle mnoha jiných. Je na nejvyšším místě vzestupné řady, neboť otázka „kvůli čemu?“, která ovládá dramatického básníka, se sice může z ochablosti spokojit snad tím či oním dosaženým stupněm, je-li však kladena s vervou, pohání neustále vpřed a vyřeší se teprve tehdy, když se zjeví poslední smysl života. Tento poslední smysl, toto poslední „kvůli čemu?“ je oním světem, který jakožto nereflektovaný řád vždy již určoval chtění, poznávání, cítění a jednání, nyní však krystalizuje v explicitní „světový názor“. Tak se tentýž svět, který nezřetelně postupuje již Lutherův jazyk, stává v Goethově „Faustovi“ vědomou ideou.⁶⁴ Tentýž svět, kterým jsou nesený Homérový hexametry, se rozjasňuje až k pojmům před Sokratovské filosofie.

Dramatický básník pořádá jednotlivé složky dramatu s ohledem na vědomě pojatý svět a neustává, dokud vše nespojí v této jediné ideji, dokud vše na ni neukazuje a nestane se v jejím světle jasným a průzračným. Co se této ideje netýká, ponechává stranou jako cosi lhostejného. Pozorováno zvenčí, bude se proto jeho dílo jevit chudší než epika. Jeho postavy neznají onu bezstarostnou mnohostrannost, jež nás uchvacuje u Homérských hrdinů. Nejsou tu četné předměty, které se u Homéra všude kupí, zbraně, koňské postroje, džbány a poháry – pokud ovšem nějaký předmět, jako třeba rozbitý džbán u Kleista, nepřichází v úvahu jako corpus delicti, či se nestane jinak důležitým. Jídlo a pití se zpravidla již nevěnuje pozornost. Přes to se dramatik přenáší, jako přes vše, co nesouvisí s tím, na čem mu záleží.

V tomto ohledu se dramatik podobá soudci, jemuž je nějaký případ předložen k rozsouzení. Soudce se vynasnaží zjednat si co nejpresnější informace o celém případě. Nebyl by však přesný, kdyby důkladně prozkoumával všechny náhodně snesený materiál o osobě obžalovaného. Vybere z něho jen to, co mu pomůže vynést spravedlivý rozsudek. Právě tak požádá obhájce, aby ve své řeči nechal stranou

vše, co se nevztahuje k trestnímu činu, neboť jeho čas je omezen a odbočování ztěžuje přehled. Ale vše, co k věci patří, podrobí co nejdůkladnějšímu zkoumání. Bude kombinovat i ty nejdůležitější možnosti. Uplete síť vztahů, pečlivě sestaví premisy, vyvodí řetězce důsledků a vynese poslední rozsudek podle předem daného a uznávaného zákona. A na tomto rozsudku podle předem daného zákona záleží vše.

Obě tyto možnosti dramatického stylu, pathetická a problematická, se v tomto ohledu spojují v přirozenou jednotu. Pathetický hrdina svádí vnitřní boj o rozhodnutí, rozhodne se a překročí pak k činu. Rozhodnutí i čin jsou však podrobeny soudu, ať už třeba jen tak, že samotným dokonáním dochází čin svého odpykání. Dokonce i střídání monologu a dialogu připomíná soud. Monolog vyjevuje záměr a skrytější motivy jednání. Objasňuje nám, jak je třeba čin hodnotit, které z přitěžujících či polehčujících okolností asi přicházejí v úvahu. V dialogu, delších replikách i krátkých stichomythiích, se diskutuje pro a contra. Jeden se ptá, druhý odpovídá. Jeden obžalovává, druhý obhájí. V dramatu i na soudu se tedy život neznázorňuje, nýbrž soudí.

Proto drama svou nejvlastnější povahou směřuje k vnější formě soudu, jak to dosvědčuje velký počet jevištních děl rozličných dob. Aischylova Oresteia vrcholí mohutnou scénou před athénským areopágem, kde bozi i lidé jsou předváděni před soud a kde plaidoyery temných i jasných mocností, a zvláště pak Athénin rozsudek, teprve zpětně vysvětlují celý běh událostí od vyjití z Tróje až k Agamemnónově a Klytáimnéstrině smrti. V „Králi Oidipovi“ odkryl Sofoklés tu nejvýznamnější možnost dramatické poezie: hrdina vystupuje jako viník i soudce v jedné osobě; vášeň tázání, pathos práva nakonec jeho samého zničí. I v „Antigoně“ se koná soud, nejprve lidský Kreontův, potom božský, ohlášený Teiresiem. V barokní tragédii se nezřídka objevuje kníže, aby urovnal spor. Kleist v „Rozbitém džbánu“ převrátil staré téma do komické polohy. A ve hře „Princ Friedrich z Homburgu“ vzal rozsudek nad nerozvážným mladíkem z rukou puntičkářského „súvovitého“ sudího a postoupil jej vyššímu soudu, kurfiřtovi jakožto mluvčímu panovníka. Konečně Ibsen sám nazval svou básnickou

tvorbu „soudním přelíčením“, a i když na jevišti sotva kdy realizuje soudní proces, přece jen většinou rediguje děje jakoby pro procesní akta.

Nikoliv dokonalost dramatu (to znamená stylistická jednotnota), zcela jistě však úroveň, v níž se odehrává, jeho hlubší význam jsou spoluurčovány vyšší instance, již je proces postoupen. Takový Kotzebue či Wildenbruch se spokojí již s nižší instancí, státem, blahem společnosti. U Řeků se odehrává vše bezprostředně před bohy. Avšak někdy je určitá otázka předkládána jedné instanci po druhé, její kompetence je vždy znovu popírána, až nakonec promluví úřad, nad který již nelze jít dál. Z toho vzniká umělecky nejúčinnější napětí. Klenba postupuje od pilíře k pilíři až k závratné výši kopule.

Nejvýraznější příklad takového postupu skýtá v němčině Schillerův „Valdštejn“. Podle současného členění tragédie vyslovují se v prvním dílu, ve „Valdštejnově táboře“, vojáci k plánům a osobě svého vojevůdce. Nevědí nic určitého a spokojují se bez přemýšlení domněnkami a pověstmi. Jejich obzor, jejich svět je úzký. Jde jim jediné o válku. Ať jen trvá veselý život vojenský – kdo se o něj bere, je jejich člověk. Zprávy o jiných možnostech a hodnotách sice též pronikají do tábora, tak prostřednictvím měšťana, který chce zadržet rekruta, a kapucína, který káže křesťanské ctnosti. Avšak měšťan je vystaven posměchu. Proti kapucínovi sice nic nenamítají, vždyť i velebníček patří k vojenskému ležení. Jakmile však začne vyvozovat praktické závěry a očerňovat Valdštejna, je jeho autorita tatam. Něco jiného je církev svatá a něco jiného je nesvatá válka. Vojáci nechtějí být důslední. Právě proto má „Tábor“ ještě výrazně epické rysy. Je to spíše podívaná než drama. Je tu kolem plno jednotlivostí, měnlivých jako nestálá mysl vojáků.

Druhý díl, „Piccolominiové“, se odehrává v důstojnické sféře. Od důstojníků se již vyžaduje vyšší uvědomělost jednání. Valdštejnův plán i své vlastní rozhodnutí mají uvážit vzhledem ke své cti a přísaze složené císaři. Někteří tuto záležitost promýšlejí, jiní ji berou na lehkou váhu, jako Isolani, jehož počínání přímo navazuje na počínání vojáků. Druhý díl trilogie je jakýmsi mostem mezi táborem

a vojevůdcem. Názorným se stává toto zprostředkující postavení v obrazu čtvrtého dějství, kde v přední části scény, v prostoru odpovědnosti, je vyložena listina k podpisu, v pozadí se koná banket, víno připravuje o rozum a velká otázka „kvůli čemu?“ se v něm utápí. Důstojníci se pohybují sem a tam mezi popředím a pozadím – jako se vůbec obvykle člověk pohybuje mezi vážností a lhostejností.

Ve třetím dílu, ve „Valdštejnově smrti“, se lhostejnost poznenáhlu zatlačuje, nehledíme-li k několika scénám, které rekapitulují dřívější situace a mají sloužit toliko jako fólie. Každý výstup, každé slovo má svou dramatickou funkci. Valdštejn skládá sám sobě účty a nechává své rozhodnutí jakoby projít všemi instancemi, které by mohly být povolány ke spolurozhodování. Jednou z nejnižších je jeho hrdost. Císař jej urazil, a to jej ponouká k tomu, aby urážku oplatil. Kdyby mělo zůstat jen při tom, nepřerostl by ani úroveň Butlera. Valdštejn však se ptá dále a dochází k instanci práva. Hraběnka Trčková mu namlouvá, že právo znamená také právo odvety. A císař se na Valdštejnovi dopustil veřejně bezpráví a rukama svého vojevůdce vykonal bezprávné skutky. K tomu, aby tuto myšlenku uznal, je Valdštejn připraven tím spíše, že bere v úvahu ještě další, podle své hierarchie hodnot vyšší instanci, totiž státní zájem, blaho lidstva. Císař je sláb a neschopen zjednat tísněnému Německu mír, zatímco Valdštejn, který má oporu v armádě, si může na tento úkol troufnout. A konečně se jeho pohled povznese i nad přítomnost a pokusí se vyčíst ortel světových dějin. A dějiny píší vítězové. Jako Julius Caesar stane jednou i Valdštejn před potomstvem pokryt slávou.

Touto argumentací krystalizuje realistický svět a temné pocity se tříbí v ostře vyhraněné pojmy. Astrologická víra pak korunuje ideu ovládající Valdštejnův život. Zdá se, že nic vyššího neexistuje. Max Piccolomini však otázku „kvůli čemu?“ žene ještě dále a odvolává se k instanci, která platí nade vším pozemským, k úsudku absolutní bytosti. Člověk sice žije, aby byl činný, aby se přičiňoval a prosazoval. Avšak cítí-li se být postaven před volbu mezi blahem smyslu a klidem duše, či dokonce jen před volbou mezi dalším pozemským životem a povinností, má se rozhodnout pro povinnost. Dále již tu není co zdůvodňovat. Kategorické

ký imperativ má své zdůvodnění sám v sobě a jednoznačně se prohlašuje za nejvyšší soudní instanci.

Básník stojí na straně Maxově a rád by řekl s prorokem: „Zjeveno je ti, človče, co je dobré.“ Smysl Maxova rozhovoru s Valdštejnem odhalují slova Zákona, před nímž se musí odpovídat veškeré lidské jednání, tedy i Valdštejnův čin. Odkrývají idealistický svět, ze kterého celý děj vychází, Schillerův problém, na který se zaměřil již od prvního výstupu. Vše, co následuje a co básník z technických důvodů snad až příliš protahuje, je již jen vykonáním rozsudku.

Tato krátká úvaha ukazuje, že jedině neúprosná důslednost je s to proniknout k poslední otázce, která je přece v jádru otázkou první. Člověk může ve svém tázání kdykoliv ustát a uskrovnit se. Soldateska se vůbec nepouští do žádných otázek a je jí přitom blaze. Tím ovšem ztrácí důstojnost. Ale dokonce i Ijokasta vyzývá v „Králi Oidipovi“ svého manžela:

Již vzdej se výkladů otázky této!

/V. 1057/

Kdyby se jí podařilo potlačit otázku, pak by se otázka proměnila v úzkost, která stravuje život zvnitřku a vysmívá se zdánlivému slitování: Ijokasta sdílela osud Klytáimnéstřin. Neboť kdo je povolán k řešení problému, ten se mu beztretně nevyhne. Nenajde klid, dokud vše v myšlenkách neobjasní a neuvede činy na správnou míru – takový je dramatický hrdina, jehož pohyb vede k cíli, pokud možno k poslednímu cíli člověka.

4

Není však vyloučeno, že hrdinův pohyb dokonce přesáhne i cíl, takže otázka „kvůli čemu?“ nakonec zazní do prázdna. – Heinrich von Kleist si již jako mladý člověk nastínil svou vůdčí životní ideu.⁶⁵ Pravdu a ctnost označuje za poslední smysl života. Popisuje cestu, po níž člověk musí s absolutní jistotou dosáhnout tohoto cíle. Kleistovy dopisy

svědčí o tom, že si svůj život zařídil ve velkých i malých věcech s pruskou důsledností a s „nordickou bystrostí hypochondra“⁶⁶ podle svého rozvrhu a že každou hodinu, každý čin, ba každou myšlenku vztahoval k této jediné univerzální ideji. Brzy se však ukazuje, že po této zdánlivě tak jisté cestě nemůže jít, ne snad proto, že by se mu nedostávalo potřebného úsilí – spíše naopak, že totiž není ochoten ani k nejnepatrnějšímu kompromisu. Usilování o ctnost ztroskotává na nevyhnutelné kolizi povinností. Neví, zda má jednat jako důstojník či jako člověk. Usilování o pravdu naráží na Kantův poznatek, že není myslitelná pravda nezávislá na bytí člověka. A tak jej usilovné potýkání s jeho problémem vede k poznání, že tento problém je sám v sobě rozporný.

„Můj jediný, můj nejvyšší cíl se rozplynul; nyní již nemám cíle.“⁶⁷ „Rodina Schroffensteinova“ očividně ukazuje nepřístupnost pravdy, kterou stanovil Bůh, tajuplný Bůh, deus absconditus.

Avšak již v tomto prvním dramatu se otevírá vyšší svět, svět „citu“, jak jej Kleist nazývá, lásky, pro niž štěstí nespočívá v nerušeném vlastnění ctnosti ani v diskurzivním poznání, nýbrž ve spojení s milovanou bytostí. I tento ideál však básník s železnou důsledností rozbíjí. Spojení má být dokonalé. Platnost onoho „já v tobě a ty ve mně“, opěvovaného milostnými písněmi, se má vztahovat na celého člověka. Polibek a objetí se nemohou spokojit s dotykem těla. Penthesilea se vrhá na Achillea, rozsápe ho ve vášnivém úsilí lásky odstranit nesnesitelný protějšek. V „křehkém řádu tohoto světa“ dovedla vášeň sama sebe ad absurdum a dokázala, že štěstí lásky je nemožné. Kdyby byla bývala shovívavější, byla by se spokojila dostupným štěstím.

Takové události, jako ztroskotání pravdy v „Rodině Schroffensteinově“, ztroskotání lásky v „Penthesileji“, nazýváme tragickými. Tragično vzniká, zhroutí-li se to, oč v posledním a celkovém smyslu jde, na čem spočívá lidský život. Jinak vyjádřeno, tragično rozbíjí rámec jedincova světa či dokonce světa celého národa nebo stavu.

Takové užití tohoto slova je ovšem třeba ospravedlnit. Pochází z řečtiny a je charakteristické pro poezii tragiků Aischyla, Sofokla a Eurípida. Nelze si ovšem zastírat, že

mnohá jevištní díla těchto básníků, která se vesměs nazývají tragédiemi, tragiku ve výše popsaném smyslu postrádají. Aischylova „Oresteia“, Sofoklův „Filoktétos“, Euripidova „Ífigeneia na Tauridě“ nekončí tragicky. Na konci těchto her se naopak opět rozhodným způsobem upevňuje poměr mezi lidmi a bohy, ohrožovaný často v průběhu děje, takže nezůstávají žádné pochybnosti a každý ví, na čem je. Právě tak neodpovídá Aristotelova nauka o katarzi, ať je vykládán jakkoli, našemu výkladu pojmu tragična. Naše pojetí souvisí výhradně s Goethovými, Schellingovými, Hegelovými a Hebbelovými pokusy o interpretaci určité mezní situace, ve které se světový názor idealismu dostává do krize. Tato interpretace však zase postihuje jen jednu zvláštní možnost toho, co nazýváme tragickou krizí, a to právě tu, která vzniká z neřešitelného rozporu mezi svobodou a osudem. Od takového zúžení bychom se chtěli při novém vymezení pojmu tragična oprostít. Nenazývejme tedy tragickou jen krizi idealistického světa, nýbrž jakéhokoliv světa, jak antického, tak měšťanského, křesťanského i germánského. A nemějme na mysl pouhou krizi, nýbrž neodvolatelné zhroutení, smrtelné zoufalství, které již nevidí východiska. K pojmenování tohoto jevu potřebujeme určitého výrazu. Jako jediné slovo s podobnou intencí se nabízí právě tento, v německém idealismu běžný výraz. Musíme se přitom smířit s rozporem se starší tradicí a být si vědomi toho, že ani zdaleka nelze označit jako tragické každé jevištní dílo, které se nazývá „tragédií“. To není ještě soud hodnotící: mnohá netragická, byť strastiplná a otrěsná Shakespearova díla jsou nepochybně významnější než tragická „Rodina Schroffensteinova“. Schillerova pozdější dramata, v nichž se otázka posledního smyslu neklade, mají prokazatelné přednosti vůči tragickým „Loupežníkům“.

A vůbec, takto chápaná tragika není v prvé řadě pojem dramaturgický, nýbrž patří do metafyziky. Skeptik, který ztroskotává na pravdě, který bere svou skepsi vážně, který v zoufalství skončuje se svým nesmyslným životem; věřící, jehož zápas o Boha je jakoby zesměšněn strašlivou událostí, jakou bylo zemětřesení v Lisabonu v 18. století, takže se nedokáže orientovat; milenec, který, jako Werther, je přesvědčen o jedinečné hodnotě vášně a musí zakusit, že

jeho vášně zničí jeho samého i ostatní: ti všichni představují tragické postavy, které se dostávají do mezních situací, v nichž končí veškerá orientace, a tím v jádru i celý život. Jejich Bůh se rozplynul, a bez Boha nedokáže člověk skutečně lidsky existovat.

Není tedy tragické kterékoliv neštěstí, nýbrž takové, které člověka olupuje o jeho oporu, o poslední cíl, na kterém záleží, takže se od této chvíle jen beze smyslu potácí. To naznačuje i známá věta, že náhoda není tragická, že tragické dění musí vykazovat určitou nezbytnost. To souhlasí potud, že ojedinělá událost sotva dokáže otrást základy víry. Tragično totiž není čarou přes rozpočet libovolným přáním či nadějí, nýbrž rozrušuje spáry významových souvislostí světa. Jestliže ovšem určitá představa lidské existence, jako třeba představa racionalistická, vylučuje démonickou náhodu, jestliže se člověk utvrzuje ve víře, že se nemůže stát nic, co by odporovalo podobnému pojmání, jaké má on sám, pak je i náhoda tragická, a cihla, která spadne se střechy a rozbije hlavu velkého talentu, rozruší důsledného racionalistu neméně, než vyvedl z míry Kleista objev subjektivnosti pravdy.

Aby se tragično mohlo projevit jako opravdová katastrofa „světa“, musí být daný svět prozkoumán a pojímán jako univerzální řád. Má-li tragično účinně působit a vyzářovat svou smrtící moc, musí zasáhnout člověka, který žije svou ideou důsledně a který nepřipustí, aby se z její platnosti seabeměně slevilo. Oba předpoklady splňuje jen duch dramatický. Poznali jsme jej jako sílu, která pevně spojuje jednotlivosti a vztahuje je k poslednímu, rozhodnému problému. Epikovi schází důslednost. Jeho svět není pevně ustálený, proto se nemůže rozbít. Jeho zapomnětlivost ho chrání před každým poznáním, které by bylo smrtící. Zhroutlí-li se něco, nestrhává s sebou pád hned celou stavbu, jelikož její části jsou samostatné. Na vše fatální pohlíží s údivem a obrací se k věcem kolem sebe. Ještě méně je s to dojít poznání tragična básník lyrický, který přece vůbec nic nezpozoruje a promlouvá jen tehdy, dokud je zajedno s věcmi. Dramatický duch je však nebezpečí tragična vystaven stále. Ne snad proto, že by se muselo projevit vždy, když dovede své dílo do konce. Je docela možné, že mu

nakonec vyjde vše, co měl na mysli, a že ho to uspokojí jakožto vědomí stálosti dané struktury. Čím důslednější však bude, čím důrazněji bude neustále klást otázku „kvůli čemu?“, tím dříve pronikne až k hranici neslučitelnosti. Neboť každá idea, každý svět je konečný. A jen před neznámým Bohem se všechno živé beze zbytku odhaluje. Tragična se tedy jeví jako sice nevyžadovaný, ale kdykoli možný výsledek dramatického stylu.

Tragično přepadá dramatického hrdinu ze zálohy. Hrdina hledí před sebe na svůj problém, na svého Boha či svou ideu. Co nemá nic společného s jeho ideou, ponechává stranou – jak již bylo naznačeno – a nedbá toho. Pak se však může stát, že to, co nechává stranou, se sice jeho ideje netýká, ale přesto není lhostejné, nýbrž nepřátelské. Tak princ z Homburgu, zcela upoután svým cílem, nedbá rozkazu polního maršála, přeslechne varování kurfiřta, přehlédne polohu předmostí na Rhyň. Tak Valdštejn důvěřuje svým hvězdám a nedbá nespolehlivosti svého nejbližšího okolí; je slepý s otevřenými očima. Vlastní nebezpečí vyrůstá z toho, co oba přehlédnou. Kurfiřtův rozsudek zničí Homburgovu ideu životní harmonie, jež se mu zdála být předurčena, zničí jeho romantický svět. Octaviova zrada zmaří sebezpyšně sestavený propočít, v němž se přece podle Valdštejnova názoru přihlédlo ke všem činitelům, od nálady vojáků až k Iovovu jasnozřivému „ano!“

Homburg je ukvapený – to je zjevné každému. Ale i Valdštejn je ukvapený, i když vystupuje jako váhavec. Neboť ukvapenost je příznakem každé lidské univerzální ideje. Duch spěje k poslednímu cíli a předbíhá nevyčerpatelné bohatství živých možností. Zaclání si vše, co se vymyká významu, o který mu právě jde. Tak se theodicea povznáší k představě nejlepšího možného světa a nebere vážně utrpení a zlo. Tak se člověk hnaný vášní přenáší přes požadavek společnosti, zatímco naopak spořádaný občan nechápe řeč všestravující vášně. Žádný bůh, k němuž člověk dokáže upnout svůj život, není tak veliký a široký, aby proto nemuseli být jiní bozi vylučování a jiní zrazování. Antický svět se uzavírá tím, že vylučuje niternost. Svět asketického křesťanství není práv smyslům, a ty se mstí vzpourou. Všude platí:

Sloužím-li jednomu,
druhé mi schází...⁶⁸

A čím věrnější je služba, čím důsledněji se jí člověk oddá, tím méně může uniknout kletbě, že mu to „druhé schází“. Kolísavému se však nevede lépe, neboť se provinuje vůči všemu a toliko zastírá svou konečnost. Konečnost je vina daná již samou povahou člověka, a každou skutečnou vinu předem zakládá.⁶⁹

Otázka tragické viny, tak jak bývá často kladena v estetice, budí podezření, že je spíše určena k uklidňování stran tragična než k odkrývání tragické možnosti vložené do člověka samého. Vytváří zdání, jako by „nevinná hra“ byla jen osudem jednotlivců postižených obzvláště démonickým neštěstím. Vina však začíná již před skutkem a odpovědným, rozhodným jednáním se jen stává zjevnou. I snilek se ukvapuje, ba právě on způsobem nejméně rozmyslným. Přesto se jeho vina neprojevuje ve zjevných katastrofách. Kdo by mohl být ukvapenější než romantický člověk, jakého představuje princ z Homburgu v prvním dějství? Schlegelové, Tieck a Novalis však tragičnu nejsou vystaveni nikdy. Aby se tragično projevilo, musí být idea uskutečňována v přítomnosti. Oidipús, který by snil o spravedlnosti s rukama v klíně, by nikdy neobjevil tragický rozpor mezi lidským právem a bohy. Jeho pathos jej však nutí, aby to vyzkoušel. Činem dospívá ke strašlivému poznání, podobně jako Homburgovi umožňují nabýt poznání až následky bitvy u Fehrbellinu. Činem se prověřuje úsudek. Vysloví-li se proti němu přítomnost, uplatní-li se něco, co bylo přehlédnuto, je dramatické dění tragické. Tragický člověk má odvahu přijmout vinu, která tkví již v samé povaze člověka.

Nesmíme nikdy zapomenout, že při tom všem musí jít o to poslední a nejvyšší, s čím je člověk podstatně svázán. Valdštejn, kterého obelhaly hvězdy, přestal být Valdštejnem. Při Octaviově zradě si snad ještě může namlouvat, že se to stalo „navzdory znamení hvězd a osudu“. Jeho důsledný duch však již nenalézá klidu, a když se před ním v temnotě zablýští vrahovo kopí, když definitivně prohlédne celou šalbu, je vlastně mrtev dříve, než jej kopí zasáhne. Rov-

něž tak mistr Antonín v Hebbelově „Marii Magdaléně“ přestává být sám sebou, když je před jeho zraky potupena měšťanská ctnost. „Nechápe již svět“. Nač bude moci ještě pomýšlet a co bude moci ještě udělat?

Naznačuji tím smrtící moc tragična, již Goethe vycítil⁷⁰ a jež byla dosvědčena Kleistovou smrtí. Jen duch neúprosně důsledný zakusí tragično – avšak právě neúprosně důsledného ducha musí tragično zahubit. Končí v šílenství nebo sebevraždou, pokud únava nerozestře nad jeho duši šetrný příkrov soumraku. Proto se v básnictví nedostává nikdy ke slovu tragično ve své ryzí bezprostřední podobě. Ten, kdo by je dokázal takto vyjádřit, je již vzdálen životních sfér srozumitelných jinému člověku. Srozumitelnost se zakládá na společenství omezeného světa. Rámec tohoto světa je však právě v tragickém zoufalství prolomen.

Nejvíce se snad ryzí tragice přibližuje „Rodina Schrockensteinova“ se závěrečným Janovým pronikavým smíchem, který přímo vyvolává obavy z vypuknutí šílenství i u básníka a který ledově ovane diváka jako dech životu nepřátelských sfér. Právě proto je Kleistova prvotina umělecky téměř neúnosné dílo. Později zobrazil Kleist ztroskotání pravdy nebo lásky z vyššího hlediska. V „Alkmeně“, v posledních posuncích a slovech Penthesileiných, ve svitu Homburgovy druhé měsíčné noci je vyslovena možnost omilostněného stavu, jež Boží nevyzpytatelná libovůle může jednou člověku dopřát, možnost, již měl Kleist na zřeteli po celý svůj život a nad níž si sám zoufal teprve v posledních dnech života. Ve Valdštejnovi předvádí Schiller tragédii realismu. Sám však zde již opustil jeho půdu, na níž stál jako mladý básník, a shlíží na osud svého hrdiny z výšin kantovské svobody. To znamená, že básník je s to rozbít rámec světa, poněvadž se mu život opět spojuje v širším světě. To je smysl procesu, který estetika odnepaměti nazývá „smířením“. Když princ z Homburgu umírá smrtí romantika, je usmiřován pohledem na svět, v němž již není protikladu mezi diskurzívním poznáním a intuicí. I když Valdštejn sám smíření nedosáhne, dosahuje ho svědek jeho osudu, dovedený básníkem na stanovisko idealismu, jakmile zmizí pod nohama základy pozemského doufání a plánování. S téměř pedantickou zřetelností předvedl Hebbel zlom

užšího a vytvoření širšího rámce, když převádí měšťanský svět v „Marii Magdaléně“, svět orientálního despotismu v „Herodovi a Mariamně“ a germánský svět v „Nibelunzích“ pokaždé ve svět křesťanský. V Sofoklově „Králi Oidipovi“ však nabýváme dojmu, že básník odmítá nárok na právo, tuto novou víru, a setrvává s tvrdošíjnou věrností ve víře svých otců.

Ve smíření nalézají básník i publikum uklidnění. Bylo by však docela možné, aby zde znovu nasadil další postup, aby i další svět byl opět zproblematizován, stejně jako tomu bylo u světa předchozího. Nelze tu dohlédnout konce. Neboť člověk, ať se namáhá sebevíc, nikdy nepřesáhne hranice konečného – a přitom v těchto konečných hranicích nikdy nebude spokojen. A tak je to vlastně pro něho štěstí, že i síly jeho ducha mají své meze, že zemdlí a přestane se tázat, že nezůstává bdělý, nýbrž usíná, a že denně se mu od přírody dostává daru zapomnění, tolik potřebného k životu.

5

Člověk je však tvor houževnatý, a tentýž úděl konečnosti, který ho ohrožuje tragickým zoufalstvím, mu otvírá nečekané východisko do blaženého prostoru komična. Jestliže jsme o tragičnu prohlásili, že rozbíjí rámec určitého světa, pak o komičnu platí, že z rámce určitého světa vypadává a existuje svým samozřejmým, neproblematickým způsobem mimo tento rámec.⁷¹

Toto vypadávání z rámce se nejzřetelněji projevuje třeba v oněch komediálních zvyklostech, které se udržely od Aristofana až podnes: že totiž určitá postava najednou místo ke svému partnerovi či k ideálnímu svědkovi mluví k publiku samému, vyzývá je k příspěvku proti samému sokovi anebo ustrašeně sděluje orchestru nějaké tajemství. V parabázi antické komedie byl tento postup sankcionován a stal se natolik samozřejmým, že je již očekáván, takže již nevyvolává smích.

Z rámce však vypadává i aristofanovský fallos a pupek, obrovský červený nos či ucho odstávající jako lžice. Rámec zde tvoří funkční vztah organického celku, který máme na

mysli, když pozorujeme lidské tělo. Jisté apriorní očekávání je zde zklamáváno, určitý rozvrh náhle nedochází realizace.

Totéž platí o těch zvukových jevech jazyka, které budí náš smích. Čteme-li v Nestroyově parodii „Judita“ šokující verše:

Aber sehr frugal speist der Holofernes,
Nur ein Huhn mit Salat und ein Schnitzel, ein kälbernes . . .

Je naše pozornost odváděna od významové souvislosti za vlasy přitaženým a nadmíru dotěrným rýmem. Místo aby-
chom setrvali v napětí, do něhož nás uvádí záměr věty, jakoby unikáme a kocháme se bezúčelnou hrou hlásek. Běžným lyrickým rýmům se nesmějeme, protože zde jemný souzvuk pouze vede mysl ke splývání a souznění, nepadává však ze sítě významových souvislostí. Právě tak není komický ani takt, který nenápadně člení slova verše, je jím však takový takt, který na sebe upozorňuje a vysmívá se snaze dobrat se nějakého smyslu, jak je to v Schillerově baladě „Der Gang nach dem Eisenhammer“ nebo ve verších Wilhelma Busche.

Vše, co vypadává z rámce, musí umět potěšit a postačit si samo. Herec, který neovládá svou roli a ohlíží se, zda mu někdo pomůže, sám o sobě komický není, nýbrž pohoršuje. Hrba se dospělý člověk nebude smát, protože si umí představit utrpení, jež tato znetvořenina působí. Fallos, pupek a zadek naproti tomu mohou být sebevíc anomálně zvětšené, jejich hypertrofie jako by naznačovala toliko přehnané požitkářství. Zdá se nám být jasné, že člověk pozůstávající převážně z břicha to má lehčí než my a je nanejvýš pozoruhodným příkladem. Přerěknutí nás rovněž odvádí od významové souvislosti. Nevyvolává však smích, pokud nevede, jak v případě nadměrně zřetelného rýmu či taktu, k něčemu, co si stačí samo a co lichotí bezstarostnému způsobu života.

Teorie směšného dráždí i unavuje estetiku odjakživa. Skeptikové s oblibou poukazují na neslučitelnost jednotlivých pokusů o vysvětlení. Přesně vzato to však s touto záležitostí není vůbec tak zlé. Každý z vykladačů dovede přinejmenším objasnit své vlastní příklady. A tím přispívá

i k výkladu celého fenoménu směšnosti. Zde, kde jde o vztah k dramatickému stylu, není místa na přezkoumávání téměř nedohledného množství literatury. Několika odkazy objasněme poněkud příliš stručnou tezi.

Kant v „Kritice soudnosti“ praví:

„Smích je afekt z náhlé proměny napjatého očekávání v nic.“

To, co Kant nazývá „očekáváním“, odpovídá aprioritě „světa“, „předběžné osnově“, tomu, v čem je člověk při všem poznávání, při všem požívání „před sebou samým“. Toto očekávání se však nerozplývá v nic – to by pak bylo zklamání –, nýbrž prostě odpadá, poněvadž se zjevuje cosi mnohem bezprostřednějšího, nesložitějšího.

Sigmund Freud vysvětloval libost smíchu „úsporou energie“.⁷²

Friedrich Theodor Vischer se snaží blíže vymezit toto „očekávání“ tvrzením, že je vyvoláváno „ohlašující se vznešeností, pojímanou ve víceméně pathetickém vzletu.“⁷³ Ruší se „bezvýznamností věcí, náležející výhradně nižšímu jevovému světu, která se, byvši předtím skryta, nyní zaplete tomuto vznešenu najednou pod nohy a přivodí jeho pád“.

Tím je však očekávání vymezeno nepochybně příliš úzce. Tak se sice vysvětlí komičnost „Dona Quijota“ a všeho, co se jí podobá; u mnoha Enšpíglových kousků naopak očekávání není vznešené, nýbrž nanejvýš prostě rozumové. Vischer si tedy všímá pouze možnosti – byť obzvláště vydatné – že smích vzniká úsporou *vznešeného*.

Schopenhauer vykládá smích z „vnímání inkongruence myšleného vzhledem k nazíranému“. V druhém díle „Světa jako vůle a představy“ čteme tyto věty:

„U onoho náhle se projevujícího rozporu mezi nazíráním a myšlením zůstává nazírané vždy nepochybně v právu: neboť vůbec nepodléhá omylu, nepotřebuje vnějšího ověření, nýbrž se hájí samo. Jeho konflikt s myšlením pochází venkoncem z toho, že myšlení se svými abstraktními pojmy není s to sestoupit až k nekonečné rozmanitosti a nuancovanosti názorného. Toto vítězství názorného poznání nad myšlením nás těší, neboť nazírání je původní, od zvířecí přirozenosti neoddělitelný způsob poznávání, v němž se pro-

jevuje vše, co skýtá vůli bezprostřední uspokojení: je mědlem přítomnosti, požitku a bezstarostnosti: také není spjata s žádnou námahou. O myšlení platí opak: je to umocněné poznání, jehož praktické užívání si stále žádá určité, často značné námahy; a právě jeho pojmy to bývají, které tak často kladou odpor uspokojování našich bezprostředních tužeb, představující jakožto médium minulosti, budoucnosti a vážnosti chatrný vehíkl našich obav, naší lítosti a všech našich starostí.“

Četné příklady podpirají přesvědčivost tohoto výkladu. Poměr obou rovin, mezi nimiž dochází ke smíchu, „výška pádu“, jak to nazveme, je tu vyjádřena nedostižným způsobem. Problematické zůstávají pouze oba pojmy „myšlení“ a „nazírání“. Ne každé rozvrhování je myšlení. I přání, smyslová zvědavost, skličující pocit strachu rozvrhují. Objevili-li se ve „Snu noci svatojanské“ najednou Klubkova oslí hlava, nemysleli jsme vůbec nic, nýbrž teskně romantická lesní nálada se zde znenadání ocitá tváři v tvář nehmataelnější tělesnosti. Ano, již sám zřetel na souvislost organického celku, kterému se břich a fallos jeví komickými, představuje rozvrhující *nazírání*. Smích pak vzniká při každé formě rozvrhu, která se ukáže jako nepřiměřená, nepřiměřená ve smyslu příliš velkého rozpětí. Jsme zbavování napětí vyvolaného tím, co tvoří – všeobecněji, než to vyjadřuje Schopenhauer – nejvlastnější jádro člověka, jsme zbavování úsilí po syntéze, jež podle schématu „předstihování“ a „navrácení se k...“ teprve umožňuje jakoukoliv zkušenost, jakékoliv poznání. Ne vždy přitom klesáme hned až na rovinu zvířecí. Z rámce vznešenosti vypadává již všechno každodenní a střízlivé a působí směšně jako třeba u Kellera douška o obchodních drobnostech v závěru šroubovaně stylizovaných milostných psaní Viggiho Störtelera, která by se nevyjímalá směšně v prostém obchodním dopise. Od každodenního lze pak sestoupit k prostoduchému nebo obhroublému. Podstatné je jen to, že faktický život si žádá menšího vzepětí sil než život ideálně rozložený, že úsilí, které se snaží potvrdit určitý rozvrh, se náhle ukáže být přehnané. Při vyslovení jména John Kabys-Hlávka se přeorientujeme od anglosaského nimbu k dobře známému, bujně rostoucímu plodu naší zahrady. V případě kostrče

Shakespeareova Pompeia dochází k zvratu římské důstojnosti rovnou k nejnevážnější části těla, na které nicméně však musí sedět každý, ať už se tváří jakkoliv.

Není vždy snadné analyzovat příklady komického účinku, a nezdíka se cosi v člověku brání proti tomuto fenoménu a jeho výkladu. Vždy je třeba se tázat, od čeho a k čemu nás smích uvolňuje. Nevelkou výšku pádu vykazuje komedie racionalistického období. Jako hrdina vystupuje zdravý nemocný, hypochondr, lakomec, to znamená člověk, který zbytečně ztěžuje život jiným i sobě. Tellheimův sublimní pojem cti v „Míně z Barnhelmu“ představuje poslední, velice již zjemnělou variantu. Smích zde vychází z jakési přepjaté vážnosti a vyúsťuje v samozřejmou jistotu rozumného života, který nemusí usilovat o to, aby byl správný a příjemný, a nekončí tedy ještě v nížinách, nýbrž na rovině, která slouží jako místo pobytu příjemnému všednímu dni dobré společnosti. Z té roviny však třeba zase vychází smích v Goethově frašce „Bozi, hrdinové a Wieland“, aby vyústil v drsnou prostotu Hérakleovy vitality. Ani zde není výška pádu příliš velká. Sahá sice až k základům elementární smyslovosti (kterou arcí Goethe odkrývá jen šetrně), ale nenasazuje příliš vysoko. Z výšin nejpompéznějších nároků klesá napětí v německé barokní komedii až k surové obscénnosti. Například „Horribilicribrifax“, veselohra, které se dnes téměř děsíme, ale též antická komedie – jmenuji „Lysistratu“, kde nejvážnější otázka „válka nebo mír“, blaho vlastní obce, vyúsťuje v pohlavní ukojení, takže vilný politik rád obětuje státnické úvahy, jen aby dosáhl nejbližšího cíle, k němuž ho neodolatelně žene pud.

Jemnocitnější čtenář se zeptá, jak je možno přiznávat takovým výtvorům úroveň velkého básnického díla. Nicméně ve smíchu vyvolaném komikou je obsažen nesmírný triumf a nezvratná pravda. Člověk si znovu uvědomuje meze své konečnosti, nyní však takovým způsobem, že nemůže než této konečnosti přitakat. Plánuje, rozvrhuje, promýšlí a vztahuje. Je stále v předstihu před sebou a snaží se shrnout celek života z *jednoho* hlediska. Právě proto ale zůstává stále za sebou, a podobně jako tragično přepadá jej ze zálohy i komično, nikoliv však proto, aby ho zničilo,

nýbrž aby ho jakoby zastavilo voláním: Stůj! Nač také? Sosias v „Amphytrionu“ shledává i ty nejsubtilnější úvahy o povaze identity zbytečnými a cosi v nás mu dává za pravdu, jakýsi vzdor života, který se nedá připravit o své nejvlastnější právo a blaženě odmítá jakékoli zdůvodňování.

Mohlo by snad být nyní jasné, nakolik patří komično k dramatickému stylu. Komik napíná, aby zbavoval napětí. Tváří se, jako by chtěl hodně vysoko, aby v okamžiku, kdy vynakládáme námahu, nám tuto námahu ušetřil a předložil něco, co beze všeho ručí samo za sebe. „Nač?“ – „Nač také!“ – to je rytmika, v níž se zde pohybuje naše chápání. Problém, pathos se vždy znovu sám sebou ruší. Jednota dramatického díla se tím ovšem ohrožuje. Cílevědomost se přerušuje. Aristofanés v „Žabách“ začíná hned směšným efektem. Posлуhač očekává děj a chystá se dávat pozor. Místo toho se objeví Dionýsos s otrokem Xanthiou, který se ho ptá, zda má říci podle zvyklostí autorů komedií něco obhroublého. Toto neotesané mluvení a jednání činí jakékoliv předvídaní od počátku zbytečným. Navíc obsahuje polemiku s básníkovými konkurenty. Vypadává z rámce iluze díve, než se tento rámeček mohl pořádně vytvořit. Leč tím se dále nedostaneme. Ocitli jsme se na slepé koleji a musíme být znovu uvedeni do určité dějové souvislosti. A tak to pokračuje ve stálém antagonismu dramatického napětí a komického uvolňování. I novější komičtí básníci se toho přidržují. Připomínám jen scénu v Raimundově „Démantu krále duchů“. Eduard, sympatický hrdina, je v tísní. Očekáváme rozhodnutí, ať již dobré či špatné. Konečně dojde za velkých příprav k zapřísahání ducha jeho otce. Duch se zjeví a vyřkne slova:

Ich bin dein Vater Zephisés und habe dir nichts zu sagen
als dieses

a hned zase zmizí. Nic z toho nevzejde, anebo spíše to, co z toho vzejde, je zvuková hříčka, kterou se přirozeně naše hravost pobaví natolik, že se můžeme zatím vzdát kýženého rozhodnutí. Tak dopadneme bezpočtukrát, kde jde, v rozporu s dramatickým účelem, o něco zásadně bezúčelného, nepochybně však nanejvýš uspokojivého.

Čím více bude básník inklinovat ke komičnu, tím spíše se vynasnaží vyvolávat dramatické napětí jen jako východisko smíchu a bude se rozptylovat v samých směšných detailech. Aristofanés, Plautus, Shakespeare ve svých nej-jadrnějších hrách, Molière ve fraškách, Gryphius, Raimund si zde vedou zcela bezuzdně. Avšak znovu a znovu je komedie reformována z hledisek vysoké literatury. Pak se uplatní onen typ komedie, ve kterém vytrvá jednotné napětí a směšnost zazní jen slabě na okraji děje, typ, který uskutečňuje v německém jazyce nejryzeji „Mína z Barnhelmu“. Jediná svého druhu je však Kleistova komedie „Rozbitý džbán“. Forma soudu zaručuje od počátku až do konce dramatický švih. Soudce sám je viníkem, a proto se horlivě snaží odvrátit pozornost od toho, na čem záleží. Komičnost jeho odboček a vytáček přechází v odpor, který musí soudní rada Walter zlomit. Odpor sám zase stupňuje napětí, takže jedno nahrává druhému. Je to nejduchaplnější hra, jakou kdy zosnovala mysl dramatického básníka, stejně dokonalá ve sféře komična, jako je dokonalý „Král Oidipús“ v oblasti tragické.

Nebudeme se tedy pozastavovat nad tím, že Kleist, z největších dramatiků ten nejtragičtější, je zároveň nejkomičtější. Má-li Sókratův výrok na konci Platónova „Symposia“, že tragik musí být také komikem, vyjadřovat něco opravdu závažného, pak musí znamenat toto: Tragik může svou záležitost dovést až ke zhoubnému konci jen tehdy, když místo do propasti nicoty dopadne nakonec na půdu komična a když nad troskami jeho světa zazní smích toho, kdo ví, že duch bez těla je neskutečný, ale že tělo se bez ducha obejít může a že si v elementárních radostech života samo dovede postačit.

O základu druhových pojmů poetiky

Úkolem prvních tří oddílů knihy bylo odlišit poetické druhy a propracovat každý samostatně. Tento úkol se dal splnit jen neúchylnou ideací, to znamená, že u básnických děl se přihlíželo k lyrickým, epickým a dramatickým rysům se zřetelem na apriorně pojaté ideje. Bylo by nasnadě porovnat tento postup s Goethovou typologií. V dopise Sömmeringovi z 28. srpna 1796 čteme:

„Idea o předmětech zkušenosti je jakoby orgánem, kterého používám, abych zkušenost pochopil, abych si ji přivlastnil.“

Orgán se nevytváří ze zkušenosti, zato však *na* ní a *skrze* ni, tak jako je oko vytvářeno a vybavováno skrze světlo pro světlo, orel skrze vzduch pro vzduch. Idea prarostliny je orgánem k pochopení rozmanitosti rostlinné říše, idea osteologického typu umožňuje zjednat si přehled o zvířecí říši. Ve smyslu podobného a priori bychom rovněž chtěli uplatnit ideu lyrická, epická a dramatická.

Avšak poměr jednotlivého básnického díla vůči druhové ideji je jiný než poměr jednotlivé rostliny k prarostlině, jednotlivého zvířete k typu zvířete. Žádná jednotlivá rostlina sice nepředstavuje v ryzí podobě typ rostliny. Právě tak jako ve skutečnosti neexistuje „prarostlina“, neexistuje ani ryze lyrické, ryze epické či ryze dramatické dílo. U rostliny to však jen znamená, že každá jednotlivá rostlina je určována a podmiňována tisícerými nahodilostmi. Avšak i při této podmíněnosti není rostlina ničím jiným než rostlinou. Červená barva, vroubkované listy jsou pro odlišení od zvířat indiferentní a nepřidružují ji zvířecí či anorganické říši, nýbrž představují typ v individualizované podobě. Naproti tomu lyrická báseň – právě proto, že je básní – nemůže být výlučně lyrická. Podílí se rozdílnou měrou a způsobem na všech druhových ideách, a pouze *převaha*

lyrična nás má k tomu, abychom tyto verše nazývali lyrickými.

Tuto skutečnost, na niž bylo již vícekrát poukázáno, musíme konečně prozkoumat důkladněji. Pak se teprve může ukázat, čím vlastně druhové ideje jsou a na čem se zakládá jejich dávné trojrozdělení.

Nebude to žádná prostá analogie, když pro objasnění vztahu lyrična, epična a dramatického připomeneme vztah slabiky, slova a věty. Slabiku lze uznat za vlastní lyrický element jazyka. Nic neznamena, je pouze vyřčena, a tedy schopna se stát výrazem, ale nikoliv pevným označením. Na určité sledy slabik, jako je eia popeia, ach, ελεεῦ, αἴλιον, om, jsme narazili jako na elementární hudební fenomény jazyka. Nekonstatují žádný předmět. Chybí jim intencionalita. Zato však jsou bezprostředně srozumitelné jako „tónina citu“, jak je označil Herder. (Srovnej str. 53–54.) Kdekoliv se v jazyce silně uplatňují slabiky, smíme hovořit o lyrickém působení.

Naproti tomu si v epickém stylu jednotlivé slovo, označující předmět, zachovává své výsostné postavení (str. 70). Již ve slovní zásobě homérských eposů jsme pokládali za nutné ocenit epikův výkon. Bohatství slov zachycuje bohatství proměnlivého života, a epického básníka si vážíme proto, že nám předvádí bohatství života.

Funkčnost částí, která je podstatou dramatického stylu, se obráží ve větěném celku, kde podmět má určitý vztah k přísudku, vedlejší věta hlavní a kde je pro porozumění jednotlivých částí zapotřebí určitého předběžného pohledu na celek.

Podle toho však, zda se ve větách silněji uplatňují vzájemné vztahy částí nebo jednotlivé představy či hláskové prvky, projevuje se v básnickém díle zřetelněji složka lyrická nebo epická či dramatická, aniž by přitom ostatní chyběly, či vůbec jen – jde-li o slovesné umělecké dílo – mohly chybět. Dokonce táž věta bude podle toho, jak ji budu mluvit, znít spíše lyricky nebo spíše epicky či dramaticky. Například řádek z Eichendorffova „Rückkehr“ (str. 32):

Da hört' ich geigen, pfeifen . . .

V kontextu básně zaznívají tato slova v onom rytmicky a melodicky splyvavém tónu, který vtahuje každou slabiku do magie bolestného naladění. Táž věta by mohla stát v nějaké spíše střízlivé epické veršované povídce třeba v hexametru:

Abends kam ich ins Dorf. Da hört' ich geigen und pfeifen.

V tom případě by se nevzbudilo naladění, nýbrž představa hudby. Představa by se naopak stala funkcí nadřazeného celku, kdyby třeba nějaký poutník, který se v ohrožení ustrašeně ubírá svou cestou, v temnotách uviděl cosi neurčitého, s napětím poslouchal a později vylíčil tento okamžik slovy:

Da hört' ich – geigen, pfeifen! Frohe Menschen – und fühlte mich geborgen.

Je ovšem obtížné objasňovat dramatickou funkčnost na tak jednoduchých příkladech, stejně jako by na druhé straně bylo obtížné vyloudit z hypotaktických souvětí lyrické kouzlo. Příklad má pouze přispět k poznání, že stylistika má důvod k tomu, aby vedle vnějškově postižitelných jevů přihlížela i k neprokazatelným spodním tónům.

Rada slabika – slovo – věta zároveň však také objasní, proč byly literární druhy uvedeny v pořadí lyrično – epično – dramatického. Druhy uvedené později jsou odkázány na druhy uvedené dříve. Mohu sice – a jako dítě či v afektu to činívám – tvořit slabiky, aniž bych přitom řekl nějaké slovo či označil nějaký předmět, nemohu však vyslovit slovo, aniž bych zároveň nevytvořil slabiku, a právě tak nemohu formulovat větu, aniž bych užil jednotlivých slov, a tím i slabik. Dramatično je tedy odkázáno na epično. Předmětová složka v něm klesá na úroveň pouhého předpokladu. (Str. 119.) Musí však být přítomna, aby mohla být uvedena v souvislost a posouzena. Je-li viditelná stránka redukována, stává se dramatický styl abstraktním, jako někdy v Kleistových novelách, kde části jsou i při nejpreciznější vzájemné vztáženosti propracovány jen zběžně. Že je epický druh odkázán na lyrický, vypadá méně samozřejmě. Nicméně kdo chce něco představit, musel se s tím nejprve

ztotožnit. Jinak se to jeho ani nás nedotkne a jeho líčení bude „suchopárné“ – právě proto, že bude postrádat vláhy lyrického živlu. Původní akt představování předpokládá vzájemné proniknutí. Z ničeho jiného nemůže vycházet.

Lyrično je tedy posledním dosažitelným základem všeho básnictví (srovnej str. 42), oním „sunder warumbe“, hlubinou, z níž pramení, aby vystoupilo k výšinám dramatické poezie, nad níž již dále nejde, leč v mezních situacích tragická nebo komická, v nichž člověk ničí sám sebe, a to buď jako smyslovou, nebo duchovní bytost.

Toto pořadí však nelze vykládat z hlediska literárních dějin, jako by se tvrdilo, že *básnictví* jednotlivce či celého národa začíná lyričnem a končí dramatickem. Lyrično jako lyrické *básnictví*, epično jako epické *básnictví* vystupují do popředí teprve tehdy, když se jazyk poezie již více nebo méně zřetelně celkově vyvinul, kdy tedy již člověk dosahuje stupně dramaticka, na němž může lyrický či epický prvek teprve vyniknout. Této skutečnosti literární historik nedbá, protože se vymyká jeho možností ji doložit. Chápe se nejstarších textů a již tam nachází poezii, která má podíl na všech druzích. Buď si problematika ještě málo rozvinutá a funkčnost ve větě či vyprávění primitivní: bez rozvržení námětu, bez jistého napětí se ani ten nejnaivnější básník nepustí do díla. Proč se pak ale zprvu více uplatní prvek lyrický nebo epický, to nám nemůže objasnit žádná „filosofie básnictví“, nýbrž výlučně historické studium neopakovatelné situace určitého národa, určitého básníka.

Bližíme se bodu, kdy je třeba ukázat, co vlastně tvoří podstatu literárního druhu a na čem se zakládá. Zde totiž, kde selhává systematická věda o básnictví, pomohou dále filosofie a dějiny jazyka. Posloupnost lyrický – epický – dramatický, slabika – slovo – věta odpovídá stupňům řeči, jak je popsal Cassirer⁷⁴: řeč ve fázi smyslového výrazu, řeč ve fázi nazíravého výrazu, řeč jako výraz pojmového myšlení. Cassirerova „Philosophie der symbolischen Formen“ ve svém prvním svazku sleduje vývoj řeči tak bedlivě, že není co dodat, nýbrž se jen na každém kroku můžeme těšit z nejvyšší míry osvětlení problémů. V povaze řeči je vyvíjet se od výrazu emocionálního k logickému. Z písemného podání se toho lze ovšem spíše jen dohadovat než to

jednotlivě dokazovat. Neboť když se jazyk písemně fixuje, proces dospěl už daleko. Proto se zkoumání vrací, jako již u Wilhelma von Humboldta, do předliterárního období a hojně se zaměstnává primitivními národy. Je k dispozici řada svědectví, která se do značné míry shodují. V určeném směru se vyvíjí každý jazyk, podobně jako se vyvíjí každý člověk z dítěte v jinocha, z jinocha v muže a ve starce. V novějším rouchu se tak potvrzuje Herderovo vyprávění o věkových fázích řeči. A stejně jako se již Herder odvolává jak na jednotlivce, tak na celé národy, je i u Cassirera patrné, že každý jedinec se ubírá cestou, kterou musela zdolat i raná doba lidstva. Malé dítě zůstává dlouho omezeno na období emocionálního výrazu, až jeho projevy poznenáhlu nabudou intencionálního významu a budou označovat pevně ohraničené předměty. Uvádět předměty ve vztah, vytvářet souvislosti je dalším pokrokem, pro vázaným neustálou otázkou „proč?“, nezapomenutelnou všem rodičům. Pozdější je ovšem zde již uloženo v dřívějším, tak jako v chlapci dříme jinoch a list odkazuje již na květ. A stejně tak se na vyšších stupních neztrácí, co bylo překonáno. Nemizí, nýbrž zůstává uchováno. Ve chvíli úžasu může dospělému muži uklouznout slůvko, které konstatuje předmět, jako by jej viděl poprvé, s blaženou původní bezprostředností chlapce, a aniž by něco znamenala, proráží v afektu „tónina citu“, která patří k ještě nediskurzivní možnosti dorozumění.

Může ještě někoho udivit, je-li posloupnost lyrický – epický – dramatický uváděna do těchto souvislostí? Již dávno jsme si ozřejmili, že druhy se vztahují k čemusi, co nepatří jen k literatuře. Jasně nyní vidíme, jak to s těmito věcmi je. Pojmy lyrický, epický, dramatický jsou literárněvědnými názvy pro fundamentální možnosti lidské existence vůbec, a lyrika, epos a drama existují jen proto, že emocionální, obrazné a logické sféry konstituují lidskou bytost jako jednotu i jako posloupnost, rozdělující ji na dětství, mládí a zralost.

To si však žádá objasnění. Cassirer vykládá cestu od emocionálního k obraznému a k logickému jako postupnou objektivaci, již se teprve utváří cosi jako závazná sféra předmětů. Na to jsme připravováni kategorií distance. V ly-

rickém bytí ještě neexistuje distance subjektu a objektu. „Já“ splývá s pomíjivým. V epichu se vytváří protějšek perspektivou. Aktem nazírání se upevňuje předmět a zároveň i Já, které tento předmět pozoruje. Avšak na rovině vyjevování se a nazírání jsou Já a předmět ještě navzájem spjaty. Jedno vzniká i osvědčuje se druhým. V dramatickém bytí však je předmět jakoby odložen ad acta. Člověk nenazírá, nýbrž posuzuje. Míra, smysl, řád, jež pozorovatelé kdysi na jeho epické pouti vysvitly na věcech a lidech, se nyní odpoutávají od předmětů a jsou pojímány a hájeny samy o sobě, abstraktně, tak, že nové nabývá platnosti jedině se zřetelem k tomuto „před-sudku“. Rozvrh světa vykrytalizoval. Svět, jeho duchovní sebeurčení, se stává „absolutním“, to znamená „odpoutaným“, a v tomto odpoutání „zásadně platným“. Z této výšiny shlíží dramatik na proměnlivý život.

Cítění – ukazování – dokazování: v tomto smyslu se distance zvětšuje. Rozpomeneme-li se na abstraktní povahu dramatického chápání života a na druhé straně na niternou povahu lidského lyrického naladění, srozumitelnou bez jakéhokoliv dokazování, nebudeme se již děle rozpakovat označit dramatickou existenci jako ducha, lyrickou pak jako duši, jak se to již doposud dělo, aniž by tato slova byla legitimována. Avšak na ducha a duši se nesmíme dívat jako na vlastnosti či schopnosti, které člověk vlastní. Rovněž se zdržujeme jakéhokoliv teologického výkladu těchto pojmů. Co nazýváme duší, nemá nic společného s nesmrtelnou částí člověka sídlící v těle, co označujeme duchem, není vnitřní, Bohem zažehnuté světlo, nýbrž u obou jde o fundamentální existenční mody, které nemají žádné jiné reality a jsou jen způsobem, jak existuje jsoucno, předměty a stavy, které se odhalují. Duše, toť plynulý obraz krajiny ve vzpomínce; duch, toť ona funkční souvislost, již se představuje větší celek.

Mohli bychom se zeptat, co nás opravňuje propůjčovat ctihodným starým slovům nový význam. Několika málo příklady snad bude možno ukázat, že ony významy vůbec nejsou nové, nýbrž představují jen jistý výběr ze všeho toho, co se odjakživa nazývalo „duchem“ či „duší“. Kdo u nějakého člověka chválí jeho ducha, má tím na mysli, že

dokáže uvést ve vztah mnohé, co jiným zůstává beze vztahu. Vtip je úkonem ducha, arci nepřístojným, poněvadž uvádí v souvislost, co věcně spolu nesouvisí. Duch je chladný. Vše, co prozrazuje jen ducha a ne zároveň i duši, lílí jas, ne však teplo. Výkony ducha jsou předmětem obdivu. Kouzlo duše je předmětem lásky. Oduševnělý zrak, oduševnělý hlas vytváří onu neodolatelnou sympatii, která byla jako lyrické prostupování zevrubně vylíčena (str. 49). Ani zde se neodchylujeme od dávného zvyku jazyka, na jehož základě se nám zdá, že duše, lyrická existence, má vždy zřetelnější ženské rysy, a duch, dramatická existence, tvrdší mužské rysy. V Schillerově známém epigramu

Pročpak se živý duch nemůže duchu zjevit?
Mluví-li duše, ach, pak není to duše již víc.

je všechno pojímáno přesně ve zde uvedeném smyslu. Okolnost, že duše nemůže mluvit, aniž by se sama popřela, jsme si vysvětlili analytickou silou vyspělého jazyka (str. 59), která nikdy není pouze hudební, nýbrž vždy zároveň intencionální, to znamená, že vytváří protějšek. Neužívá však Schiller pojmů duch a duše jako synonym? To bychom u něho v tak pregnantní básni sotva očekávali. Nikoli duch samotný, jen živý se nemůže duchu zjevit. Dárce života je však duše. Je plností života samého, jeho bezprostředním odhalením, pokladem milostí, který nemůže být získán, nýbrž který se přijímá jako dar z ruky v jádru neznámé, pro niž není v jazyce slov. Z této plnosti života se sice myslící duch musí pozvednout a na vše, co je mu darováno, nechat dopadnout své pronikavé světlo, stejně jako se u Hölderlina Jupiter povznáší nad temnou říši Sátuonu. Avšak „vzdát dík nechť se neostýchá!“ Cítí-li se svémocným, a pak se tryskající pramen vyčerpá, nezbude mu nic než mrtvý zákon, rozvrh, který již nic nerozvrhuje. Vzápětí je také vystaven klamu a omylu. Schelling říká: „Existuje sice omyl duchaplný, ne však oduševnělý.“ I zde se používá pojmu duch a duše v našem smyslu. Duše se nemůže mýlit, vždyť sama žádné stanovisko nezaujímá, nýbrž je zajedno s proudem dění. Duch se může mýlit, neboť osvobuje pravdu od závislosti na citění a nazírání a uchovává ji

ve znacích, ve slovech a v písmu. V chybném užívání znaku vězí omyl a klam. Umožňuje jej distance, kterou duch zaujímá vůči věcem. Varovný hlas jej zavolá zpět. Muž poznává, proč jej nezměrná touha přitahuje k ženě. Každé gesto lásky, polibek, ztráta volného vzpřímeného postoje, klesnutí a spojení, v němž zapomene na veškerý již zpředmětněný život, a tím i své vlastní já, aby jej znovu původněji nabyt: každé gesto svědčí o tom, kolik duch dluží duši. Podobně je tomu se vzpomínkami na nejranější dny dětství, kdy duch byl ještě sláb, duše však o to bohatší. Zchudne ten, kdo již nedovede čerpat z hlubin těchto vzpomínek a komu nebylo dopřáno zakusit lásky. Kdo však setrvává jen ve vzpomínkách, nedokáže sám sebe vyjádřit a sdělit se jiným; odkázán na stejně naladěné je takový sklíčený duch nepřístupný nárokům zajištěného společenství. Neboť společenství je zajištěno, upevněno jen v duchu dramatickém, v explicitně pojatém světě, kde každý ví, oč jde, a kde hodnoty, v něž se věří, i obecně závazné zákony jsou pevně fixovány. Princ z Homburgu zná cestu od lyrické existence k dramatické, od zasněné individuality k vlastnímu já, které je nositelem společenského ducha. Také Schiller, odhlédneme-li od mravní základny jeho postoje, se pokusil v „Dopisech o estetické výchově člověka“ vyslovit totéž. Polarita osoby a stavu je popsána tak, že každý v ní snadno odhalí poměr dramatická a lyrična a dokáže si fenomenologicky vyložit kantovskou teorii. Jako nemůže nikdo existovat jen jako stav nebo jen jako osoba, jako zůstává v prvním případě temným, v druhém prázdňným, nemůže žádný člověk existovat jen jako duch či duše, mužsky či žensky, dramaticky či lyricky. Jako duch ustrne, jako duše se rozplyne. V dramaticku mu hrozí smrt roztržštěním, tragické ztroskotání jeho světa. V lyričnu mu hrozí rozplynutí – nedokáže se již sám udržet. To dobře věděl Franz Baader, který označil plynoucí a ustrnulé za nejkrajnější zóny, v nichž už se nemůže dařit životu.⁷⁵ Převaha lyrického či dramatického bytí je tedy patologická; na jedné straně Brentano, který se před našimi zraky vytrácí jako básník i jako člověk, na druhé Kleist, jehož krutost, ostrovtip a tvrdost nás děší. Epično nacházíme uprostřed. Plynulé se právě upevnilo, ustálené já se teprve odhaluje. Neznáme pro

tuto „zdravou“ existenci žádný obecně uznávaný název, leda „těleso“, „tělesovost“ (viz str. 75–76), ne však jakožto nějaký předmět, nýbrž jakožto existenční modus. (Srovnej str. 148.)

Takové škatulky jsou však na pováženou. Kdo je sestavuje, musí mít jasno o tom, k čemu vlastně jsou. Nerozdělují lidskou mysl v žádném případě tak, jako rozdělují lidskou postavu názvy hlava, trup a údy. Zde se naopak na nějakém celku, který jako barevné spektrum neznatelně přechází z jednoho extrému v druhý, vymezí ta či ona fáze a stanoví pro ni název. Avšak:

... wenn wir unterschieden haben,
Dann müssen wir lebendige Gaben
Dem Abgesonderten wieder verleihn
Und uns eines Folge-Lebens erfreun.

/ Goethe /

Přechod od plynulého ke strnulému by místo třemi mohl být označen čtyřmi i více názvy. A bylo by možno si dobře představit, že Švéd, Rus, Španěl, Turek, vycházející z jiných zkušeností, rozdělí tentýž celek jinak – podobně jako řecké slovo *χλωρός* vyděluje z barevného spektra část, která obsahuje přibližně polovinu naší zeleně a polovinu naší žlutě.

Nicméně se trojici lyrický – epický – dramatický dostává posléze přece jen zvláštní závažnosti, neboť se ukáže, že se zakládá na trojrozměrném času. V plynutí lyrična slyšíme proud pomíjivosti, který neustále plyne, takže se podle Hérakleita nikdo nemůže ponořit dvakrát do téže řeky. Vzpomínkou se člověk noří z přítomnosti do plynoucích vln toku a pluje s nimi. Není tu prodlení, žene ho to dál.

Kéž to časté požehnání
chvilku jen smí trvat dál!
Za vlahého však už vání
kraj se květy obsypal.
Mám být vděčen pod zelení,
stínem že se kochat smím?
Zežloutne mi v podjesení,
rozšlehaná vichrem zlým.

Vonných-li chceš ochutnat
plodů, ať si přispíš!

Ty zde počínají zráti
a tam vedle klíčí již;
kapky lijáku jak tečou,
údolí se mění tvé;
jednou, ach, a touže řekou
nepoplueš podruhé.

I kdybychom si snad někdy, viděno zvenčí, vzpomněli na „totéž“, v lyrickém naladění to totéž nebude. Jinoch si vzpomíná na své dětství jinak než muž a stařec. Není tu identity.

A ty sám! Co stálo kdysi
skálopevně před tebou,
paláce i zdi a vlasy
zrakům tvým vždy nové jsou.
Kde je ret, jenž horkem sálá
a ježž pocel zkonejší,
noha kde, jež stoupávala,
nad kamzíka smělejší?

Vlídna dlaň, jež hladit spěla,
dotek, jenž se hebce nes?
Její zjev, ba ona celá –
všechno změněno je dnes;
a co na místě té jiné,
zjev, jenž tvým je jménem zván,
přišlo vše, jak vlna plyne,
a tak proudí v oceán.

Poslední sloka potom však zní:

V jednotu teď nech se stěci
začátkům a konci též!
Rychlej' než ti plynou věci,
ty sám sobě proplyneš!
Múzy však ti popřávají
nehynoucí míti dar:
To, co v prsou se ti tají.
Ten, ježž v duchu chováš, tvar.

/ Goethe: Co ve změně trvá – přel. O. Fischer /

My bychom „to, co v prsou se ti tají“ a co Goethe předpokládá jako něco fixního, ještě nerozlišovali od pomíjivého-

ho. Avšak ve „tvaru v duchu“, který propůjčuje pomíjivému trvalost, poznáváme epickou existenci, která konstatuje věci jako takové a prohlašuje, předávajíc je paměti: Takovou povahu mají! Člověk zde pohlíží z břehu přítomnosti na proud pomíjivého. A jestliže jsme „tvar“, cosi tělesného, přiřadili k epickému, pozoruje „duch“ ztvárněný život se zřetelcem na to, na čem záleží. Klade otázku „kvůli čemu?“. To znamená: lyrická existence vzpomíná, epická zpřítomňuje, dramatická rozvrhuje. Co se myslí vzpomínáním, zpřítomňováním a rozvrhováním, by mělo být již jasné. Ale protože se nyní odvažujeme temporálního výkladu, jenž může snadno vést k omylu, není žádné vysvětlení zbytečné.

Lyrický básník, jak bylo řečeno (str. 49), může vzpomínat přítomného i minulého, ba dokonce i budoucího. Naproti tomu nyní má vzpomínání zřetelně préteritní význam. V tom však není žádný rozpor. Říkáme-li, že lyrický básník je schopen vzpomínat přítomného, minulého a budoucího, chápeme rozměry již jako zpřítomněný čas, jak se jeví našemu zraku na ciferníku nebo na dosud neutřzených listech kalendáře. Lyrické vzpomínání je nicméně návratem do mateřského lůna v *tom* smyslu, že se mu vše jeví opět v onom minulém stavu bytí, z něhož jsme vzešli. Ve vzpomínání samém není ovšem ještě vůbec obsažen čas. Rozplývá se v momentálním. Avšak viděno z hlediska přítomnosti, je vzpomínka minulostí par excellence. Že tak nemluví jenom teorie, dosvědčuje pocit: Hroužím se do minula!, který se zmocní vzpomínajícího, i když pomnívá budoucí, jako onen citlivý lyrik v Kierkegaardově „Opakování“.⁷⁶ Prodlévá v prostoru bytí, které bylo vždy již dříve, než vzešla přítomnost, a vrací se se vším, co jej naplňuje, do tohoto dřívějšího prostoru bytí, takže je mu nyní toto bytí nejbližší, ba se s ním samým neoddělitelně ztotožňuje, a člověkem, jenž v něm ztratil sama sebe i jakoukoliv časovou orientaci.

Nač lyrický básník vzpomíná, to epický básník zpřítomňuje. To znamená, že si zachovává v životě, ať je datován jakkoli, protějšek. Ať už vypráví o Adamově a Evině pádu či o posledním soudu: vždy předvádí vše tak, jako by to byl viděl vlastníma očima. Neříkáme tedy, že prodlévá u toho, co se děje nyní. To souhlasí jen tehdy, jestliže se

jednou rozhodne vylíčit svou vlastní dobu, jako Goethe v „Heřmanovi a Dorotce“. Nepochybně však přítomnost vytváří a zakládá zpřítomnělý život tím, že ukazuje, odkud pochází. Jeho umění lze porozumět nejsnáze, neboť náš všední život se většinou pohybuje v epických kolejích. I my si běžně zpřítomňujeme minulost a malujeme si budoucnost jako zpřítomnělou. Takový postoj k budoucnosti však nemá s dramatickou existencí nic společného, naopak by zde bylo třeba říci:

Co epický básník zpřítomňuje, to dramatický básník rozvrhuje. Žije právě tak málo „v“ budoucnosti jako epik „v“ přítomnosti. Ale jeho existence je zaměřena, upnuta na to, kam míří. Všimá si především toho, kam míří, na čem záleží. V problematickém básnictví je mu jasné předem, na čem záleží; v pathetickém ještě tápe a hledá cíl v temnotách. Ale zde stejně jako tam jaksí spěje do předpokládané budoucnosti. Na takovém předpokládání se zakládá soud. Posuzovat mohou jen tehdy, pokud něco pozorují se zřetelem na předpokládaný řád. Výraz „zřetel na“ spolehlivě shrnuje všechny možnosti dramatického postoje, od otázky až k vášnivému zápolení.

Lyrický, epický a dramatický básník se tedy zabývají tímž jsoucnem, bezedně plynoucím s tokem pomíjivého. Avšak každý je chápe jinak. Tři odlišná pojetí se zakládají na „původním čase“. Tento čas je však bytím člověka a je bytím jsoucna, které člověk, jako bytost časová, „nechává být“. Tak ústí poetika v problém Heideggerova „Sein und Zeit“, v problém, který dozrál ve spisech „Vom Wesen des Grundes“, „Kant und das Problem der Metaphysik“, „Vom Wesen der Wahrheit“ a v hölderlinovských studiích. Nikde tu sice nenajdeme ani náznak zmínky o literárních druzích. Protože se však druhové pojmy projevíly jako literárněvědné názvy základních možností lidské existence, nemůže nás již udivit, odkazuje-li nás k nim něco tak obecného, jako je zkoumání „pobytu“ (Dasein) a „časovosti“ (Zeitlichkeit). V kapitole „Sein und Zeit“, která má tento název, se totiž říká:

„Původně existenciálně pojato znamená rozumění: rozvrhovat pro možnost bytí, kvůli níž pobyt existuje.“

Porozumění jako fundamentální existenciál krystalizuje básnický v dramatickém stylu.

„Nalézání se primárně koření v minulém . . . základní existenciální povaha naladění je převedení zpět na . . .“

Nalézání se či naladění krystalizuje básnický ve stylu lyrickém.

„Jako umožňuje budoucnost primárně rozumění a minulost naladění, má třetí konstitutivní strukturní moment starosti, upadlost, svůj existenciální smysl v přítomnosti.“⁷⁷ Patří sem „zapomnění“, „zvědavost“ – obojí ve zcela určitém významu.

„Upadlost“ odpovídá epickému stylu.

Rozvrhování, nalézání se a upadlost konstituují dohromady „starost“, čímž se ještě v „Sein und Zeit“ označuje bytí člověka jako čas.

Těchto několik málo odkazů musí postačit. Nemělo by smysl rekapitulovat zde Heideggerovu ontologii. Dokonce by to možná vedlo na scestí, protože „Sein und Zeit“ je, přinejmenším způsobem svého vyjadřování, zatíženo ještě ponurou strohostí (znatelnou již v pojmu „upadlost“), která se sotva zdá být vhodnou podporou našeho úsilí dobrat se podstaty básnictví. Pozdější spisy však, koncipované širě, jasněji a otevřeněji, se vědomě zdržují analýz času, ačkoliv stále ještě předpokládají ústřední myšlenku bytí = čas. Naším úkolem by tedy bylo nejprve si osvojit v duchu Heideggerových hölderlinovských studií a spisů „Vom Wesen der Wahrheit“ výsledky „Sein und Zeit“ a potom sklenout most od bádání ontologického k estetickému. Kdo však by chtěl proniknout až k jádru básnictví, kdo tedy vyjde ze zážitku jeho matoucí pestrosti a teprve „na poloviční cestě se setká s ideou“ (Goethe), ten brzy pocítí potřebu vyřídit tuto záležitost v tichosti a mluvit jen o tom, co mu skutečně leží na srdci. Poetika přitom nic neztratí. Neboť jestliže se snaží, byť s neustálým zřetelem na ideu původního času, vyložit tři poetické druhy z věci samé, musí umět přesvědčit i přímo, a žádná filosofie by nedokázala zajistit „zvenčí“ výsledek, který není zdůvodněn empiricky. V každém případě se cítíme posílení, když poetika prověřuje ontologii a ontologie poetiku. Doufejme, že jsme

propracovali určitý výsek exaktní vědy o lidské existenci, jak jej podává ontologie. Tato naděje je tím odůvodněnější, že čas nebyl v žádném případě postaven do popředí filosofického myšlení teprve Heideggerem. Počínaje Kantovou transcendentální estetikou není této problematice dopřáno klidu. Filosofie idealismu kolem ní více nebo méně vědomě krouží stále. Kierkegaard a Nietzsche se k ní cítí být zvláštním způsobem puzeni. Bergsonovi se podaří velký krok, který opět vyvolává odpor či souhlas mladších badatelů, jako Minkowského⁷⁸ a Gastona Bachelarda⁷⁹. Husserlovy „Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins“ se chopí fenomenologickou metodikou „prastarého křížení deskriptivní psychologie a teorie poznání“. Bylo by možno uvést ještě mnoho jmen. Otázka se více a více větví, a jak se prostírá do šíře, odhaluje teprve celou tíhu své záhadnosti. Obzvlášť se projevuje potíž vyrovnat se jazykovými prostředky s časem jako s „vnitřním vědomím času“, či jako s „formou nazírání“. Trojice pojmů minulost – přítomnost – budoucnost zdaleka nedostačuje, neboť zřejmě již obsahuje vžitý předpoklad o povaze času. Proti předpokladu zakotvenému v jazyce se poznatky prosazují obtížně, je to činnost, která u širšího publika odjakživa vzbuzuje nelibost.

Stále ještě se čas chápe jako jev mezi jinými. Teprve Martin Heidegger se odvážil tušit v něm bytí samo a zasvětil této jediné ideji celou svou filosofickou existenci. Jeho dílo není ještě uzavřeno. Zdá se, jako by se mu během práce na „Sein und Zeit“ odkryl širší obzor, na jehož pozadí modifikuje dosažené a stupňuje jeho význam. Sotva by tedy bylo záhodno přejímat jeho jednotlivé rezultáty, anebo se dokonce úzkostlivě podřizovat jeho dosud definitivně nefixovanému, mnohdy násilnému jazyku. Podstatnější než jakýkoliv výsledek je moc otázky samé. Tak jako svého času Kantova otázka: „Jak jsou syntetické soudy a priori možné?“ zahájila novou epochu duchovních věd, tak asi přebývá v otázce po bytí jako času dějnotvorná síla. O tom, zda se dokáže uplatnit, rozhodne osud, jehož smysl nejsme s to odhadnout. Nicméně je již dnes jasné, že si budeme moci ve světle Heideggerovy otázky přivlastnit duchovní tradici novým způsobem. Uvedeno do vztahu k ča-

su, projeví se zdánlivě divergentní jednotně. Duchovní dějiny nejsou již, jako pro Schopenhauera, blázincem, kde nikdo nechce slyšet druhého a kde nikdo slovům druhého nerozumí, nýbrž se ukazuje, že největší duchové říkají v jádru všichni totéž.

Obzvlášť „nutkavá představa německého idealismu“, trojčíslí a trojtakt, dochází na základě času svého ospravedlnění. Vyjádřili jsme dimenze, či, jak bychom museli říci s Heideggerem, tři „extáze“ času v básnických družích. Nemůže nám přitom uniknout, že se v estetice trojčíslí vnucuje i v jiných souvislostech. Rozlišujeme tři druhy směšného: vtip, komiku a humor. Je nasnadě domněnka, že humor představuje směšnost lyrickou, komika epickou, vtip dramatickou. Podobně by se dalo rozumět trojici hudba, výtvarné umění, poezie. Již Hegelova a Vischerova estetika tvoří podobné paralely, aniž by chápala jejich pravý důvod: vládu ryziho času.

Zde je však nutno varovat. Nic by nebylo ošidnější než vágní hra s časovými pojmy. Nic nedokáže, kdo výsledky určitého zkoumání lehkovážně hned uplatní jinde. Jedině velmi důkladná obeznámenost s věcí propůjčuje vědeckému výkladu opravdovou hodnotu. Avšak jako heuristický princip, jemuž se žádný badatel nemůže vyhnout, ať se cítí sebevíc nezávislý na jakýchkoliv předpokladech, by se měla temporální interpretace osvědčit pokaždé.

Ani to však není arkánum, které každému, kdo je vlastní, předem zajistí výsledky. Naopak, metoda, jakou je třeba Hegelova dialektika, může jen škodit, nespojí-li se se samozřejmým smyslem pro umělecké hodnoty. Viděli jsme, že dramatický duch není ničím, chybí-li mu epický základ, a tedy i bezedná hloubka lyrická. Proto ani nestojí za mnoho vědecký úsudek, který je od počátku složen z pevných pojmů, místo aby pozvolna krystalizoval z mlh vnitřní zkušenosti. Jinými slovy: odborník je ještě jasnější a zmaří jakékoliv poznání, nezůstane-li vždy také milovníkem. Lásku však nikdo nemůže chtít a učit se jí, ze všeho nejméně šťastné lásce, původkyni všeho živého.

A zvlášť pokud jde o vědu o umění básnickém, musíme dokonce význam našeho závěru omezit ještě více. Jsme přesvědčeni, že jsme odkryli základy lyriky, eposu a dramatu.

Nahodilosti vnější podoby básně, ať už ji představuje povídka, divadelní hra či epigram, balada, hymnus, óda, jsme ponechali zcela stranou a snažili jsme se objasnit lyrično, epično a dramaticko. Jestliže byly pojmy vyloženy správně, v souladu s jazykovým územím, musel ovšem z toho vyplynout i vztah k lyrice, eposu a dramatu. A tak jsme také shledali nejčistší lyrický styl v písních, nejčistší epický styl v homérském eposu, zatímco divadlo, vhodné pro více účelů, jsme pochopili nejprve jako důsledek dramatického stylu. Z hlediska němčiny se tu neprojevují žádné závažnější potíže. Existují sice také němečtí dramatikové, jejichž díla nevykazují dramatické rysy. Avšak vedle velkých jevištních klasiků nepřicházejí téměř v úvahu pro pojmové vymezení dramatu. Stejně tak existují nespočetné německé básně, jež vůbec nejsou lyrické. Přesto však je píseň centrem toho, co nazýváme lyrikou. V angličtině, v románských jazycích je naproti tomu vše úplně jiné. Angličan stěží pochopí, že Shakespeara nelze pokládat za jednoznačně dramatického básníka. Řekne-li Ital „lirica“, myslí na Petrarkovy „Canzoniere“. Pro nás však Petrarkovo dílo není prototypem lyrického stylu.

Takové diference jsou k zlosti a sotva je lze odstranit. Při bližším pohledu se nicméně ukáže, že tu jde jen o technický problém, jaký vznikne vždy, když spolu začnou mluvit lidé hovořící různými jazyky. Dokážeme-li sdělit Angličanovi, co se myslí druhovými pojmy, bude snad přístupný i výkladu Shakespearových divadelních her našimi kategoriemi. Není přitom vyloučeno, že by se tak dalo pochopit leccos, co bylo až dosud nevysloveno. Právě tak ani nechceme předem pochybovat o možnosti temporálně interpretovat Calderona či Lope de Vegu. Průkaznost idejí by se arci stala zřejmou teprve na základě interpretace samé.

Zdá se však, že jsou i jiní básníci, u nichž se každý takový pokus již předem vylučuje. Uvádím jediné jméno: Horatia. Každému je přirozeně dovoleno interpretovat Horatiovy ódy temporálními kategoriemi. Patrně by se ukázalo – což platí též o Hölderlinově ódě – že zde máme útvar, který posuzován našimi pojmy vykazuje značné rozpětí mezi lyrickým a pathetickým slohem. Ale co bychom tím získali? Prohlásíme-li totéž o Hölderlinových ódách, odhalí se

zcela samovolně dalekosáhlé souvislosti: lyrický prvek patří k vnitřní přirozenosti člověka, pathetický ke sféře umění, které básníkovi odpírá sebezapomínající rozplynutí a zavazuje ho dovolávat se živého ducha jeho okolí. Hölderlin žije mezi uměním a přirozeností a vykládá toto „mezi“ ve smyslu onoho mezidobí, jímž Kant a Fichte charakterizují úděl novodobého člověka. Óda zde vyjadřuje ducha, který neuznává přítomnost a obrací pohled od minulého k budoucímu a zase zpět k minulému. Kdo by chtěl tvrdit něco takového o Horatiovi, důkladně by se zmýlil. Jednak totiž mají metra ód v antických jazycích patrně zcela jiný smysl než v němčině. Nevíme, jaký má básník postoj k pevným metrickým pravidlům, zda pro něho, podobně jako pro Hölderlina, znamená alkaická strofa jednou neúprosný řád a jednou je sama primárním nositelem nálady. Mimoto ale horatiovská metra vůbec netkví v básnickově „bytosti“, v „duchu“ či v „duši“. Horatius naráží na Alkaia, Sapfu, Anakreonta, Asklepiada. Na Řeky naráží také svou stavbou a motivy; kouzlo jeho poezie tkví do značné míry v artistní volnosti a suverénní schopnosti reprodukovat cizí gesta a tóny a pohybovat se ve světě umění vnitřně nezúčastněn. Kdo chce vykládat Horatia, musí na toto dát pozor. Každá jiná interpretace nutně vede k nesprávným závěrům. Zde, kde nám záleží jenom na příkladu, nemusíme dbát toho, zda právě řečené platí pro celého Horatia, nebo jen pro některé části jeho díla.

Tento příklad zastupuje celé oblasti poezie, které německý literární historik školený na Goethovi snadno přehlédne, anebo všimne-li si jich, nedokáže je ocenit, avšak které v rámci světové literatury, zejména u románských národů, zaujímají tak významné postavení a mají historicky takový význam, že každý, kdo jimi opovrhne, tím jen prozradí omezenost svého vzdělání, své literární vnímavosti. Cožpak se toto vzdělání vždy tak jasně odlišuje od „původního“? Stačí jmenovat jen Mörrika nebo Goethův „Západovýchodní díván“, abychom si připomněli, jak často, dokonce i v Goethově době, se podílí ohlas, artistní hra, na povaze a hodnotě básnického díla. K postižení těchto rysů není fundamentální poetika vhodným nástrojem. Tím, že zakotvuje básnictví v ryzím čase, jenž je bytím člověka, vyhovuje

přímo jen dílům, která jsou vytvořena z hlubin tohoto původního bytí. Přímo!, musíme říci. Neboť nepřímo si lze rovněž odsud zjednat přístup k ryze uměleckým formám. K tomu je však zapotřebí jemného dějinného instinktu, smyslu pro umělecké nuance. Tomu systematické bádání může prospět, vzbudit jej však samo nedokáže. Znovu tedy budiž zdůrazněno, že fundamentální poetika historické bádání toliko připravuje, ba dokonce že jako propedeutika musí zůstat vždy kusá.

A ještě poslední poznámka. Právě padl výraz „hodnota“. O hodnotě básnického díla se však zde dosud nikdy výslovně nemluvalo. Na poetice, jako je tato, nelze zakládat žádné estetické hodnocení. Podle toho, kam se kdo přikloní, bude v tom vidět citelný nedostatek nebo přednost. Předností je to tehdy, je-li veškeré hodnocení možné jen na základě určité historické situace, nedostatkem, cítíme-li se nuceni věřit v absolutní stupnici hodnot. To, več věříme, a to, co vědecké bádání může zaručit, bych dnes ještě nedokázal sloučit. Nechť tedy tato otázka zůstane otevřená.

Základní pojmy poetiky“ vyvolaly tak mnohé nedorozumění a publikum se zdá být tak málo připraveno odputat se od pojmů tradiční poetiky, že v druhém vydání bude vhodný doslov na vysvětlenou. Volím k tomu účelu text přednášky, kterou jsem proslouvil jako host na jaře 1948 v Oxfordu.

*

Slovo „poetika“ je řeckého původu a zkracuje výraz ποιητική τέχνη. Uvážíme-li, že to znamená tolik, co „umění básnit“, že Horatius překládá tento řecký výraz jako „ars poetica“, že Boileau říká „art poétique“ a že ještě Gottsched opatřuje svou tolik zlehčovanou knihu titulem „Critische Dichtkunst“, vzniká dojem, že se jedná jenom o praktické ponaučení, které je básníkovi tím, čím je skladateli teorie kontrapunktu a harmonie. A skutečně také Aristotelés již v první větě svého spisu říká, že chce hovořit o způsobu, jak je nutno sestavovat příběh, má-li být básnické dílo krásné. A Gottsched se vyjadřuje ještě zřetelněji: jeho kniha – prohlašuje – umožňuje začátečníku zhotovovat básně prostě všech vad.

Za dílo bez vady však platí báseň tehdy, když odpovídá existujícím vzorům. A vzory jsou rozličné. Básník může napodobovat Homéra, Pindara, Sofokla nebo Menandra. Praktické ponaučení tedy předpokládá znalost všech možností básnické tvorby. Poetika musí zachytit daný stav, sebrat a uspořádat vzory a umožnit přehled o celku. Jako druhý problém z toho vyplývá rozdělení poezie. K tomu však přistupuje ještě třetí problém. Tak jako podle antické etiky předpokládá ctnostné jednání dokonalou znalost podstaty ctnosti, předpokládají antické teorie básnického umění a veškerá poetika, která spočívá na antické ποιητική τέχνη,

znalost podstaty básnictví v co nejobecnějším smyslu. V důsledku toho poetika učí, v čem tkví podstata poezie; porádá existující vzory a klade tím otázku druhového rozlišení; poučuje nezkušeného, který se chce poeticky uplatnit.

Můžeme říci, že až do Gottscheda jsou tyto tři problémy ještě nerozlišeny. Praxe je nemožná bez důkladné teoretické znalosti a důkladná teoretická znalost umožňuje či alespoň usnadňuje praktické provádění. Okolnost, že se mimo to vždy ještě mluví o „ingeniu“, o θεῖα μανία, „božském šílenství“ a že tu je ochota uznat „vnuknutí“, chce sice přihlédnout k výroky mnoha básníků o jejich tvorbě, vážnějším způsobem však jednotné vymezení problémů neruší. Teprve po Gottschedovi je důvěra ve vyučování vědy o básnictví otřesena. Do značné míry se sice pokládá věda o básnictví ještě za možnou. Ale právě τέχνη, která původně patří k názvu poetiky, nyní odpadá. Obzvláště lyrik si nic neslibuje od teorie. To dramatik se spíš ještě domnívá, že se naučí svému umění a osvojí si vědomě mistrovství. I on je nicméně přesvědčen, že mu nic takového nepomůže, nebude-li rozeným básníkem.

Tato pochybnost o tom, že lze učit a naučit se básnictví, vyjadřuje správný poznatek a úctu před tajemstvím poezie. S tím také souvisí, že zvláště pak v německém idealismu si „královna věd“, filosofie, osobuje nárok i na teorii podstaty básnictví. Jakmile již poezie není napodobením přírody a daných vzorů, tím, čím byla ještě pro Gottscheda, nýbrž tvůrčím činem, a nevyjadřuje odvozené, nýbrž nepůvodnější bytí člověka, odpovídá tomuto předmětu jen myšlení zcela fundamentální.

Po Hegelovi upadá však metafyzika do nevážnosti. A stejně jako se nedůvěřuje jí, nedůvěřuje se všemu tázání po „podstatě“ a vzniká přání držet se „daného“. Tak dochází k tomu, že poetika se od nějaké doby spokojuje sbíráním a tříděním látky a popisem druhů. Všeobecně se dnes jeví jako nauka o literárních formách a možnostech básnictví. Kdo ohlašuje poetiku, slibuje, že bude pojednávat o těchto věcech.

Úkol se zdá být jednoznačný. Vystává však otázka, zda může být jednoduše odpoután od ostatních problémů, s nimiž byl dříve spjat, a zvládnut samostatně, zda pojem

vzoru, který se přece odmítá, přece jen nespolupůsobí a nevytváří ty nejnepříjemnější komplikace. Dejme tomu, že se poetika bude snažit vymezit lyrický druh. Prohlásí, že lyrické jsou básně, a to básně menšího rozsahu: vždyť i epos je básně, a přece jej nelze považovat za lyrický. Tedy: lyrický druh tvoří básně menšího rozsahu, písně, ódy, hymny, sonety, epigramy a tak dále. Takové básně psal ovšem například C. F. Meyer. Podle obecného úsudku jsou však jeho básně méně lyrické než třeba písně Eichendorffovy. Co to znamená? – Říká se, že k dramatickému druhu náleží jevištní díla. Co je psáno pro jeviště, označuje jazykový úzus jako drama. Avšak kolik dramatiků si musí nechat líbit tvrzení kritiky, že jejich dílo bohužel není vysloveně dramatické. Mají taková tvrzení nějaký smysl? Jevištní kus, tedy drama, se označí za nedramatický. Nějakou báseň, lyrické dílo, prohlásí čtenář za nelyrickou. To však zřejmě předpokládá, že existuje nějaký vzor, jímž se poměruje jevištní dílo, a nějaký jiný vzor, jímž se poměruje lyrická báseň. Jednoznačně je to tak vysloveno v následující větě, kterou přejímám ze spisu, vydaného před nemnoha lety:

„Drama je tím dokonalejší, čím více je dramatem, epické dílo, čím více má epický ráz, lyrické dílo, čím více má ráz lyrický.“⁸⁰

Drama může být „více dramatem“ jen tehdy, odpovídá-li více vzorovým dramatům, lyrické dílo lyričtější, blíží-li se více vzorové lyrice. Proti takovému úsudku se však odvolává čtenář a ještě spíš sám básník na právo originality, na pojem, který právě otřásl vírou v závaznost vzorů. Rozhodně odmítám, abych byl ve své lásce k lyrice C. F. Meyera sebemeně rušen nějakou ideou lyriky. Jsem ihned hotov uznat „Floriana Geyera“ Gerharta Hauptmanna za jevištní dílo vysoké úrovně, i když vidím, že není vlastně tím, co se nazývá „dramatickým“. Nedramatický či nelyrický rys necítím jako nedostatek.

Chce-li brát poetika na tento pocit nějak ohled, stojí stále ještě před problémem, jak pečlivě odlišit druh a vzor a nedotknout se svobody básníka fixováním jednotlivých druhů. Poetika se tu pokouší pomoci si tak, že podle libosti rozmnožuje druhy. Ocení Hofmannsthalovu tvorbu a při-

pustí „lyrické drama“. Romány ve formě dopisů à la „Werther“ nebo „Hyperion“ hodnotí jako lyrickou epiku v próze. A tak postupuje dále, až k okamžiku, kdy se domnívá, že všem případům učinila zadosť. Staví před nás jakýsi vějíř, podobně jako Julius Petersen ve svém díle „Wissenschaft von der Dichtung“,⁸¹ kolo, kde vybíhají od osy „prabásnictví“ tři tlusté paprsky nadepsané „epos“, „lyrika“, „drama“ a kde všechny smíšené druhy jsou vloženy mezi tyto paprsky: monodrama, dialogická píseň např. mezi drama a epos, modlitba mezi epos a lyriku. Nejde však o názor, že by se pak dalo každé existující básnické dílo opatřit štítkem s jedním z těchto jmen. Například „Werther“ bývá pokládán v prvním dílu za „lyrický román“, a patří tedy mezi epos a lyriku, v druhém dílu se naopak blíží „dramatické povídce v Ich-formě“ a posouvá se mezi epos a drama. Dialogy v písních, jako je Goethova píseň „Zemánek a dcerka z mlýna“, slučují prvky balady, dramatu a lyriky. Počet kombinací není sice neomezený, přece však nedohledný. Celkové schéma říká v jádru jen tolik, že vše se může mísit se vším. Tři paprsky „epos“, „lyrika“, „drama“ se přirozeně ve své šíři jeví jako fundamentální druhy. Zůstává však zcela nejasné, proč platí za fundamentální druhy. Snad proto, že jsou „prosté“, kdežto ostatní druhy „smíšené“? To by se dalo libovolně změnit. Není důvod k názoru, proč má být epos prostší než modlitba, která se tu objevuje mezi lyrikou a eposem, drama prostší než balada, která stojí mezi dramatem a eposem. Proč se nejvíce drama např. jako směsice eposu a lyriky, což by přece odpovídalo antické teorii? – Tak bych mohl pokračovat dlouho. Stačí, objasnilo-li se tím, že kolo, které konstruuje Petersen, by se dalo nahradit seznamem veškerých básnických forem, avšak takovým seznamem, který na konci ponechává ještě několik prázdných listů. Neboť kdo může zaručit, že noví básníci nevynaleznou nové formy? Situace se zdá být beznadějná. Petersen sice šťastně unikl nebezpečí mluvit o vzorech. Tím se však princip rozlišování stává iluzorním.

Za této situace je pochopitelné, že určitý typ historického bádání veškeru poetiku vůbec odmítá a omezuje se, „nepředpojatě“, jak se říká, na výklad jednotlivého umě-

leckého díla. Dříve než se však k tomu rozhodnu, cítím potřebu vyjasnit pojmový zmatek, který se zde přece jen zdá být. K substantivu „drama“ tvoříme adjektivum „dramatický“. Drama je dramatické – to je pak zjevně tautologie. Drama je jevištní hra. Je každá jevištní hra dramatická? Zde by se přece ještě řeklo: Nikoli! Jak známo, existují „lyrická dramata“. Bert Brecht usiluje o „epické drama“. Jak je to s eposem? Jako epos se označuje delší vyprávění ve verších. Je každé delší vyprávění ve verších epické? Nikoli! Existují veršované vyprávění, jež máme sklon nazývat lyrickými, například Eichendorffův „Julián“. Na druhé straně označujeme však za epické dílo i román, ačkoliv není veršovaným vyprávěním a vlastně ani žádným eposem. Zde se stává situace zvlášť fatální. Epos je vyprávění ve verších. Ne každé veršované vyprávění je epické. Román není veršovaným vyprávěním, tedy ani eposem, a přece jen je epickým dílem. O nic lepší to není s lyrikou. Básně jsou lyrické; ale existují básně, které nejsou lyrické. Například epigramy se počítají k lyrice a jsou odjakživa zahrnovány do lyrických antologií. Nikoho však nenapadne, aby mistrovské klasické epigramy, které psal Schiller, nazval lyrickými.

Babylónské zmatení! Líčím je takové, jaké je, tak drasticky však proto, že se právě mému pokusu o poetiku předhazuje, že máte jazykový úzus. Nikoliv, zde již není co pokazit. Pojmy tu leží křížem krážem jako trosky staré poetiky, která ztratila svůj základ. Věda však usiluje o řád, jasnost, přinejmenším tak, aby mohla říci, co znamená nějaké slovo, jehož je nucena používat. Je-li však úzus mnohoznačný a věda přitom vyžaduje jednoznačnost, nesmí být ovšem vůči jazykovému úzu příliš nedůtklivá. Kolísavým pojmům imputuje vzpřímený postoj; měňavé musí přiznat svou barvu. Na druhé straně jí bude svévole i v terminologických věcech nesnesitelnou. Neříká „červený“, kde každý řekne „zelený“, ne „hnědý“, kde každý řekne „lila“. Co věda nazve „lyrickým“, musí respektovat jako „lyrické“ každý, byť i nenazve „lyrickým“ vše, co jsou mnozí zvyklí „lyrickým“ nazývat.

Přesně vzato lze toto zmatení pojmů lehce odstranit. Substantiv epos, lyrika, drama se zpravidla užívá jako

názvů pro příhrádku, kam nějaké básnické dílo jako celek patří podle určitých, zvnějšku viditelných znaků. „Ílias“ je vyprávění ve verších, čili jak se vyjadřuje Petersen, „monologické podání děje“. Patří tedy do příhrádky „epos“. Eichendorffova „Mondnacht“ je báseň, či, jak se vyjadřuje Petersen, „monologické líčení stavu“. Patří tedy do příhrádky „lyrika“. Do téže příhrádky však kladu i básně C. F. Meyera. Neboť zde se vůbec neptám na to, jakou mají tyto básně povahu, zda jsou více či méně náladové, hudební a bezprostředně jímavé. Jsou to básně a to stačí! Jsou zařazeny jakožto lyrika.

Něco jiného vyjadřují *adjektiva* lyrický, epický, dramatický. Lyrická není jen libovolná báseň, libovolné monologické líčení stavu. Výslovně se naopak prohlašuje, že *toto* monologické líčení stavu je lyrické, v protikladu k jiným, která nejsou vysloveně lyrická. S takovými charakteristikami nemusí být spojen hodnotící soud. Příklad C. F. Meyera nám dovoluje se spíše domnívat, že otázka hodnoty nemá s těmito otázkami nic bezprostředně společného. – Na druhé straně existují lyrická dramata, tedy básnická díla, která jakožto jevištní díla patří do příhrádky „drama“, která však přesto jsou „lyrická“. Co se myslí těmito adjektivy? K substantivům se vůbec nevztahují tak, jako adjektiva „železný“ a „dřevěný“ k substantivům „železo“ a „dřevo“, nýbrž spíše tak, jako se vztahuje adjektivum „lidský“ k substantivu „člověk“. Člověk patří do určité rubriky vyšších obratlovců, z teologického hlediska do rubriky mezi „zvíře“ a „anděla“. Ale ne každý člověk je lidský. „Lidský“ může znamenat ctnost, ale též slabost člověka. V každém případě je tím vysloven určitý rys podstaty, na níž se člověk může, ale bezpodmínečně nemusí podílet. Lyrický, epický a dramatický nejsou tedy názvy příhrádek, do nichž je možno uložit básnická díla. Jednotlivé příhrádky, formy, se od dob antiky rozmnožily donedohledna. Názvy lyrika, epos, drama zdaleka nedostačují k jejich pojmenování. Naproti tomu adjektiva lyrický, epický, dramatický se uchovávají jako názvy jednoduchých kvalit, na nichž se určité básnické dílo může nebo nemusí podílet. Proto jimi můžeme označit dílo z kterékoliv libovolné příhrádky. Můžeme mluvit o lyrických baladách, dramatických románech,

epických elegiích a hymnech, a nemáme tím vůbec na mysli, že tato balada je pouze lyrická a tento román pouze dramatický. Myslíme jen, že podstata lyrična či podstata dramatická je v nich více nebo méně zřetelná, určitým způsobem vyjádřená.

Co z toho vyplývá pro poetiku? Ztratilo smysl chtít popsat všechny příhrádky, do nichž je možno uložit básnická díla. O tom nás poučilo Petersonovo kolo. Má však smysl tázat se po povaze lyrična, epična a dramatická, neboť tyto kvality jsou jednoduché a nemohou být ve svém klidu rušeny proměnlivým a kolísavým charakterem jednotlivých básnických děl. Naopak teprve z hlediska těchto prostých, pevných významů můžeme prohlásit, že charakter určitého básnického díla se mění a kolísá, tak jako mohu nějaký pohyb konstatovat a měřit jen tehdy, jsem-li sám vůči němu v klidu. Kdo neuznává tuto skutečnost, neví, co znamená mluvení a myšlení. Vždyť vše živé je v pohybu a přechází jedno v druhé. Člověk však s tímto pohybem nesplývá. Tvoří slova a zachycuje jimi cosi trvalého v jevech, tím, že v tom či onom jevu vnímá cosi stejného a tak to i nazve:

Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
Befestiget mit dauernden Gedanken.

Tím je řečeno vše. Bližší výklady těchto veršů patří do filosofie řeči.

Jak ale začnu, chci-li pochopit podstatu lyrična, epična a dramatická? Označím-li román za lyrický, novelu za dramatickou, pociťuji-li báseň jako bytostně lyričnou, epickou či dramatickou, musím již vědět, co pojmy lyrický, epický, dramatický znamenají. Z díla, které mám právě před sebou, se o tom nepoučím. Vždyť mám teprve rozhodnout, zda je toto dílo dramatické, zda je lyrické či epické, a je vyloučeno, abych měřítko vyčetl z toho, co se má měřit. Dojdu tu nejprve k závěru:

„Co je lyrické, zhruba vím z četby poezie, která se obecně pokládá za lyričnou.“

Co se však obecně pokládá za lyrické? Lyrika?

„Nikoliv! Vždyť nyní vím, jak nanejvýš pochybný je vztah adjektiva vůči substantivu.“

Ale co určité formy lyriky?

„Nejspíše! Neboť i když je vztah mezi adjektivem a substantivem problematický, tak zcela od sebe oddělit se snad nedají.“

Tedy které formy lyriky? Epigram?

„Ne bez výhrady. Jisté epigramy jsou lyrické. Mörrike takové psal. Ale u jiných epigramů se jisté dramatické napětí toleruje. Rozhodně bych Schillerovy a Lessingovy epigramy lyrickými nenazval.“

Tož tedy: hymnus či óda?

Dotazovaný tu v tísni zdráhavě odpoví: „Ovšemže, jisté ódy jsou lyrické. Některé Hölderlinovy ódy mají nepochybně lyrický ráz. Pak se mi ale zase zdá, že s výrazem ‚lyrický‘ se pojí jistá představa intimacy, která přece není vlastní všem ódám. Raději bych řekl: píseň. Opřu-li se o svůj jazykový cit, zdá se mi být čistě lyrickou právě píseň.“

S tím však stále ještě nejsem spokojen. Upozorňuji na to, že i Lessing psal písně, a táž se, zda je můj partner ochoten i tyto písně uznat za lyrické. Tu by asi odvětil:

„Nikoli! Ale tyto básně si činí nárok na název ‚písně‘ jistě neprávem. Nejsou zpěvné. Jsou pointované a leckdy se sotva liší od Lessingových epigramů. Navrhuji jiné písně, např. Eichendorffovy, Goethovy nebo lidovou píseň. V těchto básních, myslím, se obráží lyrično nejzřetelněji. A zeptá-li se mě někdo, na základě čeho označím báseň za lyrickou, řekl bych mu, že na základě toho, co se mi na těchto básních odhalilo.“

Zde rozhovor přeruším. Dalo by se totiž namítnout, že jsem svůj malý sokratovský dialog dovedl k cíli podle své vůle. Proti tomu bych však vznesl protest. Vždyť partner není žádnou bytostí, kterou stvořila má libovůle. Je zastáncem jazykového citu, ovšem, jak rád připouštím, jazykového citu vzdělaných lidí naší doby mluvících německy. Avšak právě na tom mi záleží. Mám-li v dnešní, německy psané poetice říci, co je lyrické, musím respektovat současný německý jazykový cit. Do jaké míry tím závěry poetiky ztratí na obecném významu, bude třeba probrat později. Pozdržme se jen u jedné námítky, která bývá vznášena znovu a znovu, ustavičným opakováním se však nestává správnější, totiž u této: Jestliže povaha lyrična bývá určo-

vána podle písní Goethových a německé romantiky, jak je tomu pak s Keatsem, Petrarkou, Baudelairem, Gongórou, Hölderlinem? Nemusí být pokládáni za lyriky právě tak jako Eichendorff? Cožpak nejsou většími lyriky než pěvec měšťanské romantiky? V této námítce se skrývá celé klubko nedorozumění. Chci je postupně rozmotat.

Výraz „lyrik“, který se zde mimoděk vynořil, je ošidný. Kdo je to lyrik? Básník, který vytvořil lyrická díla, anebo básník, který tvoří lyriku? V tomto případě bezpochyby ten, který tvoří lyriku. Hofmannsthal by se sem počítal nikoliv jako tvůrce svých lyrických dramát, nýbrž jako tvůrce svých básní. Pak ale bude znít námítka takto: Nepatří básně Keatsovy a Baudelairovy právě tak k lyrice, jako písně Eichendorffovy nebo Goethovy? A již tím se námítka zhroutlí. Neboť lyrika zde znamená opět přihrádku, do níž lze vkládat básně, a to velkou a prostornou přihrádku; neboť do ní patří všechny básně, byť do rozličných jejích pododdělení. Výraz „lyrický“ nám naproti tomu právě jako souhrnný pojem neposlouží. A řeknu-li, že lyrično lze nejlépe postřehnout v romantické písni, pak jsem nezmenšil velkou přihrádku „lyrika“ na přihrádku romantické písně, nýbrž jen prohlásil, že se na jediné a neměnné podstatě lyrična podílí romantická píseň nejvíce a nejjednoznačněji – *metéxet*, v platónském smyslu.

Tím dospívám k druhému nedorozumění, které se v námítce skrývá. Partner mého fingovaného rozhovoru nepopíral, že lyrično lze nalézt i v ódách a hymnech. Pouze jde-li o to, co možná nejryzeji vypreparovat podstatu lyrična, by se nerad přidržoval takových příkladů, které jsou prostoupeny též jinými prvky. Nepopíral by tedy, že Keats či Hölderlin jsou eminentně lyričtí. Dal by jen na uváženou fakt, že se specifičnost těchto básní nevyčerpává jen v lyričnu, že tu působí i jiné momenty, zatímco romantické písně se nejspíše dají vykládat jako díla ryze lyrická.

„Ryzí“ – tímto slovem jsme se dotkli třetího nedorozumění. Romantická lyrika je „ryze“ lyrická či alespoň poměrně „nejryzeji“ lyrická. A potom se bude zdát Hölderlin méně ryzí. „Méně ryzí“ znamená „znečištěný“, smíšený s nečistotou, méně dokonalý. Tomu se vzpírá dobrý vkus i všichni ti, kterým se zdá, že musí obhájit Keatse a Petrar-

ku a Hölderlina jako velké básníky. Ztékají brány dokořán otevřené. Sám jsem tím posledním, kdo by chtěl tvrdit, že Eichendorff je větší básník než Hölderlin. V čem tkví nedorozumění? Ryzost literárního druhu se tu opět bezděčně objevuje jako hodnotící predikát v duchu staré poetiky vzorů. To jsme si výslovně zapověděli a chceme tak učinit ještě jednou, neboť tento předsudek se zdá být příliš hluboko zakotven v myslích. „Ne ryze lyrický“ rozhodně neznamená, že lyrično je smíšeno s kalem a s nečistotou, nýbrž naznačuje, že kromě lyrična lze vnímat i jiné podstatné rysy. A nemohlo by to být tak, že básnické dílo je tím dokonalejší, čím těsněji se v něm prolíná složka lyrická, epická, dramatická? „Základní pojmy poetiky“ tuto domněnku naznačují. Nechávám však tuto otázku zatím otevřenou a odkazuji jen na jedinou skutečnost, že totiž básnické dílo, které by bylo zcela lyrické, zcela epické, zcela dramatické, je venkoncem nemyslitelné, že každé dílo se více nebo méně podílí na všech druzích, a že pouze jisté „více“ nebo „méně“ rozhoduje o tom, zda je nazveme lyrickým, epickým nebo dramatickým. Toto tvrzení se dá zdůvodnit pochopením jazyka v jeho plné podstatě. Hodí se též na romantickou píseň a na Goethovy písně, i když se domníváme, že lyrično je zde zastoupeno v poměrně čisté podobě. Shledáváme je zde vykrystalizováno sice nejzřetelněji, ale ani zde však zcela ryze. Jinými slovy to znamená: ani romantickou píseň se plně nevyčerpává definice podstaty lyrična.

Přínejmenším tedy doufáme, že toto je nejuvstíznější odpověď. Shrnuji výsledek: Na romantických písních, na písních Goethových i jiných, které jsou jim podobné, se dobíráme podstaty lyrična. Tak to zřejmě formulujeme správně. Netvrdím tedy, že chceme interpretovat Eichendorffa či Goetha vyčerpávajícím způsobem. Provádíme interpretaci se zřetelem na lyrično. Podržujeme jen to, co se podle našeho citění zdá být obsaženo ve výrazu „lyrický“. Co je na těchto písních ještě jiného, necháváme stranou, nebo se toho dotkneme jen zběžně, abychom ukázali, že je tu i něco jiného.

Tu se asi ozve poslední námitka. Není trestuhodně subjektivní důvěřovat v plné míře vlastnímu dojmů? Musíme

se přece držet toho, co je dáno, a naše pocity mají zmlknout. Vždyť kde by jinak zůstala věda? Nevím, o jaké pojetí vědy se taková námitka opírá. Zřejmě o pojetí, které vychází z přírodních věd. Literární věda ani jinak než tímto způsobem postupovat nemůže. Vezměme si příklad, který nepatří do oblasti systematického bádání, příklad, při němž jde o to, aby se osvětlilo jednotlivé, skutečné, zde a nyní přítomné umělecké dílo, např. Goethova báseň. Nechci teď tuto báseň interpretovat se zřetelem na lyrično, nýbrž si kladu za cíl vyložit text v každém ohledu, či v každém mně myšlenkově dostupném ohledu. Nechci-li se spokojit shromažďováním toho, co o textu již bylo řečeno, domnívám-li se, že tu mám vyslovit něco nového, nezbyvá mi skutečně nic jiného než vyjít z určitého dojmu. Tento dojem, vágní, mně samému dosud nejasné tušení, se snažím objasnit a převést v exaktní pojmy. Byl-li můj dojem mylný, vzepře se mu předmět výkladu sám. Ukáže se pak totiž, že mé jednotlivé výroky vzájemně nekorespondují, že můj výklad verše odporuje, dejme tomu, výkladu větné skladby, nebo že se můj dojem opíral o mylné biografické předpoklady. Jestliže však byl můj dojem správný, zakusím onen skvostný pocit štěstí, který může být dopřán jen interpretovi: že totiž každé jednotlivé pozorování, všechny poznatky, které jsem z textu vyzískal, potvrdí prvotní nejasné tušení. Pak by se ale právě tak dobře mohlo začít i bez takového pocitu? Nikoli – právě to nemůžeme! Neboť bez prvního dojmu nejsem schopen v textu vnímat vůbec nic, nevím, co je podstatné, co je živé a co konvenční. Kdo chce rozumět explicitně, musí vždy již nejasně chápat předem. Tím líčím skutečnost, kterou metodologie duchovních věd nazývá „hermeneutickým kruhem“. Tento kruh není *circulus vitiosus*, nýbrž cesta poznání, jediná, která je našemu bádání otevřena.⁸²

Právě tak je tomu, chci-li pochopit podstatu lyrična. Jako novověký člověk, jehož mateřštinou je němčina, jenž je jen zběžně a vágně obeznámen s výrazem „lyrický“ a jenž je proniknut pocitem, že toto prosté slovo označuje i prostou podstatu, začínám objevovat lyrično, kdekoli se s ním setkám, ve zvucích, rýmech, větách, strofách, motivech – ať už je to kdekoli. Jestliže se dám vždy vést správným

a stále jedním a týmž dojmem, musí být možno uvést vše, co říkám, nakonec v soulad, musí se mi odhalit nerozporný, jednoznačný fenomén. A jestliže se mi pak dále namítne, že jsem přece jen popsal pouze to, co obvykle nazývá lyrikou novověký člověk, jehož mateřštinou je němčina, mohu klidně odvětit: ano, jazykový úzus se může měnit, fenomén sám však zůstává týž, je objektivním vztahem pevně založeným ve svém jádru. Terminologická otázka, jak se to totiž bude nazývat později a u jiných národů, mne nezajímá.

Má však zkoumání, které spočívá na takových základech, nárok na platnost z hlediska světové literatury? Neplatí jen pro německý jazyk? Neplatí snad dokonce jen pro němčinu Goethovy doby? – Většinu příkladů jsem převzal z německé literatury, zvláště z období klasiky a romantiky. Mimo to беру зřetel na Homéra – v kapitole o epičnu. Příležitostně cituji Sapfu, řecké tragiky, drama francouzské klasiky, Gryphia; sotva kdy francouzskou lyriku, vůbec ne literaturu italskou, anglickou, španělskou, ruskou. Uvedl jsem již, jaký jednoduchý důvod to má. Jsem nejlépe obeznámen s literaturou německou a řeckou. Španělská a ruská jsou mi v originále zcela nepřístupné. Anglickou a italskou miluji a ctím, necítím se však dost jistý k tomu, abych o ní hovořil jako interpret. Neznamená však takové doznání slabiny a omezení zároveň rezignaci na šíři světové literatury? Připouštím možnost, že vše bude zajímavé jen z německé perspektivy. Zdá se však, že zůstává otevřena též možnost platnosti pro světovou literaturu. Provádí-li se totiž v závěru zakotvení druhových pojmů v samé povaze jazyka, a to nikterak jen německého jazyka, vznáší se tím nárok, který vyslovil Ernst Cassirer ve své „Philosophie der symbolischen Formen“, totiž nárok na výroky o člověku vůbec. Jsem si vědom problematičnosti takového univerzálního nároku a vím, že je to vždy jen *můj* svět, *mé* univerzum či univerzum určitého okruhu, určité tradice, o němž nanejvýš smím hovořit. Toto poslední ovšem musím učinit, mám-li říci, jak se mi věc jeví.

Existuje ovšem velká poezie, rozšířená zvláště v oblasti románských jazyků, při níž, jak se zdá, nemá pravý smysl ani pouhá otázka platnosti *základních pojmů*. Jako příklad jmenuji Horatia, a připomínám tím básníka, v jehož díle

zcela vystupuje do popředí artistní element, narážka, citát, konfrontace se starším písemnictvím. Kdo chce Horatiovi přijít na kloub, musí uvážít, že jeho jazyk nevytváří onen uzavřený kosmos, který se pokouší vylíčit poetika, že nezaznívá jen sám v sobě, nýbrž zůstává vztažen na jiné oblasti, které jsou mimo něj. Jen do té míry, do jaké zůstává mimo něj – u Horatia je to řecká lyrika, představuje ryzi poetický kosmos a je nepřímo možné jeho studium ve smyslu poetiky. To potom ale právě o vlastní povaze horatiovské poezie neřekne nic.

Jakkoliv jasně se to nyní jeví, přece lze artistní básnictví jen zřídka rozlišit od básnictví původnějšího. Dejme tomu básník jako Mörike – jak nedostatečné by tu bylo bádnání, které by spočívalo toliko ve vystižení jeho fundamentální povahy: kostým, maska, pózy, subtilní stylistická hravost se jistě podílí na každém slově, které Mörike napsal. Jen nic netušící pedanterie by dokázala takové postupy plísnit jako cosi nepravého. Takovému hraní vdčíme za ty nejúžasnější divy jazyka. Laik je přijímá bezelstně, znalec vychutnává narážku – a oba by je nechťeli postrádat.

Zde se mi zdají být meze mé poetiky mnohem zřetelnější než tam, kde jsou většinou velmi horlivě zjišťovány, např. u Shakespeara, u Calderona, u Petrarkey nebo též u románu, u „epického“ uměleckého projevu novější doby. A skutečně také nebude nikdo popírat, že se u těchto básníků složka epická, lyrická a dramatická prostupují podobně jako u básníků doby Goethovy. Je zcela banální mluvit o epickém rázu Shakespearových příběhů, a kdo všechno již nerozlišil Tolstého spíše epické vypravěčské umění od spíše dramatického vypravěčského umění Dostojevského! Pohoršení, které tu má poetika vyvolala, je zcela jiného druhu. Rozklaňuje, že Shakespeare nemá být především dramatický a mnohé romány především epické. Rád uznávám, že terminologie je zde nepohodlnější než v případě básnictví Goethovy doby, kde přece jen může být vytěžena podstata lyrická ještě nejspíše z lyriky, podstata dramatická ještě nejspíše z divadelních her. V jádru zde však mám co činit opět jen s týmž starým nedorozuměním, jako by u druhových pojmů poetiky šlo o přihrádky, do nichž je nutno zařazovat básnická díla. Nejen že o něčem takovém nemůže

být ani řeči, nýbrž celý smysl poetiky nacházíme v protichůdném směru: má pojmy „epický, lyrický a dramatický“, užívané odedávna v jejich stylistickém významu, konečně fixovat výhradně jako takové, a odpoutat od pojmů „epos, lyrika a drama“. Má zabránit tomu, aby byl třeba Tasso pokládán za básníka dopouštějícího se chyb, protože není tak ryze epický jako Homér, aby C. F. Meyer byl zastíňován Eichendorffem jen proto, že jeho básně jsou méně lyrické. Vůči všem pokusům o zařazování do rubrik zůstává výslovně neutrální a zatím vůbec nechce v jednotlivém druhu vidět vzor.

Prozatím! – řekl bych se vši opatrností, neboť kdyby se mě chtěl nyní někdo zeptat, zda tedy již neexistuje vůbec žádná souvislost mezi eposem a epičnem, lyrikou a lyričnem, nedovolil bych si odpovědět bez výhrad: „Nikoli, neexistuje vůbec žádná souvislost!“ Dosaďme za substantiva výrazy, které nás v této souvislosti uchrání před zmatením, tedy za epos „delší veršované vyprávění“, za drama „jevištní dílo“, za lyriku „básně menšího rozsahu“. Pak by otázka zněla: Může být delší veršované vyprávění vším jiným, jen ne epickým? To bych stěží připustil. Mám na mysli například Klopstockova „Mesiáše“: nesmírné nadání jeho tvůrce je jistě mimo vši pochybnost; dílo samo je však neuspokojivé. Proč? Protože je nemožné v tisících veršů uchovat stále jedno a totéž vysoce pathetické lyrické naladění. Zde je, jak se mi zdá, překročen rámeček, který lze delšímu veršovanému vyprávění přiznat. Také Milton má své lyricko-pathetické tóny. U Milтона však vždy zůstává základnou mohutná obraznost. Zde vydržíme a jsme upoutáni, když Klopstock nás již dávno unavil. – Jiný příklad: Kellerovy básně. Ani zde není potěšení nezkalené. Často jako by se nám totiž zdálo, že při malém rozsahu mnoha básní nenalézá Kellerova epická představitivost, která se tu uplatňuje, čas k tomu, aby se plně rozvinula; několik málo řádek básně by vyžadovalo jiné, spíše magicko-lyrické či více pointující umění. Ani zde není zachován rámeček, který přísluší básni. A tak se mi zdá být v zásadě dovoleno pomocí pojmu rámeček (Spielraum) připojit k druhovým pojmům podrobnou poetiku vzorů a nadhodit otázku: Co je možné v rámci ódy, elegie, románu, komedie? Pouze bych se zdrá-

hal podejmout se sám této záležitosti, neboť poměry se mi tu zdají být tak komplikované a obtížné a má víra v nové, zcela nečekané možnosti básníků je tak velká, že od druhových pojmů raději přecházím hned k interpretaci jednotlivého uměleckého díla.

Jakou službu tedy ale prokazuje poetika jednotlivé interpretaci? Byla vyslovena obava, že se tu zakládá cosi jako škola, která s lehkým srdcem, podle jednoho a téhož předpisu interpretuje veškerá básnická díla. Protestuji proti tomu, a raději bych dal knihu do stoupy, než trpěl takovou neplechou. Kdo si věc představuje tak jednoduše, že teď veškeré básně přezkoumá se zřetelem na podstatu lyrična, zaměňuje opět pojmy „lyrika“ a „lyrický“ a nezaslouží si již odpovědi. Ale ani kdo zkoumá bytostně lyrická díla se zřetelem na lyrično, nesmí tvrdit, že vyložil jednotlivou báseň. Pouze obohatil mou sbírku příkladů o nový materiál a dodal příspěvek poetice, nikoliv však individuální, historickou studii. Pohlédněme na „Poutníkovu noční píseň“ od Goetha. Nepochybně tu lze vyčíst velmi mnoho charakteristických lyrických rysů. Nálada jednoznačně převládá. Hudebnost strof a jejich význam nelze vzájemně odlučit. Forma a obsah jsou dokonale totožné, natolik, že jedinečný, zvláštní, neopakovatelný pocit si také vytvořil svou zvláštní, neopakovatelnou strofu. Kde však v tomto výkladu, zaměřeném na lyrickou složku, zůstává postup celou říší přírody od kamení až k člověku? Kde zůstává poslední řádek, na němž v této básni záleží pointa? To asi budou určité epické či dramatické prvky. Sotva se to odvažují vyslovit, neboť ihned totiž vzniká dojem: Nelze-li interpretovat na základě jedné kapitoly poetiky, je to přece možné na základě *všech* kapitol. Vždyť je třeba toliko prozkoumat, jak se každé básnické dílo podílí na každém ze tří popsaných druhů. A to by bylo ovšem v intenci poetiky přinejmenším potud, pokud tvrdí, že ona trojice má své kořeny v jazyce samém; že se jí tedy vyčerpává podstata jazykového uměleckého díla. To však je holá teorie, s níž se v životě nedá nic počít. Způsob, jakým totiž v nějakém básnickém díle zaznívá epická, lyrická a dramatická složka, jak probíhá napětí a jak se vyrovnává, je natolik delikátní záležitostí, že tu jakékoliv jednoduché použití pevně ustá-

lených pojmů předem selhával. Stejně jako dříve bude muset interpret prokázat vlastnost, která je od dob Herderových v našem povolání nepostradatelná: bezprostřední smysl pro individuálně historickou kvalitu.

Pak ovšem, za tohoto předpokladu, bude snad moci poetika vykonat platnou službu. Ošemetný bývá vždy ten okamžik, kdy má bezprostřední dojem vykristalizovat v jasné pojetí. Zde číhají dobře známá nebezpečí: nebezpečí ekvivalence, že totiž náš jazyk označí dvě rozličné věci *jedním* slovem a do myšlenek náhle vstoupí druhý význam místo prvního. Dále nebezpečí logického klamu, že totiž nějaká argumentace vypadá po všech stránkách nezranitelná, a tu někde, na nepozorovaném místě, se dopustí chyby, protože myšlenka, odpoutaná od pocitu, se dala svou vlastní cestou. Zde by snad mohlo prospět školení základními pojmy. Pokoušejí se zbavit hojně užívaná slova jejich dvojnárodnosti a obrací pozornost na víceznačnou povahu mnoha jevů, tak třeba hudby, rýmu, opakování, parataktického souvětí, obrazu jako snového obrazu a představy, smyslovosti v obou sférách těla i tělesné schránky, vzpomínání i paměti, napínavého a poutavého – a co jiného tu ještě existuje.

Tato činnost je ovšem spíše profylaktického rázu. Nyní se však ukazují jiné možnosti. Základní pojmy odkrývají jisté souvislosti, které dosud nebylo možno s jistotou postřehnout, např. souvislosti mezi motivem a větnou stavbou, problémem a hypotaktickým užitím jazyka, magií vokálů a improvizací, obrazností a antikizující metrikou. Taková zjištění se představují ve své bytostné jednotě. Není tomu tak, že by jedno bylo vyvozeno z druhého. Jsou to vše projevy „stylu“ – označíme-li tímto slovem to, v čem jsou rozličné projevy určité umělecké individuality či určité epochy identické. Takto viděna, je poetika přípravou stylistiky. A taková stylistika by snad byla prospěšná celé moderní antropologické vědě.

Co chce moderní antropologie? Připomínám velkolepé pokusy německého idealismu vylíčit lidskou existenci jako kosmos. Stojíme dnes před těmito pokusy s respektem, zároveň však i s hlubokou skepsí. Až příliš zjevně jsou tyto systémy určovány jistým světovým názorem. Schillerovi mů-

žeme prokázat jeho posuny pojmů, Schelling a Hegel jsou zatíženi projevy libovůle, formulacemi odpovídajícími jen celku, uzpůsobenými tak, aby se jednotlivé prvky včleňovaly do předem naplánované konstrukce dómu. A tu pak dospíváme k tomu, že idealistickou filosofii považujeme za cosi minulého a že obírání se jejími poučkami připouštíme již jen v oblasti historické filosofie. Dějiny filosofie, říká Schopenhauer, se podobají blázinci, kde každý protřečí každému. Z toho by mohl mít potěšení jen sběratel lidských rarit. A skutečně se historik často cítí být toliko takovým sběratelem. Kupí materiál, staví jedno k druhému a zakládá archiv lidstva, v němž pokojně odpočívají akta v náhodně uspořádaných přihrádkách. Nemáme nicméně důvod takové historické bádání znevažovat. Vykonalo obrovskou práci, kterou – kdyby nebyla již vykonána – bychom všichni museli teprve vykonat: počínaje vydáním našich klasiků až k trpělivé registraci každé maličkosti, která kdy byla.

Dnes ovšem vrcholná doba rozkvětu *výlučně* historického bádání minula. Opět se klade obšírná otázka: Co je člověk? Antropologie se pokouší odpovědět, zprvu tak, že bez pevného zřetele na určité uspořádání popíše například povahu a formy sympatie, vůli, fantazii. Již Max Scheler se však ohradil proti pouhé „fenomenologii ve stylu obrázkových knížek“, to znamená proti bádání, které se spokojuje s popisem libovolně zvolených, rozptýlených a jednoduše k sobě přiřazených předmětů. Od té doby se stále zřetelněji rýsuje *struktura* lidské existence. Mluví se o vrstvách, spárách, fundamentálních vztazích, modalitách lidské bytosti – aniž by se tím musel implikovat určitý světónázorový předpoklad. V této perspektivě se pak najednou tradice stává novým způsobem plodnou. Filozofové, pokud hlásají světový názor, si mohou odporovat. Mnohé jejich pojmy si však přesto podržují věcnou platnost. Velké úseky jejich děl jsou ryzími deskripcemi člověka, obsahují poznatky, které nemůže vyvrátit žádná proměna víry, představy o Bohu či názoru na nejvyšší hodnoty. Obzvláště pěkně to ukázal Nicolai Hartmann na Hegelově Logice, Heidegger na Kantově Kritice rozmyslu. Stojíme však teprve na počátku. Cíl je úchvatný; neboť čím více se takto ujišťujeme o duchovním dědictví, tím více nahlížíme, že člověk během

svých dlouhých dějin nevrávorá od možnosti k možnosti, že ani svědkové lidství nevydávají jen beznadějně zmatený pokřik, nýbrž říkají, dokážeme-li správně poslouchat, v dobově podmíněných jazycích přece jen víceméně totéž.

Zde, jak bych rád doufal, by mohla opět být prospěšná „poetika“. Ohlašuje se jako literárněvědný příspěvek k problémům obecné antropologie, to znamená, snaží se doložit, jak se lidská bytost projevuje v oblasti umělecké tvorby. Právě proto nepopírá, nýbrž naopak s veškerým důrazem tvrdí, že platnost druhových pojmů není omezena na literaturu, že tu jde o literárněvědné názvy obecných lidských možností. Vždyť celá problematika je zaměřena na otázku „Co je člověk?“ A kdo bude číst se zřetelem na tuto antropologickou otázku, jistě se lépe zorientuje než ten, kdo se bude ptát, jak může být taková poetika užitečná při literárněhistorických studiích.

Dojem, jako by položení otázky tímto způsobem znamenalo domýšlivost, je jen zdánlivý. Člověk přece není předmět, o němž je možno činit mylné či správné či dokonce definitivní výroky. Lidská bytost se vytváří, vzniká tím, co si o sobě myslí, rozvojem sebevědomí. Tím, že na otázku „Co je člověk?“ dáváme určité odpovědi, rozhodujeme se pro určité možnosti. Určujeme sami sebe, vnímáme sebe z určitého hlediska, takže je možno říci: v každém systému, v každém obraze světa, který si básník vytvoří, se realizuje něco z toho, čím může být člověk vůbec. Pravdivost takového obrazu světa se neměří tím, čím člověk v jádru své bytosti vlastně je, neboť tento vlastní člověk, tento člověk „sám o sobě“, vůbec neexistuje – či existuje pouze pro ducha, kterého bychom museli nazvat božským. I zde se pravdivost měří jen podle toho, jak dalece může být plodná, jak dalece je způsobilá objasnit naši přítomnost a naši minulost. A tak není zásadně vyloučeno, že všechny jevy z oblasti poezie se v rámci takového systému prokáží jako souvisící co do smyslu, že by se mohl vyjevit jistý objektivní řád všeho tradovaného písemnictví: básnictví, řeč, člověk vůbec. A přece to zůstane vždy jen univerzálním řádem, jak se jeví historicky determinovanému, tradici vázanému duchu. Každému je dovoleno říci: právě tento řád

mne nezajímá. Jen nesmí jít tak daleko, aby řekl: tento řád není objektivní. Jeden pozoruje krajinu očima стратега a dokáže vyhodnotit každý pahorek, každý strom, každý dům z taktického hlediska. Druhý se na tutéž krajinu dívá očima sedláka. A opět se vše, pahorek, strom, dům, uspořádá v určitý celek. Hledisko může být různé; vnímání zůstává přesto objektivní a lze je v jednotlivých případech verifikovat. A právě tak, zdá se mi, by měl být chápán i tento pokus o novou poetiku. Nesmím se snažit o obhajobu, jestliže někdo prohlásí, že mu nic neříkám. Vedlo by to k neporozumění sobě samému.

A ještě poslední slovo k problémům hodnoty. „Základní pojmy poetiky“ si problém hodnoty výslovně nekladou. Zdá se mi to být samozřejmým příkazem takového podnikání. Avšak jiní mají v této věci jiné mínění. Říkají: K čemu je mi poetika, když mi nevysvětlí, co mám pokládat za ošklivé a co za krásné. Dalo by se tu ovšem odvětit, že sice nikoliv v rámci této poetiky, avšak v exaktním literárněvědném líčení může být přece jen ukázána *jedna* podmínka krásna: stylistická jednota jednotlivých momentů uměleckého díla. Tím se však mnoho nezíská. Vždyť to právě bychom chtěli vědět, zda stylistická jednota, jaké docílila třeba gotika, je hodnotnější než stylistická jednota antiky, zda je romantická jednota hodnotnější než klasická. Na to bych neuměl s jistotou odpovědět. To je přenecháno osobnímu rozhodnutí. Jedno však poskytuje poetika i zde, totiž možnost lépe porozumět svému vlastnímu hodnocení, a když ne lépe, tak alespoň v širších souvislostech. Bylo by nasnadě říci třeba: Zřejmě je umělecké dílo dokonalejší, přidržuje-li se spíše středu než obou mezních situací – lyrična, hrozícího rozplynutím, a dramatična, vedoucího k ustrnutí. Anebo jinak: Dílo je dokonalejší, jestliže jsou všechny tři druhy co nejsilnější a zcela vyrovnaně zúčastněny. Tento názor by mi byl blízký. Někdo jiný by mi však mohl namítnout, že připoutávám člověka ke středové složce jeho bytosti; člověk že je však něčím, co musí být co nejdříve překonáno, ať tak, že se navrátí do nitra původního předřečového stavu, či tak, že tragicky ztroskotá v posledním vzepětí dramatického elementu. To první prohlašovali určití romantikové,

to druhé Heinrich von Kleist. Dám-li jednomu za pravdu a druhému nikoliv, nevypovím tím nic o věci, nýbrž jen o sobě samém. Jsem ovšem s to zařadit své rozhodnutí do celku. A to je opravdová lidská potřeba, stejně jako touha po vědění vůbec.

Poznámky k textu

- 1 Goethovi, 26. prosince 1797.
- 2 Logische Untersuchungen, 4. vyd., Halle 1928, sv. II, 1, str. 91n.
- 3 Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 1940.
- 4 Lob der Vokale, v „Blätter und Steine“, Hamburg 1934.
- 5 18. ledna 1825.
- 6 Ästhetik, 2. vyd., München 1923, sv. VI, str. 208.
- 7 Sämtliche Werke, Jubiläums-Ausgabe, Stuttgart 1928, sv. XIV, str. 161.
- 8 Deutsche Versgeschichte, sv. I, Berlin und Leipzig 1925, str. 17n.
- 9 V noci

Putuji noční tmou,
tajemně klouže nade mnou
srp luny po obloze sivé,
tu a tam dole v tmě
to slavík procitne,
pak šero ztiší se jak dříve.

Ten noční zpěv je div.
Zdáli zní hukot vody z niv,
v ztemnělých stromech chvění –
nač myslím, nevím sám,
má píseň bloudí tam
jak výkřik z mrákot snění.

Přel. Ivan Slavík

- 10 Srv. ale již zde zcela odlišná opakování ve slohu pathetickém, příklady str. 106–107.
- 11 Schillerovi, 18. srpna 1795.
- 12 Návrat

Nakloněn nad houslemi,
jež umím rozeznět,
prošel jsem řadou zemi
sem do města zas zpět.

A teď jdu mezi domy,
noc temná je jak mrak,
v snách jinak připadlo mi,
teď je tu pusto tak.

U studny rozvažují,
jak kdysi – šumí dál,
z všech, kdo tu zastavují,
mě nikdo nepoznal.

Tu náhle hudba víří,
zazářil v oknech svit
a všude kolem hýří
veselý cizí lid.

Srdce i cit mi plály,
do světa prchám rád,

a muzikanti hráli,
když na poli jsem pad.

Přel. Ivan Slavík

- 13 Já v slastech plynul,
sám rokot chvíl
mě do hedvábu vinul.
List se mi obrátil,
v úzkostech hynu.
Já pláči teď, že jako slunka svít
i láska v mračnech musí mít.

Přel. E. A. Saudek

- 14 S písní i bez ní, zase
buď vesel, kdokoli
na cestu vydává se
hájem i po poli.

Z „Písní na cestu“, přel. I. Slavík

- 15 Korespondence z 23. a 26. prosince 1797.
16 Paul Valéry, Eupalinos, Paris 1924, str. 126.
17 Schillers Werke, vollständige historisch-kritische Ausgabe, Leipzig 1910, sv. XVII, str. 402.
18 Sämtliche Werke, vyd. B. Suphan, 5. sv., Berlin 1891, str. 16n.
19 F. O. Müllerovi, 4. listopadu 1823.
20 Srv. k tomu Schiller, 1. c. sv. XVIII, str. 51.
21 Píseň a tvar

Tvoře postavy, necht Řek
tvárnou hněte hlínu,
stupňuj ten svůj požitek
v plastickém svém synu;

za to nám je rozkoší
sahat do Eufratu,
tékat v živlu nestálém,
plynulost mít v hmatu.

Tak-li muka pohasnou
píseň počne zníti:
básník čistou rukou svou
vodu ve tvar chytí.

Přel. O. Fischer

- 22 Fr. Th. Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, 2. vyd., München 1922-23, sv. VI, str. 197.
23 I. c. sv. V, str. 10.
24 Srv. k tomu O. F. Bolnow: Das Wesen der Stimmungen, Frankfurt a.M. 1941, str. 17-36.
25 Vydáno W. Brechtem v Jahrbuch des Freien Deutschen Hochsifts, 1930.
26 Gesammelte Werke, sv. II, 2. díl, Berlin 1934, str. 236.
27 I. c. sv. IV, str. 204.
28 Srv. k tomu Ludwig Binswanger, Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins, Zürich 1942.
29 Jarní noc
Nad sady to vzduchem voní,
tažné ptáky slyším plout,
jarem už už všechno voní,
květy jen se rozpuknout.

Jásat nebo plakat – je mi,
jak by nemohlo to být!
Dávné divy ozářeny
vidím v lunném třpytu jít.

Měsíc s hvězdami to hlásá,
šelestí to doubrava,
slavík jako ze sna hlásá:
už je tvoje, už je tvá!

Přel. Ivan Slavík

- 30 Srv. k tomu zvláště i výrok Herderův, citovaný na str. 43n.
31 Zápis v knize hostů „Berner Freistudenten“.
32 Překlady Homérových veršů v této publikaci podle O. Vaňorného.
33 I. c. sv. VI, str. 129.
34 „Staré skazky nám mnohé vypráví divy.“
35 Sämtliche Werke, vyd. B. Suphan, 5. sv., Berlin 1891, str. 34n.
36 Srv. k tomu Lachende Wahrheiten, Zürich 1945, str. 232n.
37 Gesammelte Werke, sv. 4, Zürich 1945, str. 366n.
38 Georg Finsler, Homer, 2 svazky, Leipzig 1913 a 1918.
39 Lessing říká chybně Lesbie; zaměňuje milenkou Catullovou.
40 Hugo Blümner, Lessings Laokoon, 2. vyd., 1880, str. 444.
41 I. c., str. 603.
42 Srv. k tomu Ernst Howald: Vom Geist antiker Geschichtsschreibung, München 1945.
43 Goethovi, 21. dubna 1797.
44 Goethovi, 21. dubna 1797.
45 Th. von Scheffer: Homer, Ilias, Berlin 1920.
46 Když pak v Priamův dům již přicházel, v překrásný palác – hladkými podloubími byl ozdoben, ve vnitřku jeho komnaty z kamenů hladkých se řadily, padesát celkem, stavěné poblíž sebe. V nich synové Priama krále u svých manželských chotí se ke spánku na lože kladli, pro dcery naproti nim, vnitř dvoriště, z opačné strany, komnaty z kamenů hladkých a pokryté, dvanácte celkem, stavěné poblíž sebe, kde zeťové Priama krále u svých ctihodných chotí se ke spánku na lože kladli – matka tu vlídně myslí mu dvorem naproti přijde, vedoucí Láodiku, jež z dcer byla nejhezčí ze všech.
(242-252)
47 ... v prach jak vysoký topol se skácel,
který v poloze nízké, kdes na velké lučině vzrostl
hladký: své haluze má jen v koruně, ve velké výši.
Konečně vysoký strom muž kolář sekyrou lesklou
utne, by pro krásný vůz měl loukotě z ohnutých větví,
stromový kmen pak leží a práchníví na břehu řeky.
Takový byl též rek, jež porazil, Simocisia,
Aiás, potomek Diův ...
(IV, 482n)
48 Srv. W. Schadewaldt, Iliasstudien, Abh. der sächs. Akad. der Wiss., phil.-hist. Klasse, 1938; Renata von Scheliba, Patroklos, Basel 1943.
49 Kant: Kritik der Urteilskraft, Inselausgabe 1924, str. 260n.
50 I. c., sv. I, str. 315.

- 51 Srv. k tomu nyní Ernst Howald, *Der Dichter der Ilias*, Erlenbach 1946.
- 52 *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, sv. XIV, Stuttgart 1928, str. 333.
- 53 Srv. Martin Heidegger, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, München 1936.
- 54 Přeložil K. Svoboda, *Zlomky před Sokratovských myslitelů*.
- 55 Srv. E. Staiger, *Meisterwerke deutscher Sprache*, Zürich 1943, str. 23–24.
- 56 *De finibus bonorum et malorum*, III, 10.
- 57 *Sämtliche Schriften*, vyd. K. Lachmann und F. Muncker, 7. sv. Stuttgart 1891, str. 470.
- 58 Goethovi, 15. dubna 1797.
- 59 Srv. E. Staiger, *Meisterwerke deutscher Sprache*, Zürich 1943, str. 82n.
- 60 Goethovi, 2. října 1797.
- 61 Schiller Goethovi, 2. října 1797.
- 62 Srv. *Vom Wesen des Grundes*, 2. vyd., 1931. V „*Sein und Zeit*“ není pojem světa ještě jednoznačně určen.
- 63 Srv. E. Staiger, *Versuch über den Begriff des Schönen*, *Trivium*, roč. III, 1945, str. 189n.
- 64 Srv. k tomu Hannes Maeder, *Versuch über den Zusammenhang von Sprachgeschichte und Geistesgeschichte*, Zürich 1945, str. 35n.
- 65 Srv. „*Pojednání, jak nalézt bezpečnou cestu štěstí*“.
- 66 Goethe Falkovi, kolem 1809.
- 67 Wilhelmině Zengeové, 22. března 1801.
- 68 Hölderlin, *Jediný*.
- 69 Srv. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Halle 1927, str. 280n.
- 70 Schillerovi, 9. prosince 1797.
- 71 Srv. k následujícímu E. Staiger: *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zürich 1939, str. 173n.
- 72 *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, 4. vyd., Leipzig 1925.
- 73 *Über das Erhabene und das Komische*, Stuttgart 1837, str. 158.
- 74 *Philosophie der symbolischen Formen*, I, Berlin 1923.
- 75 Franz Baader, *Sämtliche Werke*, Leipzig 1851–60, III, 269n.
- 76 Kierkegaard, *Gesammelte Werke*, sv. III, 2. vyd., Jena 1909, str. 122n.
- 77 *I. c.*, str. 336, 340, 346.
- 78 E. Minkowski: *Le temps vécu*, Paris 1936.
- 79 G. Bachelard: *Le dialectique de la durée*, Paris 1936.
- 80 Leonhard Beriger: *Die literarische Wertung*, Halle 1938.
- 81 J. Petersen: *Die Wissenschaft von der Dichtung*, Berlin 1939, str. 124.
- 82 Srv. k tomu E. Staiger: *Die Kunst der Interpretation*, Zürich 1955.

Poznámka překladatelů

Povaha a funkce básnických citací v tomto díle neumožňovaly při překladu do češtiny jednotný postup. Český překlad byl uveden v zásadě tam, kde nenarušoval významovou souvislost kontextu. Cizojazyčnou verzi bylo naopak nutno ponechat zejména v těch případech, kdy v autorově výkladu převládá zřetel k sémantickému dosahu eufonických, rytmických či syntaktických vlastností citovaných ukázek – ať již jde o původní německé, řecké, latinské či francouzské znění nebo o německý překlad řeckého či latinského originálu. Stejně jsme postupovali i tam, kde citovaný text nebyl dosud přebásněn do češtiny, popřípadě kde existující české přebásnění je archaické či jinak stírá významovou pregnanost originálu, kvůli níž je citován. V několika málo případech bylo možno čtenáři neznalému němčiny a řečtiny vyjít vstříc ještě i tak, že český překlad byl vsunut do textu za originál nebo uveden v poznámkovém aparátu.

Překladatelé děkují prof. Rudolfu Mertlíkovi, který se laskavě ujal transkripce řeckých a latinských citátů i vlastních jmen a přeložil v díle citovaný Martiálův epigram.

Několik slov o autorovi

Emil Staiger je švýcarský germanista a klasický filolog, literární teoretik a překladatel řeckých klasiků. Jedna z osobností moderní literární vědy, která obnovila a zproblematizovala její metodologii a novým způsobem položila řadu velkých otázek.

Narodil se 8. února 1908 v Kreuzlingen jako syn obchodníka, gymnasium vystudoval v Kostnici a literaturu na univerzitách v Ženevě, Mnichově a Curychu. Roku 1934 se habilitoval, r. 1943 se stal profesorem na univerzitě v Curychu, kde působí dodnes. Jeho kolegou na tamější germanistice je Max Wehrli, jehož Allgemeine Literaturwissenschaft vyšla nedávno slovensky pod názvem Základy moderní teorie literatury. Tato dvojice, názorově dosti rozdílná, tedy u nás v současné chvíli reprezentuje švýcarskou literární vědu, která má velmi bohatou, kontinuitní (na rozdíl od Německa) a diferencovanou tradici. Stáčí připomenout jen z německé oblasti jména Emil Ermattinger, Fritz Strich, Theophil Spoerri, Walter Muschg nebo Gerda Zeltner-Neukommová.

Staigerova první větší práce byla monografie o Annette von Droste-Hülshoffové (1933). Za ni následovala kniha Der Geist der Liebe und das Schicksal (Duch lásky a osud, 1935). Prvním významným dílem je Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters (Čas jako obrazovost básníka, 1939, 1953²). V této knize jsou interpretovány tři lyrické básně, Brentanova, Goethova a Kellerova, a paralelně je kladena otázka po úloze a předmětu vědy o literatuře. Proti duchovnědnému proudu, ve švýcarské literárněvědné tradici velmi silnému, staví Staiger typologii nebolí – jak tebdy říká – historii stylu (Stilgeschichte). Nejhlubším zdrojem básnické složky díla není podle něho idea. „Rytmičká stránka, syntax, rým, intonace, volba slov musí mít pro literárního historika stejný význam jako kantovská myšlenka v Schillerově filosofické lyrice nebo Lessingův spinozismus.“ „A tak může a má literární historik podnikat leccos, sloužit jiným vědám a čerpat z nich... avšak úlohu, která mu především přísluší, splní tebdy, když vědecky popíše světy básníků zřetelně v řeči. Pak zkoumá básnické dílo samo, ne něco, co je za ním.“ Už v tomto raném díle je typologie uvedena ve vztah k podstatným otázkám lidského bytí, k filosofické antropologii, i když detailní analýza textu má ještě zřetelně vrch. Vztah k Heideggerově existenciální filosofii později sílí a prohlubuje se. V této knize pracuje Staiger např. s Heideggerovým pojetím hermeneutického cyklu jako „výrazu existenciální předstruktury samého lidského pobytu (Dasein)“.

Staiger od počátku své literárněvědné činnosti věnoval mnoho úsilí výkladu literárního díla a jeho metodě. V raných pracích pro to užívá termínu vědecký popis (wissenschaftliche Beschreibung) nebo výklad (Auslegung), později stylová kritika nebo imanentní výklad (immanente Deutung) textu, v pracích pozdního období mluví o interpretaci nebo dokonce o umění interpretace. První práce tohoto druhu vycházely v časopise Trivium a byly shrnuty ve dvou knižních souborech. Stati vzniklé před rokem 1945 vyšly v knize Meisterwerke deutscher Sprache aus dem 19. Jahrhundert (Mistrovská díla německé řeči z 19. století, 1943, 1948²). Je v ní vyložen Hölderlin (dvě ódy).

Jean Paul (Titan), Kleist (Bettelweib von Locarno), Goethe (báseň a Novelle), Stifter (Der Nachsommer), C. F. Meyer (báseň) a Hofmannsthal (Der Schwierige). Druhý takový soubor studií a přednášek z let 1945–1955 vyšel pod názvem Kunst der Interpretation (Umění interpretace, 1955) a obsahuje úvodní stat téhož názvu, významnou korespondenci s Martinem Heideggerem o výklad Mörikovy básně Auf die Lampe (do níž původně v Triviu zasáhl ještě Leo Spitzer) a interpretaci několika klasických děl: Klopstocka (báseň), Lessinga (Minna von Barnhelm), Wielanda (Musarion), Goetha (antická metra), Schillera (Agrippina), Mörika a Kernera (básně), Gottelfa (Anne Bäbi Jowäger), C. F. Meyera (báseň) aj. Zvlášť významná je úvodní stat (přednáška) o umění interpretace. Interpretací postup je v ní opřen o zásadu hermeneutického cyklu, literární dílo je pojímáno jako tajemství a neodvoditelný tvůrčí výkon a za předpoklad adekvátní interpretace probíhá autor oslovení dílem (Angesprochensein), tj. ryze subjektivní pocit, ještě neujasněně reuelující základní umělecké poselství díla (jeho „rytmus“, „ducha“, „tajemství“).

Roku 1946 bylo vydáno Staigerovo stěžejní dílo Základní pojmy poetiky (Grundbegriffe der Poetik). Autor v něm přebodnocuje základní otázky normativní poetiky a teorie drubů, položené už Aristotelem. ve smyslu fundamentální ontologie. Básnickému dílu se zde – podobně jako u Heideggera – dostává klíčového významu v chápání a výkladu lidského pobytu. Nejpronikavější a nejcennější je, zdá se, aplikace heideggerovské analýzy času na oblast poetiky, na kategorie epická, lyrická a dramatická. Tradiční, unavené a zeschematizované kategorie tím dostávají nový obsah a pohyb. Význam této knihy je nutno měřit množstvím a smělostí principiálně položených otázek i živou – soublasnou i nesoublasnou – reakcí, kterou vyvolala ve vědeckém světě. Staigerovi v ní účinně přišla na pomoc jeho germanistická a zejména jeho klasická erudice. Byl zasažen myšlenkami existenciální filosofie Martina Heideggera, podobně jako v téže době v jiné souvislosti a podobě Max Bense (Literaturmetaphysik, 1950) a Theophil Spoerri (Die Struktur der Existenz, 1951). Nebylo to však „ovlivnění“ tak prostranné a systematické, jaké zasáhlo např. dílo Jobanese Pfeiffera.

V padesátých letech vznikla též Staigerova trojdílná monografie o Goethovi, jejíž jednotlivé části postihují léta: I 1749–1786 (1952), II 1786–1814 (1956), III 1814–1829 (1959). Později vyšla ještě knížka Stilwandel (Proměna stylu, 1963).

Staiger klasický filolog má za sebou řadu překladů: Sofoklovy tragédie (1944), řecké epigramy (1946), Euripidův Ión (1944), Kallimachova Opera omnia (1956), Aischylovu Oresteiu (1959). Překládání věnoval též řadu úvah a studií. Je stoupcem překladu volného (tzv. Eindeutschung). Domnívá se, že překladatel má překládat do jazyka klasiků své mateřštiny, pro řešení metricko-strofických problémů řečtiny nachází „vzory“ u velkých německých básníků od Klopstocka a Goetha po Mörika a C. F. Meyera, kteří sami básnili z ducha antiky. Před několika lety o těchto svých názorech polemizoval s jiným klasickým filologem, Wolfgangem Schadewaldtem.

R. 1942 Emil Staiger spolu s Theophilem Spoerrim založil časopis Trivium. Schweizerische Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Stilkritik (v pozdějších ročnících slovo Stilkritik mizí). V programovém prohlášení k prvnímu číslu stojí lapidární věta: „Věda o literatuře je filologie, a ne historie.“ Postupem let začaly v časopise vy-

cházet i příspěvky v drubých dvou zemských jazycích, ve francouzštině a italštině, a časopis kolem sebe sbromáždil řadu vybraných, většinou „stylově kriticky“ zaměřených literárních teoretiků, historiků a kritiků, což se pochopitelně projevilo v jeho úrovni. Je to dodnes jedna z nejvýznamnějších literárních revuí v oblasti německého jazyka. Emil Staiger v Triviu poprvé otiskl řadu studií, které později vyšly v knižních souborech.

Staigerův přínos vědě o literatuře lze těžko charakterizovat několika větami. Nejvýznamnější se zdá fakt, že spojil poetiku a výklad literárního díla se základními otázkami lidské existence. Literární dílo se tak v jeho pojetí zvedá ze závislosti na metodologii, z omezenosti, kterou mu vnucuje empirie nebo pravidla zvolené hry, a posouvá se do oblasti radikálně nazíraného původního dění, které Heidegger charakterizoval jako „zakládání bytí slovem“ (worthafte Stiftung des Seins). V knize, kterou čtenář právě přečetl, je např. otázka literárních drubů, jak jí po staletí traduje poetika, pojednou nazvána jako fundamentální modus času a básnické existence. Literatura tím bezesporu dostává nový, hluboce lidský smysl.

Josef Čermák

Obsah

Úvod	9
Lyrický styl: Vzpomínka	13
Epický styl: Představa	64
Dramatický styl: Napětí	103
O základu druhových pojmů poetiky	143
Doslov	161
Poznámky k textu	181
Poznámka překladatelů	185
Několik slov o autorovi (Josef Čermák)	187