

Univerzita Karlova v Praze  
Filosofická fakulta  
Ústav filosofie a religionistiky



Disertační práce:

*Hledání ztraceného původu s W. Benjaminem*

Searching for the Lost Origin with W. Benjamin

Mgr. Marek Kettner

Školitel: doc. Martin Ritter, Ph.D.

Praha, 2024

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval použité prameny a literaturu a že tato práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Ve Vídni 29. 6. 2024

Mgr. Marek Kettner v. r.

## Abstrakt:

Práce systematicky vykládá pojem původu, *Ursprung*, jak jej vypracoval W. Benjamin v kriticko-poznávací předmluvě knihy *Původ německé truchlohry*. Dvě hlavní teze disertace zní: i) v Benjaminově koncepci je třeba vždy hovořit o *původech* uměleckých žánrů, resp. dějinných epoch. Benjamin chápe pojem původu jako vztažený ke konkrétní umělecké formě či dějinné epoše. Forem či epoch je vždy již mnohost; stejně tak i původů. V této mnohosti se pak znázorňuje jednota pravdy, jež je pro Benjaminu bytostným tajemstvím. ii) Benjaminův text nevysvětluje vztah původu a dějin adekvátním způsobem, jelikož jej chápe perspektivou Leibnizova pojetí monády, jež se zakládá na dualitě možnosti a skutečnosti. Proto je třeba Benjaminův pojem původu v tomto aspektu korigovat a leibnizovskou monádu nahradit Deleuzovým pojmem virtuality. Tvrdí-li Benjamin, že původ v sobě virtuálně obsahuje dějinný průběh, pak je tomu třeba rozumět z deleuzovského stanoviska, což znamená, že se epocha tvořivým způsobem aktualizuje. Z leibnizovského hlediska, jež zastává sám Benjamin, je historické dění pouhou realizací toho, co již předem existuje jako možnost; chybí prvek tvořivosti, *dění* v silném smyslu.

Kromě rozvíjení těchto hlavních tezí též práce systematicky vymezuje Benjaminovo pojetí původů a dějin od tehdejších teorií dějin, čímž chce doplnit stávající česky psanou literaturu o Benjaminovi, která se zaměřuje povětšinou na vývoj jeho myšlení samotného. Pomocí odlišení Benjaminovy pozice od historismu, historicismu, teorie modelů a hermeneutiky lze odhalit pozadí některých autorových výroků, které se samy o sobě zdají být neprůhledné. Cílem je vytvořit plastičtější obraz Benjaminova myšlení, které se subtilně a mnohdy nepostřehnutelně vymezovalo vůči mnohým dobovým intelektuálním proudům.

Klíčová slova:

W. Benjamin, původ, *Ursprung*, dějiny, virtuálno, G. Deleuze

## **Abstract:**

This paper systematically interprets the concept of origin, *Ursprung*, as elaborated by W. Benjamin in the critical-epistemological prologue to *The Origin of German Tragedy*. The two main theses of the dissertation are: i) In Benjamin's conception, one must always speak of plural *origins* of artistic genres or historical epochs. Benjamin understands the notion of origin as referring to a specific art form or historical epoch. Forms or epochs are always already a multiplicity; so are origins. In this multiplicity, then, is represented the unity of truth, which for Benjamin is an essential mystery. ii) Benjamin's text does not adequately explain the relation between origin and history, since he understands it through the perspective of Leibniz's concept of the monad, which is based on the duality of possibility and reality. Therefore, Benjamin's notion of origin must be corrected in this respect and the Leibnizian monad replaced by Deleuze's notion of virtuality. If Benjamin claims that origin virtually contains the course of history, then this must be understood from a Deleuzian standpoint, which means that the epoch is actualized in a creative way. From the Leibnizian point of view, which Benjamin himself holds, historical happening is merely the realization of what already exists as a possibility; the element of creativity, of *happening* in a strong sense, is absent.

In addition to developing these main theses, the thesis also systematically delineates Benjamin's conception of origins and history from theories of history prevailing in his time, thus aiming to complement the existing Czech literature on Benjamin, which focuses mostly on the development of his thought itself. By distinguishing Benjamin's position from historicism, historicism, model theory, and hermeneutics, the background of some of the author's statements, which themselves seem opaque, can be revealed. The aim is to create a more plastic picture of Benjamin's thought, which subtly and often imperceptibly defined itself against many intellectual currents of the time.

Keywords:

W. Benjamin, origin, *Ursprung*, history, virtuality, G. Deleuze

# Obsah

<b>ÚVOD: MIZEJÍCÍ PŮVODNOST</b> .....	<b>1</b>
<b>I. PŮVODY A DĚJINY</b> .....	<b>17</b>
ZNÁZORNITELNÉ PŮVODY NAMÍSTO TEMNÉHO PŮVODU .....	20
SPOČETNÁ DISKONTINUITA EPOCH A PŮVODŮ .....	25
CO JE PŮVOD? .....	30
OD DĚJINNÝCH FRAGMENTŮ K VIRTUÁLNÍMU CELKU .....	44
VPÁD DĚJIN DO DĚJIN .....	52
HISTORISMUS: KOHERENCE DĚJIN SKRYTÁ ZA JEDINEČNÝMI PŘEDMĚTY .....	56
V CÍTĚNÍ .....	62
KRYSTALIZACE ZVLÁŠTNÍHO V OBECNÉ: RES V UNIVERZÁLIÍ .....	66
POVÁLEČNÝ RELATIVISMUS A AKUMULACE POZNÁNÍ DĚJIN .....	78
LONGUE DURÉE, TEORIE MODELŮ .....	81
HERMENEUTIKA .....	85
GADAMER A BENJAMIN, SHODY A NESHODY .....	92
POJEM NACHLEBEN A JEHO INTERPRETACE U ADORNA .....	100
KRITIK JAKO DRUHÝ TVŮRCE .....	106
POMÍJIVÁ PŘÍRODA .....	110
<b>II. OPAKOVANĚ SE ZNÁZORNŮJÍCÍ PRAVDA</b> .....	<b>122</b>
KRITIKA SYSTÉMU; NEPOZNATELNÁ PRAVDA .....	125
NAUKA A JEJÍ VZTAH K CELKU .....	131
CELEK JAKO OTEVŘENOST .....	135
PRAVDA VŽDY JIŽ ZNÁZORNĚNÁ .....	138
ZÁCHRANA KRÁSY .....	142
DÍLA PŘEŽÍVAJÍCÍ ODUMÍRÁNÍM A DVA DRUHY KRÁSY .....	147
MĚZI ROMANTIKY A GOETHEM .....	151
SBĚRATELSTVÍ EXTRÉMŮ .....	154
ROZPOMÍNÁNÍ A VYPRCHÁVÁNÍ INTENCE .....	157
KRITÉRIUM ZNÁZORNĚNÍ PŮVODU .....	162
KRITIKA INDUKCE A NOMINALISMU .....	165
TRUCHLOHRA <i>BAROKNÍ?</i> .....	171
SIMULTANITA EXTRÉMŮ, VIRTUALITA DĚJIN .....	175
MONÁDA A DĚJINY ANEB MOŽNOST A SKUTEČNOST .....	179
PŮVOD ANEB JEDINEČNOST A OPAKOVÁNÍ .....	183

## Úvod

### Mizející původnost

Sama kategorie kořenů, původu, se pojí s panstvím a je afirmací toho, kdo přichází na řadu první, protože zde jako první byl; vyzdvihuje autochtonního člověka proti přistěhovalci, usedlíka oproti nomádovi (*gegenüber dem Mobilen*). Původ, jehož přitažlivost spočívá v odmítnutí nechat se uchlácholit tím, co je odvozené, ideologií, je sám ideologickým principem. Konzervativně znějící věta Karla Krause: „Původ je cíl“, vyjadřuje i něco vážně míněného: bylo by třeba zbavit pojem původu jeho neblahé statickosti. Cílem by pak nebylo navrátit se k původu, k fantasmatu dobré přírody, nýbrž původ by připadl pouze cíli, konstituoval by se teprve z něj. Žádný původ mimo život efemérního.

T. W. Adorno, *Negative Dialektik*<sup>1</sup>

Původnost se stala tématem v době, která nebyvalou měrou ztratila kontakt se vším původním. Mizení původnosti přitom bylo dvojí, „reálné“ a filosoficko-normativní. Na přelomu dvacátého století se ukazovalo již dostatečně jasně, že průmyslová revoluce, nový velkoměstský způsob života a vědecký pokrok vytvořily průrvu mezi moderní dobou a tradicí. Velkoměstský člověk se náhle již nedokázal chovat, vztahovat ke světu a zakoušet skutečnost „původním“ způsobem, tj. tak, jak to činili jeho předkové. Část společnosti na tuto ztrátu reagovala pokusy o návrat. Ty měly v mnoha případech podobu

---

<sup>1</sup> T. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1966, s. 156.

doslovných návratů do přírody, jaké např. v Německu pořádal turisticko-skautský spolek Wandervogel, z něž se později vyvinulo méně bezelstné, politicky angažované hnutí Jugendbewegung, jehož aktivním členem byl i W. Benjamin<sup>2</sup> a které se ideově inspirovalo *Lebensphilosophie*, filosofií života. Ta se zase pokoušela nalézt a obnovit vnitřní „původní“ lidskou zkušenost, k čemuž se člověk nemusel nutně pohybovat v přírodě. V neposlední řadě se pak objevovaly explicitně politické snahy vrátit společnost k původnosti, s nimiž byly některé frakce hnutí mládeže i určité myšlenky filosofie života spojené.

Paralelně s pokusy o obnovu se začaly vynořovat opačné přístupy, jejichž zástupcem byl například T. W. Adorno, jenž se nesnažil mizení původnosti odvrátit, nýbrž je naopak vyzdvihnout jako pozitivum a spolu s tím filosoficky kritizovat myšlenku původu jako takovou. Zárodky jeho kritiky původnosti se objevují již v textech z meziválečného období, avšak své plné vyjádření nacházejí až v poválečných studiích. V Adornově myšlení mizela původnost jako nárok či cíl, kterého je třeba dosáhnout. Jeho texty čtenáře vybízejí k tomu, aby se smířil s tím, že žije v ne-původním světě, a nekladl proti němu svět domněle původní, tedy aby ne-původnost nepovažoval za ztrátu původnosti.<sup>3</sup> Podle Adornova myšlení zde vždy již byla ne-původnost; neexistuje rozlišení na původní a nepůvodní. Představy o původnosti odhaluje Adorno jako zpětné projekce, které nevystihují ani tak přírodu či dřívější doby samy, nýbrž spíše vyjadřují současnost se vši její negativitou. Fakt, že společnost touží po původnosti, a způsob, jakým si ji představuje, znázorňují, jakým tlakům a procesům musí společnost právě nyní čelit. Statickosti fantasmatu původu lze v adornovském pojetí vykládat jako komplement dějinné dynamiky přítomnosti.<sup>4</sup> Filosofické zabydlování ve světě bez původu se intenzivněji rozmohlo až po Druhé světové válce, zejména u francouzských myslitelů jako byli G. Deleuze či J. Derrida, kteří vyzdvihovali

---

<sup>2</sup> Brzy po vypuknutí První světové války se však Benjamin s hnutím, a zejména Gustavem Wynekenem, jedním z jeho vůdců, ostře rozešel v reakci na Wynekenovu přednášku „Die Jugend und der Krieg“, v níž neváhal motivovat své mladé svěřence k nástupu na frontu a válku obhajoval jako etickou. Viz Benjaminův dopis Wynekenovi z 9. března 1915 in: W. Benjamin, *Gesammelte Briefe I*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1995, s. 263-264.

<sup>3</sup> Hlavní formulace Adornovy kritiky pojmu původu jsou k nalezení in: T. W. Adorno, *Negative Dialektik*, zejm. oddíly „Ausgang vom Begriff“, „Umwendung der subjektiven Reduktion“ a „Vorrang des Objekts“; též, „Esej jako forma“, in: též, *Poznámky k literatuře I*, přel. A. Dyčková, M. Kettner, Karolinum, Praha 2024, s. 24-35; též, *Metaphysik. Begriff und Probleme*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1998, s. 48-70.

<sup>4</sup> Srov. T. W. Adorno, *Estetická teorie*, přel. D. Prokop, Oikoymenth, Praha 2019, s. 94-99.

znak či stopu oproti prvotnímu základu.<sup>5</sup> Filosofie nekompromisně ukazovala, že lidský život se odehrává v oblasti toho, co je druhotné, vytvořené, zprostředkované, uprostřed rekonstrukcí, reprezentací, stop, výtvorů a konvencí – aniž by existovalo něco „před“ nimi.

Odvracení od původu je trendem, který lze ve filosofii pozorovat až dodnes, avšak neznamená to, že tím je otázka původu uzavřena a nemohou již vzniknout jeho nové koncepce, které by překonaly nedostatky těch starých. Postmoderní roztržštění světa na zlomky bez původu se proměňuje v čím dál naléhavější výzvu toto stadium překročit. Podle E. Angehrna filosofické myšlení v otázce původu nikdy nepodává definitivní odpověď, nýbrž osciluje mezi dvěma extrémy: jeho popíráním a potvrzováním.<sup>6</sup> Toto napětí se ukazuje názorně na meziválečné době, v níž adornovská kritika vznikala paralelně s doposud posledními velkými, totiž fenomenologickými, pokusy o vypracování *prima philosophia* jako výkladu pevného původu všeho poznání i existence. Ne náhodou se jedním z hlavních terčů Adornovy i pozdější Derridovy kritiky stal E. Husserl s jeho nárokem na vykázaní konstitutivních aktů transcendentální (inter)subjektivity (jež v *Kartezjánských meditacích* nabyly mimořádně paradoxní podoby pasivních syntéz) jako jednotného základu moderních věd a oblasti žité zkušenosti jako původního pole poznávání.

Úzce spřízněné s problémem původu bylo napětí mezi dějinami a přírodou, které vzrostlo na konci devatenáctého století. Bádenní novokantovci W. Windelband a H. Rickert odlišili oblast přírodních věd od těch duchovních, resp. kulturních – dnes bychom řekli humanitních. Přírodní vědy měly zkoumat oblast obecnosti, tj. toho, co se opakuje, a definovat pro tuto oblast přírodní zákony; cílem kulturních věd byl vždy jedinečný dějinný průběh či událost, tedy sféra neopakovatelnosti. Přírodní vědy byly generalizující (a podle Diltheyova známého vyjádření jim bylo určeno vysvětlovat, *erklären*), ty duchovní pak

---

<sup>5</sup> „Stopa je, smíme-li podržet tyto výrazy, aniž bychom je tím ihned popřeli a přeškrtni, ‚původnější‘ než sama fenomenologická původnost.“ J. Derrida, *La voix et le phénomène*, PUF, Paříž 1967, s. 75. Stopou v stávajícím kontextu může být především vše vytvořené, dějinné, „nepůvodní“.

<sup>6</sup> „Filosofické myšlení se pohybuje v nerozpuštěném napětí mezi pozitivním uvažováním o původu (*Ursprungsbesinnung*) a jeho kritikou (*Ursprungskritik*). ... Tak jako hodnocení pozic v otázce původu osciluje mezi dvěma protikladnými póly, variuje i posouzení kognitivní hodnoty zkoumání původu, jeho praktických motivů, cílů a potřeb, které jím naplňujeme. Tuto ambivalenci nelze odsunout stranou, antagonismus protikladných figur původu nelze vyřešit přikloněním se na jednu či druhou stranu, nýbrž musíme se umět domluvit právě v situaci napětí mezi divergentními perspektivami na filosofickou otázku po původu.“ E. Angehrn, „Philosophie zwischen Ursprungsdenken und Ursprungskritik“, in: týž (ed.), *Anfang und Ursprung. Die Frage nach dem Ersten in Philosophie und Kulturwissenschaft*, Walter de Gruyter, Berlín 2007, s. 248-249.



individualizující (a jejich úkolem bylo rozumět, *verstehen*). Je třeba ovšem podotknout, že takto popsané přístupy představovaly např. pro Rickerta extrémní, protikladné náhledy na tůž svět, *mezi* jejichž póly se pohybovala většina skutečných věd.<sup>7</sup> Jeho koncepce tedy neobsahuje ostré odlišení přírody jako stabilní oblasti všeobecného opakování vůči dějinám jako dynamickému jedinečnému vývoji; avšak přesto implikuje jejich podstatnou odlišnost, oddělitelnost. V hrubší podobě se pak tato odlišnost projevovala v představě přírody jako původní stálosti, vůči níž se společnost vzdaluje čím dál rychlejším, nenávratným a neopakovatelným pohybem dějin. Rickertovy texty tuto představu zároveň podporují i problematizují; jeho myšlení zůstává stát na půl cesty a trhlina mezi dějinami a přírodou zůstala nezacelená.

Rozdíl přírody a dějin v naznačeném pojetí lze vyjádřit též v časových kategoriích jako rozdíl hluboké minulosti a otevřené budoucnosti, nejnaternějších kořenů a vzdáleného horizontu. Příroda zachovává to nejstarší, dějiny přinášejí nové a neslýchané. Myslitelé původu měli sklon hledat jej právě v minulosti, potažmo žité přítomnosti, zatímco jeho kritikové byli zpravidla orientovaní na budoucnost, dynamické proměny, novost. Zejména v hegelovské a marxistické tradici se objevovaly kritiky původnosti, přirozenosti a bezprostřednosti, které vycházely z toho, že „podle Hegelova výroku není nic mezi nebem a zemí, co by nebylo zprostředkované“.<sup>8</sup> Lpění na minulosti podle nich zakrývá dynamickou podstatu skutečnosti a brání postupu k novým horizontům. Zbavení se původu znamenalo oproštění od bývalého nátlaku a vykročení směrem k budoucí emancipaci; znamenalo možnost *podstatných* změn. Z perspektivy konzervativnějších myslitelů se však jejich pozice až příliš snadno rozcházelá s minulostí, jejími hodnotami a podmiňující silou. V těchto souvislostech se Benjaminův přístup k pojmu původu, jímž se tato práce bude soustavně zabývat, ukazuje jako mimořádný, neboť i) podržuje myšlenku původu, avšak nehledá jej ani v minulosti, ani v žité přítomnosti ii) ukazuje původ jako specifickým v tom, že se v něm hluboká minulost a otevřená budoucnost spojují.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> H. Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, J. C. B. Mohr (Siebeck), Tübingen 1926, zejm. s. 51-60. Srov. též obhajobu Rickerta před příliš zjednodušujícími interpretacemi in: F. Vollhardt, „Heinrich Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft* (1899)“, in: *KulturPoetik* vol. 3 no. 2 (2003), s. 279-285.

<sup>8</sup> T. W. Adorno, „Esej jako forma“, s. 35.

<sup>9</sup> „Původ, to je něco absolutně prvního a zároveň radikálně nového. ... Paradox budoucnosti, která splývá s tou nejdávnější minulostí, a přesto zůstává na příchodu, je možná místem, kde se skrývá tajemství Benjaminovy

Vzhledem k Benjaminově soustavnému zaměřování na dějiny a dějinné předměty může již první bod vzbudit překvapení. Benjamin byl vzorovým příkladem zbystření dějinného smyslu, k němuž došlo během devatenáctého a začátku dvacátého století.<sup>10</sup> Zkoumal především umělecká díla, tedy dějinné útvary, a v knize o truchlohře opakovaně podtrhoval jejich jedinečnost a nesrovnatelnost.<sup>11</sup> Nezajímal se o přírodu, tradiční oblast původnosti. Přesto se navzdory této blízkosti k myslitelům novosti, dění a dynamiky nevzdal myšlenky původu. Pokusil se ji naopak „zachránit“ právě v době, kdy se začala ukazovat jako zastaralá. Klasické koncepce původnosti, které ji považovaly za cosi více či méně definovatelného a zároveň protikladného k dějinnému dění, se vůči rozmanitosti dějin jeví jako reduktivní. Převádět dějinné útvary na projevy těžce transcendentální subjektivity či ontologické dějinnosti lidské existence znamenalo otupovat jejich jedinečnost a novost.<sup>12</sup> Benjamin však odmítal i opačný extrém, totiž sílící tendenci k historickému nominalismu, tendenci považovat všechny dějinné útvary za neredukovatelné originály a odmítat proti nim klást cokoli obecnějšího. Filosofické koncepce původu zahlazovaly dějinnou mnohost, nominalistické přístupy ji jednoduše vyzdvihovaly, aniž by s ní dále

---

filosofie dějin. ... Původ se jakožto klíčová kategorie dějinného času otvírá zároveň vůči prvním počátkům i vůči nejzazší budoucnosti.“ S. Mosès, „L'idée d'origine chez Walter Benjamin“, in: H. Wismann (ed.), *Walter Benjamin et Paris*, Cerf, Paříž 1986, s. 815, 818. Mosèsovy smělé formulace bude třeba upřesnit, k čemuž dojde v oddíle „Původ aneb jedinečnost a opakování“.

<sup>10</sup> Tato událost a proces budou podrobněji vyloženy níže. Stručně řečeno, v devatenáctém století došlo nejen k ustavení historie jako vědy a jejímu rychlému vystoupení až k vrcholu hierarchie humanitních věd, nýbrž i k zaměření intelektuální pozornosti na dějinnou podmíněnost světa. Je otázkou, zda byl první jev podmíněn druhým, či naopak, anebo zda je jejich vztah komplexnější. Oba však podstatným způsobem ovlivnily i dobovou filosofii, která se napříště již musela s problémem dějinnosti světa, jež podtrhovala jedinečnost a nesrovnatelnost různých předmětů zkoumání a zpochybňovala tak tradiční filosofický nárok na nejvyšší obecnost, vypořádávat konkrétněji a systematictěji. Benjaminův projekt v knize o truchlohře lze ostatně shrnout právě takto: při vědomí dějinnosti světa vypracovat filosofickou koncepci obecnosti, která by s dějinností nebyla v rozporu, nýbrž by ji naopak maximálně respektovala.

<sup>11</sup> Níže se ovšem ukáže, že díla pro Benjaminu nebyla *pouhými* dějinnými útvary, nýbrž obsahovala cosi, co dějinný kontext přesahovalo a nešlo z něj vysvětlit. Viz oddíl „Krystalizace zvláštního v obecné: res v univerzálii“.

<sup>12</sup> Heideggerova koncepce dějinnosti jako součásti fundamentální struktury lidské existence do jisté míry dualitu původu a dějin překonává, avšak např. podle Adorna přesto nedokáže učinit zadost jedinečnosti dějinného a uchovává podvojnou základu a jeho (nahodilého) projevu v jemnější podobě: „S problémem historické *kontingence* se není možné vyrovnat kategorií dějinnosti. Lze sice vypracovat obecné strukturální určení života, ale když se interpretuje nějaký konkrétní fenomén, například francouzská revoluce, je zde sice možné objevit všechny možné momenty tohoto života, například že se minulost navrácí a je přejímána, je možné verifikovat význam spontaneity, jež vychází z člověka, nacházet kauzální souvislosti atd., ale nepodaří se těmito určeními postihnout faktičnost francouzské revoluce v její krajní fakticitě; ... všechna faktičnost, která není součástí ontologického rozvrhu, je vřazena pod jedinou kategorii, totiž kategorii kontingence, nahodilosti, a ta je pak jakožto určení dějinného převzata do rozvrhu. To však ... v sobě obsahuje přiznání, že se empirický materiál nepodařilo zvládnout.“ T. W. Adorno, „Die Idee der Naturgeschichte“, in: týž, *Gesammelte Schriften I. Philosophische Frühschriften*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1990, s. 352.

pracovaly, což ovšem nakonec znamenalo její rozpad v lhostejnou kontingenci.<sup>13</sup> Ani jeden z přístupů nedokázal učinit zadost jedinečnosti dějin. Benjamin se pohyboval na hranici nominalismu,<sup>14</sup> avšak jako svůj úkol si vytyčil podržet myšlenku původu, byť v té nejsubtilnější možné podobě, totiž jako ne-dějinné ideje či adamovského slova znázorňujícího se výhradně v mnohosti (pojmově zpracovaných) dějinných útvarů.

Dobové rozdělení světa na dějiny a přírodu znamenalo, že se původnost hledala především v oblasti přírody, jako *protiklad* k dějinám. Tradičním postupem přitom bylo nejprve *odhlédnout* od dějinného dění, vypracovat ryzi koncepci původu, a poté jí dějiny poměřovat jako tím, co je zakládá a vůči čemu se jejich dynamika jeví jako odchylování, vzdalování, variování, nadstavování či povrchový projev. Ostré hrany vzájemných odlišností dějinných útvarů se v těchto výkladech otupují, jelikož se jejich mnohost ukazuje jako projev *tébož* původu, chápaného jako uchopitelný fundament. Benjaminův postup byl opačný: nesnažil se vypracovat původ sám a o sobě a poté pomocí něj dějinné útvary *uchopit*, nýbrž nejprve analyzoval samy tyto útvary a pak se pokoušel *díky* jejich nesrovnatelnosti a mnohosti obecný původ *znázornit*. Základní východiska Benjaminovy metody jsou následující: i) původ nelze uchopit (poznat, tj. mít v držbě jako poznatek), nýbrž pouze znázornit v mnohosti pojmově zpracovaných dějinných útvarů<sup>15</sup> ii) neexistuje jeden původ, nýbrž vždy již mnohost původů, v níž se znázorňuje jednota pravdy iii) jednota každého z původů, a ještě více jednota pravdy, je bytostným tajemstvím.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Totéž vyjadřuje v jiném kontextu Adorno (dosadíme-li na místo jedinečnosti jeho termín „radikální zvláštnost“): „Nepomáhá-li již dlouho odkaz na danou obecnost druhů, pak se radikální zvláštnost blíží k okraji kontingence a absolutní lhostejnosti...“ T. W. Adorno, *Estetická teorie*, s. 272.

<sup>14</sup> „Adorno jednou popsal teorii poznání vypracovanou v předmluvě ke knize o truchlohře jako ‚metafyzickou záchranu nominalismu.‘ V tomto lakonickém popisu identifikoval základní paradox Benjaminových epistemologických snah: pokus obnovit obor metafyziky ... přístupem, který plně uznává kantovské napomenutí, podle něž má filosofie setrvat v hranicích fenomenální zkušenosti.“ R. Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1982, s. 90-91. Wolinův popis je ovšem poněkud zjednodušující, jelikož Benjamin pojmem fenoménu mínil jedinečné dějinné artefakty, konkrétně barokní truchlohry, nikoli fenomény obecně jako Kant.

<sup>15</sup> Původ „nelze vyvolat, třebaže je mimo jevy, *nezávisle* na jevech. ... Jinak řečeno, idea [tj. původ] k tomu, aby působila svou sebe-znázorňující silou, potřebuje mnohost, mnohost pojmově rozlišených prvků. Jedině díky této mnohosti se stává patrnou její vlastní *jednota*.“ M. Ritter, *Poznáním osvobodit budoucí*, Oikoymenh, Praha 2018, s. 110, 113.

<sup>16</sup> Tato teze bude rozvedena a zdůvodněna v průběhu studie a vychází z interpretace Benjaminovy formulace, podle níž nelze klást otázku po jednotě pravdy. Chápeme-li původ pokusně jako analogický k pravdě ve způsobu, jakým sjednocuje mnohost, pak jeho bytostné tajemství tkví v tom, že nelze klást otázku, která by na něj cílila. Nejde tedy o nemožnost odpovědi na otázku původu, nýbrž nemožnost otázky po původu. Původ je třeba znázornit právě jako tuto neexistující otázku a nedotazatelnost, tj. jako tajemství, jež se nelze ani *pokoušet*

Základem takto spekulativního přístupu byla nejspíše jedna prostá zkušenost, totiž recepce uměleckých děl. Benjamin ve svých filosofických zkoumáních vycházel vždy ze setkání s konkrétními díly, a právě v takovéto situaci se rozdíl – ať jakkoli subtilní či výrazné – mezi nimi ukazovaly jako něco podstatného, co je třeba respektovat a nikoli redukovat. Při recepci děl se zdá nemožné, či lépe: nestoudné, pokoušet se uchopit a definovat jejich společný původ. Každé dílo jako by mělo spíše původ *vlastní*. Bylo-li nějaké jednoty těchto útvarů, téměř nutně se muselo jednat o jednotu nepopsatelnou. Na první pohled se toto řešení problému jednoty může zdát jako kluzký úskok, bezradně se utíkající k mystice a ezoterice. Poukazy na bytostnou nepoznatelnost jednoty původů, potažmo jednoty pravdy, na jejich tajemství, se Benjamin nesnažil až příliš jednoduše vyřešit problémem konfrontace filosofie s nesrovnatelností dějinných útvarů. Je-li pro Benjamina jednota pravdy tajemstvím, pak cílem není vyvolat tupý úžas či rezignaci na poznání, nýbrž přivést poznání k jeho mezi, totiž k poznání tajemství jakožto tajemství. Nejde o neúspěšnou snahu tajemství odhalit, nýbrž o úspěšné úsilí vymezit jeho místo v lidském myšlení. Poznat tajemství jako tajemství znamená upustit od snah na jeho rozluštění, vzdát se intence hledající vysvětlení skryté „za“ dějinnými předměty, jehož by se mohla zmocnit a předměty pomocí něj uchopit. Benjaminovo tajemství je, lze-li to tak říci, tajemstvím bez tajemnosti. Bytostné tajemství, tj. tajemství, které neskýtá možnost svého odhalení, nýbrž předvádí svou nevyhnutelnost jakožto tajemství.

V Benjaminově myšlení mizí původ jako definovatelný, uchopitelný či popsateľný základ, a navrácí se – nakolik je jednotou dějinných fenoménů, analogickou k pravdě jako jednotě idejí –<sup>17</sup> jako znázornitelné tajemství.<sup>18</sup> Filosofická metoda popsaná v knize o truchlohře je strižena přesně na míru úkolu znázornění tajemství-virtuality, neboť spočívá v interpretování dějinných útvarů takovým způsobem, aby se zároveň i) podtrhla jejich nesrovnatelnost a ii) přesto ukázalo jejich usouvztažnění jako smysluplné. Takovému postupu dává

---

rozluštit. Srov. W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, přel. M. Pokorný, Malvern, Praha 2016, s. 11-12; týž, „Goethova Spříznění volbou“, in: týž, *Literárněvědné studie*, přel. M. Ritter, Oikoymenh, Praha 2009, s. 204-205.

<sup>17</sup> K této otázce se podrobněji vrátí začátek oddílu „Co je původ?“. Původ nelze jednoduše ztotožnit s tajemstvím, avšak nakolik je neuchopitelnou jednotou fenoménů, pojatých v Benjaminově úvaze jako extrémy, jeví se jako tajemství. Jinými slovy, původ se ukazuje jako tajemství konkrétního znázornění mnohosti pojmově uchopených fenoménů.

<sup>18</sup> „Domyšleno do všech důsledků, je zde řeč o (jistém) tajemství. Avšak: k čemu jinému může ještě mířit interpretace [uměleckých děl]? Toto tajemství je (snad) totéž, co původ, *Ursprung* ... Jiný smysl interpretování nemá.“ M. Petříček, *Myšlení obrazem*, Hermann & synové, Praha 2009, s. 182.

Benjamin jméno konfigurace či konstelace a pohybuje se přitom na hranici mezi nominalistickou kumulací jedinečností, fundamentalistickým vysvětlením mnohosti pomocí jednoho definovatelného původu a induktivním uchopením mnohosti na základě společných znaků. Ani v jednom zmíněném případě totiž nevyvstává do popředí tajemství: nominalismus předvádí pouhou nesourodost a kontingenci, fundamentalismus zbavuje fenomény tajemství vysvětlením a indukce ponechává stranou právě ony (zvláštní) aspekty předmětů, které k tajemství mohou poukazovat. Benjamin naopak cíleně vytváří ve svém textu napětí tím, že ukazuje mnohost děl jako smysluplnou figuru *navzdory* jejich nepřekonatelným rozdílům.<sup>19</sup> Čtenář si nemůže vytvořit o jednotě předkládaných prvků jednoduchý pojem, avšak smysluplnost jejich usouvztažnění jej nutí uznávat, že zde určitá jednota přesto je. Úkolem je v textu vytvořit co nejživější interakci mezi těmito póly, aniž by se jeden z nich stal dominantním. Poté nezbývá než uznat, že se zde *znázorňuje* určité tajemství právě v tom, že se nelze dostat „za“ předkládané jedinečnosti, ani se od nich odvrátit v gestu rezignace na jejich jednotu.<sup>20</sup> Čtenář má vlastně tajemství přímo před očima, názorně se s ním konfrontuje.

Názornost a znázornění (*Darstellung*) přitom nejsou pouhými prostředky zpřítomnění původu, nýbrž jsou od něj neoddělitelné. Původ je vždy již znázorněný, existuje jako již znázorňující se v mnohosti pojmově interpretovaných dějinných útvarů.<sup>21</sup> Nelze jej myslet „o sobě“, bez této konkrétní mnohosti.<sup>22</sup> Cílem je interpretovat a uskupit dějinné předměty tak, aby

---

<sup>19</sup> Srov. tamt., s. 27.

<sup>20</sup> Za zmínku stojí rozdíl mezi Adornem a Benjaminem v této otázce, který je pro oba myslitele příznačný. Adorno ve své nástupnické přednášce na Frankfurtské univerzitě z velké části přebral Benjaminovu metodu konfigurace mnohosti dějinných fenoménů a namísto tajemství hovořil o jejich záhadnosti (*Rätselhaftigkeit*). Úkolem filosofa však není znázornit bytostné tajemství původu, jež se zjevuje při „odhalení“ tajemství dějinného, nýbrž jednoduše záhadnost *zrušit*, tj. ukázat, že žádný původ neexistuje a nemá smysl jej hledat. Tím podle Adorna filosof dopomůže k reálné proměně skutečnosti. Nikoli tedy znázornění metafyzického (jako tomu je u Benjaminu), nýbrž proměna empirického je Adornovým cílem. Srov. T. W. Adorno, „Die Aktualität der Philosophie“, in: *týž, Gesammelte Schriften 1. Philosophische Frühschriften*, s. 334, 337.

<sup>21</sup> „Pravda sebe samu představuje, znázorňuje, přičemž znázornění zde naprosto nemá charakter *prostředku*, jehož prostřednictvím by bylo zpřítomňováno něco na tomto znázornění nezávislého. Jde o formu bytí pravdy.“ M. Ritter, *Poznáním osvobodovat budoucí*, s. 102. Ve své interpretaci chápe M. Ritter původ, resp. mnohost původů, jako totožný s pravdou. Jeho tvrzení proto platí i pro původ samotný.

<sup>22</sup> Benjaminovu představu původu inspiroval i Goethův pojem prafenoménu (*Urphänomen*), který popisuje právě hranici mezi smyslovostí a idealitou. Např. G. Simmel, jehož výklad prafenoménu Benjamin později četl a reflektoval, popisuje Goethův přístup takto: „Obvykle klademe obecný zákon věcí kamsi mimo věci ... Toto odtržení chce překonat pojem prafenoménu: je nečasovým zákonem v časovém náhledu, obecností, jež se bezprostředně jeví v jednotlivém. Proto může [Goethe] tvrdit: ‚Nejvyšším cílem by bylo pochopit, že vše faktické je již teorií. Modř oblohy nám vyjevuje základní zákon chromatiky. Už bychom nehledali nic za fenomény; ony

se ukázalo, že jsou znázorněním svého ne-dějinného původu, a ne pouze částmi průběhu dějin. Benjaminův postup je v něčem blízký transcendentální filosofii, která se také vždy již potýká s mnohostí konstituovaných fenoménů a zpětně dedukuje a popisuje podmínky jejich vyvstání. Filosof přichází vždy pozdě, ono původně-transcendentální je vždy již vtělené do svých projevů. Nelze zakoušet či pozorovat akty transcendentální subjektivity, vždy pouze jejich účinky, a tak je třeba tyto původní akty a struktury odvozovat. Benjamin, byť přicházel rovněž pozdě, volil odlišný postup, neboť se nesnažil popsat a dedukovat to, co se vtěluje v mnohosti, nýbrž je v mnohosti znázornit. Nepokoušel se dostat „před“ rozmanitost fenoménů – a vůbec samo zacílení na *dějinné* fenomény v jejich jedinečnosti jej odlišovalo od Kanta i Husserla a znemožňovalo mu přijmout metodu analogickou té jejich, jež řešila úkol vykázat podmínky *každé možné* zkušenosti, tj. nikoli jedinečné zkušenosti s jedinečným předmětem, nýbrž zkušenosti obecně –, zkoušel ji spíše seskupit tak, aby co nejnázorněji poukazovala k tomu, že – a co – se do ní vtělilo.

Jádro knihy o barokní truchlohře, v níž Benjamin svůj pojem původu vypracoval, dostává konkrétnější obrysy, když se objasní dva dále nezdůvodněné předpoklady, s nimiž Benjamin pravděpodobně pracoval, totiž členění dějin na epochy a možnost učinit *určitá* díla součástmi znázornění specifické jednoty původu navzdory – či právě díky – jejich nepřekonatelným odlišnostem. První předpoklad není samozřejmý a možná by si zasloužil bližší prozkoumání, neboť na první pohled není patrný důvod, proč by měl Benjamin ve svém téměř nominalistickém přístupu uznávat epochy jako celky v dějinách. Tak jako každé dílo, i každá událost či artefakt dějin by se mohla vzpírat podřazení pod týž pojem, např. pojem baroka či pozdní antiky, spojující je na základě jejich společných znaků s ostatními událostmi a artefakty epochy. Opakuje se tu týž problém redukce jedinečnosti, pouze v menším měřítku. Benjamin nikde systematicky nevysvětluje svůj základní přístup k dějinám a je tak třeba jej dovodit z určitých náznaků, jejichž výčet a rozbor bude následovat níže.<sup>23</sup>

---

samy jsou naukou.“ G. Simmel, „Goethe“, in: týž, *Gesamtausgabe* 15, Suhrkamp, Frankfurt a/M, s. 67-68. Jelikož se ovšem Goethe zajímal o přírodní fenomény, chápal prafenomén jako jejich zákonitost. Benjamin, který tento pojem přenesl do oblasti dějin, naopak tvrdil, že původ neudává zákonitosti dějinných fenoménů: „...ideje neobsahují fenomény coby začleněné, ale přitom se ani nerozplývají na funkce, zákonitosti fenoménů...“ W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 15.

<sup>23</sup> Bude nutné doplnit rovněž vysvětlení spojitosti mezi původy uměleckých žánrů a původy epoch, jelikož Benjamin povětšinou hovoří výhradně o původu truchlohry jako žánru.

Podržíme-li představu členění dějin na epochy prozatím jako předpoklad, pak je třeba doplnit, že pro Benjaminu nebylo pro epochu určující její časové vymezení, ani to, co měly její jednotlivé části a fenomény společné, nýbrž právě její původ. Ten se znázorňoval tehdy, pokud se vyzdvihly naopak rozdíl mezi útvary náležejícími téže epoše, a to natolik, že se myšlenka epochy jako pojmu (ať už prostě souhrnného či udávajícího společné rysy mnohosti fenoménů) stala problematickou. Epocha ve smyslu období, během něž přetrvávaly jisté určující společné znaky dějinných útvarů a událostí, se v Benjaminových rukou nejprve rozpadla a následně se uskupila do nové konfigurace, jejíž jednota byla hůře uchopitelná, avšak o to pevnější.

V Benjaminově koncepci nelze konfigurovat umělecká díla či jiné artefakty napříč epochami, nýbrž pouze uvnitř jedné epochy.<sup>24</sup> Pokusným seskupováním např. antických, románských a barokních děl dohromady patrně nevznikne žádná smysluplná konfigurace, nýbrž spíše vlha. I z mnohosti děl jediné epochy však Benjamin vybíral pouze některé zástupce, v nichž objevil podstatné prvky schopné stát se součástí znázornění původu daného období.<sup>25</sup> Vycházel-li pokaždé od mnohosti, nejednalo se o mnohost bezbřehou, nýbrž spočetnou.<sup>26</sup> Dějinných útvarů i epoch byl v jeho pojetí omezený počet. Snad právě zde úsilí o záchranu jedinečného naráželo na nutné limity. Barokní artefakty byly např. s těmi renesančními nesrovnatelné, měly každé svůj vlastní původ, avšak ty raně barokní se podílely na znázornění téhož původu jako ty pozdně barokní. Hlavní dělicí linie procházely mezi epochami, přestože i uvnitř každé z epoch kladl Benjamin důraz na odlišnosti jednotlivých útvarů. Není však třeba v moderní době, u níž není jisté, zda je ještě epochou, dějiny členit i jinak?

At' je tomu jakkoli, chápání dějin pomocí spočetného množství původů epoch vyjadřuje snahu respektovat jedinečné a zároveň je nepostoupit úskalím nominalismu. Vyznačuje konkrétní hranici mezi představou jednoho původu

---

<sup>24</sup> Některé Benjaminovy výroky ovšem naznačují, že tato otázka není tak jednoznačná a např. truchlohry lze nalézat i mimo barokní dobu. Avšak přesto budeme z vícerých důvodů držet tezi o zásadní dějinné podmíněnosti uměleckých žánrů a omezenosti výběru konfigurovaných artefaktů na jednu epochu. Blíže viz oddíl „Truchlohra barokní?“.

<sup>25</sup> V první, nepublikované verzi předmluvy knihy o truchlohře hovoří Benjamin o „bytočných jevech“, v nichž jediných lze rozpoznat stopu původu. Viz W. Benjamin, „Úvod [k *Původu německé truchlohry*]“ in: Týž, *Teoretické pasáže*, přel. M. Ritter, Oikoyomenh, Praha 2011, s. 85. V publikované verzi pak přidává poznámku k původu tragična, vůči němuž je přiměřené zkoumání, které se „co do východiska neváže na vše, co kdy bylo označeno za tragické či komické, nýbrž rozhlíží se po exemplárním, i kdyby třeba daný rys nakonec mohlo přiřknout jen jedinému rozdrolenému zlomku.“ Týž, *Původ německé truchlohry*, s. 25.

<sup>26</sup> Tamt., s. 18, 24.

pro všechny útvary a protikladným pojetím jednoho původu pro každý útvar. Znázorňování původnosti pomocí dějinných útvarů a nikoli na základě odvratu od nich a příklonu k „přírodě“ zase ukazuje, že Benjamin se snažil překročit dualitu dějin a přírody, a to především svým pojmem *Naturgeschichte*, který lze číst jako odpověď na zmíněnou novokantovskou distinkci a jenž úzce souvisí s motivem vzájemné provázanosti opakování (příroda) a jedinečnosti (dějiny). Žádný fenomén pro Benjamina nebyl ani čistě přírodní, ani ryze dějinný, nýbrž vždy přírodně-dějinný.<sup>27</sup> Artefakty dějin Benjamin zkoumal podobně jako přírodní zkameněliny,<sup>28</sup> tedy nikoli jako výrazy intence jejich tvůrce či jako součásti dějinného vývoje.<sup>29</sup> Naproti tomu příroda pro něj nebyla jednoduše oblastí statické stejnosti a ustavičně se opakujících cyklů, nýbrž jí byla vlastní určitá dynamika, tj. především *pomíjivost*. Příroda se vždy již „roztékala“ v dějiny, které zase vždy již zkameňovaly v přírodu. Benjamina přitom zajímal především onen druhý aspekt *Naturgeschichte* – fosilizace. Jeho pohled na dějiny byl obrácenou formou pohledu, který G. Deleuze upínal na zdánlivě nehybné přírodní předměty. V jedné okrajové formulaci Deleuze tvrdí, že se i „ty nejtvrďší kameny v geologickém měřítku milionů let stávají měkkými a tekutými látkami.“<sup>30</sup> Statická příroda se před jeho očima dává do pohybu podobného dění

---

<sup>27</sup> Je samozřejmě otázkou, jakým způsobem chápal sám Benjamin přírodu a dějiny. Odpověď pak závisí i na tom, na které období jeho tvorby se zaměříme, jelikož oba pojmy se v jeho myšlení vyvíjely. Např. podle S. Buck-Morss nahlížel Benjamin ve svém pozdním období přírodu jako „celý hmotný svět (včetně lidských bytostí), jak jej proměnila technologie.“ S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cambridge/Londýn 1991, s. 70. Avšak co se týče pojmu *Naturgeschichte* jako *kritické reakce* na novokantovskou dualitu dějin a přírody, mají příroda a dějiny ten význam, který jim dali Windelband a Rickert. Příroda jako obecnost a opakování, dějiny jako jedinečnost a neopakovatelnost. Benjamina kritika zní: vše je vždy již *skloubením* těchto dvou poloh a o novokantovské přírodě ani dějinách jako samostatných oblastech nelze ani uvažovat. Další možné chápání dějin a přírody nabízí Adorno, který se je rovněž snažil „rozpustit“ (v návaznosti na osobní konverzace s Benjaminem): „K vysvětlení pojmu přírody, který bych chtěl takto rozpustit, stačí říci jen tolik, že jde o pojem, který ... by nejspíše měl být přeložen pojmem *mýtična*. ... Mínil se jím to, co je tu odedávna, co jako osudově skloubené a předem dané bytí nese lidské dějiny, jeví se v nich, to, co je v nich *substanciální*. ... Otázka, jež se klade, je otázka po vztahu této přírody k tomu, co rozumíme dějinami, přičemž dějiny znamenají onen způsob chování lidí, onen tradovaný způsob chování, který je charakterizován především tím, že se v něm objevuje kvalitativně nové, že to je pohyb, který se neodehrává v čiré identitě, čiré reprodukci toho, co zde vždy již bylo, nýbrž v dějinách vzchází cosi nového a svůj pravý charakter získávají skrze to, co se v nich jeví jako nové.“ T. W. Adorno, „Die Idee der Naturgeschichte“, s. 345. Pravěkost, stálost, *substanciálnost* přírody jsou v něčem analogické novokantovskému opakování, zatímco novost v dějinách volně odpovídá novokantovské jedinečnosti.

<sup>28</sup> S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, kap. „Natural History: Fossil“.

<sup>29</sup> Rozdíl mezi přírodou a dějinami v tomto směru může také spočívat v tom, že zatímco „za“ dějinnými artefakty vězí záměr a aktivita jejich bývalých tvůrců, přírodní zkameněliny uchovávají to, co je prostě zde, bez intence. Nahlíží-li se pak dějinné předměty pokusně jako předměty přírodní, nerozdělují je již odlišné záměry jejich tvůrců a umístění na chronologické lince času, nýbrž do popředí vystupuje to, co se v nich opakuje.

<sup>30</sup> G. Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Paříž 1968, s. 8-9.



dějin.<sup>31</sup> Naproti tomu Benjamin měl před očima dlouhý pohyb epochy a sledoval, jak tuhne a krystalizuje v jediném takřkajíc přírodním artefaktu.<sup>32</sup>

Zkameněliny lze objevovat až s časovým odstupem. Jejich původ se znázorňuje až nyní, v přítomnosti odlišné od jejich bývalé přítomnosti. Tak zní poslední z hlavních axiomů Benjaminovy metody. Při hledání původu se Benjamin vracel do minulosti, avšak nikoli proto, aby rekonstruoval její „původní“ podobu, to, „jaká skutečně byla“, nýbrž aby díky její interpretaci – příležitost pro ni se naskytuje pouze s odstupem a v jedinečných dějinných okamžicích – znázornil původnost, která bývalé aktuální podobě minulosti *scházela*. Jde vlastně o opačný přístup než v případě klasické historiografie, která za původní považuje to, jak věci byly ve své době, zatímco pro Benjamina je původní to, co ve věcech v jejich době „nebylo“ a co se v nich znázorňuje až v době jiné. Jinými slovy, z benjaminovské perspektivy nelze dnes znázornit původ či původnost současnosti, avšak v určité budoucnosti bude mít interpret příležitost ji objevit, a sice v tom, co se dnes může zdát jako to nejemnější, nej povrchnější, nejvzdálenější přírodě. Žádná doba tedy není více původní než jiná. Benjaminova koncepce nevylučuje, že se v dějinách objeví podstatně jiné a nové útvary, které si budou moci nárokovat stejnou původnost jako to, co zde již (odpradávná) je. Spíše z této premisy vychází a plně tak respektuje výše zmíněný Adornův nárok hledat původnost pouze v tom, co je efemérní. Používá sice konzervativní pojem, avšak radikálně nekonzervativním způsobem.<sup>33</sup>

Zde může být užitečný Deleuzův pojem virtuálna a z něj vyplývající pojetí dvou časovostí: první z nich postupuje od jednoho aktuálního okamžiku k druhému (horizontální časovost, vznik, kauzalita), druhá aktualizuje virtuální celek *mezi* každými dvěma aktuálními okamžiky.<sup>34</sup> Řečeno deleuzovskými termíny, Benjamin se nepokoušel navrátit k někdejší aktuální podobě minulosti, nýbrž vykračoval vstříc jejímu virtuálnímu původu, který v dané době nebyl

---

<sup>31</sup> Deleuzovo ostatně chápal dějiny jako specifickou *evoluci*, resp. evoluci jako specifické dějiny. V návaznosti na Benjamina a Lukácsův pojem druhé přírody Adorno naopak načrtává pojem přírody jako ztuhlého pohybu dějin. Srov. T. W. Adorno, „Die Idee der Naturgeschichte“, s. 355-360.

<sup>32</sup> „Benjaminovi porozumí správně jen ten, kdo za každou jeho větou vycítí proměnu krajní pohyblivosti v něco statického, ba statickou představu samotného pohybu“. T. W. Adorno, „Einleitung zu Benjamins Schriften“, in: *týž, Gesammelte Schriften 11. Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1984, s. 577.

<sup>33</sup> Ohledně radikálních důsledků Benjaminovy koncepce viz B. Hanssen, „Philosophy at its Origin: Walter Benjamin's Prologue to the *Ursprung des deutschen Trauerspiels*“, in: *MLN* vol. 110 no. 4 (1995), s. 809-829.

<sup>34</sup> „Čas postupuje od virtuálního ke skutečnému [vertikálnost, MK], nikoli od jedné skutečné formy k druhé [horizontálnost, MK].“ G. Deleuze, „Podľa čoho rozpoznáme štrukturalizmus?“, přel. M. Marcellini, in: *týž, Pusté ostrovy a jiné eseje*, Hermann & synové, Praha 2010, s. 203.

„viditelný“, jelikož jej překrývalo aktuální dění a vznikání. V knize o truchlohře Benjamin ostře odlišuje původ od vzniku, tj. vertikální časovost od časovosti horizontální.<sup>35</sup> Vznik např. uměleckého díla, konkrétní tvůrčí umělecký proces, nevysvětluje pro Benjaminu jeho původ. Kontinuální dějinný průběh zahrnující příčinné vztahy není v Benjaminově pojetí původem jednotlivých dějinných útvarů. Dějinný kontext není poslední rovinou vysvětlení děl. Dějinné útvary pak nejsou pouze výslednicemi působících, aktuálních a pozitivně vykazatelných sil, nýbrž představují rovněž aktualizaci virtuálního celku, tzn. tvořivé rozvinutí specifické intenzity či spíše před-intenzivní, vnitřní diference vlastní dané epoše.<sup>36</sup> Bude třeba ukázat, že v Benjaminově případě se jedná o celek dané dějinné epochy, a to celek v bergsonovsko-deleuzovském smyslu, tedy nikoli jako sumu částí či souhrn časových událostí, nýbrž jako virtualitu, jež není nikdy dána. Celek není dán, avšak znázorňuje se ve svých projevech. Časový odstup je zde nápomocný proto, že z „původního“ plynutí dějin nechává usadit se na dně řečiště pouze hrstku diskontinuálních fragmentů, vhodných ke znázornění toho, co nelze na kontinuitu redukovat. Ve fragmentech přichází ke slovu opakování virtuálního celku, které bylo dříve zakryto jednosměrným pohybem dějin.

Co je virtuální? Provizorně je lze určit jako celek, jenž není dán.<sup>37</sup> Například jako celek paměti, jak ji popisuje Bergson,<sup>38</sup> či jako celek klavírního koncertu, jak se k němu vztahuje interpret před provedením i v jeho průběhu.<sup>39</sup> Na těchto příkladech je patrné, že virtuální celek nikdy není dán v jakékoli aktuální podobě, avšak přesto je naprosto reálný. Ukazuje se pouze ve svých projevech, v paměťových obrazech, ve způsobu provedení hudební skladby.<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup> Viz W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 26. Benjamin zde zmiňuje známou metaforu původu jako víru (vertikální časovost) stojícím v toku dění (horizontální časovost).

<sup>36</sup> Toto téma se rozvine alespoň trochu podrobněji níže. Viz oddíl „Co je původ?“.

<sup>37</sup> Ne-danost celku je motivem, který lze nalézt i u Benjaminu, pro nějž je celek ve své jednotě právě tajemstvím. Usilujeme-li o propojení (nikoli ztotožnění) benjaminovského původu a deleuzovské virtuality, je výhodné nazírat virtuální právě z této perspektivy, neboť pak lze komplexněji určit celek, jímž je Benjaminův původ.

<sup>38</sup> Srov. H. Bergson, *Hmota a paměť*, přel. A. Beguivin, Oikoymenh, Praha 2003, s. 100-132; G. Deleuze, *Bergsonismus*, přel. J. Fulka, Garamond, Praha 2006, s. 57-84. Virtuální celek paměti v Bergsonově koncepci zabarvuje každý přítomný okamžik.

<sup>39</sup> „Představme si mladého pianistu chystajícího se vstoupit na pódium, aby zahrál Brahmsův klavírní koncert č. 2 v b dur. ... V tomto zvláštním okamžiku ... je celý koncert – všechny výšky tónů, rytmy, celková forma, instrumentální barvy, dynamická rozmezí, tempa, pedalizace, prstoklad, gesta – ... živě přítomen v pianistově těle a myslí ... jako obrovské pole *virtuality*. Jako virtuální, jež nelze chápat na způsob virtuální reality, nýbrž naopak jako něco absolutně reálného, něco, co existuje a je právě v tomto okamžiku vnímáno ... jako napětí, jako nekonečná zásoba ... aktualizací...“ P. de Assis, „Gilbert Simondon's ‚Transduction‘ as Radical Immanence in Performance“, in: *Performance Philosophy* vol. 3 no. 3 (2017), s. 696.

<sup>40</sup> „Minulost, v samé podstatě virtuální, můžeme jako takovou uchopit pouze tehdy, sledujeme-li a osvojíme-li si pohyb, kterým se na cestě z temnot na světlo rozvíjí do podoby přítomného obrazu. Marně bychom hledali její

Mnohost projevů virtuálního celku přitom nelze překročit k žádné vyšší aktuální jednotě. Celek je vždy již mnohostí, vždy již znázorněný, vždy již opakující se v jedinečném. Specifickým způsobem se k němu aktuálně žijící (a snad i nežijící) neustále vztahují. Tvůrci barokních truchloher se možná takto vztahovali k virtuálnímu celku své doby. Virtualitu, která se vždy již ukazuje „zahalena“ ve svých aktuálních projevech a u níž není myslitelné, že by se tento závoj mnohosti poodhrnul a nalezla by se jakkoli uchopitelná jednota, lze přitom popsat z této perspektivy právě jako tajemství. Odhalení tajemství by znamenalo nalezení *aktuální* odpovědi, tedy něčeho ne-virtuálního. Virtuálně z podstaty věci nelze odhalit ani uchopit. K uchopení nabízí vždy již své projevy. Je třeba naopak pochopit, že snaha o odhalení a uchopení nikdy k virtuálnímu-tajemství nepovede. Pak lze alespoň poznat tajemství jakožto tajemství, virtualitu jakožto virtualitu. Mnohost a aktuální nesjednotitelnost dějinných útvarů, potažmo epoch, se musí ukázat jako konečné, nepřekročitelné stadium; pak vyjde najevo virtualita jednoty.

Teprve v době, kdy se zdá původ být již nadobro ztracen, se ukazuje jeho pravá tvář a potenciál.<sup>41</sup> V situaci rozmachu virtuální reality, jež odtrhává společnost od „původní“ reality s intenzitou, o které neměla meziválečná společnost ani tušení, lze pochopit, že pravou virtualitou je právě původ, nedaný celek. Chápeme-li virtualitu v Deleuzově smyslu, pak se běžný protiklad virtuální a „skutečné“ reality jeví jako zmatení pojmů. Virtualita nestojí v protikladu ke skutečnosti, nýbrž k aktualitě. Je naopak stejně skutečná jako aktuální vnímatelný svět. V protikladu ke skutečnosti stojí možnost, kterou Deleuze od virtuality pečlivě odlišuje.<sup>42</sup> Virtuální realita se tak běžně chápe vlastně jako *možný* svět – aktuální, ale nikoli skutečný. Právě virtuálně je naproti tomu ne-aktuální a reálné. Virtualita není únikem od reality, nýbrž naopak

---

stopy v něčem aktuálním a uskutečněném: stejně tak bychom mohli hledat tmu ve světle.“ H. Bergson, *Hmota a paměť*, s. 102. Zde je potřeba poněkud jemnějšího čtení, neboť v aktuálních obrazech není po virtuální „ani stopy“, avšak samo aktuálně lze chápat jako stopu či znak virtuální.

<sup>41</sup> Podle Arendtové byla figura rozvíjení plného potenciálu věcí až v okamžiku jejich mizení pro Benjamina typická. Srov. H. Arendt, „Walter Benjamin (1892-1940)“, in: H. Arendt, W. Benjamin, *Lovení perel*, přel. M. Kettner, Hermann & synové, Praha 2023, s. 39-40. Otázka ztracenosti původu však možná sahá ještě dále. Ztracenost není jen nahodilým určením, které se k původnosti připojilo v moderní době; nejde jen o to, že právě v době, z níž se původnost vytratila, se stal původ tématem, nýbrž především o to, že původ existuje *výhradně* jakožto ztracený. Původ je vždy již ztracený podobně jako je virtuálně vždy již aktualizované či idea vždy již znázorněná. Původ nelze myslet jako neztracený. Představa, že zde nějaký původ byl a *poté* se ztratil, je neadekvátní stejně jako představa, že lze původnost obnovit. Ztrácení je takřikajíc způsob bytí původu.

<sup>42</sup> Viz G. Deleuze, „Metoda dramatizace“, přel. M. Petříček, in: *týž, Pusté ostrovy a jiné texty*, s.114-115; *týž, Différence et répétition*, s. 273.

vyžaduje co nejintenzivnější neunikání před realitou. V době, kdy „virtuální realita“ otupuje vztah člověka ke „skutečné“ realitě, je třeba budovat vztah naopak k realitě pravé virtuality. Jakmile bude virtuální realita znamenat realitu virtuálna a nikoli nereálnost možnosti, posílí se vazby mezi aktuální přítomností a tím, s čím neustále interaguje jakožto se svým reálným původem. Ukáže se, že je zde virtuálno, které od původnosti nevzdaluje, nýbrž ji naopak spoluutváří.

Benjaminův původ nelze s Deleuzovým virtuálnem samozřejmě bez dalšího ztotožnit, ani jím původ definovat, což zde ani není cílem.<sup>43</sup> Plodné je spíše přibrat virtuálno do množiny pojmů, jimiž se původ vymezuje, jelikož se pak bude moci lépe vypracovat jeden aspekt původu, totiž jeho vztah k dějinám. Virtuálno by mělo nahradit leibnizovskou monádu, která v Benjaminově pojetí vysvětluje právě vztah původu a dějin. V pozadí Benjaminova navazování na Leibnize stojí dualita možnosti a skutečnosti, která se z dnešního pohledu zdá jako neadekvátní východisko pro chápání historického dění. Popis původu jako monády implikuje, že v něm je historické dění obsaženo na způsob možnosti, která se v empirickém světě diachronně uskutečňuje. Pozoruhodné je, že Benjamin při tom používá pojem virtuality, avšak chápe jej ve starém smyslu právě jako možnost. Z dnešního Deleuzem poučeného stanoviska však Benjaminovo tvrzení, podle něž jsou dějiny *virtuálně* přítomné v původu, získává nový význam. Nehledě na možné „původní intence“ autora budeme sledovat výpověď samotných pojmů v dnešní dějinné situaci. V ní se ukazuje, že původ lze spojit s pojmem virtuálna třemi způsoby: i) vztah původu k dějinám se z perspektivy dějin jeví jako analogický ke vztahu virtuálna k aktuálnu: původ je to, co se vždy již vtělilo do mnohosti dějinných fenoménů, podobně jako je virtuálno tím, co se vždy již aktualizovalo v mnohosti aktuálních událostí či útvarů ii) dějiny jsou v původu obsaženy virtuálně, tzn. nikoli jako předem daná a hotová možnost, nýbrž jako před-intenzita či diference, která se v empirickém světě tvořivě aktualizuje, nikoli jednoduše uskutečňuje iii) původ i virtuálno se znázorňují jako paradoxní skloubení jedinečnosti s opakováním; jsou tím, co se opakuje v jedinečných/dějinných fenoménech.

---

<sup>43</sup> Deleuzovo vypracování virtuálna jako intenzivního *spatia* obsazeného diferencemi, stejně jako jeho celkové pojetí dění dějin, je Benjaminovu myšlení vzdálené. Naopak u Deleuze zase nenalezneme stopy Benjaminovy inspirace teologií, chápání původu jako božského tvůrčího slova. Přesto se tyto myšlenkové světy protínají v představě *vzájemné podmíněnosti jedinečnosti a opakování*, která u Benjaminova popisuje způsob, jakým se původ znázorňuje v dějinách, u Deleuze pak způsob, jakým se napříč časem aktualizuje virtuálno. Viz oddíl této práce „Původ aneb jedinečnost a opakování“.

Následující studie se nechá vést dvěma hlavními tezemi: Zaprvé je Benjaminovo chápání uměleckých děl i dějin jako takových založeno na představě diskontinuitní, neredukovatelné mnohosti, v níž se znázorňuje jednota jakožto tajemství. Mnohost nelze v myšlení překročit. Benjamin pracuje jak s neredukovatelnou mnohostí původů uměleckých žánrů, tak implicitně s mnohostí původů dějinných epoch. K původu neodkazuje jediné dílo, nýbrž vždy mnohost děl. Myšlení vychází vždy již od mnohosti. Stejně tak zde nikdy není původ, nýbrž *původy*. Zadruhé je třeba nahradit pojem monády v Benjaminově koncepci pojmem virtuality a určit původy, nakolik se vztahují k dějinám a obsahují je v sobě, jako virtuální útvary, jež se aktualizují v konkrétních dějinných epochách. Tím se překoná představa duality možnosti a skutečnosti, jíž je Benjaminova koncepce kvůli užití pojmu monády zatížena, a historické dění se ukáže jako tvořivý proces v silném smyslu. Myšlenka virtuálna se navíc rozvíjí dosud nepřilíš probádaným způsobem právě tehdy, spojí-li se s představou dějin jako diskontinuální mnohosti původů. Každá epocha se pak rozvíjí takřikajíc z vlastního virtuálního pra-listu.

První část práce podrobněji vysvětlí základní Benjaminova východiska v otázce zkoumání původu pomocí dějinných fenoménů a poté vymezí jeho přístup v kontrastu k ostatním dobovým metodám historického zkoumání, konkrétně vůči historismu, historicismu, teorii modelů a hermeneutice. Toto usouvztažnění Benjaminova s jeho „konkurenty“ má za cíl doplnit stávající česky psanou literaturu o Benjaminovi, která se zaměřuje především na výklad jeho vlastních textů a stopování vývoje jeho myšlení napříč časem. Zároveň se díky tomu ukáže, v čem Benjamin spatřoval nedostatky tehdejších interpretací dějin a co měl jeho přístup k dějinám založený na pojmu původu přinést navíc. Druhý hlavní oddíl využije předchozího výkladu a přistoupí k detailnímu rozboru kriticko-poznávací předmluvy ke knize o barokní truchlohře, jež se bez přípravy jeví zpravidla jako příliš nesrozumitelná. Avšak připravený čtenář v ní bude moci rozeznat poměrně jasnou strukturu a navíc sledovat, jakým způsobem se v ní opakovaně variuje figura vzájemné provázanosti jedinečnosti a opakování, mnohosti a jednoty, akutálna a virtuálna, dějinných útvarů a původu, resp. původů a pravdy. Tato figura bude sloužit jako hlavní interpretační klíč k celé předmluvě.

## I.

### Původy a dějiny

Čeho se Benjamin snažil docílit ve své knize o barokní truchlohře? To nemusí být kvůli spletnosti textu a místy až esoterickému stylu psaní na první pohled patrné, avšak alespoň to není komplikované. Benjamin se jednoduše pokusil předvést, že *existuje* cosi jako německá barokní truchlohra. Že tradice německého dramatu nezačíná až s Lessingem a Schillerem, jak se běžně míní (a mnohdy ještě míní), a barokní dramata nejsou jen (špatnými) nápodobami antické tragédie – a proto má smysl uvažovat o truchlohře jako o *původním* útvaru, který je s tragédií nesouměřitelný a svou pozoruhodností nijak nezaostává ani za hrami romantických velikánů. Je ovšem důležité podotknout, že se Benjamin nepokoušel v dějinách objevit nějakého skrytého a zapomenutého génia, literární období Bacha. Nešlo mu o originalitu jednotlivého tvůrce, nýbrž žánru jako takového. Původnost<sup>44</sup> truchlohry nezajišťuje jeden či více významných autorů, tak jako tomu je nejspíše s Bachem a fugou či Baudelairem a básní v próze. Benjamin naopak otevřeně přiznává, že tvůrci německých barokních truchloher byli průměrní, ne-li žalostní. Jména jako Hallmann, Haugwitz, Hoffmannswaldau či Lohenstein již nikomu (právem) nic neříkají. Jejich texty samy se navzdory tomu můžou v určitý okamžik zatřpytit odleskem původnosti, věčné ideje, která se v nich znázorňuje.

V Benjaminově knize ovšem nejde pouze o truchlohru *německou*, nýbrž také – a především – o truchlohru *barokní*. Cílem je znázornit pomocí německé truchlohry původ barokní truchlohry obecně – což je přinejmenším stejně nesamozřejmé jako obhajoba divadelního baroka v rámci německé tradice.<sup>45</sup> Neboť německou produkci nelze označit za významného či exemplárního

---

<sup>44</sup> Za slovo „původnost“ je možné dosazovat také „originalita“, avšak tento výraz je dnes natolik spjat s představou individuálního tvůrce, že je jednodušší v souvislosti s Benjaminem, který máloco odmítal tak ostře jako právě tuto představu, používat slovo „původnost“.

<sup>45</sup> Jasně to naznačuje jedna pasáž z první verze předmluvy knihy o truchlohře, která se v publikované verzi již neobjevuje: „Je německá truchlohra ideou, nebo národní příměs brání znázornění vlastní ideje – ideje truchlohry? Jakkoli ... pravdivě se v ideji naplňuje umělecká dovednost určitých jazykových a národních oblastí, je právě truchlohra formou takové působnosti, u níž je pochybné, zda její nejzazší bytnost nelze znázornit jedině jako evropskou...“ W. Benjamin, „Úvod [k *Původu německé truchlohry*], s. 96.

reprezentanta barokního dramatického umění. Německo bylo spíše okrajovou oblastí, skrytou ve stínu tvorby francouzské, španělské či anglické. Scházela mu velká jména jako bylo to Shakespearovo v Anglii, Calderónovo a Cervantesovo ve Španělsku či Molièrovo a Corneilleovo ve Francii. Německá tvorba, alespoň jak ji vykládá Benjamin, byla navíc např. od tvorby francouzské v podstatných směrech odlišná. Proč právě na ní zkoumat původ dobového dramatu obecně?

Zde se „v praxi“ ukazuje jedno z hlavních Benjaminových metodologických východisek, totiž zaměření na extrém, anomálii či výjimku. Při zohlednění extrémních útvarů se náhle dějinám kladou jiné otázky než tehdy, zkoumá-li se průměr či vynikající zástupce. Německou truchlohru lze v kontextu evropského baroka považovat za krajnost či odchylku – a proto ukazuje dobu v jiném, pro Benjaminu podstatnějším světle než například tvorba francouzská. Benjamin ovšem nevyjímal pouze německou tvorbu z produkce evropské, nýbrž i v rámci německého divadelnictví se zaměřil pouze na vybrané extrémy. Nešlo mu o srovnávání či vykazování téže struktury u všech dobových jevů, nýbrž o nalezení výjimečných extrémů, které samy, ve své spočetné mnohosti, vyjadřovaly svou dobu jedinečným způsobem. Proto tedy zkoumání *pouze* vybraných děl *jen* z oblasti německé tvorby.<sup>46</sup> Encyklopedické srovnávání všech či většiny dobových artefaktů by téměř nevyhnutelně vyústilo v zabřednutí do průměru. Avšak princip Benjaminova výběru předmětů zkoumání je ještě nesystematičtější, jelikož německou truchlohru, kterou vybírá jako extrémního „zástupce“ baroka, zkoumá zase do velké míry pomocí truchlohy *španělské*, konkrétně Calderónovy. Píše o původu německé truchlohy, avšak za nejexemplárnější truchlohy implicitně považuje díla španělského dramatika Calderóna. V první verzi popisuje exkurzy ke španělskému dramatu za „snad i příliš skrovné“<sup>47</sup> a v hlavním textu knihy tvrdí, že španělské drama je „v rámci této [barokní] éry evropského divadla to nejvyšší“, což je mj. důvod, proč by se „dokonalá forma barokní truchlohy měla studovat jedině u Calderóna.“<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> V jednom dopise Benjamin otevřeně přiznal, že mu nešlo – i z praktických důvodů – o vyčerpávající souhrnnou znalost daného období: „Mé základy jsou pozoruhodně – vskutku, příšerně – chatrné: znalost několika málo dramát; zdaleka ne všech, která přicházejí v úvahu. Encyklopedická četba děl v onom kratičkém čase, jež mám k dispozici, by ve mně zaručeně vyvolala nepřekonatelný *dégout*.“ W. Benjamin, *Gesammelte Briefe II*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1996, s. 406. Cynická interpretace Benjaminovy metody vycházení z extrémů by ji mohla odbýt jako vytváření ctnosti z nouze neznalosti.

<sup>47</sup> W. Benjamin, „Úvod [k *Původu německé truchlohy*], s. 97.

<sup>48</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohy*, s. 62-63. O několik stran dále ještě opakuje v podstatě totéž: „I když následující výklad neskýtá mnoho prostoru pro exkurzy a doplňkové odkazy, musí naše zkoumání tím rozhodněji

Zkoumání barokního divadla pomocí analýzy německého divadla založené na výkladu španělského divadla nelze označit jinak než jako výjimečný podnik.

Zaměření na extrémny má v případě barokní truchlohry konkrétní důsledky: umožňuje Benjaminovi vyzdvihnout jako podstatné takové prvky dramatu, které se ve značné části dobové tvorby neobjevují či jsou s ní v přímém rozporu. Jedná se především o chápání dějin – a nikoli mýtu – jako hlavního obsahu a námětu dramatu. Benjamin tvrdí, že právě tím se barokní truchlohra odlišuje od antické tragédie: „Obsahem truchlohry – jejím pravým předmětem – je historický život, jak si ho ona epocha představovala. Tím se odlišuje od tragédie. Předmětem tragédie totiž nejsou dějiny, ale mýtus, a postavy dramatu nezískávají tragickou roli stavovsky, tedy z absolutní královské moci, ale z prehistorické epochy své existence, z někdejší příslušnosti k héróům. Z Opitzova pohledu není monarcha předurčen za hlavní postavu truchlohry kvůli konfrontaci s Bohem a osudem a zpřítomnění prastaré minulosti, jež je klíčem k živoucí identitě národa, nýbrž kvůli zachování panovnických ctností, předvedení panovnických neřestí a faktu, že vládce vidí do fungování diplomacie a řídí veškeré politické machinace. Suverén jakožto první exponent dějin je víceméně považován za jejich ztělesnění.“<sup>49</sup> Tento popis je v přímém rozporu např. s velkou částí francouzské barokní tvorby, která se zakládala právě na mytologických námětech a nikoli historických. Představuje-li podle Benjaminu německá truchlohra suveréna střízlivě, jako pouhou dějinnou bytost podléhající všem neduhům a slabostem historie, francouzské drama mělo v nejednom případě odlišný úkol:

Není překvapivé, že sám Ludvík XIV. hrál na jevišti slunce a jiné alegorické elementy. ... Pomocí mýtu o apollónském bohu se mohl Ludvík XIV. prezentovat jako vítěz nad temnotou a chaosem. ... Proto nejen ztvárnil mýtus, nýbrž vytvořil jeho novou vizi. Tak jako se vědci pokoušeli ukázat, že slunce bylo středem vesmíru, Ludvík XIV. chtěl předvést, jak se svět doopravdy „otáčí“, totiž okolo Slunečního krále. ... Nejen v Itálii, ale i ve Španělsku již dvůr používal mýty jako ten o Herkulovi k propagaci králova obrazu.<sup>50</sup>

---

vyjasnit principiální vztah ke Španělovi truchlohře: dobové Německo nemá nic, co by mohlo postavit vedle ní.“ Tamt., s. 66.

<sup>49</sup> Tamt., s. 44.

<sup>50</sup> K. Dickhaut, „History – Drama – Mythology“, in: J. Küpper, J. Mosch, E. Penskaya, *History and Drama: The Pan-European Tradition*, De Gruyter, Berlín 2019, s. 97-99.



Mytologické náměty byly v barokní Francii časté, a to nejen v případě politicky angažovaných her.<sup>51</sup> Rovněž návaznost na antickou, především aristotelskou teorii dramatu, již Benjamin důrazně označuje za nepodstatnou, zde byla patrná.<sup>52</sup> Francouzská tvorba se nevymezovala proti antice tak radikálně, jako to potřeboval Benjamin ve své interpretaci truchlohry. Sám Benjaminem opěvovaný Calderón využíval v některých hrách mýtických motivů. Přednost dějin jako námětu tedy nebyla v dané době jednoznačná a možná se z dnešního pohledu jeví spíše jako pochybná. Avšak pro Benjamina právě ona, v konfiguraci s dalšími elementy, umožnila to, co by východisko v mýtu zablokovalo, totiž znázornit původ truchlohry.

### Znázornitelné původy namísto temného původu

Benjamin pomocí kritiky umění, v jehož oblasti byla myšlenka původnosti od 18. století omezená<sup>53</sup> snad více než kdekoli jinde, ukázal, že existuje i *jiná* původnost než individuální tvůrčí originalita. Benjaminovská původnost se navíc liší i od ne-uměleckých představ i) něčeho dějinně nejstaršího (tak jako by někdo mohl hledat původní podobu např. vyšehradské baziliky tím způsobem, že by si od jejího stávajícího vzezření odmyslel všechny přestavby, dostavby a rekonstrukce a propracoval se až k její podobě z roku 1070) ii) hlubinné struktury (chování, vědění či kladení hodnot), která byla v průběhu dějin překryta novějšími vzorci, a kterou hledá např. nietzscheovská genealogie či foucaultovská archeologie iii) komplexního prostředí, z něhož daný předmět pochází, tak jako se o lidech říká, že jsou českého či mauricijského původu iv) počátku – ať již mytického (např. Pelasgický mýtus), theologického (např.

---

<sup>51</sup> I němečtí dramatikové byli podle Benjamina angažováni ve státních záležitostech. Avšak tvrdí-li v předmluvě Benjamin, že tito tvůrci „dokázali ve státních záležitostech opakovaně podat vděčně splácené služby“, pak je to v rozporu se jeho vlastním výkladem německé truchlohry, v níž se suverén jeví jako opak mytického apollónského boha, za nějž se vydával francouzský panovník: „[Suverén] zažívá pád jakožto oběť nepoměru mezi neomezenou hierarchickou důstojností, již na něj vložil Bůh, a ubohostí svého lidství. Antiteze mezi vladařskou mocí a schopností vládnout vtiskla truchlohře svébytný, jen zdánlivě žánrový rys ... Panovník, na němž leží rozhodování o výjimečném stavu, v libovolné situaci prokáže, že je jakéhokoli rozhodnutí skoro zcela neschopen.“ W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 36, 52.

<sup>52</sup> Tamt., s. 41-43.

<sup>53</sup> Konkrétně na představu individuálního (geniálního) tvůrce. Srov. T. W. Adorno, *Estetická teorie*, s. 233-234.

stvoření) či dějinného (např. založení Francouzské republiky) v) metafyzického věčného principu (např. platónsko-aristotelské první příčiny) vi) něčeho nemyslitelného a chaotického, jež předchází veškerému řádu (např. anaximandrovské τὸ ἄπειρον). S první představou nemá Benjaminovo pojetí společného téměř nic, s druhou a třetí něco málo ano. Poslední tři se v něm dynamicky a úzce proplétají, avšak právě proto není s žádnou z nich totožné. Konfigurací dosavadních představ o původnosti vzniká u Benjamina spíše nový, neredukovatelný pojem původu.

Provázaností pojmů počátku, původu a principu, jež jsou všechny obsaženy v řeckém slově ἀρχή, se v krátké studii zabývá T. Wesche a upozorňuje na to, že princip a původ jsou téměř protiklady, avšak zároveň je nelze od sebe striktně oddělit. Wesche ztotožňuje princip, možná až příliš jednoznačně, s představou logického principu coby nejvyšší, bezprostřední jistoty. Příkladem mu je aristotelská logika a zákon vyloučeného třetího. Stejně tak ovšem může být principem platónská idea: podstatné je, že princip je evidentně srozumitelný sám ze sebe, čímž vlastně zakládá srozumitelnost světa. Původ je naproti tomu něčím bytostně ne-jistým, nevysvětlitelným, nemyslitelným; hraničí s chaosem:

Na rozdíl od principu představuje původ něco trans-logického. ... Tento rozdíl mezi logickým založením v principu a vysvětlením, které takovéto založení překračuje, je patrný především na figurě negativna, s níž spadá původ vjedno. Odhaluje-li se skutečnost pomocí myšlení původu (*Ursprungsdenken*), začíná se u toho, co je vůči poznání jiné (*von dem Anderen der Erkenntnis*): vychází se od nemyslitelného, před-pojmového, neurčitého, nepochopitelného, protismyslného a amorfního. Myšlení původu postupuje do jisté míry opačně než myšlení principu (*Prinzipiendenken*): proces konstituce nezačíná u toho, co je nejjistější (*fundamentum inconcussum*) – nevychází vlastně z žádné jistoty –, nýbrž u toho, co je neméně známé a co se nejsveřepěji vzpírá všem vysvětlením. ... Z popsané neprůhlednosti původu vyplývá i zvláštnost *formy* poznání, jež je vlastní myšlení původu. Myšlení principu má formu logických přírodních zákonů, verifikovatelných na jednotlivých případech ... Naproti tomu forma myšlení původu se vyznačuje obrazným znázorněním (*bildhafte Darstellung*). Tak například Plótinos ... užívá obrazů jako přetékaní světla. ... I hvězdná obloha, z níž má mytologicky vyvstat řád, je jedním, ne-li ústředním obrazem neuchopitelného...<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> T. Wesche, „Epilog: Der Anfang als Prinzip und Ursprung – in Anschluss an Kant“, in: *Anfang und Ursprung. Die Frage nach dem Ersten in Philosophie und Kulturwissenschaft*, s. 312-313.

Na první pohled má Benjaminovo myšlení jednoznačně blíže k původu než principu, čemuž odpovídá i forma poznání založená na znázornění. Vůbec první věta knihy o truchlohře napovídá, že zde půjde o pokus znázornit něco, co nelze zachytit žádným logickým či pojmovým schématem: „Je charakteristickým rysem filosofického poznání, že při každém obratu znovu čelí otázce znázornění (*Darstellung*).“<sup>55</sup> Benjaminův text je plný obrazů a metafor, z nichž nejznámější přízračně přirovnává původ k souhvězdí a jednotlivé dějinné útvary ke hvězdám. V tom lze spatřovat navázání na onen zmíněný ústřední obraz chaosu, avšak zároveň se ukazuje, že Benjamin stojí pouze na jeho hranici. Nehovoří o hvězdné obloze bez dalšího, nýbrž o souhvězdích, jež jsou konkrétními figurami, náznakem řádu. Později zase původ ztotožní s adamovským (pra)slovem, platónskou ideou či goethovským prafenomémem, které opět nejsou pouhými ekvivalenty radikální neuchopitelnosti. To odpovídá vlastně Weschově úvodní poznámce, totiž že původ ani princip se nedávají nikdy v čisté podobě, nezůstávají vzájemně nedotčeny. Původ má u Benjaminu určitý tvar, lze-li to tak říci. A znázornění není pouhou ctností z nouze, nýbrž má k původu užší vztah než metafora, jakou je Plótínovo přetékaající světlo. Znázornění k původu neodkazuje, nýbrž se v něm původ spíše ukazuje; původ *je* znázorněním, nakolik se manifestuje. Jinými slovy, nejde o znázornění původu, nýbrž o znázornění původu.

Benjaminovský původ lze snad nejpřesněji popsat jako Boží tvůrčí slovo, na němž se podílí adamovské pojmenovávající slovo, které se znázorňuje v konfiguraci historických slov, resp. pojmů. Boží slovo není ani beztvářým chaosem, ani sebe-osvětlující průzračnou ideou v platónském smyslu,<sup>56</sup> nýbrž pro člověka představuje spíše tajemství. Původ je tajemství Božího slova; tak lze Benjaminovu pozici shrnout v jedné větě. Avšak za touto větou stojí nesmírně komplexní a spekulativní teorie jazyka, kterou zde není namístě rozvádět do podrobností.<sup>57</sup> Vzhledem ke vztahu původu a dějin je podstatnější fakt, že u Benjaminu, striktně vzato, nelze hovořit o původu, nýbrž vždy o *původech*. Každá

---

<sup>55</sup> W. Benjamin, „Úvod [k *Původu německé truchlohry*]“, s. 75.

<sup>56</sup> Zde je třeba opatrnosti, jelikož Benjamin v předmluvě hovoří explicitně o původu jako (platónské) ideji. Avšak nejedná se o rigorózní převzetí Platónovy koncepce, nýbrž spíše o využití pouze některých jejích aspektů pro Benjaminovy vlastní účely, jež vyvěraly z jeho teorie jazyka. Např. v jednom dopise G. Scholemovi popsal Benjamin předmluvu knihy o truchlohře jako rozvinutí jeho dřívější teorie jazyka, pouze „učesané“ do podoby nauky o idejích. Viz W. Benjamin, *Gesammelte Briefe III*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1997, s. 14.

<sup>57</sup> V češtině je již ostatně dostupná systematická analýza Benjaminovy teorie jazyka. Viz M. Ritter, *Filosofie jazyka Waltera Benjamin*, Academia, Praha 2009.

epocha má v Benjaminově koncepci svůj vlastní původ. Dějiny je vposled třeba znázornit nikoli jako kontinuum událostí a procesů, jako určitý *průběh*, nýbrž jako diskontinuální mnohost neredukovatelných původů. Chápou-li se slova baroko, renesance, moderna atp. jako Boží tvůrčí slova, pak mnohost těchto slov-původů v sobě specifickým způsobem obsahuje a zároveň překonává průběh dějin. V této představě spočívá přínos Benjaminovy teorie *původů*, neboť umožňuje maximálně respektovat jedinečnost konkrétních dějinných epoch a fenoménů, avšak nezůstává u ní stát a „zachraňuje“ ji v obecném původu, jenž je vůči ní transcendentní.

Benjamin si uvědomoval ojedinělost svého přístupu k původu a dějinám, když retrospektivně napsal, že „můj pojem původu v knize o truchlohře je rigorózním a naléhavým přenesením tohoto základního goethovského pojmu [tj. pojmu prafenoménu] ze sféry přírody do sféry dějin. Původ je prafenomén přenesený z pohanské přírodní souvislosti do židovských souvislostí dějin.“<sup>58</sup> Tak jako se v Goethově pojetí rozvíjí například rostlinný svět z jednoho pra-listu či život býků z jednoho pra-býka (*Urstier*), rozvíjí se u Benjaminova každý umělecká forma a každá dějinná epocha ze „svého“ pra-slova. Benjamin našel u Goetha představu neredukovatelné mnohosti původů, z nichž se jednak rozvíjely konkrétní oblasti přírody, jednak tyto původy představovaly čisté obsahy umění.<sup>59</sup> U Goetha je tedy také třeba hovořit o původech, protože jeho pojetí Benjamin chápe jako obdobné k platónským idejím v jejich mnohosti.<sup>60</sup> Ovšem pouze Benjamin vztáhl své pojetí původů výslovně k dějinám, zatímco Goethe i Platón otázku dějin spíše odsouvali stranou. Tento přesun mu umožnil zdůraznit a vystupňovat rozdíly mezi jednotlivými epochami dějin, totiž chápat je jako *podstatné*, nikoli jako pouze povrchové či druhotné. Mezi renesancí a barokem v jeho pojetí spočívá podobný rozdíl jako mezi *puffinus puffinus* a *alle alle*. Nezdůrazňuje se zde to, co zůstává napříč dějinami stejné (např. lidská biologická výstavba – i když i u ní vposled nelze klást identitu zcela bezproblémově). Protože se Benjamin zabýval především uměním, v jehož dílech se rozdíly mezi různými obdobími dějin snad nejnázorněji ukazují jako

---

<sup>58</sup> W. Benjamin, „N [Teorie poznání, teorie pokroku]“, in: týž, *Teoretické pasáže*, s. 126.

<sup>59</sup> Viz W. Benjamin, „Pojem umělecké kritiky v německé romantice“, in: týž, *Literárněvědné studie*, s. 150-158.

<sup>60</sup> Podstatný rozdíl mezi Platónem (potažmo Goethem) a Benjaminem ovšem tkví v tom, že zatímco u Platóna jsou ideje základem poznání (a nejspíše i bytí) fenoménů, u Benjaminova jsou výhradně základem jejich bytí a samy zůstávají nepoznatelné. U Goetha mají prafenomény rovněž poznávací funkci.

podstatné, vedou jeho úvahy k představě např. baroka a renesance jako primárně jiných období, jejichž takřkajíc sekundárním znakem je to, že v nich lidé sdílejí tytéž biologické predispozice, spíše než jako prvotně podobných epoch (co do biologického základu), které se druhotně liší svými způsoby chápání a (uměleckého) znázorňování světa.

Vzájemná odlišnost uměleckých děl ukazuje, že zde máme co do činění nikoli s mnohými projevy téže umělecké vůle znázornit v různých dobách jeden a týž svět, nýbrž spíše s neredukovatelnou mnohostí světů. Barokní svět je něco podstatně odlišného od renesančního světa. Takto silná interpretace Benjaminových úvah může evokovat představu ostrých foucaultovských zlomů v dějinách, nesouměřitelných režimů vědění a znázorňování (a tedy i nesouměřitelných světů) a historického relativismu. Benjamin však stál spíše na hranici mezi dřívějšími pojetími pravdy jako úběžníku všeho poznání a jejím pozdějším radikálním odmítnutím. Pravda se u něj znázorňuje právě v neredukovatelné mnohosti původů různých dějinných epoch a světů. Neboť pouze v případě, kdy se klade nárok, aby *mělo* být možné různé dějinné světy sjednotit do určitého celku a najít identický referent, jehož výrazy by měly být, lze chápat jejich různost jako relativní. Nepožaduje-li se nic takového (tak jako u Benjamina), stávají se epochy, znázorněné ve svém původu, tím *dokonalejším* výrazem tajemství jednoty pravdy, čím více se jejich vzájemné rozdíly ukazují jako podstatné a neredukovatelné. Teprve nelze-li klást žádnou otázku, natož odpověď, po tom, co sjednocuje baroko, renesanci, modernu atp. jakožto slova-původy dějinných epoch, teprve klade-li jejich mnohost nepřekonatelný odpor vůči veškerému sjednocení, znázorňuje se jednota pravdy.

Rovina *původů* je tedy místem, kde zůstává benjaminovské myšlení stát. Nesnaží se ji překročit směrem k „vyšší“ jednotě a klást často opakovanou otázku, zda se v dějinách opakuje něco totožného (ať již to jsou třídní boje, mocenské vztahy či rytmické střídání války a míru, úpadku a prosperity, vicovských *corsi e ricorsi* atp.), co by jako stříbrná nit propojovalo jejich různá období. V nepřekročitelnosti rozdílu se totiž ukazuje to nejpodstatnější. Benjaminovy úvahy tak mají na první pohled blízko k historismu, jenž se zaměřoval na jedinečné dějinné události a období jako na neredukovatelné. Vzdálené se zdají být naopak historicismu, který se snažil pomocí velkých teorií určit právě to, co spojuje dějinnou mnohost dohromady. Ve skutečnosti je však

Benjaminův vztah k oběma přístupům komplexnější: z obou přebírá některé prvky a jiné zase odmítá. Tradičně platí, že čím bližší některá pozice Benjaminovi byla, tím ostřeji ji (v tomto případě historismus) kritizoval. Bude tedy třeba zevrubněji vymezit Benjaminův přístup vůči historismu i historicismu. Díky tomu se Benjaminova koncepce ukáže jako specifické řešení problémů, které obě pozice, jež byly v Benjaminově době na poli zkoumání dějin dominantní, spíše nastolily, než vyřešily. Toto usouvztažení ovšem nestačí, neboť u Benjaminova vstupují do hry i určité prvky hermeneutiky a (kvazi)strukturalistické teorie modelů. Aby vznikl co nejkomplexnější obraz Benjaminovy metody, která se zcela záměrně, ale často pouze implicitně vymezuje vůči řadě konkurenčních přístupů, budou následovat právě tyto dvě další komparace (příčemž druhá z nich je sice anachronická, ale o to více osvětlující). Kontextualizace zde má za úkol zároveň doplnit dosavadní česky psané studie o Benjaminovi, které se zaměřují spíše na vývoj jeho myšlení a vzájemné srovnávání jeho vlastních textů a koncepcí z různých tvorby. Nejprve ovšem přijde řada na to nejdůležitější, tedy vlastní Benjaminovu představu o vztahu dějin a původů – a také prostou otázku, *co* to vlastně (benjaminovský) původ je a *kdy* jej lze znázornit.

### Spočetná diskontinuita epoch a původů

Všechna velká rozptýlení jsou pro  
křesťanský život nebezpečná; avšak ze všech, jež  
byla vynalezena, není hrozivějšího než komedie.

B. Pascal, *Pensées*<sup>61</sup>

Na úvod je třeba předeslat, že sám Benjamin představu dějin jako diskontinuální mnohosti původů nikde explicitně nevyjadřuje, nýbrž k ní spíše poukazuje fragmentárními náznaky. Nejprve tedy přichází úkol usouvztažit relevantní pasáže z různých textů a ukázat na nich, že v pozadí Benjaminových úvah stála právě tato představa. Prvním problémem přitom je, že Benjamin

---

<sup>61</sup> B. Pascal, *Les Pensées de Pascal. Reproduites d'après le texte autographe disposées selon le plan primitif et suivies des Opuscules*, P. Lethielleux, Paříž 1896, s. 449.

explicitně nezkoumá původ dějinné epochy, nýbrž původ umělecké formy, konkrétně barokní truchlohry. Tvrdí poměrně jasně, že na úrovni umění lze znázornit mnohost původů různých žánrů, např. tragédie, komedie, truchlohry atp., avšak jaký je přechod od umělecké formy k dějinné epoše? Zde je možné si vypomoci jednou pasáží z Benjaminova vlastního životopisu, která tvrdí, že v období psaní knihy o truchlohře chápal její autor umělecká díla jako „integrální výraz ... určité epochy“.<sup>62</sup> V truchlohře se tedy vyjadřuje barokní doba, možná dokonce ve své maximální diferenci vůči jiným obdobím. Divadlo navíc bylo v období baroka dominantní uměleckou formou, využívající nejnovější technické i umělecké prostředky. Nejen komedie, jak tvrdí Pascal, nýbrž divadlo jako takové bylo silou, které se ostatní umělecké druhy nevyrovnaly, a s níž se pracně vypořádával jak církevní protireformační klérus, tak i jednotlivý křesťanský věřící. Pokud by chtěl myslitel Benjaminova typu, jenž vždy začíná u konkrétního artefaktu, zkoumat barokní dobu jako takovou, žádné jiné předměty by se k analýze patrně nenabízely tolik jako právě divadelní hry.

Podržíme-li tedy předpoklad, že truchlohra vyjadřuje barokní dobu,<sup>63</sup> pak i jejich původy patrně pojí úzká souvislost. Druhým problémem ovšem je, zda Benjamin vůbec uznával členění dějin na epochy. Ve prospěch této představy hovoří několik míst z jeho textu: i) pasáž hovořící o idejích (tj. původech) baroka a renesance<sup>64</sup> ii) věta z první pracovní verze předmluvy k studii o truchlohře, kde si Benjamin vytyčuje za cíl uchopit dějinné epochy jinak než jako „útvary subjektivního způsobu nazírání“<sup>65</sup> iii) návaznost na A. Riegla a jeho pojem *Kunstwollen*, jenž je v mnohém analogický hegelovskému *Zeitgeist* a který

---

<sup>62</sup> Je třeba citovat danou pasáž v plném znění, jelikož se k ní bude výklad opakovaně navracet: „Společným programatickým záměrem [mých dosavadních pokusů] je vyvolat proces integrace ve vědě, jenž by čím dál více strhával strnulé příčky oddělující jednotlivé disciplíny, ona oddělení, která byla charakteristická pro pojem vědy v devatenáctém století. Tento proces měla vyvolat analýza uměleckého díla, která v něm spatřuje integrální výraz náboženských, metafyzických, politických a ekonomických tendencí určité epochy, který nelze v žádném ohledu omezit tím, že by se začlenil do jednotlivých oblastí poznání. ... Tento pokus, který jsem ve větším měřítku provedl ve zmíněném *Původu německé truchlohry*, navazuje na jedné straně na metodické ideje Aloise Riegla ... a na druhé straně na současné snahy Carla Schmitta, jenž se ve své analýze politických útvarů pokouší o analogickou integraci fenoménů, které se dají jen zdánlivě izolovat coby náležející do jednotlivých oblastí poznání. Takovéto pozorování se mi především zdá být podmínkou každého pronikavě fyziognomického pochopení uměleckých děl, nakolik jsou nesrovnatelná a jedinečná.“ W. Benjamin, „Lebenslauf III“, in: *týž, Gesammelte Schriften VI*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1991, s. 219. Srov. s *Tezí* č. XVII, kde se tvrdí, že v jednotlivém díle je překonána mj. i epocha. *Týž, „O pojmu dějin“*, in: *Teoretické pasáže*, s. 315.

<sup>63</sup> Někteří autoři, např. S. Symons, s takovým výkladem nesouhlasí. Pro podrobnější rozbor a odmítnutí Symonsovy argumentace viz oddíl „Truchlohra barokní?“.

<sup>64</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 22. Pasáž bude podrobněji analyzována o několik stran níže.

<sup>65</sup> W. Benjamin, „Úvod [k *Původu německé truchlohry*]“, s. 85.

v Rieglově koncepci fungoval jako pramen umělecké tvorby určité epochy, přičemž s proměnou epochy šla ruku v ruce i transformace *Kunstwollen*<sup>66</sup> iv) samotná kniha jako taková, neboť se zabývá *barokní* truchlohrou. Budeme-li na základě těchto indicií chápat epochy jako poslední, neredukovatelné díly dějin a původ truchlohry zároveň jako původ baroka, můžeme vzít do hry následující teze z předmluvy knihy o truchlohře: „Realizace tohoto popisu [světa idejí, tj. původů] začíná u každé ideje jako u originálu. Ideje totiž tvoří neredukovatelnou mnohost. Ideje se dávají k nahlédnutí jakožto spočetná – lépe ovšem: pojmenovaná – mnohost. ... veškerá podstatná jsoucna [tj. ideje] existují v naprosté samostatnosti a nedotčenosti nejenom ze strany fenoménů, ale i navzájem. ... Každá idea je sluncem a k sobě rovným se má tak, jako se k sobě mají různá slunce. Pravda tkví ve zněném vztahu těchto jsoucností, jejichž pojmenovaná mnohost je spočitatelná. [Vykazují] diskontinuitu ...“<sup>67</sup> Dějiny by se měly ideálně znázornit jako omezený počet původů, které se neskládají dohromady v celistvý obraz, ani je nelze převést na společné rysy či jeden z druhého vyvodit. Například při znázornění původu barokní doby si nelze vypomoci původem doby renesanční (je-li někde znázorněn); baroko ani nelze vysvětlit pomocí jeho vztahu k celkovému průběhu dějin. Baroko ve svém původu nemá s renesancí či klasicismem nic do činění. Přirovnává-li Benjamin původ tradiční platónskou metaforou k slunci, naznačuje tím, že je samostatný a dokonalý, nikoli relativní vůči jiným původům odlišných epoch; jednotlivé původy-ideje pak nejsou rozmanitými perspektivami na týž svět či různými částmi jednoho celku (dějin).

Podobnou představu, byť obrazněji, vyjadřuje Benjamin i v první, nepublikované verzi předmluvy:

...pravou jednotu pravdy již nelze rozdělit na prvky, nýbrž jediné rozebrat na díly. Tyto díly, ideje, však mají zvláštní kvalitu, kterou lze přiléhavě naznačit jistou legendou. Ta pojednává o kamenech pokrývajících Sinaj. Podle Salomona Maimona je do těchto kamenů vyryta kresba listu (stromu), která má tu zvláštní vlastnost, že se okamžitě objeví na každém kousku kamene odděleném z většího bloku, a tak do nekonečna. Ideje jsou takovéto díly pravdy, na nichž jediné je vyryté její pravidlo, netknuté, třeba i úplně drobné. Pomýšlet na jejich sjednocení by bylo stejně nesmyslné, jako

<sup>66</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 35.

<sup>67</sup> Tamt., s. 18, 24.



kdybychom chtěli spojit do jedné jediné ulice kameny, jež jsou pozoruhodné právě tím, že pokrývají Sinaj.<sup>68</sup>

Tuto pasáž lze číst na řadě rovin smyslu, přičemž ve stávajícím kontextu jsou důležité dvě z nich. Zaprvé se zde z jistého úhlu osvětluje Benjaminovo prvotní gesto při zkoumání dějin, jímž bylo rozbití jejich kontinuity na fragmenty. Tím se fenomény „zbavují své falešné jednoty, aby se rozděly na podílely na pravé jednotě pravdy. Tuto pravou jednotu pravdy již nelze rozdělit na prvky, nýbrž jedinečně rozebrat na díly.“<sup>69</sup> Jednota dějin jako kontinuálního průběhu je pro Benjamina na rozdíl od jednoty pravdy falešná, neboť je pouhou lidskou projekcí. U Benjamina nenalezneme žádný „celkový průběh“, který by jednotlivé epochy a útvary sjednocoval jako prvky určitého celku. Zatímco prvky se doplňují a sčítají v celek, ideje jako díly nelze vzájemně doplňovat, pravda se z nich neskládá. Spíše je vyryta na každé z nich jednotlivě a znázorňuje se v jejich nesjednotitelné mnohosti. Vrací se zde myšlenka jednoty pravdy jako tajemství, tj. jako Sinaje skrytého pod kameny. Ideje-původy nelze složit v jednu „ulici“, tj. v samostatný útvar, který by bylo možné považovat za pravdu. Je třeba je vždy chápat ve vztahu k tajemství, jež zahalují a zároveň činí viditelným. Dějinné zkoumání u Benjamina začíná vylomením předmětu z kontinuity dějin proto, že tak ztratí povahu prvku, který je vysvětlitelný na základě svých vztahů k ostatním prvkům a celku, v němž se domněle skládají. Barokní truchlohru nezkoumal pomocí jejich vztahů k renesančnímu a klasicistnímu dramatu a její pozice v kontinuitě vývoje umění, nýbrž se jí z prvku dějin snažil proměnit v díl pravdy.

Zadruhé se zde uvádí klíčové téma vzájemného vztahu jedinečnosti a opakování. Pravda se opakuje v neredukovatelně jedinečných původech epoch jako obraz listu na kamenech ze Sinaje. Tato figura se dále opakuje na rovině idejí-původů a pojmově uchopených fenoménů: „Pojmy, ve své zprostředkující povaze, jsou vůči ideji její díly, vůči fenoménům jejich prvky. Zachraňují fenomény právě tím, že jim v rozdělení na prvky dávají podíl na bytí idejí jakožto jejich dílům.“<sup>70</sup> Pomocí specifického pojmového uchopení fenoménů se ukazuje, že např. v jedinečných, extrémních truchlohách se opakuje jejich původ, jenž je „vyrytý“ na každém z pojmů, stejně jako se na něm samém ukazuje list pravdy. Každá epocha tak má svůj vlastní původ, svůj „list“, z něž se rozvíjí a k němuž

---

<sup>68</sup> W. Benjamin, „Úvod [k *Původu německé truchlohry*]“, s. 83-84.

<sup>69</sup> Tamt., s. 83.

<sup>70</sup> Tamt., s. 84.

ve své jedinečnosti poukazuje. „Záchrana“ její jedinečnosti, o níž se Benjamin pokoušel, však spočívá v tom, že tento původ není pouze vytržen z celku kontinuity dějin a zproštěn vztahů k původům ostatních epoch, nýbrž se v něm zároveň jedinečně opakuje jednota pravdy. Díky této premise se Benjamin nemusel obávat maximálně zbystrit svou vnímavost pro jedinečné aspekty zkoumané epochy či uměleckého díla; nehrozilo totiž, že jejich nesrovnatelnost a neslučitelnost s ostatními epochami vyústí v odloučenost a rozpad. Čím nesrovnatelnějšími se naopak ukazovaly, tím intenzivněji se znázorňovalo tajemství jejich jednoty.

Avšak jak je pro Benjaminovo myšlení typické, lze nalézt v předmluvě knihy o truchlohře pasáž, která tuto představu výslovně popírá: „Pokud jde speciálně o historické typy a epochy, nelze nikdy akceptovat, že by se látka dala zvládnout idejemi typu ideje renesance či ideje baroka.“<sup>71</sup> Ovšem toto možná překvapující tvrzení jednak dokládá, jakým způsobem se Benjamin snažil tvořit ve svých textech různá napětí, jednak je o několik řádků korigováno poukazem na to, že platí pouze pro ideje chápané jako pojmy: „Čeho však uvedená jména [tj. renesance a baroko] nejsou schopna co pojmy, to dokážou co ideje, v nichž nedospívají homogenní jevy ke shodě, nýbrž extrémě k syntéze.“<sup>72</sup> Benjaminovské ideje by tedy naopak měly dokázat „zvládnout“ rozmanitou dějinnou látku se všemi jejími extrémě a prokázat se jako jejich původ. Rozdíl mezi ideou-původem a pojmem (jenž bude detailněji rozebrán níže) spočívá především v tom, že pojem podává průměrný výměr dané doby, uchopuje typické rysy dobového umění, společenského života, politiky atp., zatímco idea takříkajíc bere v potaz i extrémě, které pojem nedokáže zahrnout. To, co se z pohledu pojmového chápání jeví jako (pouhá) odchylka, získává při znázornění původu povahu něčeho podstatného. V extréměch – a možná pouze v nich – se idea-původ znázorňuje nejjasněji. Pojem je naopak nejvíce „doma“ v průměru.

---

<sup>71</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 22. Citovaný překlad z roku 2016 vyvolává dojem až příliš velkého napětí, jelikož vynechává klíčové slovo *begrifflich*, které užívá v originálu Benjamin: „...Ideen wie die der Renaissance oder des Barock vermöchten den Stoff begrifflich zu bewältigen...“ W. Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: *týž, Gesammelte Schriften I*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1980, s. 221. Doslovnější překlad by tedy byl: „...že by se látka dala *pojmově* zvládnout idejemi typu ideje renesance či ideje baroka.“ Podobně pasáž převádí i – na jiných místech až příliš volný – dřívější překlad zařazený do výboru *Dílo a jeho zdroj* z roku 1979: „...že by se ideje renesance nebo baroka dokázaly látky *pojmově* zmocnit...“ Viz W. Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, přel. V. Saudková, usp. R. Grebeníčková, Odeon, Praha 1979, s. 247. I v tomto případě se Benjamin pohybuje na hranici kontradikce, avšak věta dává lepší smysl v kontextu celé předmluvy. Idejemi se zde míní ideje, jak je chápe např. K. Burdach (jejž Benjamin v dané pasáži kritizuje), totiž jako pojmy.

<sup>72</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 22.

Jako čtenář nominalistů K. Burdacha či B. Croceho si musel být Benjamin vědom toho, že znázornění dějin pomocí několika málo původních idejí hraničí se skandálem. Dějiny, to jsou přeci bukači, kvakoši, kolpíci, perličky, křepelky, medozvěstky a krutihlavové, nikoli brodiví, hrabaví a šplhavci. Z toho pro Benjaminův původ vyplývá, že musí dostát právě této rozmanitosti v celé její šíři, tj. v neposlední řadě pomýlenosti, bezpráví a krutosti dějin, jak se ukazují v tisících drobných událostech. Tento nárok je na místě o to více, že Benjamin znázorňoval původ baroka, tzv. úpadkového období (alespoň co se dramatického umění týče), které samo chápalo dějiny jako jeden nepřetržitý úpadek a rozklad. Krutost, nespravedlivost, utrpení byly jedny z hlavních rysů dějin, jak je vidělo baroko ze své „satanské, nebo snad až příliš lidské ... perspektivy na stvoření.“<sup>73</sup> Je-li původ *pravý*, skýtá-li objektivní interpretaci i této roviny dějin, pak je jeho dokonalost, o níž Benjamin explicitně i implicitně hovoří, nesrovnatelně rozporuplnější, démoničtější než ta platónská. Nešťastné platónské přiřazení idejí pouze pro pozitivní fenomény ve světě, typicky spravedlnost, dobro či krásu, avšak nikoli pro bezpráví, nespravedlnost či hnus, jež se vysvětlují pouze jako privace či *odchylka* od ideje, nemůže mít v Benjaminově koncepci místo. Má-li si Benjaminův původ zachovat svou zajímavost, musí být původem jak dobrého, tak zlého, a toto napětí musí prostupovat jeho obsahem.

### Co je původ?

Má-li se z původu rozvíjet dějinný život v celém jeho bohatství a extrémnosti, musí jít o mimořádný útvar. Benjaminovy výroky lze interpretovat tak, že původ se má k dějinným fenoménům podobně jako pravda k původům: je nedefinovatelnou jednotou jejich mnohosti, tajemstvím.<sup>74</sup> Tak jako se pravda znázorňuje pouze v mnohosti původů, znázorňuje se původ jen v mnohosti

---

<sup>73</sup> M. Ritter, *Filosofie jazyka Waltera Benjamin*, Academia, Praha 2009, s. 225.

<sup>74</sup> Tuto analogii vyjadřuje zmíněná pasáž o Maimonově podobenství, kde se ideje/původy určily jako díly pravdy. Důležité jsou zejména následující věty: „Dělení však jde dále a je možné do nekonečna. Pojmy, ve své prostředkující povaze, jsou vůči ideji její díly...“ W. Benjamin, „Úvod [k *Původu německé truchlohry*]“, s. 84. Pojmově uchopené fenomény jsou díly ideje podobně jako je idea dílem pravdy.

(pojmově uchopených) dějinných útvarů, které lidská intence dokáže sjednotit pouze za cenu projekce, resp. iluze. Pokusit se tedy původ definovat by bylo protismyslné, jelikož právě jeho nedefinovatelnost je na něm podstatná. Fixovat a zvěčnit jej jako „to nedefinovatelné“ by ovšem nebylo o nic lepší – původ by se tím definoval a uchopil, byť paradoxně negativním způsobem, neméně než v prvním případě. Dostát jeho nedefinovatelnosti spíše znamená ustavičně se pokoušet jej popsat, selhávat přitom a tímto selháváním jej takříkajíc performativně předvádět. Něco podobného nejspíše činil i Benjamin, který neustále vymýšlel nové opisy a nepřímá pojmenování, avšak zároveň zachovával wittgensteinovské *Schweigen* a biblický *Bilderverbot*, šlo-li o to, pojmenovat to nejdůležitější přímo. V knize o truchlohře tak o původu píše nejednoznačně, což může vyvolat v čtenáři zmatky, nespátřuje-li v tom promyšlený záměr. Benjamin popisuje původ nejprve jako platónskou ideu, poté jako goethovský prafenomén, adamovské slovo, aristotelskou entelechii, a nakonec jako leibnizovskou monádu.<sup>75</sup> Je jasné, že pouhým složením těchto pojmů dohromady vznikne jakási Echidna, nanejvýš rajka, v žádném případě však nic smysluplného. Běží zde spíše o postup podobný tomu, který popisuje Bergson ve svém *Úvodu do metafyziky*: zkoumanou věc je třeba znázornit vícero kontrastními obrazy, aby z jejich nesouladů vyplynulo, že žádný z nich ji nemůže vystihnout plně.<sup>76</sup>

Benjamin čtenáře vybízí k intuici toho, co se znázorňuje v mnohosti popisů. Text předmluvy napodobuje figuru, kterou tvoří původ ve vztahu k dějinným fenoménům. Hovořit o intuici či náhledu je přitom namístě,

---

<sup>75</sup> Je třeba podotknout, že toto zde zastávané chápání Benjaminova textu, totiž že každý ze zmíněných pojmů osvětluje určitý aspekt původu, není samozřejmé a velká část interpretů je nesdílí. Povětšinou se za centrální pokládá pojem ideje a ostatní pojmy, včetně pojmu původu, jsou nahlíženy jako její určení. Tomu napovídá i samotný Benjaminův text, kde pojem ideje zaznívá s přehledem nejčastěji a např. monáda či adamovské slovo jsou explicitně popisovány jako určení ideje. Na druhou stranu ale v názvu knihy stojí původ a nikoli idea a Benjaminovo vlastní, nešťastnými okolnostmi vynucené shrnutí celé knihy staví do popředí původ a tvrdí, že původem truchlohry je její idea. Zde tedy určuje původ ideou, nikoli opačně. Srov. W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 249-251. Otázku, který pojem byl pro Benjaminu ústřední, nejspíše nelze definitivně rozhodnout, avšak jisté je, že přednostní zaměření na původ umožňuje lépe proniknout do problematiky vztahu věčného a dějinného, podstaty a dějin, jak se s ní snažil Benjamin konfrontovat. Třetí možný přístup k předmluvě zastávají interpreti, kteří chápou monádu, ideu, či prafenomén jako podstatně odlišné. Např. A. Stern jasně odlišuje původ od ideje. Viz A. Stern, *The Fall of Language. Benjamin and Wittgenstein on Meaning*, Harvard University Press, Cambridge 2019, s. 127.a

<sup>76</sup> „Žádný obraz nenahradí intuici trvání, ale mnoho různých obrazů převzatých z věcí velmi odlišných řádů nám svým konvergentním působením umožní zaměřit vědomí k onomu přesnému bodu, v němž se nachází intuice, již máme dosáhnout. Tím, že budeme volit co nejvíce nesourodé obrazy, zabráníme tomu, aby se jakýkoli z nich postavil na místo intuice, již má přivolávat, neboť by v takovém případě byl okamžitě zapuzen svými rivaly.“ H. Bergson, „Úvod do metafyziky“, in: týž, *Myšlení a pohyb*, přel. J. Čapek, Mladá fronta, Praha 2003, s. 180.

vezmeme-li v potaz jedno ze dvou obrazných přirovnání, jimiž Benjamin původ čtenáři přibližuje a která doplňují výše zmíněné výměry. „Ideje se mají k věcem tak jako souhvězdí ke hvězdám.“<sup>77</sup> Souhvězdí je něčím názorným, přestože není ve světě přítomné jako věc. Lze je zahlédnout v mnohosti a konfiguraci věcí.<sup>78</sup> Takovéto souhvězdí mají tvořit pojmy, jimiž filosofie uchopuje dějinné fenomény, avšak něco podobného vytváří i Benjaminovy vlastní popisy původu. Původ, to je souhvězdí ideje, prafenoménu, entelechie, monády a adamovského slova. Všechny tyto popisy je přitom třeba chápat jako extrémní, neslučitelné. Ryzí představa původu jako souhvězdí – tedy konstelace či konfigurace pojmů – předpokládá, že mnohost pojmů nemá žádný střed a nelze vymezit nic, co ji sjednocuje. Benjamin v předmluvě na filosofické pojmy uplatňuje tutéž metodu, kterou zároveň popisuje jako žádoucí způsob znázornění barokní truchlohry. Pojmem konfigurace v předmluvě ukazuje, jak mají být zkoumány truchlohry, totiž jako figury tvořené pojmy např. alegorie, melancholie, suveréna, emblému či mučedníka, avšak Benjamin zároveň sám konfiguraci vytváří z pojmů filosofických. Metodu v předmluvě popisuje a zároveň předvádí.

Budeme-li pokusně chápat ideu, monádu, prafenomén atd. jako extrémní filosofické pokusy o vymezení původu věcí, jak se vynořily v průběhu dějin, pak např. ideu a prafenomén nelze spojit v jednu neproblematickou koncepci, nýbrž jejich usouvztažnění vytváří napětí, neboť se v určitých ohledech vzájemně vylučují a popírají. Konfigurace sestává z prvků, které nepotvrzují a nedokreslují určitou vůdčí a definovatelnou představu. Jde-li o konfiguraci, pak žádný pojem není centrální, nýbrž stojí v protikladu a vzájemně se v určitých aspektech popírá s ostatními popisy původu. Není ovšem zde volený přístup, který chápe všechny zmíněné pojmy jako různé opisy původu truchlohry, sám v rozporu s tímto popisem konfigurace? Na první pohled se zdá, že ano, a proto je třeba odlišit původ jako pojem, jež Benjamin v předmluvě vypracovává, a původ, který má kniha o truchlohře znázorňovat a jenž stojí v jejím názvu. Pokud by idea či monáda byly jen upřesněními pojmu původu, jistě by nedával zde zvolený přístup smysl. Avšak sám Benjaminův pojem původu lze brát jako jeden z extrémních výměrů původu, jenž stojí v titulu knihy a má v ní být znázorněn. Pojem původu takto paradoxně vstupuje do konfigurace s ostatními užívanými

---

<sup>77</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 16.

<sup>78</sup> Důraz na vizuální názornost je přinejmenším v napětí s Benjaminovými tvrzeními o původu jako adamovském slově, kde vyzdvihává naopak naslouchání, a téměř explicitně popírá, že by původ byl obrazný. Viz tamt., s. 18.

pojmy, čímž se říká, že Benjaminův pojmový výměr původu nepostihuje původ plně, nýbrž je třeba jej korigovat ostatními pojmy. Vtip Benjaminovské konfigurace tkví v tom, že přestože nelze nalézt neproblematické centrum mnohosti extrémů, nerozpadají se jednotlivé díly v lhostejnou kontingenci, nýbrž jejich společná přítomnost se ukazuje jako smysluplná. Filosofie benjaminovského typu musí pečlivě sbírat dějinné krajnosti, které se nachází na hranici maximální rozbíhavosti a vzájemné protikladnosti, ale nepřekročí jí, resp. je musí pojmově zpracovat a znázornit tak, aby se ukázaly právě jako stojící na této hranici. Na jedné straně této hranice je jednoduchá subsumpce mnohosti pod pojem a definice její jednoty, na druhé straně je rozpad v nesmyslnou rozmanitost nesourodých útvarů, které nepoukazují k žádné jednotě-tajemství.

Představu o napětí mezi konfigurovanými prvky si lze učinit například pomocí zmíněné dvojice ideje a prafenoménu a otázky jejich názornosti. Platónská idea stojí oproti vnímatelnému světu v ostrém protikladu a je možné ji nazřít pouze intelektuálně, čistým rozumem. Naproti tomu goethovský prafenomén se pohybuje na hranici smyslové zkušenosti a ideje. Goethe používal pojem *Urphänomen* v různých významech, avšak vždy se jednalo o paradoxní smyslové nahlédnutí čehosi ideálního.<sup>79</sup> Výrazem toho je například známá příhoda s kresbou „symbolické rostliny“, kterou Goethe poslal Schillerovi, jenž ji popsal slovy „to není zkušenost, to je idea“, načež Goethe odpověděl, že nejspíše „mám ideje, aniž bych to věděl, a dokonce je vidím vlastníma očima“.<sup>80</sup> Goethovské prafenomény se znázorňují ve smyslovém světě, zatímco platónské ideje od něj odděluje nepřekročitelný zlom. Jak poté chápat Benjaminův původ, je-li prafenoménum i ideou? Obzvláště tvrdí-li Benjamin v souvislosti s konfigurací pojmů, že se díky ní znázorňuje původ v médiu empirie,<sup>81</sup> avšak o dvě strany dále je pro něj původ coby adamovské slovo „bytím vymaněným ze vší fenomenality“.<sup>82</sup> Původy coby adamovská slova navíc „setrvávají v dokonalé izolaci“ a „naprosté samostatnosti a nedotčenosti nejenom ze strany fenoménů, ale i navzájem.“<sup>83</sup> Jednou jako by bylo možné

---

<sup>79</sup> Viz S. Meixner, „Urphänomen (Original/Primordial Phenomenon)“, in: *Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts* vol. 3, University of Pittsburgh 2022.

<sup>80</sup> J. W. Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Müncher Ausgabe: Band 12.*, Carl Hanser Verlag, Mnichov 1989, s. 88-89.

<sup>81</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 15. Benjamin hovoří explicitně o ideji, avšak tu zde chápeme jako původ.

<sup>82</sup> Tamt., s. 17.

<sup>83</sup> Tamt., s. 18.

původ nahlédnout v konkrétní konfiguraci pojmů, tedy v skutečném, empirickém textu, podruhé se zase zdá vymykat lidským schopnostem náhledu. Je třeba myslet benjaminovský původ jako radikálně odlišný od empirického světa, avšak zároveň v něm přeci jen určitým způsobem znázorněný. Cestou k původu není platónský odvrát od smyslové oblasti, avšak ani jeho goethovské chápání jako zákonitostí, které řídí vyjevování konkrétních smyslových fenoménů.<sup>84</sup> Goethe příliš zabředl do oblasti empirie a jejích zákonitostí, Platón se od ní příliš vzdálil – co se však nachází na hranici jejich přístupů?

Podobné napětí jako idea a prafenomén vytvářely i jednotlivé extrémní truchlohry, které Benjamin zkoumal, přičemž čím více jich vstoupilo do filosofické konfigurace, tím více se napětí zvyšovalo (tak jako v případě, kdy se k ideji a prafenoménu pokusíme připojit i monádu, entelechiu a adamovské slovo). Tím názorněji a téměř hmatatelněji se však projevovala „síla transcendence“<sup>85</sup> původu, tajemství, jež drží mnohost pohromadě ve smysluplném stavu. Avšak z dnešního pohledu se jeden prvek Benjaminovy konfigurace původu zdá být krajně problematický a vyvolává spíše rozpad celé koncepce než žádoucí napětí. Jde o monádu, resp. jeden z jejích aspektů, vztah k dějinnému dění, které v sobě předem obsahuje. Tohoto problému si všiml již např. R. Wolin: „Znepokojujícím aspektem teorie idejí však je, že v původu i monádě se dějinný život vypařuje do chimérické oblasti ‚esenciálních dějin‘.“<sup>86</sup> Dění se stává efektem podstaty, je v monádě svinuté na způsob možnosti, která se poté jednoduše rozvíjí podobně jako filmová páska. V původu-monádě je náraz přítomno totéž, co se v dějinném světě odvíjí postupně. Benjamin tuto přítomnost dějin v původu soustavně označuje jako virtuální, což se v českých překladech bohužel ztrácí.<sup>87</sup> Pracuje ovšem s omezeným pojetím virtuality jako možnosti, které lze z dnešní perspektivy překonat a nabídnout tak novou

---

<sup>84</sup> Právě tento aspekt Goethova pojetí, totiž pojetí původu jako zákonitosti jevu, byl Benjaminovi možná nejvzdálenější. Představoval-li prafenomén „hranici vidění“ (*Grenze des Schauens*) v tom smyslu, že „zůstával fenoménem na hranici toho, co lze zakoušet, a zároveň poukazoval k zákonitostem svého vyjevování“, Benjaminovy původy-ideje se „nerozplývají na funkce, zákonitosti fenoménů nebo ‚hypotézy‘“. Viz S. Meixner, „Urphänomen (Original/Primordial Phenomenon)“, kap. „The *Urphänomen* between physiological and chemical color“; W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 15. Pro bližší srovnání Goethova a Benjaminova přístupu viz J. Pizer, „Goethe’s ‚Urphänomen‘ and Benjamin’s ‚Ursprung‘: A Reconsideration“, in: *Seminar: A Journal for Germanic Studies* vol. 25 no. 3 (1989), s. 205-222.

<sup>85</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 10.

<sup>86</sup> R. Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, s. 100.

<sup>87</sup> Viz W. Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: týž, *Gesammelte Schriften I*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1980, s. 218, 227.

interpretaci původu jakožto virtuálního útvaru, v níž nebude mít virtualita negativní konotace, nýbrž naopak umožní dostat historickému dění v jeho tvořivosti a nepředvídatelnosti. Tuto interpretaci zevrubně rozvine druhá kapitola této práce, avšak nyní je namísto předeslat její hlavní obrysy, opírající se především o filosofii G. Deleuze.

V Benjaminových textech se pojem virtuality příliš často nevyskytuje a kniha o truchlohře představuje v tomto smyslu spíše výjimku. Virtualita do ní vstupuje právě kvůli inspiraci Leibnizem, jenž tohoto termínu poměrně hojně užíval. Benjamin slovem „virtuální“ navazoval především na Leibnizovu představu všech jednotlivých stavů monády, celé její historie, jako předem virtuálně obsažené v jejím úplném pojmu.<sup>88</sup> Leibniz užíval slovo „virtuální“ i v jiných kontextech, např. když hovořil o predikátu virtuálně obsaženém v subjektu, avšak vždy měl na mysli podobný význam nerozlišeného, „nerozvinutého“ obsažení jedné „věci“ v druhé.<sup>89</sup> Podrobnou analýzou je pak možné ono virtuálně obsažené rozvinout a rozlišit, učinit explicitním. Benjamin chápal pojem virtuality nejspíše v podobném duchu, avšak jeho text samotný lze právě díky pojmu virtuality a jeho současnému, Deleuzem ovlivněnému významu číst z perspektivy modernějšího výkladu dění, jenž překračuje dualitu možnosti a skutečnosti.<sup>90</sup> V něm není virtualita považována za deficientní vůči skutečnosti, nýbrž naopak za – v určitém ohledu – bohatší.

Virtualita s sebou tradičně nesla konotaci druhořadosti, objevovala se typicky ve spojení „*pouhá* virtualita“, a to kvůli tomu, že byla směřována s možností, která se oproti skutečnosti jeví jako její vybledlá, „neživá“ kopie. Z podobného důvodu kritizoval H. Bergson směřování vzpomínky se vjemem (na způsob humovských impresí), při němž se vzpomínka jeví jako slabší a

---

<sup>88</sup> „My pak tvrdíme, že vše, co se má nějaké osobě přihodit, je již virtuálně zahrnuto v její přirozenosti nebo v jejím pojmu tak, jako jsou vlastnosti kruhu obsaženy v jeho definici.“ G. W. Leibniz, „Metafyzické pojednání“, in: *týž, Monadologie a jiné práce*, přel. J. Husák, Svoboda, Praha 1982, s. 65-66.

<sup>89</sup> „Jisté je to, že každá pravdivá predikace má nějaký důvod v přirozenosti věcí, že tedy, není-li nějaká věta identická, tj. není-li predikát obsažen v subjektu výslovně, musí v něm být obsažen virtuálně.“ *Tamt.*, s. 61. Podobně např. J. D. Scotus hovoří o specifických diferencích jako virtuálně obsažených v bytí. Srov. J. D. Scotus, „*Ordinatio 1.3*“, in: *týž, On Being and Cognition*, přel. J. van den Brecken, Fordham University Press, New York 2016, §151. Pro přehled různých kontextů, v nichž Leibniz užívá pojmu virtuality, viz M. Parmentier, „Leibniz et le virtuel“, in: *Revue d'histoire des sciences* vol. 68 no. 2 (2015), s. 447-473.

<sup>90</sup> Podle Deleuze byl zárodek moderního náhledu na dění obsažen již u Leibnize: „...celá Leibnizova filosofie vykazuje jisté váhání mezi jasným pojetím možného a temným pojetím virtuálního.“ G. Deleuze, „Metoda dramatizace“, s. 115. Navazoval-li Benjamin na Leibnize, přejímal, snad nevědomky, i tuto nejednoznačnost v pojmu virtuality.



vybledlejší vjem, zatímco podle Bergsona je ve své podstatě virtuální.<sup>91</sup> Chápeme-li ovšem virtualitu jako odlišnou od možnosti, pak se virtuální přítomnost dějin v původu nemusí jevit jako jejich odsunutí na druhou kolej. Právě tak jsou ovšem Benjaminovy výroky často chápány, což názorně dokládá např. první anglický překlad knihy o truchlohře, který v jedné z vět o virtualitě dějin přidává slovo *merely*, jež v originále chybí, a popisuje insistenci dějin v původu jako *merely virtual*, zatímco v originále stojí pouze *virtuell*.<sup>92</sup>

Korigovat Benjaminu Deleuzem – není to jako vyrážet klín klínem? Neboť Deleuze volil při znázorňování virtuálna podobnou strategii jako Benjamin v otázce původu: virtuálno postupně ve svých knihách popsal jako bergsonovskou čistou paměť, proustovskou nezáměrnou vzpomínku, strukturalistickou strukturu, filmový obraz coby krystal času, ideu, či tělo bez orgánů. Jeho myšlenky na první pohled nemohou výrazněji pomoci zpřesnit představu o benjaminovském původu, jelikož jsou samy podobně komplikované. Avšak přesto některé z Deleuzových konceptů popisujících virtuálno mohou pomoci dát benjaminovskému původu jednak jasnější tvar, jednak jej oprostit od nežádoucího nedocení historického dění. Co je tedy deleuzovské virtuálno?

Jedním z nejnázornějších Deleuzových popisů virtuálna je paměť, tak jak ji chápal Bergson. Celek paměti každého člověka není souborem obrazů, nýbrž virtuální jednotou – právě tak se dává v žité zkušenosti, např. při pokusech vybavit si určitý vzpomínkový obraz. Pro lepší pochopení virtuálna je přitom důležité nestavět se do hypotetické pozice mimo aktuální zkušenost, do ideální (snad nad-lidské) perspektivy, z níž by bylo možné mít celou minulost před očima. Vtip spočívá v tom, že virtuálno žádný žijící člověk před očima z principu mít nemůže; vždy se jedná pouze o jednotlivé aktualizované vzpomínkové obrazy či jejich série.<sup>93</sup> Status virtuality však nečiní z paměti něco nereálného – právě její neuchopitelná, *neaktuální*, avšak naprosto reálná existence, která v každém okamžiku zabarvuje a ovlivňuje aktuální přítomné vjemy,<sup>94</sup> je názornou ukázkou, jak lze chápat virtuálno.

---

<sup>91</sup> H. Bergson, *Hmota a paměť*, s. 103, 105.

<sup>92</sup> Srov. W. Benjamin, *Origin of the German Tragic Drama*, přel. J. Osborne, Verso, New York 1998, s. 38; týž, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, s. 218.

<sup>93</sup> Viz H. Bergson, *Hmota a paměť*, s. 99-101, 125-126.

<sup>94</sup> „Naše vnímání, ať už jakkoli okamžité, tedy spočívá v nespočetném množství připomenutých prvků, takže po pravdě řečeno je každé vnímání již pamětí. *Vnímáme prakticky jen minulost...*“ Tamt., s. 112.

Obečněji řečeno je virtuálno celek, k němuž se aktuální přítomnost ustavičně vztahuje, avšak nikoli jako k jinému aktuálnímu útvaru. Tvrdil-li Bergson, že celek není dán, neznamenalo to, že neexistuje. Jeho ne-danost, virtuálnost, je naopak jeho podstatným určením. Např. živý tvor (avšak Bergsonova i Deleuzova teorie se dotýkají i neživých fenoménů) se v každém okamžiku vztahuje k virtuálnímu celku svého života a aktualizuje jej. Nevztahuje se k němu ovšem jako k souboru možností, k řadě možných cest (tu autentických, tu neautentických), kudy vykročit a na něž navazovat, nýbrž spíše jako k určité intenzitě, či lépe, k něčemu před-intenzivnímu, intenzivnějšímu než intenzita, k mnohosti čistých diferencí.<sup>95</sup> Virtuálno je specificky chápanou potencí, potencí trvání, podmínkou toho, že je zde cosi jako reálný časový průběh, a v tomto smyslu předchází všem kvalitám i kvantitám, všemu rozlehlému (at' prostorově či chronologicky), všem vjemům a obrazům. Neukazuje se tedy v rozlehlé představě již uskutečněných a dosud neuskutečněných kopií toho, co se již realizovalo a co by se jednou mohlo realizovat.

Podstatný je dále také fakt, že virtuálno je vždy již *překryté aktuálním*: čistou intenzitou překrývají kvality a kvantity, strukturu její účinky, čistou paměť vzpomínkové obrazy, celek života aktuální situace. Virtuálno se vždy již aktualizovalo. Nelze se tedy pokoušet je myslet izolovaně, nýbrž vždy v tandemu s aktuálním. Filosof přichází pozdě, jeho předmět mu vždy již „utekl“. Deleuze tak určité výjimečné aktuální fenomény a události chápe jako *znaky* toho, co se do nich diferenciací vtělilo: „kvalita je vždy znak“.<sup>96</sup> Vykazuje-li fenomén určitou

---

<sup>95</sup> Nelze zde samozřejmě podrobněji zkoumat Deleuzovu teorii virtuality, která je sama navýsost komplexní a v průběhu autorova myšlení procházela různými proměnami. Přesto lze vyzdvihnout hlavní figuru jeho koncepce, totiž specificky transcendentální dedukci podmínek reálné geneze fenoménu či jednodušeji řečeno podmínek reálného časového dění. Např. v textu *Metoda dramatizace* Deleuze tvrdí: „Třebaže zkušenost nám vždy ukazuje intenzity již rozvinuté do rozlohy, již překryté kvalitami, můžeme přesto myslet – a to právě jako podmínky zkušenosti – čisté intenzity rozložené v hloubce, v intenzivním *spatium*, které předchází každé kvalitě i každé extenzi. Hloubka je potence čistého nerozlehlého *spatium*; intenzita potence diference neboli toho, co si není rovno, a každá intenzita je vždy již diferencí typu E-E', v níž E samo odkazuje k e-e', a e odkazuje k e-ε' atd.“ G. Deleuze, „Metoda dramatizace“, s. 109-110.

<sup>96</sup> Tamt., s. 110. Viz též G. Deleuze, *Proust a znaky*, přel. J. Hrdlička, Hermann & synové, Praha 2016, s. 11-106. V knize o Proustovi Deleuze znaky systematicky člení a analyzuje otázku jejich interpretace. V Bergsonově koncepci paměti lze zase chápat obraz-vzpomínku jako znak, neboť podle Bergsona podržuje stopu virtuality: „S tím, jak se její [tj. vzpomínky] obrysy pozvolna vykrešlují a její povrch vybarvuje, stále více napodobuje vnímání. Hlubokými kořeny však stále zůstává připoutána k minulosti, a kdyby ve svém završení nepocítovala svou původní virtualitu ..., nemohli bychom ji nikdy považovat za vzpomínku.“ H. Bergson, *Hmota a paměť*, s. 101. Tato formulace je v silném napětí k výše zmíněné citaci, podle níž není v oblasti aktuálna žádných stop virtuálna. Bergsonovi ovšem běží o dva způsoby výkladu minulosti, s východiskem buď v aktuální přítomnosti, anebo

jedinečnou kvalitu (např. modř oblohy apod.), lze jej zakusit jako znak virtuálna. V tomto smyslu není Benjaminův přístup tomu Deleuzovu příliš vzdálený, neboť i on zpětně stopuje v jedinečných uměleckých dílech jejich původ. Srovnání obou myslitelů zde může být plodné i proto, že Benjamin je konkrétnější a kritičtější v otázce podmínek setkání se znakem: v benjaminovském pojetí lze fenomény nahlédnout jako znaky až s dějinným odstupem, kdy se rozpadá jejich aktuální soudržnost a do popředí vystupují určité kvality, které v době jejich vzniku nebyly viditelné.

Je-li virtuálno vždy překryté aktuálnem, tak se v aktuálnu také vždy opakuje. „Ukazuje“ se jako vždy již aktualizované, vždy již opakující se. Neaktualizuje je jediný aktuální fenomén, nýbrž vždy mnohost jedinečných útvarů, životních situací, událostí či paměťových obrazů. Virtuální celek je ze své podstaty navíc nevyčerpatelný a nikdy se nemůže aktualizovat plně – jeho potence je příliš „velká“ na to, aby se mohla beze zbytku vtělit do aktuálního světa. Figura vzájemné podmíněnosti jedinečnosti a opakování, s níž pracují Deleuze (především v *Diferenci a opakování*) i Benjamin (v oddílu předmluvy nazvaném „Původ“), dává smysl tehdy, je-li tím, co se opakuje, právě virtuální celek. Ten není sumou částí, a proto se z jednotlivých událostí neskládá, nýbrž se v nich opakuje. Celá paměť se opakovaně vtěluje do jedinečných vzpomínek-obrazů, původ epochy se opakuje v nesrovnatelných uměleckých dílech. Benjaminovský či deleuzovský filosof má před sebou pokaždé mnohost obrazů, děl či událostí, do nichž se virtuálno či původ vždy již opakovaně vtělily.

Konkrétněji, byť poněkud nepřesně, lze virtuálno přiblížit obrazy podobnými goethovskému listu, např. drobným semínkem, Deleuzovým oblíbeným vejcem<sup>97</sup> či biologickou představou „probiotické polévky“. Na nich se ukazuje, jakým způsobem jsou aktuální fenomény ve svém virtuálním původu obsaženy, totiž dosud nediferencovaně, jako „divoké“ difference, potence. Virtuálno tak nevyznačuje oblast možného v protikladu k doméně skutečného, žádné předem dané, hotové možnosti, čekající pouze na své uskutečnění, nýbrž *skutečný*, byť nehmatatelný a nezměřitelný, přebytek vůči aktuálnímu stavu věci.<sup>98</sup>

---

v minulosti samotné. Druhý z nich je pro něj správný a citace výše je míněna jako kritika prvního přístupu. Platí tedy, že při náležitém chápání lze pozorovat aktuální vzpomínkový obraz jako znak či stopu virtuální minulosti.

<sup>97</sup> „Celý svět je vejce.“ G. Deleuze, *Différence et répétition*, s. 279.

<sup>98</sup> Představa přebytku virtuálna nad aktuálnem je u Deleuze klíčová a v souvislosti s Benjaminovým zkoumáním truchlohry lze poznamenat, že Deleuze chápe přebytek virtuálna volně řečeno jako původ umění. Přebytek virtuální Ideje nad aktuálním dílem zkoumá Deleuze na mnoha místech *Diference a opakování*, například

Aktualizace virtuálního je radikálně odlišná od uskutečňování možného; není pouhým napodobováním či výběrem, nýbrž *tvorbou*. Stojí za to věnovat zde prostor samotnému Deleuzovi:

Virtuální není protikladem reálného; opakem reálného je možné. Virtuální je protikladem aktuálního a jako takové je plně reálné. ... Virtuální ... odpovídá formuli, pomocí které Proust definoval stavy své zkušenosti: „reálné, aniž by byly aktuální, ideální, aniž by byly abstraktní“. Virtuální a možné stojí proti sobě hned několika způsoby. Na jedné straně je možné takové, že reálno se konstruuje skrze podobnost k němu. ... Tážeme-li se proto, co je v reálnu *navíc*, nelze ukázat na nic, kromě „téhož“, pokud je kladeno vně reprezentace. ... Virtuální se naopak ... nepodobá aktuálnímu, stejně jako se ani aktuální nepodobá virtuálnímu.

...

Pokaždé, když klademe tento problém [geneze reality] v termínech možného a skutečného, jsme nuceni chápat existenci jako hrubé vyvstání, čistý akt, jako skok, který se odehrává vždy za našimi zády a podléhá zákonu „vše nebo nic“. Jaký by mohl být rozdíl mezi jsoucím a nejsoucím, je-li jsoucí vždy již možné, uchopené v pojmu, a má-li všechny vlastnosti, které mu uděluje pojem coby možnost? Existence je *totožná* s pojmem, avšak mimo pojem. ... Virtualita je naopak vlastností Ideje; právě na základě její skutečnosti se tvoří (*se produit*) existence, a to v souladu s časem a prostorem imanentními Ideji.

Možné a virtuální se navíc odlišují také proto, že možné odkazuje k formě identity v pojmu, zatímco virtuální značí čistou multiplicitu v Ideji, která radikálně vylučuje identické ... Nakolik se možné nabízí k „uskutečnění“, je chápáno jako obraz skutečného, a skutečné jako podoba možného. Proto tak málo rozumíme tomu, co existence přidává k pojmu, zdvojujeme-li podobné podobným. Taková je tedy vada možného, vada, která je vyzrazuje jako něco vytvořeného zpětně, vyrobeného retroaktivně, připodobněného obrazu toho, co se mu podobá. Aktualizace virtuálního se naopak vždy odehrává diferencí, divergencí či diferenciací. Aktualizace se rozchází s připodobněním jakožto procesem právě tak jako s identitou coby principem. Aktuální prvky se nikdy nepodobají virtualitě, kterou aktualizují:

---

v souvislosti s R. Rouselem aj. Joycem či se „vždy excesivní Idejí poezie“. Srov. G. Deleuze, *Différence et répétition*, s. 159, 373. Přebytek přitom nikdy není na straně lidského individuálního tvůrce, nýbrž virtuální Ideje samotné. Ještě dále v tomto směru jde N. Land. Za zmínku stojí jeho analýzy virtuálního přebytku jakožto – řečeno Benjaminovskou terminologií – původu básní G. Trakla či jeho interpretace filosofie umění od Kanta po Schopenhauera až k Bataillovi zaměřená na exces. Srov. N. Land, „Spirit and Teeth“ a „Art as Insurrection“, in: *týž, Fanged Noumena*, Urbanomic, Windsor Quarry 2012.

kvality a druhy se nepodobají diferenciálním vztahům, které ztělesňují; části se nepodobají singularitám, které zhmotňují. Aktualizace, diferenciacce, je v tomto smyslu vždy skutečnou tvorbou (*une véritable création*).<sup>99</sup>

Z Deleuzových slov vyplývá jasně, proč je představa dění jako uskutečňování možností vůči tomuto dění nelichotivá: zbavuje je tvořivosti a činí pouhou kopií takřkajíc *ready-made* možností. Popírá intuitivní zkušenost, že se právě teď a tady něco *děje*. Deleuze tomuto pojetí oponuje ostrým odlišením virtuálna od aktuálna a komplexní teorií popisující způsob, jakým se virtuálně diferencuje a proměňuje v aktuální přítomný fenomén.<sup>100</sup> V jeho pojetí nemůže být aktuální dění nápodobou „dění“ virtuálního, nýbrž musí vyvstávat tvořivým způsobem, nyní a zde. Myšlenka virtuálna je vlastně způsobem, jak vyzdvihnout a zachovat spontaneitu dění, avšak nepodstoupit je pouhé kontingenci a nevysvětlitelnosti. Byla-li Leibnizova koncepce monády jako obsahující v sobě esenciálně, na způsob možnosti, všechny své stavy atraktivní proto, že vysvětlila konkrétní dění jako nutné, pokouší se Deleuze o něco podobného, byť nehovoří o „nutnosti“, nýbrž se jen spíše snaží nekapitulovat před pouhou kontingencí, aniž by se vzdal tvořivosti.<sup>101</sup> Virtualita je vlastně filosofickým výkladem spontaneity dění a trvání, které Bergson považoval za nahlédnutelné pouze intuicí a pojmově neanalyzovatelné.

Lze pokusně chápat Boží *tvůrčí* slovo jako virtuální, před-intenzivní, nerozlehlý a nevyčerpatelný přebytek, z něž se jako z vejce tvořivým způsobem „klube“ v dějinách konkrétní epocha? Zda by taková představa byla blízká Benjaminovi (či Deleuzovi) – těžko říci. Sám však nepodává bližší určení Božího či adamovského slova (kromě bezintenčnosti a schopnosti vyjádřit podstatu pojmenovaného), které by navrhované chápání popíralo – a i kdyby ano, není

---

<sup>99</sup> G. Deleuze, „Metoda dramatizace“, s. 114-115; *týž*, *Différence et répétition*, s. 273. Inspirací Deleuzovy kritiky pojmu možného jsou Bergsonovy úvahy na totéž téma. Viz H. Bergson, „Možné a skutečné“ přel. J. Fulka, in: *týž*, *Myšlení a pohyb*, Mladá fronta, Praha 2003, s. 99-115.

<sup>100</sup> V tomto smyslu byl Deleuzův transcendentalismus radikálnější než ten Kantův, jemuž Deleuze namítal, že „obtiskuje“ empirické figury do oblasti transcendentálna. I u Kanta se reálná zkušenost do jisté míry podobá svým podmínkám. Srov. G. Deleuze, *Différence et répétition*, s. 176-177, 185-187. Deleuzovské radikální odlišení empirie a toho, co ji přesahuje a podmiňuje, je východiskem, které bylo Benjaminovi blízké. Viz např. jeho stať o Kantovi: „Čisté transcendentální vědomí se od jakéhokoli empirického vědomí druhově liší, a je tedy otázkou, zda je zde vhodné používat termín vědomí.“ W. Benjamin, „O programu nadcházející filosofie“, in: *týž*, *Teoretické pasáže*, s. 45.

<sup>101</sup> Benjamin přitom, obzvláště v pozdějším období, kdy více respektoval historické dění jakožto dění, řešil podobný problém, jak zachovat spontaneitu dění, avšak nepropadnout pouhé kontingenci: „Zcela podřídít dějinné bytí nevypočitatelné souhře sekulárních sil by pro Benjaminu znamenalo kapitulovat před nahodilostí.“ R. Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, s. 101.

od věci pokusit se jeho pojetí v navrhovaném ohledu transformovat. Samo k tomu ostatně vybízí posledním obrazem původu, který se objevuje v knize o truchlohře a popisuje vztah původu k chronologické časovosti, neboť podobně se k ní vztahuje i deleuzovské virtuálno. Jde o známý popis původu jako víru: „Původ stojí v toku dění jako vír a strhává matérii vznikání do vlastního rytmu.“<sup>102</sup> Tento jednoduchý obraz názorně ukazuje, že v oblasti historického dění (vznikání) lze rozlišit dvě časovosti: i) horizontální, jež plyne od jednoho aktuálního stavu či události k dalšímu ii) vertikální, která směřuje od aktuálního fenoménu k jeho původu (a obráceně). Vír přetíná tok dění jako kolmice vedená v dimenzi odlišné od lineární chronologie. Benjamin rozvíjí obraz víru vlastním způsobem, jenž jej, jak bývá v jeho textech zvykem, komplikuje právě tak, jako ozřejmuje. Pomocí Deleuzových (a Bergsonových) úvah o čase však lze nabídnout jeho konkrétní interpretaci, jež vyzdvihne tvořivou genezi dějinných fenoménů z virtuálního celku epochy.

První koncept, jímž si lze vypomoci, je Bergsonova představa paměti jako kužele obráceného vzhůru nohama.<sup>103</sup> Ten se Benjaminovu víru nejen vizuálně podobá, nýbrž i konkrétněji ozřejmuje chápání časovosti, jež stojí v jeho pozadí. Bergson sleduje dva pohyby: horizontální plynutí přítomnosti, kterou zde představuje vrchol kužele, a vertikální aktualizaci celé paměti, která v každém okamžiku přítomnou zkušenost spoluutváří. Z celého kužele se vždy do přítomnosti protlačí určitá kvalita, vzruch, počitek, myšlenka či obraz. V každém okamžiku dochází i) k reakci na aktuální situaci ii) aktualizaci virtuální paměti. Tyto dva procesy probíhají simultánně. Vrchol kužele se ustavičně posouvá v chronologické dimenzi vpravo-vlevo, zatímco v těle kužele probíhají aktualizací procesy podél osy nahoru-dolů. Vztáhneme-li tyto úvahy na Benjaminův obraz, pak by původ-vír přetínal historické dění v každém okamžiku a strhával je do své vertikální dimenze: ustavičně by se aktualizoval, zatímco na chronologické lince by byly viditelné pouze příčinné či korelační vztahy mezi různými aktuálními stavy a událostmi čili vznik a zánik.

Deleuze popisuje figuru dvou časových dimenzí ve svém textu o strukturalismu, v němž chápe strukturu jako virtuální a zavádí pojem vnitřní časovosti: „Čas postupuje od virtuálního ke skutečnému, tj. od struktury k jejím

---

<sup>102</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 26.

<sup>103</sup> H. Bergson, *Hmota a paměť*, s. 113-122.

uskutečněním, nikoli od jedné skutečné formy k druhé. Anebo je přinejmenším čas, chápaný jako relace následnosti dvou skutečných forem, omezený na abstraktní vyjádření vnitřních časů struktury ...<sup>104</sup> Ponecháme-li stranou pojem struktury a zaměříme se pouze na virtuálno, pak zde Deleuze dává jasně přednost vertikálnímu, „vnitřnímu“ typu časovosti před horizontálním, chronologickým. Podmínkou chronologického času je pro něj čas vnitřní, tedy čas nikoli mezi dvěma okamžiky, nýbrž v každém okamžiku. V souvislosti s Proustovou nezáměrnou vzpomínkou (jež hrála důležitou roli i u Benjamina) pak hovoří dokonce o esenci času, již lze provizorně chápat právě jako tento ustavičný pohyb od virtuálna k aktuálnu. Proustova nezáměrná vzpomínka je „trocha času v čistém stavu“, tedy esence lokalizovaného času. „Reálné, aniž jsou něčím aktuálním, a ideální, aniž jsou přitom abstraktní.“ Toto ideální reálné, toto virtuální, to je esence. Esence se ... ztělesňuje v mimovolné vzpomínce. ... Esence ztělesněná v mimovolné vzpomínce se objevuje náhle, v čase už rozprostřeném a rozvinutém. ... Proto jsou odhalení mimovolné paměti mimořádně krátká a nemohou pokračovat, aniž by nám uškodila...<sup>105</sup> Proustova mimovolná vzpomínka jako by mimořádným způsobem poukazovala k bergsonovské stopě svého virtuálního původu, již v sobě nese. Je prchavá proto, že esencí není ona sama jakožto obraz, nýbrž právě virtuálno, jež se do ní již vtělilo. Pokud by rychle nepomíjela, mohla by vyvolat zdání, že je sama, coby obraz, esencí. Ve skutečnosti je esencí spíše proto, že prchavě odkrývá oblast virtuality, onen vír, který je vždy již překryt pohyby na hladině.

Třetí pomocnou koncepcí může být Leibnizův objev nekonečně malých veličin. Benjamin v tomto ohledu Leibnize oceňoval, neboť sdílel jeho premisu, že reálný svět „si žádá proniknutí do všeho skutečného natolik hluboké, aby se tím rozevřela objektivní interpretace světa. Z hlediska úkolu takového vhroužení se vůbec nejeví záhadou, že byl myslitel monadologie také zakladatelem infinitezimálního počtu.“<sup>106</sup> Leibniz vyřešil tradiční problém hledání nejmenších částí skutečnosti pomocí představy kvantit, které se nekonečně blíží nule, avšak nesplývají s ní. Přeloženo do deleuzovského filosofického jazyka to znamená, že v hloubce skutečnosti nenašel žádnou aktuální kvantitu, která by se dala jakkoli změřit či popsat, žádnou reálnou

---

<sup>104</sup> G. Deleuze, „Podľa čoho rozpoznáme štrukturalizmus?“, s. 203.

<sup>105</sup> G. Deleuze, *Proust a znaky*, s. 73-75.

<sup>106</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 28.

„částici“, nýbrž veličinu *virtuální*. Leibnizovy infinitezimální kvantity se nedají změřit, ani nikde ve světě reálně nalézt; jsou spíše *ideou*, kterou je třeba myslet, aby se „rozevěřela objektivní interpretace světa“, jak mlhavě naznačuje Benjamin. V Leibnizově případě je jednoduché uvést konkrétní příklad: takovouto objektivní interpretací, již právě idea infinitezimálního počtu umožnila objevit, je chápání křivky, jež vyjadřuje určitou matematickou funkci, jako řady nekonečně malých úseček. Díky tomu bylo konečně možné vypočítat plochu pod grafem funkce a založit diferenciální a integrální počet. Podobně se Benjamin snažil v uměleckých dílech nalézt něco nekonečně malého, totiž jejich ideu, jež umožní interpretovat je podobně převratným způsobem.

Ve stávajícím kontextu je však zajímavější uplatnit Leibnizovu metodu na samotný čas. Pak se ukazuje, že neexistuje žádný nejmenší aktuální časový interval, „základem“ času není okamžik. Mezi dvěma aktuálními, limitně sobě blízkými okamžiky není žádný další aktuální okamžik, nýbrž naopak virtuální celek, jenž umožňuje, aby přítomné okamžiky vůbec plynuly a pomíjely.<sup>107</sup> Základní „jednotkou“ času není limitně krátký přítomný okamžik, čas se neskládá z přítomností. Původní je virtuální celek; je zde vždy nejprve celá figura souhry horizontální a vertikální časovosti, je zde již naráz virtuální minulost (a budoucnost) ve své přítomné aktualizaci. Přednost virtuálního, resp. přednost časovosti jako takové před každým individuálním okamžikem souvisí s odmítnutím aktuální, žité přítomnosti jako roviny původnosti, s polemikou vůči metafyzice přítomnosti, již vypracoval např. J. Derrida. Obecně se pak budeme spolu s Benjaminem pohybovat v oblasti derridovské ne-původnosti ve smyslu odmítnutí aktuální přítomnosti jako toho, co je původní.<sup>108</sup> Tato kritika

---

<sup>107</sup> Srov. G. Deleuze, *Proust a znaky*, s. 75-76; týž, *Bergsonismus*, s. 60-68.

<sup>108</sup> Terčem Derridovy kritiky původnosti byl především Husserl, jenž se jako jeden z posledních filosofů snažil ve dvacátém století podržet silnou myšlenku původu jako něčeho prvotního a vykazatelného a svou fenomenologii koncipoval (alespoň v některých obdobích) jako *prima philosophia*. Chtěl poskytnout pevný, filosofický, *aktuální* základ poznání i bytí; domníval se zkoumat „sféru absolutních původů“. Původní pro něj byla žitá přítomnost, kterou samozřejmě nechápal triviálně jako neproblematickou danost, nýbrž poukazoval na to, že každá přítomnost již předpokládá časovost, retenci a protenci. Derrida však namítá, že Husserl retenci (paměťové podržování uplynulého) chápal v příliš úzkém, bezprostředním smyslu pouhého takřikajíc instinktivního podržování a snažil se ji tak udržet v oblasti žité přítomnosti. Podle Derridy ovšem s retencí proniká do přítomnosti minulost v silnějším smyslu, zde bychom mohli říci minulost jako virtualita aktualizovaná např. v obraze (znaku), nikoli jako pouhé podržení bývalé přítomnosti vědomím. „Husserl by bezpochyby odmítl asimilovat nutnost retence a nutnost znaku, jenž podobně jako obraz náleží do řádu re-prezentace a symbolu. Husserl by se nemohl vzdát této přísné distinkce, aniž by zproblematizoval axiomatické *principium* fenomenologie. Houževnatost, s níž tvrdí, že retence a protence náleží do oblasti původnosti (*originarité*) – chápeme-li ji v „širším smyslu“ –, neústupnost, s níž dává absolutní platnost primární vzpomínky do protikladu k relativní platnosti vzpomínky sekundární, názorně ukazují jeho intenci a neklid. Neklid, neboť jde o záchranu dvou



říká, že zde aktuální přítomnost není takříkajíc bezprostředně, že není původním výchozím bodem žití a poznávání. Aby zde byla přítomnost či okamžik, je třeba, aby zde byla celá struktura časovosti, jejíž jádro zde určujeme právě jako virtualitu. Tím se vlastně říká, že se původ vždy již ztratil, avšak nikoli v minulosti, nikoli jako vzdálená bývalá přítomnost, k níž by bylo možné se pokoušet nostalgicky navracet, nýbrž jako to, co se v každé přítomnosti vždy již aktualizovalo. Původ je „zde“, avšak „pouze“ virtuálně.

### Od dějinných fragmentů k virtuálnímu celku

Nejen v pozdních tezích *O pojmu dějin* a knize o pařížských pasážích, nýbrž již ve zde studované knize o truchlohře se klade otázka, *kdy* lze původ (resp. pravdu) myslet a znázornit. V pozadí knihy o truchlohře však stojí spíše implicitně a není tak bohatě rozvinuta jako v pozdějších Benjaminových pracích, podle nichž lze myslet pravdu jen tehdy, je-li k tomu myšlení donuceno konkrétní dějinnou situací a musí-li duchapřítomně reagovat na aktuální nebezpečí a prchavé příležitosti k poznání.<sup>109</sup> Kniha o truchlohře proto není v porovnání s nimi tak napínavá, lze-li to tak říci, a atraktivní, avšak oddělovat ji od nich ostrou hranicí nelze. Poměrně nenápadný předposlední oddíl její předmluvy, jehož význam je v nejnovějším českém překladu zamlžený, neboť je z neznámých důvodů sloučený s předchozím oddílem,<sup>110</sup> nese název „Baroko a

---

možností, jež jsou očividně neslučitelné: a) žité nyní se konstituuje jako absolutní zdroj vnímání jen ve své kontinuitě s retencí coby ne-vnímáním. Věrnost zkušenosti a „věcem samým“ zakazuje, aby tomu bylo jinak; b) jelikož je zdrojem jistoty obecně původnost žité přítomnosti, je třeba udržet retenci v oblasti původní jistoty a přesunout hranici mezi původností a ne-původností, ustavit ji nikoli mezi čistou přítomností a ne-přítomností, mezi aktualitou a neaktualitou žitého nyní, nýbrž mezi dvěma formami návratu (re-tour) či restituce (re-stitution) přítomností: mezi re-tencí a re-prezentací. ... Stopa je, smíme-li podržet tyto výrazy, aniž bychom je tím ihned popřeli a přeškrtili, „původnější“ než sama fenomenologická původnost.“ J. Derrida, *La voix et le phénomène*, PUF, Paříž 1967, s. 74-75.

<sup>109</sup> Toto východisko do velké míry sdílel i Deleuze. Například v knize o Proustovi se vyjadřuje jasně: „Pravdu hledáme, jen když jsme k tomu nuceni konkrétní situací, když jsme vystaveni určitému druhu násilí, které nás k tomuto hledání tlačí. ... Vždy existuje násilí znaku, které nás nutí hledat, které nám nedopřeje klidu.“ G. Deleuze, *Proust a znaky*, s. 24-25; srov. též, *Différence et répétition*, kap. „Image de la pensée“. U pozdního Benjaminu nacházíme pouze ten rozdíl, že konkrétní situace nenutí pravdu hledat, nýbrž spíše reagovat na to, že se pravda náhle zjevila. Proto také Benjamin u Prousta klade větší důraz na mimovolnou paměť než Deleuze.

<sup>110</sup> Srv. W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 31-36; též, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, s. 232-236.

expresionismus“ a ukazuje, že kniha o truchlohře byla také reakcí na konkrétní dějinnou situaci, která nesla některé ze znaků pozdějších dějinných konstelací.

Benjaminovský filosof či filosofka nestojí v distanci vůči dějinnému světu a nevybírá si předměty zkoumání libovolně. Vybírají je spíše samy dějinné okolnosti, které v tomto případě postavily barokní truchlohru do zvláštní situace, v níž se mísilo obnovení zájmu o ni s nebezpečím jejího nepochopení a konformistického zařazení do domnělé kontinuity vývoje umění, v níž se ztrácí její jedinečnost. Důvodem, proč studovat právě truchlohru, a ne jiný útvar, byla potřeba odvrátit toto nepochopení a asimilaci a zároveň příležitost pochopit truchlohru jinak, totiž jako útvar, v němž se právě znázorňuje jeho virtuální původ, tvůrčí slovo žánru a snad i epochy. Zůstává při tom otázkou, zda by podle předmluvy bylo možné truchlohru takto pochopit i v dřívějších či pozdějších dějinných situacích. Pokud by se položil důraz na spojitost knihy o truchlohře s pozdějšími pracemi, byla by odpověď nejspíše záporná, kdyby se podtrhly jejich rozdíly, zněla by kladně. Ale ani poté by nebylo možné souhlasit s tvrzením, že „pravdu truchlohry je možné zpřítomnit kdykoli, resp. kdykoli poté, co se ve světě vyskytly fenomény truchlohry.“<sup>111</sup> Tím by se ze zřetele vytratil dějinný proces, jež si Benjamin všiml a v jehož některých – ne však všech – okamžicích se dějinné útvary stávají vhodnými ke znázornění původu. Příležitost nemusí být jen jedna jediná, ale zároveň se neotevívá v každé situaci. Její podmínky, stejně jako sledovaný dějinný proces, lze ukázat na příkladu truchlohry, jak jej popisuje Benjamin.

Schematicky lze vytyčit tři hlavní fáze tohoto procesu: i) období vzniku truchlohry, kdy k dobovému publiku promlouvala jako jednotný, (alespoň do jisté míry) organický útvar<sup>112</sup> ii) fázi nezájmu a přehlížení, počínající s nástupem klasicismu a jeho ideálu symbolického umění, v jehož světle se alegorická truchlohra jevila jako podřadná, téměř neumělecká forma.<sup>113</sup> Tato fáze trvala víceméně až do nástupu expresionismu. iii) Období obnoveného zájmu o barokní drama, počínající spolu s dvacátým stoletím a zakládající se na určitých

---

<sup>111</sup> M. Ritter, *Poznáním osvobodovat budoucí*, s. 135.

<sup>112</sup> Tento předpoklad není zcela jistý, ale v zájmu přehlednosti jej prozatím podržíme. Pravděpodobné je, že v době vzniku byla jednota truchlohry přinejmenším méně problematická než později. Toto sebe-pojetí epochy a jejího umění se navíc v různých dobách liší.

<sup>113</sup> Kunsthistorické upřednostňování symbolického umění před alegorickým a chápání dějinného vývoje umění jako vývoje (k) symboličnu popisuje Benjamin v hlavním textu své studie. Viz W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 142-149.

podobnostech moderní expresionistické literatury s literaturou barokní. V tomto období se truchlohra znovu vynořuje na světlo, podobně jako zlomky dřívějších kultur před zraky archeologa, jenž je po desetiletích vyhrabal a oprášil. Klíčový je zde rozdíl mezi truchlohrou, jak se vynořuje v době obnoveného zájmu, a jak se jevila v období vzniku.

Pouze v pozdější fázi se stává předmětem vhodným ke znázornění původu. Benjamin zkoumal především umělecká díla minulosti a nikoli ta současná, přestože pro něj původ nebyl něčím, co se nachází v minulosti. Nevyložil přesné důvody svého zaměření na minulost, avšak v návaznosti na jeho úvahy lze nabídnout odpověď formulovanou v termínech aktuálna a virtuálna. Přítomnost je příliš působivá a dynamická, tj. udržuje pozornost zaměřenou na aktuální dění postupující od jednoho okamžiku k druhému a vyvolávající dojem jednoty. Aktuální dění příliš neprůhledně překrývá virtualitu, anebo Benjaminovými vlastními slovy: vznikání překrývá původ. Např. u dosud žijícího autora sledujeme, co právě pod jeho rukama vzniká, očekáváme, co ještě vytvoří, přičemž toto vznikání vykazuje určitou jednotu. Setrváváme na straně aktuálna. Na druhou stranu, u již zemřelých autorů a jejich děl již aktuální vznikání pozbylo na živosti a lze se zaměřit na virtuální původ. Ptát se, „jak to skutečně bylo“, tak z benjaminovského hlediska nedává žádný smysl, neboť cílem není někdejší aktuální podoba dějinného útvaru, nýbrž to, co v dějinách *nebylo* a nemohlo být. K minulosti se Benjamin vrací právě proto, aby se *nemusel* zaměřovat na bývalé aktuálno. V tomto ohledu je Benjamin strážlivější a možná praktičtější než Deleuze, v jehož pojetí se lze vztahovat k virtuálnu již v přítomnosti,<sup>114</sup> zatímco dějiny nehrají velkou roli.

Barokní umění se na počátku dvacátého století jevílo jako zvláštní mnohost prostoupená napětím. Lišilo se od jednoty, již se vyznačovalo v době svého vzniku (a která byla pro Benjamina něčím problematickým), i od podoby, jakou mělo v době klasicismu a po něm, tj. zcela disparátní *mrtvé* mnohosti bez napětí. Pro klasicistního archeologa nepoukazovaly barokní vykopávky k žádné jednotě hodné pozornosti, avšak pro toho moderního, zaujatého jejich analogií s jeho vlastní dobou, ano. A právě v tomto bodě se následující Benjaminovy kroky vydávají opačným směrem než postup značné části dobových teoretiků

---

<sup>114</sup> K tomu poukazuje jeho pojem kontraaktualizace, avšak později i téměř konkrétní „návody“, jak dostat sebe sama do takřikajíc virtuálního stavu, do „bodu nula“. Viz např. G. Deleuze, F. Guattari, *Tisíc plošin*, přel. M. C. Caporale, Hermann & synové, Praha 2011, kap. „Jak ze sebe udělat tělo bez orgánů“.

umění, kteří zastávali tehdy uznávanou metodu vcítění. Vcítění se pokoušelo *rekonstruovat* jednotu a působivost, jež byly baroknímu umění vlastní v době jeho vzniku, tj. „původně“. Benjamin naopak zkoušel z dochovaných fragmentů *konstruovat* znázornění jejich virtuálního původu, odlišného od jejich „původní“ podoby.

Zajímal-li se vcít'ující myslitel o to, jaké bylo barokní umění, potažmo barokní doba, jako celek, zkoumal naopak Benjamin, co mohou artefakty znázorňovat, přestane-li se takovýto celek pokládat za cíl či kritérium zkoumání. Moderní teoretici se vlastně nechali zlákat nově objevenou zajímavostí baroka a vytyčili si nerealizovatelný cíl. Jak se ještě ukáže detailněji, rekonstrukce bývalého umění či období na základě vcítění byla pro Benjamina pouhou iluzí, která dostatečně nerespektovala ani podmíněnost vcít'ujícího vlastní dobou, ani rozdíly mezi dějinnými epochami. Vcít'ující se badatel spíše projektoval vlastní kategorie a stavy do minulosti, než že by ji poznával, „jaká byla“. Poznával pouze její část,<sup>115</sup> nebo se s ní míjel zcela. Především ale přitom ztrácel z očí sám zkoumaný artefakt.

Tak jako nemocný ležící v horečce vtahuje všechna slova, jež je s to vnímat, do představ, jež jej pronásledují v deliriu, i duch doby chmatá po svědeckých dřívějších nebo i odlehlých duchovních světů, strhává je k sobě a bez lásky je uzavírá do svých sebestředných fantazií. K jeho signatuře přece patří, že se nedá najít žádný nový styl a žádný neznámý lid, který by okamžitě a s naprostou evidencí nepromlouval k cítění současníků. Této zlověstně patologické sugestibilitě, pomocí níž se historik chce „*substitucí*“ vetřít na místo tvůrce, jako by ten – protože je udělal – byl i interpretem svého díla, byl dán název „vcít'ování“, se kterým pod pláštíkem metody vyrazí na zteč pouhá zvědavost. Nesamostatnost současné generace při této šťáře z valné části podlehla impozantní tíži, s níž se jí baroko postavilo. Přehodnocení nastoupivší s propuknutím expresionismu ... vedlo k pravému vhledu, jenž by neodhaloval nové souvislosti mezi moderním kritikem a jeho věcí, nýbrž uvnitř věci samé, prozatím jen ve velmi málo případech.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Známý Benjaminův verdikt z *Tezí* je neúprosný: „...položíme-li si otázku, do koho se dějepisec, stoupenec historismu, vlastně vcítuje. Odpověď zní: do vítěze.“ W. Benjamin, „O pojmu dějin“, s. 310.

<sup>116</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 34. Benjamin nebyl jediný, kdo se odkláněl od metody vcítění, nýbrž se jednalo o obecnější trend. O pět let dříve vyjádřil podobný postoj např. E. Panofsky, jehož přístup k umění se v některých bodech podobal tomu Benjaminovu: „Je třeba říci, že soudy založené na apercepčně-psychologickém pojetí *Kunstwollen*, jež dnes převládá v moderní ‚estetice‘, tj. soudy, jež se více či méně přiznaně vztahují ne tak k historickému objektu, jako spíše k zážitku a dojmům moderního pozorovatele (či množství takových pozorovatelů), mají větší význam pro psychologii posuzujícího pozorovatele než pro umělecké záměry

Jednota barokních truchloher se díky vcítění mohla rekonstruovat např. poukazem na to, že všechny vyvolávají týž dojem žalu či truchlivosti.<sup>117</sup> Pak se ale nerespektovaly krajnosti, jimiž se od sebe jednotlivá díla liší. Metoda vcítění vlastně kladla dvojí kontinuitu: jednak artefaktů mezi sebou navzájem (vytvořil se pojem truchlohry, jímž bylo možné všechna jednotlivá díla uchopovat a poměřovat), jednak mezi zkoumanou epochou a přítomností. Všude nacházela identické reakce, které pak jednotlivá díla a epochy spojovaly. Benjamin se naopak snažil extrémy využít v jejich krajnosti, a to na základě imanentní analýzy věci samé, nikoli jejím porovnáváním s ostatními, založeným např. na otázce, zda vyvolává podobné dojmy. Neuznával ani jednu ze zmíněných kontinuit. Východiskem pro něj bylo naopak rozbití jejího zdání a systematický vzdor vůči nutkání ji při pohledu na minulost vytvářet. Vzpíral se představě barokní literatury či baroka jako celku: „Vůči [barokní] literatuře ... je nutno zdůraznit nezbytnost suverénního postoje, jak si jej neúprosně vyžaduje znázornění ideje určité formy. Riziko, že se z výšin poznání zřítíme do bezedných hlubin barokního naladění, zůstává i tak značné. V improvizovaných pokusech přivést před oči smysl epochy stále znovu nacházíme onu charakteristickou závrať ... Jedině zeširoka přistupující, pohledu na totálnost se zprvu přímo vzpírající pozorování může takříkajíc ve škole askeze přivést ducha k oné odolnosti, která mu dovoluje zachovat si sebevládu i při pohledu na toto panorama. Úkolem předmluvy bylo popsat průběh takového školení.“<sup>118</sup>

Odolat lákání vcit'ující rekonstrukce bývalé jednoty a velikosti baroka pomáhá neustálé navracení k předmětu samému, o němž Benjamin hovoří zkraje předmluvy. Drží-li filosofie před očima konkrétní truchlohu či truchlohry, upomínají ji jejich specifické difference a krajnosti na to, že je nelze jednoduše sjednotit s ostatními zvláštními díly. Sám artefakt, jež vcítění nutně ztrácí z očí, je nejlepší obranou vůči příliš snadné představě jednoty. A teprve poté, co již

---

realizované v posuzovaném uměleckém díle. Coby vztažené nikoli k historické danosti, nýbrž k jejímu zrcadlení v moderním vědomí takovéto soudy – přestože se v jednotlivých případech vyznačují vytříbeným citem a duchaplností – za svůj vlastní objekt nemají ani uměleckého díla, ani umělce, nýbrž duši dnešního pozorovatele, v níž se osobní vkus a předsudky nabyté vzděláním a průběhem času často kříží s domnělými axiomy racionalistické estetiky.“ E. Panofsky, „Der Begriff des Kunstwollens“, in: týž, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Volker Speiss Wissenschaftsverlag, Berlín 1985, s. 32-33.

<sup>117</sup> „Z takového zkoumání nezůstává badateli v ruce „nic víc než několik psychologických dat, která v subjektivitě ne-li badatele, tedy současného normálního občana přivádějí svrchovaně heterogenní skutečnosti ke shodě díky identitě ubohoučké reakce.“ W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 20.

<sup>118</sup> Tamt., s. 36-37.

během opakovaných návratů k němu vyprchala intence takovou bývalou jednotu uchopit, se může dílo paradoxně stát dílem znázornění pravé jednoty původu. Je třeba být suverénní a nepodlehnout nutkání spojit fragmenty, které jsou vždy tím jediným, co z dějinné epochy a jejího umění zbývá, v celek a zbavit je tak jejich vzájemných napětí. Úkolem je naopak znázornit toto napětí jako podstatné a neredukovatelné. Pro Benjamina je pozitivem, že dějiny zachovávají minulé epochy pouze jako zlomky a nikoli jako celky. Dějiny z pohledu jeho pozice odvádějí dobrou práci, neboť nechávají odplout prvotní proud událostí a na dně svého vyschlého koryta umožňují ježit se vzájemně neslučitelným předmětům, jejichž krajnosti nejprve zahalovala voda. Filosof pak z těchto předmětů vybírá ty, jež stojí na hranici nesjednotitelnosti, rozpadu a nevysvětlitelné soudržnosti.

Původ lze tedy znázornit až když se předmět objevuje podruhé či poněkolikáté, s dějinným odstupem a ve formě rozbíhavých, ale ne zcela disparátních zlomků. V takovéto podobě se dějinné útvary neukazují vždy, nýbrž pouze za specifických okolností. S příležitostí jde ruku v ruce nebezpečí podřízení dějinného stávajícím dominantním měřítkům a perspektivám, jeho přisvojení historickými vítězi.<sup>119</sup> Konkrétním důvodem rezonance baroka a expresionismu pak podle Benjamina byl především fakt, že obě období byla tzv. úpadková, neschopná vytvořit výjimečná jednotlivá díla. V expresionismu a baroku se tedy staví do popředí spíše obecná tvořivá síla (*Kunstwollen*) než jednotlivá díla, v nichž by se zhmotnila. Benjamin v tomto ohledu navazuje na myšlenky A. Riegla, který podobnou kolektivní povahu umění bez výjimečných děl vyzoroval na tvorbě pozdního antického Říma. Rieglův pojem *Kunstwollen* značí cosi jako obecnou, kolektivní tvořivou sílu doby, objektivní, ne-psychologický instinkt či vůli k umění, již je obtížné přeložit, neboť slova jako „vůle“ či „chtění“ implikují příliš představu individuálního psychologického subjektu. Proto také Riegl záměrně užil termínu *Kunstwollen* namísto *Kunstwillen*, jenž takovou představu implikuje více.<sup>120</sup> Benjamin v dané pasáži pracuje

---

<sup>119</sup> V *Tezích* je Benjamin při popisu tohoto nebezpečí otevřenější a ostřejší: „Historickému materialismu jde o to zachytit obraz minulosti, jak se v okamžiku nebezpečí znenadání zjevuje historickému subjektu. Nebezpečí ohrožuje jak tradici, tak její příjemce. V obou případech je nebezpečí totožné: stát se nástrojem vládnoucí třídy. Každá epocha se musí snažit o to, aby si vyvzdorovala tradici na konformismu, jenž se ji chystá přemoci.“ W. Benjamin, „O pojmu dějin“, s. 309.

<sup>120</sup> „...Riegl se pomocí svého nového termínu *Kunstwollen* pokusil ustavit něco objektivního. ... Jde o tvořivou sílu, která stojí v pozadí všech děl určitého období a civilizace. ... *Wollen* záměrně nahrazuje dřívější termíny jako *Kunstdrang* ... *Wollen* vyjadřuje hluboce zakořeněné síly a je dokonce silnější než umělecká vůle, jejímž

s Rieglovým pojmem striktně a je proto třeba jej v překladu zachovat v originální podobě, jinak se jeho význam vytrácí:

Frapantní analogie se současným stavem německého písemnictví skýtají stále nové podněty k pohroužení se do baroka ... Neboť stejně jako expresionismus, ani baroko není obdobím skutečného uměleckého konání, ale spíše neústupného *Kunstwollen*. Tak tomu je v takzvaných dobách úpadku vždy. Nejvyšší skutečností je v umění izolované, uzavřené dílo. V určitých dobách však je vykroužené dílo dostupné výhradně epigonům – a to jsou časy „úpadku“ umění a jeho „*Wollen*“. Proto Riegla k pojmu *Kunstwollen* dovedlo právě pozdní umění římské říše. Pro *Wollen* je dostupná pouze forma jako taková, nikdy ne jednotlivé náležitě utvořené dílo. V tomto *Wollen* tkví aktualita baroka po zhroucení německé klasicistní kultury.<sup>121</sup>

Benjamin Rieglovu koncepci poněkud pozměňuje, neboť naznačuje, že *Kunstwollen* se nikdy neprojeví v dokonalém díle a ukazuje se tedy především v dobách „úpadku“. Riegl ovšem neomezoval *Kunstwollen* jen na „úpadková“ období, nýbrž v každé době, i té produkující vynikající jednotlivá díla, nacházel specifické *Kunstwollen*. Neuznával vlastně úpadková období – a tento pohled na dějiny umění od něj Benjamin přejal –,<sup>122</sup> nýbrž sledoval ustavičnou evoluci (zde již Benjamin patrně nesouhlasil) umění, která se odehrávala pomocí transformací *Kunstwollen*. Každá epocha měla v Rieglově pojetí své *Kunstwollen*, jež se s jejím přelomem také měnilo.<sup>123</sup> Cílem u něj bylo pomocí analýzy jednotlivých artefaktů vystihnout právě toto obecné *Kunstwollen* dané doby, přičemž vycházel z premisy, které měla rovněž vliv na Benjaminovu metodu, totiž z nároku na možnost odhalení obecného *Kunstwollen* jak v průměrných, tak extrémních či podivných

---

ekvivalentem je *Kunstwollen*.“ R. Winkes, „Preface“, in: A. Riegl, *Late Roman Art Industry*, přel. R. Winkes, Giorgio Bretschneider Editorie, Řím 1985, s. xix-xx. V nejnovějším českém překladu knihy o truchlohře se toto vymezení přejatého Rieglova pojmu poněkud ztrácí, jelikož je překládáno právě termíny „vůle“ či „chtění“.

<sup>121</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 34-35 (překlad upraven)..

<sup>122</sup> To naznačuje již v knize o truchlohře, kdy mluví pouze o „takzvaných“ dobách „úpadku“, a otevřeněji to doznává v knize o pasážích: „Patos této práce: neexistují žádná úpadková období.“ W. Benjamin, „N [Teorie poznání, teorie pokroku], s. 121.

<sup>123</sup> J. Elsner cituje a komentuje Rieglovo tvrzení z knihy o pozdně římském umění, podle nějž toto umění „představuje pokrok a nic než pokrok. Posuzováno omezenými kritérii moderní kritiky se jeví jako úpadek, který však historicky neexistoval; moderní umění se všemi jeho přednostmi by nikdy nebylo možné, kdyby mu pozdní římské umění se všemi jeho neklasickými tendencemi neprorazilo cestu.“ To implikuje nejen *Kunstwollens* specifická pro každé období, nýbrž i jejich vzájemný evoluční vztah, díky němuž lze analyzovat transmutaci jednoho *Kunstwollen* v další, podobně jako evoluci biologických druhů. Takováto *Kunstwollens* lze navíc srovnávat – o což se Riegl stručně pokouší, když srovnává „naše moderní *Kunstwollen*“ s tím pozdně římským.“ J. Elsner, „From Empirical Evidence to the Big Picture: Some Reflections on Riegl’s Concept of *Kunstwollen*“, in: *Critical Inquiry* vol. 32 no. 4 (2006), s. 751.

dílech.<sup>124</sup> U Benjaminova je ovšem poněkud markantnější zaměření *výhradně* na extrémy, což může být dáno i paralelní inspirací u C. Schmitta a jeho pojmu výjimky.<sup>125</sup> Přestože sdílel Rieglovu metodu imanentní analýzy jedinečného artefaktu, nešlo Benjaminovi o odhalení *Kunstwollen* baroka, jež je přeci jen příliš spjato s představou určitého *aktuálního* ducha doby či tvořivé síly, nýbrž o znázornění virtuálního původu, ostřeji odlišeného od oblasti empirie. Přesto byl Riegl podobnou inspirací pro jeho ranou představu náležité rezonance dvou dějinných epoch, umožňující znázornit původ, jako Proust a nezáměrná paměť pro pozdní pojem konstelací. Neboť Riegl jednak uznával nepřekonatelné difference mezi jednotlivými *Kunstwollen*, jednak vyžadoval, aby měly něco společného, mělo-li dojít k náležité interpretaci minulého umění.<sup>126</sup> Myslitel musí být schopen minulá umělecká díla do určité míry pocítit, ale nemůže se do nich (chtít) plně vcítit. Podobně Benjamin vyzdvihoval spojitost baroka a jeho doby a zároveň jejich nepřekročitelnou diferencí.<sup>127</sup> Podobnou figuru spojitosti a zároveň rozdílnosti lze nalézt i mezi jednotlivými uměleckými díly jakožto extrémy. Lze ji rovněž dát do souvislosti s motivem jedinečnosti a opakování: jako by expresionismus jedinečně, tj. *jinak*, opakoval baroko.

---

<sup>124</sup> Podle Elsnera platí Rieglova definice působení *Kunstwollen* „stejně pro jakékoli jednotlivé umělecké dílo ... i pro umělecké dílo obecně ... a souhrn (*generality*) uměleckých děl jakéhokoli období. Tím se metodologicky řeší základní problém dějin umění a archeologie, totiž námitka, že každý případ lze chápat jako speciální případ. *Kunstwollen* – tím, že ukazuje základní strukturu jako platnou pro speciální případy neméně než pro ty typické – se vypořádává s problémem argumentace na základě selektivních instancí. ... Riegl se postavil čelem k problému, který považuji za základní metodologickou otázku všech materiálně-kulturních disciplín ..., totiž otázku, jak povědět pomocí jednotlivého objektu či skupiny objektů příběh zasazený do širšího historického či filosofického rámce. Jasně jej rozpoznal a (na rozdíl od dlouhé řady těch, kdo se mu vyhýbali) báječně se s ním vypořádal.“ J. Elsner, „From Empirical Evidence to the Big Picture: Some Reflections on Riegl’s Concept of *Kunstwollen*“, s. 750, 753. Týmž problém řešil i Benjamin.

<sup>125</sup> Viz W. Benjamin, „Lebenslauf III“, s. 219. Benjaminovu navazování na Schmitta bude věnováno více prostoru v oddíle „Sběratelství extrémů“.

<sup>126</sup> Výše zmíněné srovnávání jednotlivých *Kunstwollen* neznamená vcítění ze strany přítomného badatele do minulého *Kunstwollen*, neimplikuje asimilaci minulého přítomným. Srovnávat lze i přes nepřekonatelné rozdíly, nikoli vcítěním, nýbrž střízlivou, suverénní analýzou. „Z pohledu moderního vkusu se zdá zcela nemožné, aby určité pozitivní *Kunstwollen* směřovalo k ošklivosti a neživosti, jako to vidíme u pozdně římského umění.“ A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Österr. Staatsdruckerei Wien, Vídeň 1927, s. 11. Jak ovšem Riegl podotkl v pozdějších textech, jednotlivá *Kunstwollen* nemohou být ani zcela disparátní. „Interpretace [umění] je možná, neboť v přítomném *Wollen* je něco, co odpovídá tomu dřívějšímu.“ R. Winkes, „Preface“, s. xxiv.

<sup>127</sup> Ke konci oddílu o baroku a expresionismu Benjamin tvrdí, že v určitých ohledech „načrtnutá paralela naráží na svou mez“ a „přes všelike analogie“ nelze zapomínat na rozdíly mezi oběma epochami. W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 36.



## Vpád dějin do dějin

Spojení jedinečnosti a opakování je jedním z důkazů, jak důsledně kriticky Benjamin reagoval na intelektuální situaci své doby. Přestože jej dnes oprádká pověst unikátního myslitele,<sup>128</sup> jeho přístup se lišil od jiných dobových trendů spíše v (podstatných) detailech než základních východiscích. *Le* jej proto osvětlujícím způsobem srovnávat s jeho současníky. Jeho odlišnost často tkvěla v tom, že se nebál dovést dobově platné premisy do extrému: v případě jedinečnosti a opakování, resp. dějin a přírody, šel dále než Rickert a nepokládal tyto krajnosti pouze za nedosažitelné póly, mezi nimiž se pohybuje většina reálných vědeckých metod, nýbrž předkládal je jako nerozpletitelně provázané. Stejně tak se zdá, že do krajnosti dovedl zbystrnění historického smyslu, k němuž došlo během devatenáctého století. Vzrostla-li během tohoto období pozornost k dějinné jedinečnosti, pak Benjamin na rozdíl od historiografů odmítal dokonce i pouhé zařazení různých předmětů do téže kontinuity dějin: jako by pro něj byly tak nesrovnatelné, že i jejich pouhou chronologickou spojitost nešlo akceptovat. Začala-li se skutečnost chápat jako dynamická, a tedy i pomíjivá, pak u Benjaminova, na rozdíl od „umírněnějších“ myslitelů, připisujících pomíjivost jen dějinnému světu v protikladu k přírodě, nebyla pomíjivosti prosta ani příroda.

Je proto užitečné vědět, na jaké vývojové linie a proudy Benjamin navazoval a jaké nedostatky u nich spatřoval, neboť pak jeho mnohdy krajní tvrzení dostanou lepší smysl. Hlavní z těchto linií bylo již zmíněné probuzení a rozvíjení citu pro dějinnost světa, jehož předzvěsti se objevily již v osmnáctém století. *La scienza nuova* (1725) z pera G. Vica byla prvním výrazným pokusem přeměřovat pozornost filosofů od přírody k dějinám, které byly podle Vica jedinou skutečností, kterou lidský duch může poznat. „Vico ... zpochybňoval samotné kritérium karteziánské ‚pravdy‘ s poukazem na to, že skutečné poznání je poznáním příčin, což znamená, že důvěrně a dopodrobna známe jediné to, co jsme sami způsobili nebo udělali. Pravdivé, neboli *verum*, značí totéž, co stvořené, *factum*. ... Kdokoli podle Vica uvažuje o možnosti zkoumat starověké dějiny na základě změn našeho vlastního, lidského ducha, nemůže než žasnout, že

---

<sup>128</sup> „...když si Hofmannsthal přečetl [Benjaminův] dlouhý esej o Goethovi ..., řekl o něm, že je *schlechthin unvergleichlich* (zcela nesrovnatelný), a problémem bylo, že to sedělo doslova: esej nebylo možné srovnávat s čímkoliv z existující literatury. Problém tkvěl v tom, že ze všeho, co Benjamin napsal, se vyklubalo něco *sui generis*.“ H. Arendt, „Walter Benjamin (1892-1940)“, s. 11.

filosofové všechny své síly věnovali studiu světa přírody, již stvořil Bůh, a jen On sám ji tudíž může poznat, přitom však zanedbávali studium světa národů čili občanského světa, jež stvořil člověk, a smí tedy doufat, že jej pozná.<sup>129</sup> Pozdější teoretici dějin takto radikální nebyli, přesto však podržovali východisko, podle něž je dějiny třeba zkoumat přinejmenším *jiným způsobem* než přírodu. Nezpochybňovali možnost poznání přírody, avšak poznání *smyslu* či *významu* vyhradily pouze pro dějinné předměty. U předmětů přírodních bylo možné poznat jen jejich *zákony*, zatímco jejich (první) příčiny zůstávaly nutně nepoznatelné – a s nimi i jejich smysl. Benjamin naopak zastával pozici, podle níž lze původ – tedy to, co tradičně náleží do oblasti božského tvoření a přírody – objevit právě v dějinných fenoménech.

V německém prostředí zvěstovali na konci osmnáctého století rozpuštění historického smyslu ranní stoupeni hermeneutiky, zejména J. G. Herder, F. Schleiermacher a F. Schlegel. Poslední z nich byl velkou Benjaminovou inspirací a také nejspíše prvním autorem používajícím termín *Historismus*, který se později vžil jako název hlavního proudu německé historiografie devatenáctého století. Ve své poznámce o J. J. Winkelmannovi předznamenal hlavní východisko historistně-vědeckého zkoumání dějin. Schlegel na Winkelmannově historismu oceňoval to, že si uvědomoval „nezměřitelnou odlišnost“ a jedinečnost antiky. S tímto vědomím jedinečnosti dějinných epoch podle něj nastoupila nová epocha filosofie.<sup>130</sup> Fascinace raných hermeneutických myslitelů antickými texty a kulturou vedla k potřebě nové metodologie zkoumání, střížená na míru jeho novému předmětu, dějinné epoše. Neboť do té doby se mezi předměty filosofického zájmu nenašla dějinná období *jako taková*, tj. ve své jedinečnosti a nikoli jen jako příklady určitého obecnějšího principu. Svou roli sehrála i událost Francouzské revoluce, která upozornila na dynamickou povahu skutečnosti a možnost proměny stávajících řádů. Do popředí se dostala otázka geneze, vývoje, proměnlivosti, a nahradila tradiční zkoumání neměnných principů či hodnot. Obzvláště v německém prostředí se pak v devatenáctém století projevoval historický smysl intenzivně jak na poli filosofie, tak v nově ustavené historické *vědě*. Postavení německé historiografie a filosofie dějin bylo v mezinárodním měřítku výsadní, přestože ne jednoznačně dominantní. S tím se pojila i určitá

---

<sup>129</sup> K. Löwith, *Dějiny a význam dějin*, přel. T. Suchomel, Oikoymenh, Praha 2022, s. 140-141.

<sup>130</sup> F. Schlegel, „Zur Philologie I“, in: *týž, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe 16*, Brill, Paderborn 1981, s. 35-41.

úskalí, zejména přílišné vyzdvihování vlastního národního státu, jichž si byl Benjamin vědom.

S novým předmětem zkoumání se v devatenáctém století objevil i nový teoretický problém relativismu hodnot a poznání. Stála-li každá epocha bezprostředně před Bohem a její hodnota tak spočívala již v její samotné existenci, jak tvrdil L. von Ranke,<sup>131</sup> měly i různé dějinné hodnoty a systémy poznání stejnou platnost, byť mohly být ve vzájemném rozporu. Tento stav nerozhodnutelnosti, které hodnoty a způsoby poznávání jsou ty „pravé“ či pravdivé, se ovšem jevil jako problém relativismu pouze těm, kteří latentně podržovali nárok na to, aby zde určité dominantní a definitivní hodnoty a systémy poznání byly. Bylo-li devatenácté století obdobím rozpadu představy jediné *uchopitelné* pravdy, pak lze Benjaminův přístup k tomuto problému chápat znovu jako zradikalizování, případně krok (či spíše skok) dále. Pro Benjaminu nebyl fakt mnohosti hodnotových i poznávacích systémů znakem nedokonalosti současné situace, nýbrž naopak *žádoucím* stavem. Jak již bylo naznačeno, v jeho pojetí se právě v mnohosti nesjednotitelných dílů znázorňuje, tj. *projevuje* jednota původu či pravdy. Domnělý „relativismus“ byl pro něj naopak příležitostí znázornit vyšší neuchopitelnou jednotu, jednotu-tajemství.<sup>132</sup> Nemožnost uzavřeného poznání světa, střet nesourodých paradigmat, řečeno dnešním jazykem, pro něj byly znázorněním pravdy v její *nepoznatelnosti*. Naproti tomu historiografie, která jako by se v řadě případů zalekla nově otevřené propasti relativismu, se kvůli nedostatečné důslednosti neoprostila od dřívějšího nároku na jedinou pravdu či pevný soubor hodnot a upadla do regrese – v četných případech kladla určité hodnoty či pojetí pravdy jako pevně dané, ne-relativní.

Prvotní impuls rozvoje historického smyslu byl ovšem emancipující: nebylo již nutné přijímat společenské, politické či ekonomické struktury jako dané a neměnné, neboť se již nevysvětlovaly pomocí nadčasových idejí, mytických figur či jakéhokoli pojetí „přirozenosti“. Vše bylo naopak možné změnit, neboť za vším vězely pouze dějinné, tedy proměnlivé, ne-absolutní, ne-nutné a vždy do jisté míry nahodilé vlivy; vše náleželo jen dějinám, oblasti

---

<sup>131</sup> Viz L. von Ranke, „Über die Epochen der neueren Geschichte. Vorträge dem Könige Maximilian II. von Bayern im Herbst 1854 zu Berchtesgaden gehalten.“ In: týž, *Historisch-kritische Ausgabe II*, Oldenbourg Wissenschaftsverlag, Mnichov 1971, s. 60.

<sup>132</sup> Tento vztah mnohosti a jednoty se opakovaně objevuje napříč Benjaminovým textem, například i v jeho kritice vědeckého poznání a nároku na jeho systematickou jednotu. Viz W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 14-16.

proměn *par excellence*. Přitom ještě pouhá dvě desetiletí před Hegelem věnoval Kant této otázce pouze okrajový spisek, zatímco jeho velké kritiky řešily jiná témata.<sup>133</sup> Toto náhlé otevření nových horizontů tak na mnohé zapůsobilo snad až příliš ostře a vyvolalo spíše neprogresivní reakci:

...příliš snadno [se] předpokládá, že historická zkoumání odstranila stávající hodnoty. Ve skutečnosti profesionalizované historické bádání v devatenáctém století zpravidla vedlo k legitimaci stávajících hodnot nebo k legitimaci nových hodnot, tak jako v případě socialistických, nacionalistických či rasistických autorů. ... Mnozí možná očekávali, že kritická historická zkoumání odhalí mýty, které učinily dějiny nástrojem politických či sociálních ideologií, avšak opak byl obvykle pravdou. Historická zkoumání posilovala historické mýty.<sup>134</sup>

K posílení stávajících hodnot bylo třeba ustanovit *kontinuitu* mezi zkoumanou minulostí a přítomností, *určit* jednotu historického vývoje, tzn. *srovnávat* jednotlivá období. Benjamin při svém zkoumání baroka naopak nemusel brát na takovýto nárok zřetel: nebylo by pro něj problémem, kdyby se baroko ukázalo jako nesouměřitelné s přítomností či jako popírající její hodnoty a způsob poznávání světa. Relativismus rovněž nebyl problémem pro většinu historicistních<sup>135</sup> teorií dějin, které především popisovaly obecné zákonitosti a vývoj dějin a až druhotně se zajímaly o artefakty a události v jejich konkrétnosti. V Hegelově, Marxově či Croceho<sup>136</sup> teorii dějin se jednotlivé epochy neukazují jako relativní, nýbrž hierarchicky uspořádaná stadia vývoje; lze je srovnávat, sjednocovat, určovat jejich kontinuitu. Historicismus představoval vedle historismu druhý z hlavních proudů zkoumání dějin, které se objevily od události probuzení historického smyslu. Rozvoj historického smyslu se tak projevil ve dvou opačných podobách: i) historicismus zkoumal především *obecné* aspekty

---

<sup>133</sup> Sám Benjamin cítil zklamání z Kantovy filosofie dějin a upustil od svého prvotního záměru zvolit si ji jako téma disertace.

<sup>134</sup> G. G. Iggers, „Historicism: The History and Meaning of the Term“, in: *Journal of the History of Ideas* vol. 56 no. 1 (1995), s. 139.

<sup>135</sup> Navzdory podobnosti názvů byl historicismus téměř opakem historismu.

<sup>136</sup> Croce je v tomto ohledu zajímavou postavou, neboť se v jeho myšlení projevuje silné napětí mezi nominalistickou teorií uměleckých děl zdůrazňující neredukovatelnou originalitu každého z nich a obecnou teorií dějin (*storicismo assoluto*) založenou na hegelovské představě vývoje svobody a předloženou v knize *La storia come pensiero e come azione* paradoxně v roce 1938, kdy se dějiny ukazovaly jako cokoli, jen ne koherentní vývoj. Benjamin se zajímal pouze o Croceho estetické, nominalistické spisy, jež také pro přílišný nominalismus kritizoval. Opačný extrém v Croceho pojetí dějin, totiž upřednostnění obecného nad jedinečným, lze chápat jako vyvážení příliš jednostranného důrazu na jedinečné v jeho estetice. Tyto dva nesourodé přístupy však vyjadřují pouhý nepřekonatelný rozpor, zatímco Benjamin se snažil přijít s koncepcí, která by neupřednostňovala ani jeden prvek na úkor druhého. Srov. B. Croce, *History as the Story of Liberty*, Meridian Books, New York 1955.

dějin (vývoj, zákonitosti) a poté je aplikoval na jedinečné fenomény ii) historicismus vycházel od jedinečného a pomocí něj poté odvozoval či interpretoval obecné. K historicismu přirozeně více tíhli filosofové, k historismu historiografové. Historicismus byl později předmětem tvrdší kritiky, zejména kvůli své přehlíživosti vůči jedinečným detailům dějin, jejichž poznání a vyzdvížení obětoval kvůli popisu kontinuálního vývoje, do něž mnohdy nezapadaly.<sup>137</sup> Avšak sám Benjamin věnoval více kritické pozornosti historismu, zatímco např. Hegelovu teorii jednoduše ani nezmiňoval. Důvodem byl nejspíš jako obvykle fakt, že historicismus spolu se svou citlivostí pro jedinečné artefakty byl jeho pojetí mnohem blíže, a proto cítil větší potřebu se proti němu vymezit.<sup>138</sup>

### Historismus: koherence dějin skrytá za jedinečnými předměty

Benjamin polemizoval s historismem především proto, že sám k dějinnému materiálu přistupoval jako filosofický kritik umění. Dějinnými předměty zkoumání pro něj byla především umělecká díla, a právě v jejich případech se ukazovaly slabiny historismu možná nejjasněji. Benjamin iritoval zejména fakt, že historistní přístup se do velké míry prosadil i v dobové estetice. Z benjaminovské perspektivy učinil historicismus správně pouze první krok, jímž bylo zaměření na konkrétní jedinečný artefakt, avšak následný postup už vedl chybným směrem. Historismus se analýzou jedinečného pokoušel i) *rekonstruovat* minulost, „jaká skutečně byla“ (*wie es eigentlich gewesen*)<sup>139</sup>, tzn. dobrat se k *bývalé aktuální* podobě událostí, již vlastně považoval za *původní* (zatímco Benjamin chtěl *konstruovat virtuální* původ, jenž se v dějinách neobjevuje) ii) pomocí metody vcítění pak jednak tuto skutečnou bývalou podobu minulosti znovu-zakusit, jednak se dobrat jejího významu a v neposlední řadě ustavit kontinuitu mezi minulostí a přítomností iii) nalézt obecné trendy, procesy, síly či zákonitosti

---

<sup>137</sup> Jeden známý příklad za všechny: K. R. Popper, *Bída historicismu*, přel. J. Odehnalová, Oikoymen, Praha 1994. Popper rovněž pečlivě odlišuje historicismus od historismu, jelikož v angličtině se pro oba proudy běžně užívá tentýž termín *historicism*. Viz tamt., s. 23.

<sup>138</sup> Známa je především Benjaminova kritika z pozdních textů, zejména tezí *O pojmu dějin* a knihy o pařížských pasážích, ale už v knize o truchlohře se dá nalézt polemika s historismem. Viz W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 22, 29-34, 80.

<sup>139</sup> Srov. L. von Ranke, *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535 Band 1*, De Gruyter, e-kniha (2021), s. vi.

dějin. Přestože lze Benjaminovu metodu popsat podobně, totiž jako znázorňování obecného pomocí konfigurace jedinečného, žádný ze tří pilířů historistního přístupu u něj nelze nalézt.

Rankův nárok na poznání minulosti, jaká skutečně byla, se dnes možná zdá naivní, avšak v devatenáctém a na začátku dvacátého století platil přinejmenším jako ideál, k němuž by se měla historiografie přiblížit. V doslovné podobě jej naplňoval snad jen sám Ranke a hrstka realisticky laděných historiků, zatímco již J. G. Droysen začal klást důraz na historickou podmíněnost historika a z ní vyplývající omezení jeho schopnosti poznat minulost v její bývalé aktuální skutečnosti. Ranke byl toho názoru, že pečlivá kritická práce s prameny dovede historika ke skutečné podobě minulosti, zatímco Droysen namítal, že i při vší kritičnosti a důslednosti historik dovede nahlédnout minulost pouze ze své omezené perspektivy a vystihne z ní jen určité aspekty. Stručně řečeno, z tohoto druhého úhlu pohledu předkládá historik spíše minulost, jak ji on vidí nyní, předkládá svoji interpretaci. Avšak přestože Droysen necítil na empirické či pozitivistické poznání dějin, podržoval ideál „jak to skutečně bylo“ i nadále, pouze v sublimované formě poznání skutečného *významu* dějinných předmětů. Droysen i Ranke přitom vycházeli z jednoho klíčového předpokladu, totiž že dějiny jsou koherentním celkem, v němž se projevují určité obecné síly či procesy, což umožňuje objektivní poznání dějin. „Historismus je tak úzce svázán s určitou formou epistemologického idealismu...“<sup>140</sup>

G. G. Iggers ve své interpretaci historismu ukazuje, že rozdíl mezi historismem a idealismem, zosobněný postavami Ranka a Hegela, není tak radikální, jak by se mohlo zdát.<sup>141</sup> Ranke sice Hegelovi vyčítal upřednostňování obecného nad jedinečným, idealistické teorie dějin nad jejich konkrétní podobou, avšak sám určitou ideální koherenci dějin také předpokládal. Jeho přístup tak stál na hranici oprostění se od idealismu, avšak nepřekročil ji. Zdůrazňoval přednost jedinečného a individuálního, avšak nedokázal jí učinit po právu a vplétal ji zpět do „idealistických“ souvislostí obecného dějinného průběhu. V jednom fragmentu z třicátých let 19. století Ranke píše: „Domnívám se, že pravý historik potřebuje dvě kvality: nejprve musí cítit účast na zvláštním jako takovém a nacházet v něm potěchu. ... Tak jako se těšíme z květin, aniž

---

<sup>140</sup> G. G. Iggers, „Historicism: The History and Meaning of the Term“, s. 130.

<sup>141</sup> Tamt., s. 131-140.

bychom přemýšleli nad tím, do jaké rodu ... či řádu ... náleží; krátce, aniž bychom mysleli na to, jak se celek manifestuje ve zvláštním. To však samo nestačí; historik musí mít na paměti univerzální aspekt věcí. Nebude mít ovšem po ruce předem připravené ideje jako filosof; spíše se mu během reflektování zvláštního vyjeví obecný vývoj světa.<sup>142</sup> Rankovo prvotní zaměření na to, co je zvláštní, individualizace dějinných útvarů, bylo konkrétní odpovědí na Hegelovu filosofii, kde měla obecnost podobu pojmu. Obecnost, o níž šlo Rankovi, nebyla pojmem, nýbrž spíše universálním děním historie coby souhrnem či úběžníkem všech individuálních (státních či ještě drobnějších) vývojů. „[Ranke] odmítal podřazovat dějinný život pod obecné, vysoce abstraktně pojmy jako např. pokrok, úpadek, liberalismus či absolutismus ... Přesto však požadoval, aby měl historik oči otevřené pro to, co je obecné“. Toto obecné však není nic jiného než běh věcí ve velkém měřítku, takřkajíc výškový profil dějinného pohoří. ... Obecnost je ... nejvyšší ze všech pozorovatelných dějinných individualit, která všechny ostatní zahrnuje.<sup>143</sup> Historismus tak vlastně pouze obrátil pořadí postupu zkoumání a předkládal odlišné pojetí obecnosti, avšak neřeší jádro problému, jímž je spekulativní předpoklad koherence dějin jako soudržného kontinuálního procesu:

Ranke upozorňoval na to, že zatímco filosofie se pokoušela redukovat skutečnost na systém, kvůli němuž obětovala jedinečné kvality dějinného světa, historie se naopak rozhodla získat poznání obecného pomocí ponoření do zvláštního. Avšak mezi Hegelovým a Rankovým pohledem na svět panovala jistá spřízněnost. Oba předpokládali koherenci skrytou za fenomenálním světem. Zdůrazňoval-li Ranke nutnost postupovat od kritické rekonstrukce událostí, jež tvoří dějiny, byl ovšem zároveň přesvědčen, že díky této rekonstrukci minulosti, „wie es eigentlich gewesen“, se vyjeví velké síly, které utvářely dějiny. Každé individuum, stejně jako všechny nadindividuální instituce, ať už státy, národy, církve či kultury, pro něj představovaly konkrétní smysluplné celky, jež měly své místo v širší ekonomii boží vůle.

...

Cílem vědeckého bádání pro Droysena nebylo empirické poznání, nýbrž „interpretace“ (*Interpretation*). Avšak smysluplná interpretace je

---

<sup>142</sup> L. von Ranke, „A Fragment from the 1830's“, in: F. Stern (ed.), *The Varieties of History*, Vintage Books, New York 1973, s. 59.

<sup>143</sup> F. Meinecke, *Die Entstehung des Historismus*, R. Oldenbourg Verlag, Mnichov 1965, s. 593.

v Droysenově pojetí možná jen proto, že Droysen, stejně jako Ranke, předpokládal existenci základních sil, které dávají dějinám koherenci. ... Droysen na jednu stranu uznává, že historik se nekonfrontuje se svým předmětem, nýbrž je jeho součástí, či jeho vlastními slovy: „obsah našeho já je v mnoha ohledech výsledkem dějin“. Na druhou stranu je však Droysen přesvědčen, že mezi subjektem a objektem panuje bazální harmonie, která umožňuje historikovi získat pevné poznání. Těžko lze tedy tvrdit ..., že se Droysen oprostil od spekulativní filosofie dějin.<sup>144</sup>

Nic nenasvědčuje tomu, že by Benjamin pracoval s podobným předpokladem koherence dějin. Známa je naopak jeho pozdní kritika historismu, podle níž je třeba *rozbíjet* kontinuitu, a tedy i koherenci, dějin. Avšak již v knize o truchlohře klade proti historismu, byť implicitně, alternativní pojetí dějin, totiž dějin, jak byly chápány v baroku a zejména v jeho truchlohách. Ke slovu přichází jeden z významů již zmíněného termínu *Naturgeschichte*: barokním básníkům se dějiny jevily jako proces *přírodního* rozkladu. Dějiny jako tlení a produkce mršin. Po rozpadu víry v dějiny spásy se v baroku uhnízdil krajně pesimistický pohled na dějiny, v nichž se již nenaplnoval žádný boží plán, ani na jejich událostech nebyla patrná žádná koherence.<sup>145</sup> Dějiny se vyprázdnily od všech intencí a významů: jejich události neměly žádný záměr, k ničemu nevedly, ani nic neznamenaly. V dějinných artefaktech se zračil pouze ten „nejzákladnější“, přírodní proces pomíjení všeho pozemského. „Na tváři přírody stojí znakovým písmem pomíjivosti napsáno ‚dějiny‘. Alegorická fyziognomie přírody-dějin ... je [na jevišti] reálně přítomná jako ruina. ... V takovémto podání se dějiny nejeví jako proces věčného života, nýbrž spíše jako postup nezadržitelného úpadku. ... I pro básníky tohoto období zůstala příroda takříkajíc velkou učitelkou. Avšak nezjevuje se jim v poupěti a květu, nýbrž v přezrlosti a rozpadu svých stvoření. Ukazuje se jim jako věčné pomíjení, v němž jediném rozeznal saturnský pohled těchto generací dějiny.“<sup>146</sup>

Jeví-li se dějiny jako přírodní proces úpadku, podílí se i na nepoznatelnosti přírody co do jejího významu či smyslu, o níž hovořil již G.

---

<sup>144</sup> G. G. Iggers, „Historicism: The History and Meaning of the Term“, s. 131, 140.

<sup>145</sup> Srov. A. Greiert, *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden. Grundlagen des Geschichtsdenkens bei Walter Benjamin 1915-1925*, Wilhelm Fink Verlag, Mnichov 2011, s. 216-223.

<sup>146</sup> W. Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, s. 353, 355.



Vico.<sup>147</sup> Schází-li koherence a intence, nelze rozhodnout, jaký význam dějinné předměty mají – stávají se *hádankou*. Tuto hádanku přírodně-dějinných artefaktů luští barokní alegorie, která ovšem produkuje *mnohost* řešení/významů, aniž by kdy dospěla k finálnímu rozuzlení. Bylo-li cílem historiků typu Droysena zjistit, co jedinečné dějinné předměty skutečně znamenají v širším měřítku celkového průběhu dějin, tedy takříkajíc určit *was es eigentlich bedeutet*, takovýto nárok se z hlediska barokních *Naturgeschichte* jeví jako principiálně nenaplnitelný. Avšak skutečnost, že dějinné předměty měly náhle mnoho významů, aniž by šlo určit, který z nich je hlavní, pro Benjamina znovu nebyla důkazem úpadku či nižšího stadia poznání, nýbrž naopak příležitostí znázornit virtuální původ dějinného, jehož nedefinovatelná jednota se projevuje právě v nemožnosti mnohost významů intencionálně sjednotit a uzavřít, tj. rozhodnout, který z nich je definitivní. Sám Benjamin pak vlastní metodu popsal vlastně jako variaci na barokní hloubání: myslitel se podle ní ustavičně navrácí ke zkoumanému předmětu a opírá se přitom mj. o „nauku o stupních smyslu věcí, obzvláště ovšem slov .... Tím, že kontempace sleduje tyto úrovně pochopení věcí, dostává podnět k neustálému rozbíhání, a zároveň se tím ospravedlňuje její přerušovaná rytmika. Mezi úrovněmi smyslu totiž neexistují přechody.“<sup>148</sup> Klíčové je jednak to, že nelze různé smysly či významy věcí spojit v kontinuum, jež by ve svém souhrnu mohlo být považováno za definitivní smysl či význam – různé významy se mohou spíše vzájemně popírat či ukazovat jako neslučitelné, avšak stejně platné –, jednak také impuls k ustavičnému navracení k předmětu samému, vycházející z nemožnosti vyřešit hádanku jeho smyslu. Na rozdíl od historismu, jenž se chápe jedinečného proto, aby v něm našel obecné, které pak může uchopit a držet samo o sobě a jedinečné pomocí něj vysvětlovat, zůstává u Benjamina jedinečné v popředí, neboť mimo ně nelze původ vůbec myslet, tak jako goethovský prafenomén není mimo konkrétní fenomény.

Otázka uchopitelné jednoty a koherence dějin (již Benjamin považuje, právě v její uchopitelnosti, za znamení mýtu, tedy za něco, co je třeba překonat)

---

<sup>147</sup> Zároveň podřívají výsostné postavení člověka jako tvůrce či hlavního aktéra dějin a obecněji pak chápání dějin na základě lidské činnosti. „Kde se určité historické dění chápe jako přírodní dění, tam se neúnavně ničí *historický étos*.“ A. Greiert, *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden. Grundlagen des Geschichtsdenkens bei Walter Benjamin 1915-1925*, s. 244.

<sup>148</sup> W. Benjamin, „Úvod [k *Původu německé truchlohry*]“, s. 76. Jeden pozdější Benjaminův dopis pak napovídá, kterou nauku mohl mít na mysli: „... nikdy jsem nebyl schopen ... myslet jinak než v theologickém smyslu, totiž v souladu s talmudickou naukou o čtyřiceti devíti úrovních smyslu každé pasáže Tóry.“ Dopis Maxu Rychnerovi z 7. 3. 1931. W. Benjamin, *Gesammelte Briefe IV*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1998, s. 11.

není, zdá se, nikdy uzavřena. Jednotu dějin spásy vystřídala ne-jednota přírody-dějin, již ovšem později nahradila idea pokroku, kterou Benjamin pravděpodobně chápal jako analogickou k dějinám spásy právě v tom, že umožňovala dát dějinným předmětům jednoznačný význam a smysl.<sup>149</sup> Pokrok ovšem později vystřídala (post)moderní fragmentace světa a rezignace na uchopení celku. Benjaminem nabízené pojetí má jistě blíže k postmoderní situaci, jež doznívá i dnes,<sup>150</sup> avšak zároveň je třeba znovu zdůraznit, že je zcela prosto náhledu na fragmentaci jako na nižší stadium. Benjamin neposuzuje mnohost z perspektivy jednoty, *nepředpokládá její přechodnost*, a tím umožňuje, aby se mnohost sama „dialekticky“ převrátila ve výraz *vlastní* pomíjivosti, ve výraz *virtuální* jednoty, jež je pouze znázornitelná. Je třeba se  *zevnitř*  přibližovat k hranici mnohosti, nikoli tuto hranici libovolně překračovat. Pak se alegorická mnohost významů nejvíce jeví jako svévole, nýbrž naopak bytostný výraz:

...důvěra lidí ve vlastní vykoupení jim zaručovala jednoznačnost všech významů. Rozbití dějin spásy v baroku však přineslo důsledky i pro alegorii. ... Alegorie se stává ... reflexí bez jakékoli jednoznačnosti, bez definitivní jistoty významu ... Alegorickou závrat' z významů, jež se dominantnímu moderně-racionálnímu, vědeckému myšlení jeví jako svévole, interpretuje Benjamin *ex negativo* jako důkaz neschopnosti rozumu nalézt řád světa. Alegorická přejmenování (*Übernennungen*) ... akcentují nepřekonatelou historicitu lidských významových implikací ... Neboť ... to, co se jeví jako svévole, je spíše výrazem specificky-historického, barokního způsobu chápání světa, jehož základem je postřeh, že pro lidi je definitivní smysl nedosažitelný. ... Pojem svévole je proto objektivně historicky, dějinně-filosoficky nepřiměřený. Barokní nejistota významu se jeví jako svévole jen zpětnému pohledu přítomnosti, která stojí na opačné straně hranice, za níž se prosazuje

---

<sup>149</sup> Benjaminova kritika ideje pokroku, rozmístěná napříč jeho texty ze všech období, však platí i pro historismus, jehož vztah k pokroku byl komplikovanější, než by mohlo jeho relativistické východisko v individuálních fenoménech napovídat: „Historistní myšlení, od Rankeho až po Friedricha Meineckeho, tedy přibližně mezi roky 1830 a 1930, mělo ambivalentní vztah k myšlence pokroku. Na jedné straně byla tato myšlenka nepřijatelná z perspektivy těch, kdo zdůrazňovali, že každá epocha musí být zkoumána vlastními pojmy, ‚bezprostředně vzhledem k Bohu‘, avšak na druhé straně byli ti samí myslitelé ... přesvědčeni o pevnosti moderní západní kultury neméně než Hegel či uznávali jedinečnou kvalitu německé kultury tak jako Meinecke.“ G. G. Iggers, „Historicism: The History and Meaning of the Term“, s. 133.

<sup>150</sup> Pro srovnání jedna zajímavá formulace A. Greiarta: „V konfrontaci s ... možností, že nevykoupená smrtelnost může být doslova čímkoli, se celá epocha kymácí v bezedném zoufalství mezi depresivní truchlivostí (melancholie) a manickou produkcí významu (alegorie). V tomto ohledu představuje baroko vskutku období extrémů.“ A. Greiert, *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden. Grundlagen des Geschichtsdenkens bei Walter Benjamin 1915-1925*, s. 230.

moderně-racionální vědecké rozumění, a vychází tak od možnosti jednoznačných a nutných poznatků.

...

Když alegorik nalezne v pohledu na „zmatek kostnic“ *sebe*, vyplývá z toho neúprosný důsledek pro lidskou existenci: „Pomíjivost jím není značena, alegoricky představena, ale spíše je jím coby nositelem významu předložena jakožto alegorie.“<sup>151</sup>

*Jakmile* není mnohost, nejednoznačnost významů vyplývající z (pouhé) pomíjivosti všeho světského chápána jako přechodné a nižší stadium poznání světa, převrací se ve výraz toho, co je vůči ní jiné. Sama pomíjivost, jež stojí v základu alegorické povahy všech věcí, se stává pomíjivou a alegorickou. Je alegorií ne-pomíjivého, jež lze v tomto světě znázornit pouze alegoricky. Je třeba se nejprve beze zbytku vzdát nároku na uchopení ne-pomíjivého, aby se otevřela příležitost pro jeho znázornění. (Řečeno Deleuzovými pojmy, virtuálně lze myslet jen v jeho radikálním protikladu k aktuální, z aktuální pozice v její plné konkrétnosti.) Benjaminovská odpověď na přetrvávající ostych přijmout historicitu světa a s ní související „relativismus“, fragmentárnost, nedosažitelnost jednoznačného významu a nemožnost definitivního poznání tedy zní: takovéto přijetí není rezignací na vyšší perspektivu a neznamena usazení v nižším stavu věcí, nýbrž přináší okamžitý převrat ke konkrétnímu *znázornění* toho, co je ne-relativní, ne-mnohoznačné, ne-pomíjivé.

## Vcítění

Díky důvěře v koherenci dějin vycházel historismus z předpokladu, že lze zpětně zakusit minulost vcítěním a díky tomu rekonstruovat, jaká skutečně byla, či co doopravdy znamenala. Vcítění pak jen explicitně potvrzovalo kontinuitu mezi minulostí a přítomností, již historici už dopředu implicitně předpokládali.<sup>152</sup> Rozdíly mezi minulostí a přítomností nebyly považovány za

---

<sup>151</sup> Tamt., s. 223-225, 233.

<sup>152</sup> K tomu poukazuje jedna kritická poznámka z „konvolutu N“, podle níž vlastně historismus při všem svém zaměření na jedinečný předmět nepředkládá plnohodnotnou alternativu k historicistním spekulativním pojetím dějin jako jednoho kontinuálního procesu, neboť není schopen pracovat s diskontinuálním znázorněním dějin. V jádru jeho přístupu tak tkví stejná myšlenka dějinné kontinuity – a proto se k ní ihned, snad v úleku před

nepřekonatelné, nýbrž v obou z nich se domněle objevovaly tytéž síly či zákonitosti dějin. Výše zmíněná Benjaminova kritika vcítění naopak nepřímo poukazuje k *podstatným* rozdílům mezi dějinnými epochami, které přítomnému badateli zabraňují klást nárok na vcit'ující rekonstrukci minulého. Otázkou přitom není, zda je či není *možné* se do minulosti vcítit, nýbrž zda je to *žádoucí*. Neboť neexistuje minulost, která by neposkytovala alespoň minimální oporu pro vcítění. Do každého období se lze vcítit. Avšak problémem je, že jakmile vcit'ování začíná, vytrácí se z pozornosti samotný dějinný artefakt, pomocí jehož vodítek se historik vcit'uje, jak již naznačil výše citovaný E. Panofsky, a který jediný by mohl sloužit jako korektiv případných nepřesností při vcit'ování. Historik již nemá před očima konkrétní předmět, nýbrž projekci sebe sama do někdejší doby – a v této situaci lze již vcítění vždy ospravedlnit. Jinými slovy: vcítění nemůže *selhat*. Je třeba s ním, přitaká-li se benjaminovské kritice, vůbec nezačínat a držet se předmětu – anebo je považovat pouze za pomocný prostředek zkoumání, jež je třeba vždy korigovat opětovným přihlédnutím k věci samé. Logika historismu se vlastně točila v kruhu: vcítění do minulosti potvrzovalo kontinuitu dějin, díky jejímuž předpokladu vůbec bylo možné.<sup>153</sup> Bez tohoto předpokladu by se historici do metodického vcit'ování patrně vůbec nepouštěli. Jak ovšem může podmíněné potvrdit svou vlastní podmínku?

Vcítěním se minulost připodobňuje přítomnosti. Historik se vcit'uje „do vítěze“, tj. do těch aspektů minulosti, které se mu podobají, zatímco ostatní nechává stranou. Zahlazují se rozdíly. Východisko metody vcítění formuloval například W. Dilthey, jehož úvahy lze vnímat jako jeden z implicitních terčů Benjaminovy kritiky: „Projektuje-li vykladač svou vlastní živost do určitého historického milieu, dokáže z této perspektivy přechodně zdůraznit a posílit některé ze svých duševních pochodů, jiné naopak upozadit, čímž umožní sobě

---

horizonty, které zaměření na jedinečný předmět otevírá, vrací. „V kontinuálním průběhu dějin v podstatě nemůžeme žádný historický předmět zaměřit. Historiografie také odjakživa vyjímala svůj předmět z tohoto kontinuálního průběhu. Ovšem bez zásad, z nouze; a ihned se snažila zasadit jej zpět do kontinua, které konstruovala vcítěním.“ W. Benjamin, „N [Teorie poznání, teorie pokroku]“, s. 143. V jiné noticce zase Benjamin označuje vcit'ující rekonstrukci za „jednovrstevnou“, čímž naznačuje, že tento přístup nedokáže prezentovat dějinné předměty než v jednom rozměru, totiž rozměru chronologické kontinuity. Benjamin se naopak snaží tuto kontinuitu rozbít a již ji opětovně nekonstruovat, nýbrž spíše předložit synchronní, diskontinuální znázornění dějin, klást nad sebe, za sebe i vedle sebe předměty z různých období a vytvořit tak plastičtější, vícerozměrný obraz. „Je důležité, aby materialistický historik pokud možno přísně odlišoval konstrukci historické skutečnosti od toho, co se obvykle nazývá její ‚rekonstrukcí‘. ‚Rekonstrukce‘ prostřednictvím vcítění je jednovrstevná. ‚Konstrukce‘ předpokládá ‚destrukci‘.“ Tamt., s. 137.

<sup>153</sup> „Jeho [tj. Droysenovo] základní hledisko zní: Kontinuita je bytností dějin...“ H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda I. Nárys filosofické hermeneutiky*, přel. D. Mik, Triáda, Praha 2020, s. 190.

samému učinit zpětnou zkušenost cizího života. ...historické vědomí umožňuje modernímu člověku mít uvnitř sebe přítomné celé dějiny lidstva: přes všechna omezení vlastní doby nahlíží do minulých kultur; přijímá do sebe jejich síly a užívá si jejich kouzla: díky tomu se v něm probouzí intenzivní pocit štěstí.<sup>154</sup> Dilthey vyjadřuje ideál jediné celkové historické kontinuity, který stojí v ostrém kontrastu proti zde rozvíjené benjaminovské představě diskontinuity dějinných epoch. Rozvíjí-li se v druhém případě každá epocha ze *svého* původu, pak se vcítění od počátku míjí s tím, co je podstatné, tj. neredukovatelně *jiné*, snaží-li se minulost rekonstruovat.

Metoda vcítění vyvolala kritickou reakci nejen u Benjamina. Řada myslitelů poukázala na paradox historických studií spočívající v tom, že sám historik stavil sebe sama *mimo dějiny* a zaujímal „neutrální“, tj. nečasové „stanovisko“. Jak poznamenal již M. Weber, historismus měl sklon zapomínat na *jedinečnost vlastní přítomnosti* a z ní vyplývající omezení – především hodnotové soudy, které historik nevědomky vynáší.<sup>155</sup> H.-G. Gadamer později v podobném duchu tvrdil, že „naivita takzvaného historismu spočívá v tom, že ... v důvěře v metodiku svého postupu zapomíná na svou vlastní dějinnost.“<sup>156</sup> Žádný historik podle těchto myslitelů nemohl poznat minulé události tak, „jak se skutečně odehrály“, nýbrž viděl v nich pouze ty aspekty, které mu vlastní dobová podmíněnost umožnila vidět. Zajímavým případem je zde znovu J. J. Droysen, který si do jisté míry uvědomoval svá *osobní* omezení, avšak znovu po tomto prvním nadějném kroku spíše upadl do regrese a postavil do popředí nad-osobní instituce, k nimž náležel, jako legitimního arbitra dějin:

Ranke poznamenal, že v dějinách se vyskytují „duchovní, životadárné, tvůrčí síly“ či „morální energie“. „Nelze je definovat či vyjádřit abstraktními termíny, avšak je možné je spatřit a pozorovat.“ Droysen si uvědomoval limity objektivního poznání více než Ranke .... Avšak přesto si uchoval víru v objektivitu: „Nechci samozřejmě vyřešit velké úkoly historické prezentace z pohledu své arbitrární subjektivity či své nicotné a malicherné osobnosti. Avšak hledím-li na minulost ze stanoviska svého národa, státu či náboženství,

---

<sup>154</sup> W. Dilthey, „Die Entstehung der Hermeneutik“, in: *Philosophische Abhandlungen. Christof Sigwart zu seinem siebzigsten Geburtstag gewidmet*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1900, s. 187, 201.

<sup>155</sup> Viz např. M. Weber, *Der Nationalstaat und die Wirtschaftspolitik*, J. C. B. Mohr Siebeck, Freiburg/Lipsko 1895, s. 23. Jak známo, Weber si jasně uvědomoval nejen svou podmíněnost historickou, nýbrž i třídní: „Jsem členem buržoazní třídy, cítím se jím být a byl jsem vychován v jejích názorech a ideálech.“ Tamt., s. 28.

<sup>156</sup> H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda I*, s. 263.

stojím vysoko nad svým já. Myslím takřkajíc z pozice vyššího Já, v němž se strusky mé vlastní nicotné osobnosti rozpustily.<sup>157</sup>

Zapomenutí na podmiňující sílu přítomnosti vedlo u stoupců historismu k ještě osudnějšímu propadnutí ideologii, než pokud by jednoduše a otevřeně prohlašovali určité hodnoty a ideje vládnoucí vrstvy společnosti za přirozené či pokud by psali dějiny s explicitním nárokem vykázat v nich určité procesy, zákonitosti a hodnoty. Historisté se nechtěli nechat omezit zaujetím určitého (a tedy nutně omezeného) stanoviska. „Neutrální“ přístup k dokumentům a „nezaujatá“ rekonstrukce však vytvářely zdání, že historik popisuje dějiny v jejich plnosti, nic nevynechává ani neupřednostňuje, přestože ve skutečnosti *musel* vybírat jak pouze určité předměty, tak jen jejich některé aspekty (a to jak vědomě, tak nevědomě). „Ve snaze být objektivní cítí [klasičtí historikové] povinnost bránit se jakémukoli selektivnímu stanovisku. To však možné není, takže zpravidla přijmou stanoviska, aniž by si to vůbec uvědomovali. To nutně zničí jejich úsilí o objektivitu, neboť člověk nemůže být otevřeně kritický ke svému vlastnímu stanovisku a uvědomovat si jeho omezenost, když neví, že vůbec nějaké stanovisko zaujal.“<sup>158</sup> Jelikož Benjamin odmítl kritérium minulosti, jak skutečně byla, nemusel považovat zaujetí selektivního stanoviska za zkreslení minulosti.<sup>159</sup> Nebylo jeho cílem podat vyčerpávající popis a výklad bývalého, neboť si uvědomoval, že takový cíl je pouhou chimérou. Jedním z předpokladů jeho pojetí původu byl naopak postřeh, že původ lze znázornit jen *díky* selektivnímu přístupu k dějinnému materiálu: díky omezení pouze na některé (extrémní) artefakty z daného období a jejich určité, nikoli všechny, aspekty – totiž ty, které vystupovaly do popředí v médiu jeho jedinečné přítomnosti.<sup>160</sup> Důležité pro Benjaminu bylo, jak se minulost jeví *ted*. Jestliže byla v úvodu řeč o jeho selektivnosti vzhledem k evropské barokní dramatické tvorbě, pak se nyní ukazuje myšlenkové pozadí tohoto přístupu. Způsob, jakým se barokní truchlohra jevila v Benjaminově jedinečné přítomnosti, nebyl adekvátní vzhledem k ideálu „objektivního“

---

<sup>157</sup> G. G. Iggers, „Historicism: The History and Meaning of the Term“, s. 148.

<sup>158</sup> K. R. Popper, *Bída historicismu*, s. 117.

<sup>159</sup> Benjamin vycházel z předpokladu, že „otázku ‚Jak to vlastně bylo?‘ lze vědecky položit, nikoli však zodpovědět.“ W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 22.

<sup>160</sup> „[Benjaminova] cesta nevedla zpět k pramenům, nýbrž – jakožto pokus zachránit dějinnost zkušenosti – stále hlouběji do přítomnosti.“ A. Deuber-Mankowsky, *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen*, Verlag Vorwerk 8, Berlín 2000, s. 10.

poznání minulosti, jak byla, avšak mohl být tou pravou „omezenou“ podobou, v níž se znázorňoval původ truchlohry.

### **Krystalizace zvláštního v obecné: res v univerzálii**

V reakci na domnělou dominanci obecného pojmu nad zvláštní jednotlivinou u Hegela zdůraznil historismus otázku, jak učinit po právu tomu, co je jedinečné a zvláštní, tj. zejména individuálním historickým artefaktům a událostem. Repatriace ukrajinských válečných zajatců po první světové válce, Lohensteinova *Sofonisba*, *Flaktürme* v parku Augarten – zvláštní fenomény se badateli ukazují ze dvou odlišných stran, totiž ve své okouzující zajímavosti a zároveň otupující bezmocnosti. Neboť ve své krajní zvláštnosti jsou principiálně nevysvětlitelné: ať již se k nim shromáždí sebevíce historických dat a poznatků, ať již se sebelépe projasní jejich kontext, nikdy se tím nezruší jejich kouzlo pro toho, kdo nespouští z očí jejich konkrétnost. Na druhou stranu však jako takové nedokáží vyjádřit nic obecnějšího a závaznějšího než samy sebe: nenaznačují cestu k širšímu, obecnějšímu, závaznějšímu poznání. Jejich síla je zároveň jejich slabostí. Benjamin si byl tohoto problému všeho zvláštního, jež má tendenci v pozorovateli čím dál více vzbuzovat (jen) bezvýhodné ohromení, vědom: „V pravé kontemplaci se naopak odvrát od deduktivního postupu spojuje se stále více zeširoka nabírajícím a stále niternějším návratem k fenoménům, jimž nikdy nehrozí, že by zůstaly jen předmětem tupého úžasu, je-li jejich znázornění zároveň znázorněním idejí, v němž se teprve zachraňuje jejich individualita.“<sup>161</sup> Zajímavost zvláštního se může lehce zvrtnout v zdroj tupého úžasu, pokud ono věrné navracení a setrvávání při jedinečném nemá vyšší cíl než jeho analýzu či vysvětlení.

Historismus také nechtěl setrvat u pouhého žasnutí nad zvláštními artefakty a událostmi dějin, avšak zároveň odmítal vyřešit tento problém pojmově. Onu obecnost, která zvláštnímu schází, měly představovat právě ony „síly“, „procesy“ či „běh“ dějin v širším měřítku. Výše naznačená nejednoznačnost vztahu historismu k hegelianismu, ona pouze povrchní

---

<sup>161</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 25.

emancipace, se projevila i v paradoxní povaze obecnosti, která měla nahradit hegelovskou obecnost pojmu. Zmíněný Meineckeho citát popisuje Rankovu obecnost jako nejvyšší individuum. Taková definice je však protismyslná, neboť obecnost právě nemá být individuální, nýbrž má vůči individuu stát v protikladu. Historismus tak nenabízí pravou alternativu k Hegelově koncepci, nýbrž znovu bezradně odsouvá jádro problému stranou. Problém zvláštního se pouze přesouvá z „malé“ zvláštnosti na „velkou“ zvláštnost, jíž je dějinný průběh v nejširším měřítku. Avšak tato nejvyšší individualita se převrátila v prázdnou univerzalitu: běh celosvětových dějin, jenž se má coby „obecnost“ vztahovat např. k jednotlivým národním dějinám, nelze vykázat ani zkoumat jako individuum. Zůstává pouhým pomyslem. Představou, jež bez napětí spojuje všechny dílčí dějinné vývoje, a která je jen ctností z nouze, neboť má – v situaci, kdy chybí propracovanější obecnost – pouze zabránit rozpadu jednotlivin ve lhostejnou kontingenci, jak o ní výše hovoří Adorno. Ranke se musel domnívat, že existuje cosi jako univerzální běh dějin jako takových, neboť jinak by jednotlivá zkoumání historismu postrádala veškerou koherenci. Proto ve své pozdní kritice Benjamin píše, že historismus *právem* vrcholí universálními dějinami.<sup>162</sup>

Důslednějším rozvedením východiska historismu by byl nominalismus, který se na začátku dvacátého století skutečně začal v historických i estetických zkoumáních objevovat. Benjamin se s touto pozicí, konkrétně s jejími zastánci K. Burdachem a B. Crocem, pečlivě vyrovnával, jelikož se sám na její hranici pohyboval, jak již zaznělo v úvodu. Ideálem nominalismu by vlastně byl jeden pojem či vlastní jméno pro každou věc, avšak naplnění tohoto ideálu by vedlo k Adornem zmiňované lhostejnosti, nikoli zajímavosti všeho jedinečného. Podle Adorna je takový ideál navíc nedosažitelný, jelikož ve skutečnosti „nelze mít vlastní jméno pro každý zvláštní předmět; znamenalo by to totiž konec myšlení.“<sup>163</sup> Adorno zdůrazňuje nutnost takového vzájemného zprostředkování zvláštního (individuum) a obecného (pojem), které by umožnilo myslet a poznávat zvláštní, aniž by se tím zahlzovaly jeho specifické diference. Tento cíl už si ovšem vytkl i Hegel, jemuž historismus upřednostňování abstraktního pojmu spíše neprávem podsouval, než že by je u něj skutečně vykázal. I Hegel si

---

<sup>162</sup> W. Benjamin, „O pojmu dějin“, s. 315.

<sup>163</sup> C. Baumann, „Adorno, Hegel and the concrete universal“, in: *Philosophy and Social Criticism* vol. 37 no. 1 (2011), s. 80.



byl vědom základního problému pojmového myšlení a odpovídal na něj svou koncepcí konkrétní univerzálie:

Univerzálie sjednocují mnohost zvláštních předmětů, avšak pouze tím, že je redukuje na jejich společného jmenovatele, spíše než že by vyjadřovaly jejich rozmanitost a diferencované vztahy. Jednota nevzchází organicky ze svých vlastních částí, nýbrž je jim, přinejmenším částečně, vnucena. ... Pojem domněle říká vše, co lze o určitém zvláštním předmětu říci. Jak tvrdí Adorno, tyto reálné předměty jsou považovány za pouhé „příklady pojmu“; reální psi či červené věci jsou pouhými případy obecné myšlenky „pes“ či „červená“. ... Oněch „mnoho aspektů“, které tento nebo onen pes mají navíc oproti pouhému faktu, že jsou psem, nelze klasifikovat, a proto je z pojmového myšlení vynecháváme jako „chaotické“, nepoznatelné. Mezi univerzálií a pouze zvláštním, nepoznatelným aspektem věci ... tedy spočívá rozdíl. ... konkrétní univerzálie je odpovědí na problém, jak sjednotit mnoho rozličných entit, aniž by se popřely jejich difference.<sup>164</sup>

Ve zkratce řečeno, Hegelova konkrétní univerzálie byla jednotou, která nestojí proti zvláštnímu a neredukuje jeho difference, nýbrž je „jednotou v diferencí“<sup>165</sup>, jinými slovy (reflektovanou) jednotou jednoty a difference. U Hegela jednota diferencí neruší, nýbrž podmiňuje, a to tím, že umožňuje samotný proces diferenciací: aby se mohly dva předměty od sebe odlišit, musí zde být jejich prvotní jednota, jinak by se neměly od čeho odlišovat. „Jejich difference je tedy odvozena z jejich relace či jednoty, v níž jsou rozlišeny. Nejsou absolutně odlišné, nýbrž spíše jsou rozlišenými členy jedné jednoty.“<sup>166</sup> Tento postřeh je rovněž základem Adornova řešení problému dialektiky obecného a zvláštního. U Adorna nelze absolutizovat ani jeden z pólů, nýbrž se ukazuje spíše jejich vzájemná podmíněnost. Cílem není ani setrvat u zvláštního, ani skončit u pojmového uchopení, nýbrž spíše uvést do pohybu proces ustavičné interakce mezi oběma póly. Adornovi jde vposled o *smíření* obecného a zvláštního, pojmu a věci, jednoty a mnohosti, o rozpuštění jejich antagonismu. To má svůj význam pro vymezení Benjaminovy pozice, která je totiž téměř protikladná, neboť stupňuje antagonismus do té míry, že dojde ke konečnému převrácení a „vítězství“ jednoho z pólů, totiž jednoty.

---

<sup>164</sup> Tamt., s. 73, 76, 78.

<sup>165</sup> Tamt., s. 82.

<sup>166</sup> Tamt., s. 83.

U Adorna není zvláštní nikdy pouze zvláštní, nýbrž vždy již vyjadřuje i obecné, jímž je zprostředkováno. Obecné dochází ke svému nejpresnějšmu výrazu právě v krajní zvláštnosti zvláštního. „V umění jsou universálie nejsilnější tam, kde se umění nejvíce blíží řeči; když říká něco, co tím, že je řečeno, překračuje své zde a nyní. Taková transcendence se však v umění zdaří pouze díky jeho tendenci k radikálnímu ozvlášťování ...“<sup>167</sup> Při „ponoru“ do zvláštního (individuálního) tak pozorovatel nenarazí pouze na odpor vůči pojmovému uchopení, nýbrž může naopak nalézt ono obecné: „Nelze-li to, co je individuální, dedukovat z myšlení, je zase možné jádro tohoto individuálního přirovnat k nejkrajněji individuovanému, všech schémat se zřikajícímu uměleckému dílu, jehož analýza znovuobjevuje v extrému jeho individuace momenty obecného ...“<sup>168</sup> Jinými slovy, individuum v sobě nese stopy ostatních individuí, od nichž se odlišuje, stejně jako stopu jednoty, která toto odlišování umožňuje. Adornovo pojetí konkrétní univerzality si kladlo za cíl předvést filosofické vyjádření tohoto dění diferenciací:

Jaké by byly individuální věci, kdyby je naše identifikující pojmy ... ustavičně nezakreslovaly? ... Zvláštní by nebylo ani absolutně odlišné, ani zcela identické, nýbrž spočívalo by „ve svém jiném a ve vztahu k tomuto jinému“, pojmově i nepojmově zprostředkované. Věci by byly konstituovány komplexními vztahy k ostatním věcem, byly by „komunikací s ostatními“. Adorno proto tvrdí, že zvláštní je se sebou samým neidentické; není daným, izolovaným atomem identickým se sebou samým, nýbrž spíše je tím, čím je, pouze prostřednictvím svých vztahů k jiným ... Toto přepracování zvláštního zahrnuje novou koncepci celku jako konstelace vztahů. ... Jádrem ... je, že v kontrastu k Hegelově konkrétní univerzálii Adorno odmítá redukovat vztahy mezi mnohými prvky na jednoduchý celek, definovatelný jedním pojmem. Jejich souvislost zůstává značně komplexní sítí vztahů.<sup>169</sup>

Adornovým celkem je komplexní konstelace vztahů mezi zvláštními prvky, vyjádřená konstelací mnohosti pojmů ve filosofickém znázornění,<sup>170</sup> zatímco u Hegela je celek jednoduchý, vyjádřitelný jedním pojmem. Adorno přebírá pojem konstelace či konfigurace od Benjamina, avšak dává mu strážlivější

---

<sup>167</sup> T. W. Adorno, *Estetická teorie*, s. 276. Srov. rovněž týž, „O lyrické poezii a společnosti“, in: *Poznámky k literatuře I*, s. 56-66.

<sup>168</sup> T. W. Adorno, *Negative Dialektik*, s. 162. Srov. rovněž Adornovy poznámky k pojetí uměleckého díla jako monády, jež si žádá imanentní analýzu in: týž, *Estetická teorie*, s. 244-246.

<sup>169</sup> C. Baumann, „Adorno, Hegel and the concrete universal“, s. 88.

<sup>170</sup> Srov. T. W. Adorno, *Negative Dialektik*, s. 162-166.

obsah, jenž je více spjat s reálným historickým děním. Konstelace pojmů staticky vyjadřuje to, co se dynamicky odehrává v dějinách: vzájemnou diferenciaci zvláštních prvků v celku, jenž je komplexní sítí jejich vztahů. Benjaminovo pojetí se nebojí zabrousit do otevřenější metafyzických poloh. Konfigurace v jeho podání není pouze rozluštěním/zrušením hádanky historického dění, nýbrž znázorněním metafyzického původu. S tím souvisí i fakt, že Benjamin v knize o truchlohře víceméně ztotožnil původ s podstatou a ostře jej odlišil od dějinného vzniku (*Entstehung*),<sup>171</sup> zatímco Adorno se tomuto chápání pojmu původu bránil a houževnatě jej od podstaty odlišoval.<sup>172</sup> Dbal tedy více na historickou genezi umění než Benjamin,<sup>173</sup> kterého, alespoň ve studii o truchlohře, vposled zajímala jen rovina synchronní, sféra podstat. Konfigurace u něj není jen „zuhlou“ aktuální dynamikou, nýbrž především znázorněním před-dynamické virtuality.

Tím se dostáváme k nejprostšímu, avšak dost možná zásadnímu bodu Benjaminova vymezení vůči historickým zkoumáním: umělecké dílo podle Benjaminova nelze vysvětlit historicky. Má-li historická metoda své oprávnění v jiných oblastech, pak se v estetice zcela mívá s podstatou věci. Drží-li se zkoumající pevně konkrétního díla coby dějinného artefaktu (nikoli dokumentu), ukazuje se mu, jak nedostatečné jsou výklady historických souvislostí pro jeho pochopení. Krystalicky jasně tuto premisu vyjádřil E. Panofsky, a to ve stejném roce, kdy obdobné myšlenky zachytil Benjamin na dopisní papír, odeslaný F. Ch. Rangovi. Nejprve tedy Panofsky:

Je prokletím i požehnáním vědy o umění, že si její objekty nutně žádají, abychom je uchopili jinak než jen historicky. Čistě historický pohled, ať už postupuje z hlediska dějin obsahu či dějin formy, vysvětluje fenomén uměleckého díla jen pomocí jiných fenoménů, nikoli na základě vyššího zdroje poznání ... Umělecká činnost se však od obecně dějinného dění odlišuje tím ..., že její výkony nepředstavují výrazy subjektů, nýbrž formování látek; nikoli události, nýbrž výsledky. Tím se vzhledem k interpretaci umění vznáší nárok

---

<sup>171</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 26.

<sup>172</sup> T. W. Adorno, *Estetická teorie*, s. 12-14, 478. Poněkud matoucí je poznámka českého překladatele, jenž tvrdí, že „výraz Ursprung ... Adorno chápe ve významu, jež odvodil z Benjaminova díla *Původ německé truchlohry*. Tento výraz, ale i výrazy s ním související, ... často znamenají nejen původ ve smyslu geneze umění, ale i vznikání, zdroj a tvoření uměleckého díla.“ Tamt., s. 13. Adorno „odvodil“ pojem původu z Benjaminovy knihy nanejvýš v tom smyslu, že mu dal zcela opačný význam. Genezi a vznikání původu u Benjaminova právě *neznamená*.

<sup>173</sup> Přestože kritizoval pojetí uměleckých děl, která je vysvětlovala především na základě jejich původu v genetickém smyslu. I pro Adorna byl dějinný vznik nedostatečným vysvětlením umění, avšak přesto jej bral v potaz jako integrální moment uměleckých děl. Benjamin od něj vposled odhlížel, chápal jej vždy jako implicitně obsažený v díle samém.

... nalézt princip vysvětlení, na jehož základě lze umělecký fenomén uchopit nejen pomocí ustavičných odkazů k jiným fenoménům ..., nýbrž i uvažováním, které se noří pod sféru jeho empirické existence až k jejím podmínkám. Tento nárok ... nás upomíná na to, že umělecké dílo je uměleckým dílem, nikoli libovolným dějinným předmětem.<sup>174</sup>

Typickým příkladem toho, jak uměnovědci vysvětlují díla historicky, pomocí odkazů k jiným dílům, je sestavování „vývojových řad“.<sup>175</sup> Díla se pak stávají *dokumenty* či příklady toho, jak se v průběhu dějin vyvíjela určitá umělecká forma či látka; získávají tak právě status libovolného dějinného předmětu. Proti tomu se nevymezoval jen Panofsky: „Benjaminův požadavek na rozlišování mezi uměleckým dílem a dokumentem zůstává podstatný, protože odmítá výtvoř, jež v sobě nejsou determinovány formovým zákonem.“<sup>176</sup> Dokumenty zachycují dějinný proces, díla vyjadřují více než to. Benjamin v dopise Rangovi, skýtajícím první náčrt jeho koncepce ideje/původu z knihy o truchlohře, volá po jiném než historickém výkladu uměleckých děl, volá po intenzivní interpretaci:

Zaměstnává mne otázka ... vztahu uměleckých děl k dějinnému životu. A pokládám za nepochybné, že neexistují dějiny umění. ... V tom podstatném je [umění] nedějinné. Snažíme-li se umělecké dílo zasadit do dějinného života, pak tím neotevíráme perspektivy vedoucí do jeho nitra; v případě národů nám přitom tatáž snaha zpřístupňuje pohled na generace a na další podstatné vrstvy. V soudobých zkoumáních dějin umění jde pokaždé pouze o dějiny látky nebo formy, jimž umělecká díla skýtají pouze příklady, jakoby modely; dějiny samotných uměleckých děl přitom vůbec nepřipadají v úvahu. Neexistuje nic, co by je extenzivně a zároveň bytostně spojovalo: tímto extenzivním a bytostným spojením je v případě dějin národů vztah mezi generacemi. Bytostné spojení uměleckých děl zůstává intenzivní. ... Specifická dějinnost uměleckých děl je rovněž taková; neodkrývají ji „dějiny umění“, nýbrž pouze interpretace.<sup>177</sup>

---

<sup>174</sup> E. Panofsky, „Der Begriff des Kunstwollens“, s. 29. V souvislosti s Benjaminem je ovšem nerelevantní Panofského (novo)kantovské, *epistemologické* zaměření na transcendentální podmínky existence díla.

<sup>175</sup> Tamt.

<sup>176</sup> T. W. Adorno, *Estetická teorie*, s. 247. Stejně jako u Panofského je zde rozlišujícím znakem skutečnost, že umění je formováním materiálu, vedeným podle vlastních zákonitostí. Adorno odkazuje k textu *Jednosměrná ulice*, v němž Benjamin odlišuje dílo od dokumentu a začíná slovy: „Umělec tvoří dílo. Primitiv se vyjadřuje dokumenty.“ W. Benjamin, „Jednosměrná ulice“, in: *týž, Psaní vzpomínání*, přel. M. Ritter, Oikoymenh, Praha 2016, s. 26.

<sup>177</sup> W. Benjamin, „Z dopisu F. Ch. Rangovi z 9. prosince 1923“, in: *Teoretické pasáže*, s. 101-102.

Intenzivní interpretace je víceméně synonymní termínu „imanentní analýza“, který se později více vžil a jež užíval Benjamin v knize o truchlohře, stejně jako Adorno v *Estetické teorii*. Záměrem takové analýzy je nevysvětlovat dílo z dějinného kontextu, tzn. pomocí chronologických, vývojových a kauzálních (v terminologii dopisu Rangovi: „extenzivních“) souvislostí s ostatními díly. Tyto souvislosti, například to, jakým způsobem forma barokní truchlohry navazuje na formu antické tragédie, jsou možná důležité, avšak nikoli *podstatné*. Podstatné jsou naopak intenzivní, tzn. ne-chronologické vztahy. Při rozvíjení své metody znázorňování vlastně Benjamin kladl různá díla synchronně vedle sebe, nad sebe, za sebe či přes sebe a vytvářel tak komplexní konfiguraci, svého druhu koláž, mozaiku či montáž, odlišnou od jednovrstevné vývojové linie, kterou z děl konstruují kunsthistorici. Ke slovu se pak dostávají i jiné vztahy než jen ty vývojově-formální či obsahové; kladou se i jiné otázky, než jen jak se vyvinula umělecká forma např. mezi renesančním a barokním dramatem či od raně barokní truchlohry k té pozdní; žádné dílo není považováno za „dřívější“ či „pozdější“, resp. to není jeho podstatný rys, tak jako je tomu naopak v dějinách umění. Podstatnými se místo toho mohou stát malé nuance, drobné difference, zdánlivě náhodné prvky díla, které například z hlediska dějinného vývoje umělecké formy nehrají žádnou roli. Synchronní metoda znázornění je posouvá do popředí.

Silně znějící Benjaminovo tvrzení, že „neexistují dějiny umění“, neznamena, že by umělecká díla nevznikala za konkrétních dějinných podmínek, nýbrž že z nich nelze sestavit kontinuální řadu, v níž by se zračil určitý dějinný průběh a chronologicko-kauzální vztahy. Umělecká díla nejsou vysvětlitelná z dějin, nýbrž spíše v Benjaminově pojetí obsahují dějiny (intenzivně) *v* sobě. Vyjadřují svou dobu, avšak nejsou na ni redukovatelné. Velmi přesně to popisuje předposlední teze *O pojmu dějin*: „[Historický materialista] vytrhává ... z epochy určitý život, z celoživotního díla jedno určité dílo. Výtěžek jeho postupu tkví v tom, že je *v* díle zachováno a překonáno celoživotní dílo, *v* celoživotním díle epocha a *v* epoše celý historický vývoj.“<sup>178</sup> Není vyloučené, že s podobnou myšlenkou pracoval Benjamin již při práci na knize o truchlohře a že k ní odkazoval právě pojmem intenzity. Epocha, a nakonec celý dějinný vývoj, by pak v díle byly *intenzivně* přítomny, tzn. jak zachovány, tak překonány. Byly by

---

<sup>178</sup> W. Benjamin, „O pojmu dějin“, s. 315.

momentem díla, avšak nikoli momentem určujícím. Dílo by bylo třeba vysvětlit i z „vyšší“ perspektivy, než je perspektiva dějinného kontextu. Pojem intenzity navíc z dnešní perspektivy odkazuje vpřed do budoucnosti, k Deleuzovu pojmu virtuálna, jehož pomocí je zde interpretován Benjaminův původ. Virtuálně bylo popsáno jako nerozlehlé, intenzivní, resp. před-intenzivní. Vrátime-li se ke knize o truchlohře, podle níž jsou dějiny virtuálně přítomny, tj. zachovány i překonány v původu (spíše než jednotlivém díle), pak lze nabídnout hypotézu, podle níž by dějinný život byl v původu obsažen – a zároveň „překonán“, neboť by neměl tutéž podobu jako ve svém aktuálním rozvinutí, jako by tomu bylo v případě monády, v níž by existoval na způsob možnosti – intenzivně, jako kuře ve vejci, strom v semeni, býci v pra-býku. Má-li být interpretace intenzivní, pak právě proto, že hledá tuto intenzitu původu, z níž se díla rozvinula, nikoli extenzivní dějinné okolnosti, za nichž vznikla. „Bytostné spojení uměleckých děl zůstává intenzivní,“ neboť je Benjamin rozeznává jako konfiguraci, v níž se znázorňuje před-intenzita, ryzí difference původu.

S tímto vědomím snad bude možné poněkud konkrétněji vyložit klíčovou pasáž z první verze předmluvy knihy o truchlohře, kde Benjamin popisuje kýžený vztah obecného (původu) k zvláštnímu (uměleckému dílu):

Idea přijímá řadu historických ražeb nikoli proto, aby z nich zkonstruovala jednotu, neřkuli proto, aby z nich odvodila něco společného, nýbrž aby prokázala, že ve sféře pravého bytí, kterou jako idea znázorňuje, ihned krystalizují v jednotu: res v universálii, nikoli universálie v re. Vztah jednotlivého k ideji není analogický vztahu jednotlivého k pojmu. Ve druhém případě spadá pod pojem a zůstává tím, čím je: jednotlivinou; zde spadá do ideje a stává se tím, čím nebylo: totalitou. Právě v tom spočívá jeho záchrana. Forma, v níž jednotlivé tímto způsobem krystalizuje a ustanovuje se v totalitu, jsou dějiny. Dějiny jsou tím, co z nejbzdálenějších vývojových extrémů, ze zdánlivých excesů a nahodilých útvarů nechává vystoupit konfiguraci ideje, konfiguraci totality vyznačenou možností smysluplného paralelního bytí těchto extrémů.<sup>179</sup>

Benjamin nejprve znovu podotýká, že mu nejde o vytváření jednotné, např. vývojové, řady z jednotlivých děl, ani o hledání jejich společných rysů. Hned na to ovšem překvapivě dodává, že „ve sféře pravého bytí“ díla *sama* krystalizují v jednotu. Není tedy třeba se snažit o jejich sjednocení, nýbrž je spíše

---

<sup>179</sup> W. Benjamin, „Úvod [k *Původu německé truchlohry*]“, s. 96.

*nechat* se sjednotit. Výraz „sféra pravého bytí“ je krajně kryptický a nešlo by se divit čtenáři, který by Benjaminovy úvahy v tomto bodě odmítl jako esoterické spekulace. Interpretací tohoto slovního spojení může být jistě mnoho, ale nejužitečnější – a snad i nejstřízlivější – se ve stávajícím kontextu jeví ta, která klade důraz na ne-intenčnost původu, resp. pravdy, na niž Benjamin opakovaně poukazoval, a „sféru pravého bytí“ chápe jako rovinu původů a ne-intenčnosti. Poté zkoumaná věta vlastně říká jednoduchou věc: přesně v tom okamžiku, kdy pozorovatel přestane *usilovat* o sjednocení rozmanitých děl, kdy vyprchá jeho intence nalézt jednotu,<sup>180</sup> se mnohost děl sama promění ve figuru jednoty.

Navrací se zde myšlenka jednoty, která se *znázorňuje* v mnohosti, ve „smysluplném paralelním bytí extrémů“. Jakmile vyprchá snaha mnohost překročit směrem k uchopitelné jednotě, rozpozná se mnohost jako znázornění. Tím se ovšem Benjaminův přístup na první pohled blíží k hranici naprosté banality. – Je tedy tím jediným, co má filosof dělat, rezignace na pokusy o jednotné uchopení rozmanitých dějinných artefaktů? Má filosof natolik spoléhat na věc samu, až se jeho vlastní role smrskne na pouhého pasivního přihlížitele? Na tyto otázky je třeba odpovědět, že ani pouhé „pasivní“ nahlížení mnohosti děl, jak si ji představuje Benjamin, totiž jako mnohost extrémů či „protikladů“,<sup>181</sup> není ničím samozřejmým, nýbrž vyžaduje pracnou přípravu. Běžným pohledem na umění totiž není tento „ryzí“, různými představami jednoty děl nezatížený náhled, nýbrž naopak chápání děl právě jako vývojové jednoty či jako spadajících pod pojem na základě svých společných znaků. Tak tomu bylo přinejmenším v Benjaminově době, kdy na akademické půdě dominovala pojetí uměleckých děl jako ne-extrémů. Prvním úkolem filosofa benjaminovského ražení je tedy rozbít tyto vždy již vytvořené kontinuity mezi díly, prolomit zdání jejich jednoty. Příkladem může být ostatně samotná kniha o truchlohře, která začíná prezentací Benjaminovy metody ne-intenčního znázorňování původu/pravdy v protikladu k intencionálnímu poznávání světa a navazuje prvním oddílem, zabírajícím největší část knihy, který prolamuje domnělou kontinuitu mezi antickou tragédií a truchlohou, jež byla v Benjaminově době běžně uznávána.<sup>182</sup> Benjamin odmítá

---

<sup>180</sup> Pro popis strategie postupného vyprchávání intence viz níže, oddíl „Rozpomínání a vyprchávání intence“.

<sup>181</sup> V analogické pasáži z publikované verze hovoří Benjamin o „konfiguraci ideje ... charakterizované smysluplnou paralelitou takovýchto protikladů.“ W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 27.

<sup>182</sup> Tamt., s. 39-141. Pro systematický výklad distinkce tragédie vs. truchlohra viz B. Menke, *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, transcript Verlag, Bielefeld 2010, s. 27-68.

vysvětlování truchlohry na základě vývojových souvislostí s tragédií či společných strukturních prvků. Odlišnosti truchlohry od tragédie nejsou pro Benjamina sekundární, nýbrž *podstatné*. Stejně tak následně vylamuje alegorii z domnělé kontinuity vývoje umění směrem k umění symbolickému. Mezi barokní alegorií a pozdějším klasicistním symbolem znovu nevidí žádnou podstatnou extenzivní souvislost.

Podstatná část Benjaminovy práce tedy spočívala v samotném předvedení truchlohry jakožto extrému, a to v duchu Adornovy poučky, podle níž zvláštní není daností, není zvláštní „jen tak“, nýbrž tím, že se *odlišuje*. Bylo třeba odlišit truchlohru od jejího pojmu či od jejího chápání především jakožto součásti dějin umění. To znamenalo vyzdvihnout ty její prvky, které pojmu a dějinám umění vzdorují a stvrzují truchlohru jako něco jiného než jen pojmově uchopitelný a vývojově zařaditelný útvar. Takovými prvky byly zajisté např. specifická alegorická forma výrazu či koncept přírody-dějin, tj. prvky, jež Benjamin nejspíše objevil imanentní analýzou, avšak zároveň také detaily, které mu odhalila *náhoda*. Benjamin se soustavně probíral materiálem, opakovaně se konfrontoval s věcí samou, díky čemuž si mohl všimnout i zdánlivě nahodilých drobností, nevysvětlitelných z perspektivy dějin umění. V citaci výše upozorňuje, že součástí konfigurace se stávají i zdánlivě nahodilé útvary a o dekádu později se k roli náhody vrací i v knize o pařížských pasážích, jejímž cílem bylo rovněž prolomit kontinuitu dějinných výkladů (v tomto případě výkladů devatenáctého století): „Jak byla psána tato práce: příčku za příčkou, kdykoli náhoda poskytla chodidlu opěrný bod, kdykoli byla zdolána jedna z nebezpečných výšin a člověk se nemohl ani na okamžik rozhlédnout, neměl-li propadnout závratí (ale též proto, aby si celou sílu panoramatu, jež se mu nabízí, pošetril až na konec. ... To, co ostatní odchyľuje, jsou pro mě data, která určují můj kurs.“<sup>183</sup>

Benjamin ve třicátých letech vysedával celé dny v pařížské národní knihovně a probíral se texty z devatenáctého století. Jakmile náhodně narazil na určitou pasáž, která popírala běžný historický výklad tohoto století, tj. která historiky „odchyľovala“, rozeznal v ní opěrný bod pro své vlastní znázornění a zapsal si ji do jednoho ze svých konvolutů. Bránil se přitom tendenci k intencionálnímu sjednocování takto zachycených citací, onomu

---

<sup>183</sup> W. Benjamin, „N [Teorie poznání, teorie pokroku]“, s. 120, 124.



panoramatickému pohledu.<sup>184</sup> Podobně se při práci na studii o truchlohře probíral texty jednotlivých truchloher, vybíral z nich (i díky náhodě) ony „vzdorující“ prvky, konfiguroval je a čekal, až „ve sféře pravého bytí“ samy vykristalizují v jednotu. Kniha o pasážích je samozřejmě extrémnější, autorský výklad či komentář, tedy stopy autorovy intence, v ní chybí markantněji než v knize o truchlohře, avšak přesto jsou obě studie specifickými rozvinutými podobného záměru.<sup>185</sup>

„Úlohou“ dějin je při tomto postupu nechávat vyvstat extrémny, nikoli je však vysvětlovat. Dějiny dodávají „materiál“, filosof jej zpracovává svým nezávislým způsobem. Díky tomu se ovšem z nového úhlu, totiž z perspektivy původu-virtuality, osvětlí i dějiny samy. Ve filosofickém znázornění přitom dochází k něčemu, co historický výklad neumožňuje: jednotlivé se *stává* „tím, čím nebylo: totalitou“. Toto silné tvrzení lze číst jako další Benjaminovo vymezení vůči pojmovému a historickému vysvětlování uměleckých děl. Když se jednotlivé uchopí pojmem, lze je stále nahlížet jako jednotlivé, a to právě proto, že s ním pojem *není* identický. Jednotlivé se nemůže stát pojmem, jelikož pojem není s to je uchopit ve všech jeho diferencích. Stejně tak zůstává jednotlivé jednotlivým i jako součást obecnější vývojové řady v historii. Ovšem v Benjaminově pojetí, coby součást znázornění původu, *přestává* být jednotlivým. Jakmile se původ jednou znázorní, nelze již jedinečné chápat jako dosud. Konkrétně řečeno, zdařil-li se Benjaminův pokus v *Původu německé truchlohry*, už není napříště možné nahlížet barokní truchlohry jako jednotliviny, nýbrž se vždy již budou seskupovat v znázornění obecného původu, vždy již budou oplývat intenzitou tohoto původu. Oči čtenáře nevidí množinu individuí, nýbrž krystal.

---

<sup>184</sup> V podstatě totéž vyjádřil ovšem i na závěr předmluvy knihy o truchlohře, kde zdůrazňuje potřebu „suverénního“ postoje a „sebevlády“ při pohledu na „panorama“ barokní doby. Předmluvu chápe jako „školení“ v askezi vzhledem k tendenci sjednocovat mnohost materiálu do panoramatického celku. W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 36-37. V knize o pasážích se k podobnosti se studií o truchlohře vrací explicitně: „Stejně jako kniha o truchlohře osvětluje 17. století přítomností, musíme i zde, ale ještě zřetelněji, osvětlit přítomností 19. století.“ Týž, „N [Teorie poznání, teorie pokroku]“, s. 122.

<sup>185</sup> Nelze je však zcela ztotožnit, neboť studie o truchlohře znatelněji využívá pomové práce se zkoumaným materiálem, zatímco kniha o pasážích je ryzejší montáží. Následující tvrzení H. Arendtové je tak poněkud přepjaté: „Když pracoval na svém pojednání o německé truchlohře, chlubil se sbírkou „více než šesti set citací, velmi systematicky a přehledně uspořádaných“; stejně jako jeho pozdější sešity, ani tato sbírka nebyla hromadou úryvků, které by mu měly usnadnit psaní textu, nýbrž tvořila hlavní část práce, zatímco psaní bylo druhotné. Hlavní prací bylo vytrhávat fragmenty z jejich kontextu a následně je skládat takovým způsobem, že se osvětlovaly navzájem a dokázaly potvrdit svůj *raison d'être* takřikajíc ve volně plovoucím stavu. Šlo bezesporu o svého druhu surrealistickou montáž.“ H. Arendt, „Walter Benjamin (1892-1940)“, s. 63.

Jednotlivé se stává celkovým, jedinečné obecným. O takovouto *reálnou proměnu* truchlohry jde v Benjaminově knize především.

Benjamin tedy nezmírňuje domněle ostrou diferencí mezi zvláštním a obecným jako Adorno, nesnaží se je smířit, nýbrž nejprve stupňuje zvláštnost zvláštního až do extrému, nahlíží je jako téměř nominalistickou krajnost – a poté sleduje její „dialektické“ převrácení v totalitu (či celkovost, řečeno méně zatíženým výrazem). Stupňování zvláštnosti do extrému se v konfiguraci s dalšími extrémy přibližuje k prahu zlomu, po jehož překročení zvláštní *mizí* jakožto zvláštní. Benjaminova „dialektika“ zvláštního a obecného nekončí smírem, nýbrž jednoznačným vítězstvím celkovosti, která ovšem není daná, ani uchopitelná, a v níž teprve se zvláštní „zachraňuje“. – Zůstává přitom otázkou, zda takovýto postup lze uplatnit i na jiné předměty zkoumání, než je truchlohra. Neboť (německá) truchlohra si „říkala“ o takovéto znázornění mj. proto, že jí scházeli vynikající zástupci, díla, jež by byla zvláštní ve smyslu dokonalosti. V jedné z výše zmíněných citací Benjamin tvrdí, že baroku scházela „uzavřená“ a „náležitě vykroužená“ díla, která jsou podle něj v oblasti umění tou „nejvyšší skutečností“. Aneb, jak lze dovodit z Adornových slov, baroko bylo, stejně jako expresionismus, „silnější jako idea než ve svých výtvorech“.<sup>186</sup> Řečeno ještě jinak: „Pravdivostní obsah některých uměleckých hnutí nekulminuje vůbec ve velkých uměleckých dílech, což Benjamin doložil na německém barokním dramatu. Zřejmě platí něco podobného i o německém expresionismu ...“<sup>187</sup> Umělecká díla baroka si žádala benjaminovskou „záchranu“ právě proto, že byla ve své zvláštnosti nedokonalá. Na rozdíl od značné části historiků – a nejspíše i filosofů – byl Benjamin ovšem toho názoru, že různé dějinné útvary si žádají různé metody zkoumání.<sup>188</sup> Ne všechna – některá ovšem nejspíše ano – období umělecké tvorby lze tedy zkoumat podobně jako baroko.

---

<sup>186</sup> T. W. Adorno, *Estetická teorie*, s. 246.

<sup>187</sup> Tamt., s. 43.

<sup>188</sup> Podle Benjaminova každá dějinná etapa „uplatňuje zcela nový obrat, jenž vyžaduje zásadně nové zpracování. Dialektická metoda se tudíž vyznačuje tím, že na cestě k novým předmětům rozvíjí nové metody.“ W. Benjamin, „N [Teorie poznání, teorie pokroku]“, s. 142. Pro soustavnější rozvinutí tohoto motivu jiných metod zkoumání pro jiné předměty viz T. W. Adorno, „Esej jako forma“, s. 17-39.

## Poválečný relativismus a akumulace poznání dějin

Po druhé světové válce se rozpadla důvěra v historismus i historicismus, a to především kvůli jejich nároku podávat jednoznačně pravdivé poznání dějin. Místo jejich „konkurenčního boje“ o dějinnou pravdu, k níž každý z těchto směrů přistupoval takřkajíc z opačné strany, se od padesátých let prosadila spíše myšlenka nevyhnutelného dějinného relativismu. Dalo by se říci, že se v této době konečně projeví plné důsledky zmíněného rozpuku historického smyslu v devatenáctém století. Přestože přijetí mnohosti prezentací dějin bez nároku na její sjednocení připomíná Benjaminův přístup, je třeba v krátkosti vyzdvihnout podstatný rozdíl mezi nimi. Díky usouvztažení Benjamina s jeho „posthistorií“ se navíc otevře příležitost vyzdvihnout jeden z podstatných prvků jeho vlastní pozice, konkrétně důraz na okamžiky *zastavení* zkoumání a přerušování toku myšlenek. Tyto okamžiky jsou protívahou k ustavičnému shromažďování dalších a dalších prvků do mozaiky. V poválečných přístupech k dějinám však zpravidla chybí. Místo nich pracují myslitelé s představou plynulé akumulace poznání, jež s sebou přináší určitá úskalí.

H. White se pokusil ukázat, že rozlišení na historismus, jež víceméně ztotožňuje s vědeckou historiografií, pojednávající pouze o dějinných faktech bez zakotvení v obecnějších teoriích na jedné straně, a na druhé straně na historicismus, ztotožněný s filosofií dějin, (spekulativně) zkoumající obecné struktury či zákonitosti dějin, je neudržitelné.<sup>189</sup> Obviňuje-li historiografie filosofií dějin ze zkreslování dějinných skutečností a honosí-li se sama tím, že podává pouze fakta a jejich následné vysvětlení, jedná se podle Whitea o falešnou dichotomii: v dějinných pojednáních se podle něj *nelze* zkreslení vyhnout. Ani historiografie nepojednává o čistých faktech, nýbrž je vždy již předem „zabarvuje“, „zkresluje“ samotným *jazykem*, který používá.<sup>190</sup> Nelze podat fakta, aniž by se s nimi vždy již podal určitý jejich význam či smysl. Nelze předvést *jen* fakta. Byť by historik nechtěl říkat nic víc, než že během první pražské

---

<sup>189</sup> H. White, „Historicismus, historie a figurativní obraznost“, přel. V. Urbánek, in: *Reflexe* č. 16 (1996), s. 2/2–2/3.

<sup>190</sup> Toto nevyhnutelné zkreslení historického materiálu, jež White vyjadřuje Lévi-Straussovým pojmem mytologizace, je podle Whitea radikálnější než ideologické zkreslení vycházející ze společenské zaujatosti autora či čtenáře: „Lévi-Straussovo pojednání vztahu mezi historickým myšlením a mytickou imaginací je však mnohem radikálnější než jakákoli Mannheimova formulace. Lévi-Strauss totiž nenalézá podnět k mytologizování ve skutečných nebo domnělých zájmech sociálních skupin, *pro které* by mohly být psány různé druhy historiografií, jak je tomu u Mannheimu, ale spíše v podstatě jazyka samého.“ Tamt., s. 2/6.

defenestrace zemřelo jedenáct obětí, tento na dřevě očištěný „fakt“ vždy bude říkat něco víc. V různých dobách a různých společnostech bude mít různý význam – pro středověkého čtenáře věřícího pevně ve zmrtnýchvstání bude něčím jiným než pro moderního člověka, úzkostlivě odsouvajícího smrt z okruhu své pozornosti; šaktistovi řekne něco jiného než kvakerovi. Podstatnější než tento triviální postřeh je ovšem skutečnost, že pokud by se daný „fakt“ takovými významům vzpíral, pokud by je prohlašoval za vůči sobě vnější, *neříkal by vůbec nic a přestal by být faktem*. Rozdělení na tvrdá fakta a jim (domněle) vnější interpretace a významy nedává smysl.

White se opírá o Lévi-Strausovu analýzu skryté *poetičnosti* každého zdánlivě *prozaického* diskursu a ukazuje, že neexistuje nic jako „neutrální“ diskurs, který by pouze „předával“ fakta a následně je analyzoval. Každý sebeprozaičtější, sebe-„sušší“ diskurs, každá sebeodtažitější akademická pozice již nějak „základní“ data formuje, přičemž historismus podle Whitea přináší ještě větší riziko propadnutí iluzi než v případě historicistických teorií. „Čistá“ historiografie totiž *zkreslování nepřiznává*, zatímco historicismus se ke konstruovanosti vlastních pojmů a konceptů otevřeně hlásí a vystavuje se tak kritice. White tedy kritizuje historiografii podobným způsobem jako výše Popper. Zaměření na minulost, jak skutečně byla, nejenže zkresluje, nýbrž vytváří i iluzi, že nezakresluje. Proto White navrhuje rozdíl mezi oběma domněle odlišnými přístupy k dějinám zrušit. Zdůrazněním toho, že svá „fakta“ *konstruuje* jak historiografie/historismus, tak historicismus/filosofie dějin, White svou analýzu víceméně končí. Přiznává otevřeně, že v historických pojednáních je relativismus nevyhnutelný<sup>191</sup>. Zároveň však podržuje představu akumulace lidského poznání dějin a poukazuje na možnost překládání jednotlivých relativních hledisek do jiných vědeckých jazyků a diskursů:

Je nesmyslné říci, že dokážeme přeložit vnímání Francouze do vnímání Němce, představy renesančního člověka do představ člověka středověkého nebo představy radikála do představ liberála. Má však smysl říci, že dokážeme přeložit pojmy historika, který formuloval svůj diskurs v modu metafory, do pojmů historika, který jej formuloval v modu synekdochy ... A jestliže jsou jazykové tropy limitované, jestliže jsou typy figurativního ztvárnění omezené, pak je možné si představit, jak se naše podání historického

---

<sup>191</sup> Tamt., s. 2/21-2/22.

světa seskupují v jednotný celkový obraz tohoto světa a jak je možný pokrok v našem rozumnění tomuto světu. Každé nové podání minulosti představuje další přezkoušení a protřibení našich schopností ztvárnit svět jazykem, takže každá nová generace je dědicem nejen více informací o minulosti, nýbrž také adekvátnějšího poznání našich schopností minulosti porozumět.<sup>192</sup>

Ani tato umírněnější kuhnovská představa pokroku *od* namísto pokroku *ke*,<sup>193</sup> pokroku, který nespěje k žádnému absolutnímu cíli, nýbrž pouze komplexním způsobem vylepšuje dosavadní poznatky a zkušenosti vědecké komunity, však není přesvědčivá. Kvůli zaměření na nikdy nekončící proces akumulace totiž přehlíží význam výjimečných okamžiků, během nichž se otevírá příležitost pro vyšší poznání, než je pouze to relativní. Lze ji kritizovat z perspektivy Benjaminova pojetí, jež je založeno právě na představě výjimečných okamžiků, v nichž náhle mnohost prvků zprudka vykrytalizuje a nechá zablesknout pravdu či původ. Bez zahrnutí takovýchto okamžiků by Benjaminova koncepce mohla být podrobena stejné námitce jako Whiteova myšlenka, totiž že je jen prostou, nikam nevedoucí akumulací. Byť je totiž Whiteova představa mnohosti dějinných prezentací v něčem Benjaminovu přístupu blízká, postrádá moment, v němž se proces připojování dalších a dalších „perspektiv“ zastaví. Naproti tomu Benjamin tvrdí: „K myšlení patří nejenom pohyb myšlenek, ale i jejich zastavení.“<sup>194</sup> Potřebuje do své koncepce zahrnout okamžiky, kdy se sbírání a přeskupování extrémů přeruší, neboť jinak by mohlo pokračovat do nekonečna a v konfiguraci původu nikdy nevykrytalizovat. Příčiny takového přerušování s největší pravděpodobností nelze vysvětlit a Benjamin k tomu neposkytuje žádná vodítka,<sup>195</sup> at' již „náhodou“, shodou okolností či tlakem konkrétní dějinné situace, myšlení v určitých

---

<sup>192</sup> Tamt., s. 2/22. Podobnou představu vyjadřuje i F. Braudel: „Pro mě je historie sumou všech možných historií – sbírkou ... úhlů pohledu, včerejších, dnešních, zítřejších. Jedinou chybou by podle mě bylo vybrat si jednu z těchto historií a vyloučit ostatní.“ F. Braudel, „Histoire et Sciences sociales: La longue durée“, in: *Annales. Economies, sociétés, civilisations* no. 4, 1958, s. 734.

<sup>193</sup> Ve *Struktuře vědeckých revolucí* Kuhn pečlivě vymezuje, „v jakém smyslu jsem přesvědčeným zastáncem víry ve vědecký pokrok. ... Nepochybují například o tom, že Newtonova mechanika je lepší než ta Aristotelova a že Einsteinova mechanika je zase lepší než ta Newtonova jako nástroj k řešení hádanek. Ale nevidím v jejich posloupnosti žádný souvislý směr ontologického vývoje. ... Proces vývoje vědy, který jsme v tomto eseji popsali, je procesem postupné evoluce *od* primitivních počátků – procesem, jehož jednotlivá stadia se vyznačují stále podrobnějším a promyšlenějším porozuměním přírodě. Ale nic z toho, co jsme zatím uvedli ..., nikterak nenavědčuje k tomu, že by se jednalo o proces vývoje *k* něčemu.“ T. S. Kuhn, *Struktura vědeckých revolucí*, přel. L. Benda, Oikoymenth, Praha 2022, s. 189, 227-8.

<sup>194</sup> W. Benjamin, „O pojmu dějin“, s. 315.

<sup>195</sup> Zde dost možná vězí neuralgický bod celé Benjaminovy koncepce.

okamžicích přeskakuje k ne-intenčnímu nahlédnutí vykrystalizované konfigurace.<sup>196</sup> Pokud bychom chápali jednotlivé prezentace dějin jako benjaminovské extrémy, vyžadovaly by rovněž takový moment zlomu, nejen ustavičnou akumulaci. Whiteova koncepce naopak implikuje spíše nekonečný, nikam nevedoucí pohyb, který může být postupem času spíše otupující než osvětlující.

Druhým problémem je, že White *nerozlišuje* mezi různými dějinnými prezentacemi a až příliš relativisticky je považuje všechny za stejně hodnotné. Neboť za Whiteovým stanoviskem se skrývá určitý obraz myšlení, použijeme-li Deleuzova pojmu, a sice obraz klasický, převládající od nástupu novověku.<sup>197</sup> Whiteova koncepce předpokládá, že myšlení má tendenci směřovat k pravdě, že je dobré povahy, řečeno jednoduše. Tím opomíjí skutečnost, že v dějinném vývoji nedochází jen ke zpřesňování a zvětšování poznání, nýbrž též k propadům, falešným představám, podlehnutí lži, falešnému vědomí, k bezpráví vůči minulosti. Každé náležité poznání minulosti, každé znázornění původu tak musí *popírat* dosavadní znalosti o dějinách právě tak, jako je doplňuje.<sup>198</sup> Benjaminova kniha o truchlohře byla rovněž takovýmto popřením, spíše než doplněním dosavadních výkladů baroka.

### ***Longue durée, teorie modelů***

Benjaminův přístup lze dále vymezit srovnáním s F. Braudem a jeho teorií modelů. Braudel je dnes známý především pro svůj pojem *longue durée*, dlouhého historického trvání, kterým jednak odlišoval svou teorii modelů od strukturalismu a jednak kriticky reagoval na historismus s jeho zaměřením na konkrétní drobné události, na nejkratší časové úseky. Podle Braudela historismus

---

<sup>196</sup> Poněkud paradoxní se z tohoto hlediska jeví historie Benjaminovy studie o pařížských pasážích, kterou nestihl dokončit. V době Benjaminovy smrti trvala práce na ní již třináct let a konec byl stále v nedohlednu. Jako by Benjamin v tomto případě proces ustavičného přidávání dalších dílů do mozaiky přemohl.

<sup>197</sup> Srov. G. Deleuze, *Différence et répétition*, s. 169-217.

<sup>198</sup> Střízlivější je z tohoto pohledu Popperova koncepce, která rovněž pracuje s představou mnohosti a relativity prezentací dějin, jež nazývá interpretacemi vyjadřujícími určité *stanovisko*, avšak tato mnohost se u něj vzájemně nedoplňuje, nedochází k akumulaci poznání, nýbrž implikuje se spíše jejich střet. Viz K. R. Popper, *Bída historicismu*, s. 116-117.

chápal dějinný čas neadekvátně, totiž jako *summu* událostí.<sup>199</sup> U Braudela získávají dějiny podobu omezeného počtu dlouhých trvání, podobně jako se ve zde rozvíjené interpretaci ukazují dějiny z benjaminovského hlediska vposled jako spočetná mnohost původů, vyjadřujících jednotlivé epochy.<sup>200</sup> Avšak Braudel *longue durée* neztotožnil s rytmem času jednotlivých dějinných epoch; spíše se zdá, že dlouhé trvání probíhá i napříč epochami. Pro srovnání s Benjaminem je plodnější zohlednit spíše zmíněnou návaznost Braudelovy teorie modelů na strukturalismus, neboť pak se lépe osvětlí určité zvláštní rysy koncepce původu z knihy o truchlohře, jimiž se tato kniha vymyká i v rámci Benjaminova celoživotního díla. Jde konkrétně o úlohu pojmů při znázorňování původu: pojmy totiž v Benjaminově pojetí především *rozkládají fenomény na elementy*, „vytahují“ z nich prvky, které se mají stát součástí konfigurace. Tento postup se podobá strukturalistickému hledání základních struktur různých skutečností, jež také tvořila mnohost jednoduchých prvků a jejich vzájemných vztahů.

Sám Braudel svou metodu popisoval jako „teorii modelů“<sup>201</sup> a vymezoval ji proti přístupu strukturalistickému, konkrétně vůči Lévi-Straussovu zkoumání mýtů. Lévi-Strauss analyzoval např. jednotlivé verze mýtu o Oidipovi a pokoušel se proniknout za „povrch pozorování k zóně nevědomých či téměř nevědomých prvků a poté redukovat tuto skutečnost [tj. zkoumané mýty] na drobné prvky ... jejichž vztahy bylo možné přesně analyzovat.“<sup>202</sup> Lévi-Strauss tyto strukturální prvky mýtu nazýval *mytémy* a v případě mýtu o Oidipovy našel čtyři: A1: nadhodnocené rodinné vztahy; A2: hubení nestvůr; B1: znehodnocené rodinné vztahy; B2: potíže s chůzí.<sup>203</sup> Kombinace, permutace, opozice a další matematicky vyjádřitelné vztahy těchto prvků skrývají klíč ke všem verzím oidipovského mýtu podle Lévi-Strausse. Dějinná rozmanitost se tak redukuje na

---

<sup>199</sup> Čas byl prázdnou formou, již bylo třeba zaplnit množstvím individuálních obsahů. K celku se však nelze dopracovat pouhým *sčítáním* částí, jak podotkl již Platón v *Parmenidovi*. Konkrétní kritiku formuloval Benjamin až v *Tezích*: „Historismus právem vrcholí universálními dějinami. ... Jejich metoda je aditivní: povolávají masu faktů, aby zaplnily homogenní a prázdný čas.“ W. Benjamin, „O pojmu dějin“, s. 315. Podobně kriticky se o osmnáct let později vyjádřil Braudel, jehož tvrzením by klidně mohla pokračovat Benjaminova teze: „Avšak tato masa faktů netvoří celou skutečnost, celou šíři dějin...“ Braudel dále popisuje historismus jako „událostní historii“, pro níž „čas byl sumou dní“. F. Braudel, „Histoire et Sciences sociales: La longue durée“, s. 728, 729.

<sup>200</sup> S tím rozdílem ovšem, že Braudel podržuje ideu universálního dějinného času, který v sobě všechny cykly a dlouhé rytmy zahrnuje „jako cestovatel, všude totožný se sebou samým, který pluje světem a vnucuje stejná omezení, ať už se vylodí v jakékoli zemi...“ F. Braudel, „Histoire et Sciences sociales: La longue durée“, s. 749.

<sup>201</sup> Tamt., s. 742.

<sup>202</sup> Tamt., s. 745.

<sup>203</sup> Blíže viz R. Müller, „Dva základní koncepty strukturalistického myšlení“, in: *Svět literatury* č. 51 (2015), s. 146-155.

hlubinné prvky a vztahy těchto prvků, přičemž ještě typičtějším strukturalistickým příkladem jsou fonémy. „[Lévi-Strauss] hledá pokaždé hluboké, nevědomé úrovně: hovořím-li, nestarám se o fonémy tvořící mou promluvu...“<sup>204</sup> Jinými slovy: strukturalistické prvky jsou vždy *přítomné*, ale málokdy uvědomované.

Braudelovi byl tento přístup blízký, avšak strukturalistům vytýkal, že zapomínají na dějinný čas a vše redukuje na trans-historické, nečasové prvky a jejich vztahy. Sám navrhoval omezit platnost strukturalistických analýz právě na období dlouhého trvání: struktura či model má platit po dlouhou dobu, ale přesto nakonec platit přestane.<sup>205</sup> Braudelovi jde o „setkání toho, co je nekonečně malé, a velmi dlouhého trvání“.<sup>206</sup> Pokud se model (struktura) absolutizuje, prohlásí-li se za platný nadčasově, pak ztrácí své přednosti. Právě to podle Braudela postihlo marxismus: „Marxův génius, tajemství jeho dlouhotrvající moci tkví v tom, že byl prvním, kdo vytvořil právě společenské modely, a to na základě dlouhého historického trvání. Tyto modely však byly následně fixovány v jejich jednoduchosti a byla jim dána platnost zákonů, ... automatických vysvětlení, uplatnitelných na všech místech i pro všechny společnosti. ... Takto byla omezena tvořivá moc nejsilnější společenské analýzy minulého století. Svou sílu a svěžest nalezne pouze v dlouhém trvání...“<sup>207</sup> Braudel chtěl přitom své modely získávat mj. pomocí analýzy konkrétních dějinných útvarů, jako to v jeho době činil J.-P. Sartre, který však kritizoval teorie struktur a modelů kvůli tomu, že nedokáží vysvětlit jedinečné v jeho jedinečnosti. Podle Braudela na tom ovšem nenesl vinu sám model, nýbrž právě jeho chybné, trans-historické užití, jež nerespektovalo omezení dějinného času. Jeho vlastní modely měly platit pouze po určitou (dlouhou) dobu.<sup>208</sup> K Sartrovi

---

<sup>204</sup> F. Braudel, „Histoire et Sciences sociales: La longue durée“, s. 745.

<sup>205</sup> Podobně jako Benjamin si navíc uvědomoval, že v otázce poznání dějinných útvarů hraje roli též reciproční vztah mezi minulostí a přítomností. Nalezneme tak u něj větu, která se téměř v doslovné podobě objevuje i v Benjaminově knize o pasážích: „Přítomnost a minulost na sebe vzájemně vrhají světlo.“ Tamt., s. 737. Benjamin je pouze poněkud květnatější: „Není tomu tak, že by minulé vrhalo světlo na přítomné, resp. přítomné vrhalo světlo na minulé; obraz je tím, v čem se byvší bleskově spojí s nyníškem v konstelaci.“ W. Benjamin, „N [Teorie poznání, teorie pokroku], s. 126.

<sup>206</sup> F. Braudel, „Histoire et Sciences sociales: La longue durée“, s. 747.

<sup>207</sup> Tamt., s. 752.

<sup>208</sup> Braudelův pojem dlouhého trvání však nebyl definitivní odpovědí na to, jakým způsobem je třeba přistupovat k času dějin. Spíše se zdá, že dochází k periodickým „obratům“ (Ize-li toto vyčerpané slovo ještě dnes použít), během nichž historici tu těkají mezi nejdrobnějšími událostmi jako králíci a tyránci, tam zase plachtí v proudu dlouhých cyklů jako fregatky. Jednu z posledních otoček tohoto stříhu se pokusil provést Jacques Rancière ve své knize *Les noms de l'histoire*, v níž kritizuje právě Braudela a jeho školu *Les Annales* pro nedostatek vnímavosti k



přístupu pak dodal: „...zkoumání konkrétního případu – Flauberta, Valéryho či zahraniční politiky Gironde – přivádí Jean-Paula Sartra nakonec k hlubokému strukturálnímu kontextu. Toto zkoumání vede od povrchu dějin k jejich hloubce a shoduje se s mými vlastními záměry. Ještě lépe by se s nimi shodovalo, kdyby se přesýpací hodiny otočily v obou směrech – od události ke struktuře, poté od struktur a modelů k události.“<sup>209</sup>

Nyní už lze v konfrontaci s Braudelovou dynamizací strukturalismu ukázat některé zvláštnosti Benjaminova přístupu. Ten se na první pohled Braudelově teorii modelů v mnohém podobá, obzvláště vezmou-li se v potaz pasáže z předmluvy knihy o truchlohře, kde se hovoří o vztahu fenoménů, pojmů a idejí. Benjamin v nich totiž jednak popisuje ideje jako konfigurace (pojmově zpracovaných) fenoménů, tedy jako určité struktury prvků a jejich vztahů, jednak tvrdí, že pro znázornění ideje je nejprve třeba rozložit fenomény (dějinné útvary) na jejich prvky, což je úkolem pojmů. Jako by tedy Benjamin také hledal pomocí analýzy jedinečného určité základní prvky a z nich poté utvářel strukturu či model, které neplatí trans-historicky, nýbrž pouze pro určitou epochu: „Fenomény ... do říše idejí nevstupují v syrovém empirickém stavu ..., nýbrž výhradně ve svých elementech, zachráněné. ... Pojmy jsou tím, co rozkládá věci na elementy. Ideje se totiž ... [znázorňují] výhradně a jedinečně korelací věcných složek v pojmu – a toho dosahují konfigurací těchto složek. ... Význam fenoménů pro ideje se vyčerpává jejich pojmovými složkami. ... Ideje jsou věčné konstelace a uchopením elementů jakožto bodů v těchto konfiguracích dochází k tomu, že se fenomény dělí a zachraňují současně.“<sup>210</sup>

Důležitým rozdílem však je, že Benjaminova konfigurace, na rozdíl od struktury či modelu, *není* přítomna v každém jednom fenoménu.<sup>211</sup> Obsahuje-li každá verze mýtu o Oidipovi základní čtyři mytémy a jejich strukturální vztahy, pak žádná truchlohra neobsahuje všechny prvky konfigurace svého původu/ideje. Benjaminovo zaměření na *extrémy* a odmítnutí hledat jejich společné prvky implikuje, že každý ze zkoumaných útvarů poskytuje *jiný* prvek

---

událostem a *jménům* dějin. Srv. J. Rancière, *Les noms de l'histoire*, Éditions du Seuil, Paříž 1992. Tyto proměny naznačují, že *gros* dějinného času je třeba spíše hledat ve vztahu, jenž pojí dlouhodobé procesy a události dohromady. Jinými slovy, dnes již nelze klást událost a proces jako opozita.

<sup>209</sup> F. Braudel, „Histoire et Sciences sociales: La longue durée“, s. 751.

<sup>210</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 15-16.

<sup>211</sup> To umožňuje zachovat větší respekt k jedinečnosti každého fenoménu. Neboť vykazuje-li se u různých útvarů vždy táž struktura, pak dochází, tak jako u Braudela, k nevyhnutelné redukci jejich zvláštnosti. I z tohoto důvodu nemohl Benjamin uznat aktuální existenci konfigurace ideje ve fenoménech.

konfigurace – ta se postupným probádáváním jedinečného spíše skládá, než že by se v každém jednom útvaru našla celá.<sup>212</sup> Je třeba se obrátit k dalším fenoménům a hledat v nich jiné prvky, dokud konfigurace nevykrytalizuje. S tím souvisí i fakt, že Benjamin znázorněnou konfiguraci či strukturu neaplikoval zpětně na dějinné útvary, jako to chtěl činit Braudel.<sup>213</sup> Samotné znázornění původu bylo pro Benjamina cílem, a proto si otázku jeho poměrování se skutečností ani nekladl. Nelze namítat, že konfigurace pro něj byla samoučelem; jejím smyslem totiž nebylo odkrýt určité hluboké, *aktuálně, byť nevědomě přítomné* roviny skutečnosti. Konfigurace původu není na rozdíl od braudelovského modelu nástrojem poznání. Původ má v Benjaminově pojetí svou vlastní metafyzickou hodnotu, pročež může být oprávněně *cílem* zkoumání. Benjamin nevysílá své lodě zpět na vodu času jako Braudel, nýbrž spíše vtahuje tyto vody do nich. Benjamin ovšem nakonec ruší samotnou dualitu empiricky dějinných útvarů a ideálních konfigurací: podobně jako v pasáži o krystalizaci, i při popisu úkolu filosofa naznačuje, že při náležitém znázornění se empirie proměňuje v idealitu původu, tedy že v ní *jakožto (pouhá) empirie* mizí. Úkol filosofa „tkví ve výkonu popisných rozvrhů světa idejí, prováděných tak, že empirický svět do světa idejí samovolně vstoupí a rozplyne se v něm...“<sup>214</sup>

## Hermeneutika

Nelze-li Benjaminovo myšlení označit přímo za hermeneutické, pak přinejmenším obsahuje několik hermeneutických prvků: východisko v konkrétním historickém *textu*, zohlednění podmiňující role tradice při poznávání, myšlenku pokračujícího „života“ textů (*Nachleben*) u budoucích generací, postřeh, že určité pravdy nejsou bez setkání s konkrétním (zejména uměleckým) textem myslitelné. Krátce řečeno, hermeneutika Benjamina inspirovala, a to mj. proto, že u zrodu její moderní podoby stál v osmnáctém

---

<sup>212</sup> V souvislosti s tím napsal Adorno Benjaminovi, že „zachránil indukci“. Viz T. W. Adorno, W. Benjamin, *Briefe und Briefwechsel 1928-1940*, H. Lonitz, Berlín 1994, s. 85.

<sup>213</sup> „Občas jsem srovnával modely s loděmi. Jakmile je loď zkonstruována, tak je mým zájmem položit ji na vodu, abych zjistil, zda plave, a poté ji libovolně posouvat dopředu a dozadu na vodách času.“ F. Braudel, „Histoire et Sciences sociales: La longue durée“ s. 746.

<sup>214</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 14.

století již zmíněný F. Schlegel. Předmoderní tradici hermeneutiky přitom uvedla ve starověku do chodu potřeba rozumět historickým textům, jejichž smysl či význam nebyl jasný a které už nemohly být osvětleny jejich autory. Kde chyběl jasný klíč, nastupovala hermeneutika, která si k interpretaci smyslu textu vypomáhala různými prostředky: znalostí tradice a „objektivního“ historického kontextu, alegorickou metodou, principem analogie, analýzou estetických elementů či hermeneutickým kruhem, v němž se detail osvětluje pomocí celku a ten zase pomocí detailu. Třemi hlavními typy vykládaných textů byly i) poetické texty, zejména homérský kánon ii) svaté texty iii) právní texty.<sup>215</sup>

V tomto širokém smyslu má hermeneutika dlouhou tradici a lze sledovat její vývoj od starověku až po renesanci. V souvislosti s Benjaminem je však důležitá především její obroda na konci osmnáctého století, jež zároveň začala utvářet její moderní podobu. Tato obroda totiž reagovala na tehdy bezprecedentní situaci, kdy texty (zejména ty klasické a svaté) pozbyly autority při vykládání světa. Moderní věda je diskreditovala jako prostředky lidského poznávání a myslitelé jako Hamann, Herder či Schlegel se tak vypořádávali s novým úkolem, totiž *obhájit* historické texty jako legitimní pramen poznání. Započali tak třetí fázi dějinného vývoje hermeneutiky, jenž spočíval v i) dlouhotrvající fázi autority textů, kdy se otázka po jejich platnosti jako zdrojů poznání světa ani nekladla ii) nástupu moderní vědy a odsunutí textů stranou, *zapomenutí* na texty iii) návratu textů a jejich novém chápání. Rozdíl mezi třetí a první fází tkvěl především v tom, že moderní fáze musela precizněji tematizovat samotný status historických textů, takřkajíc způsob jejich bytí v dějinách, jelikož tyto texty již nebyly neproblematickou daností. Jinak řečeno: neméně než smysl těchto textů se zkoumaly ony samy jakožto dějinné předměty.

I pravda, kterou mělo jejich zkoumání nalézt, byla jiná, dějinná. Jak již bylo zmíněno, Schlegel a další myslitelé našli nový předmět poznání, dějinnou epochu. Návrat k textům šel ruku v ruce s rozpukem zájmu o dějiny a dějinný rozměr lidské existence. První konkrétní konstelací, v níž se znázornil tento proces, byla konstelace rané romantiky s antikou. Podle Gadamera se pak s romantikou probudilo dějinné vědomí vůbec.<sup>216</sup> Romantické se navrátili

---

<sup>215</sup> Srov. H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda I*, s. 283-297; W. Dilthey, „Die Entstehung der Hermeneutik“, s. 191-197.

<sup>216</sup> „...historické vědomí ... se rodí zároveň s romantikou ... Velké výkony romantiky – oživení dávnověku, schopnost vnímat hlas národů v písních, sběr pohádek a pověstí, zájem o starodávné zvyklosti ... – podnítily

k výkladu starých textů, zejména uměleckých, a tím oponovali novověkému descartovskému ideálu vědy, která si sama klade vlastní apodiktické základy a tradici odsouvá stranou jako pouhý zdroj předsudků. Jejich východiskem byl postřeh, že descartovský přístup je užitečný při zkoumání např. světa mechaniky (ať už tradiční či kvantové), avšak nefunkční při pokusech porozumět pravdě, kterou vyjadřují umělecká díla. Vymezení vůči moderní vědě bylo a je pro novou hermeneutiku zásadní, ba přímo konstitutivní, jak se ukazuje i na Gadamerově *Pravdě a metodě*. Gadamer slavně upozornil na nutnost a pozitivní stránku předsudků během poznávání,<sup>217</sup> avšak podobnou kritiku, mj. s odkazem na Benjamina, nalezneme i u Adorna, ne náhodou dalšího filosofa umění:

To, co je v myšlení dějinné a vzpírá se tak bezčasovosti objektivované logiky, bylo prohlášeno za pověřivost, o níž se v případě popírání zkoumajícího myšlení pomocí odkazů na církevní instituční tradici skutečně jednalo. Kritika autority byla zcela oprávněná. Avšak opominula to, že tradice sama je v poznání imanentně obsažena jako zprostředkovávající moment jeho předmětů. Činí-li poznání pomocí fixující objektivace ze svých předmětů *tabula rasa*, již je předem deformuje. Poznání, a to i ve své pouhé formě oprostěné od obsahu, má podíl na tradici jakožto nevědomém vzpomínání; nelze klást žádnou otázku, v níž by nebylo uchováno a dále nenaléhalo vědění o minulém. Myšlení coby nitročasový, motivovaný a vyvíjející se pohyb se mikrokosmicky podobá makrokosmickému pohybu dějin, jenž byl zvnitřněn ve struktuře myšlení. ... V bezčasovosti, o níž – patrně kvůli kompenzaci vlastní smrtelnosti – usiluje buržoazní vědomí, dosahuje zaslepení tohoto vědomí svého vrcholu. Právě to inervoval Benjamin, když se přísně zřekl ideálu autonomie a podřídil své myšlení tradici, která však byla v jeho případě svévolně ustavená a subjektivně zvolená a postrádala tak autoritu neméně než autarkické myšlení, jež právě pro tento nedostatek kritizoval.<sup>218</sup>

Podobně jako u textů, i v případě tradice se v moderní hermeneutice zkoumá nejen to, co říká, nýbrž i samotný fakt její existence a způsoby, jakými podmiňuje lidské poznávání. Co vyplývá z toho, že myšlení je vždy nutně zasazené v určité tradici? Na takto obecně položenou otázku bylo podáno vícero odpovědí, mezi nimi i ta Benjaminova, která zde bude předmětem zájmu a již

---

historické bádání, kterým se tušeníplné znovuprocitnutí zvolna ... proměnilo v historické poznání dosahované z odstupu.“ H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda I*, s. 244.

<sup>217</sup> Tamt., s. 241-252.

<sup>218</sup> T. W. Adorno, *Negative Dialektik*, s. 60-61.

předznamenává svou kritikou právě Adorno. Pro Benjamina z obecného faktu podmíněnosti myšlení tradicí vyplynula – na základě konkrétních důvodů – právě selektivnost a až provokativní volnost při nakládání s jejími obsahy, k níž se brzy vrátíme a která jej odlišuje od jiných hermeneutických myslitelů, především od Gadamera. Nejprve je třeba ještě zmínit základní předpoklad kritiky vědy ze strany hermeneutiky: lidská perspektiva je vždy dějinně *konkrétní*, tj. již omezená a před-určená tradicí. Samotné *otázky*, které jakýkoli myslitel či vědec klade, jsou podmíněny tradicí, jak výše naznačil Adorno (a explicitněji rozvedl Gadamer). Na tuto podmíněnost lze svobodně reagovat, ale nelze se stavět zcela mimo ni, jak se o to snažil Descartes. Poznání světa nelze *začínat* a takřkajíc stavět od nuly, nýbrž poznání *vždy již začalo*, vždy se již *děje*. Pravda pro myslitele hermeneutiky není korespondencí poznání a světa, nýbrž děním.

Gadamerovy úvahy v *Pravdě a metodě* jsou samozřejmě obsáhlejší než zmíněný citát z Adorna, avšak nesou se víceméně ve stejném duchu. Gadamer podotýká, že lidské tázání je nejen podmíněno tradicí, nýbrž bez tradice by žádné tázání, a tím pádem ani poznání, nebylo. Známá kapitola z *Pravdy a metody* obhajuje předsudky jako nutné východisko poznání a rozlišuje nutné a „falešné“ předsudky, tedy ty, které poznání umožňují, a ty, jež ho svádějí k omylům.<sup>219</sup> Do druhé kategorie by spadaly např. Adornem zmíněné církevní předsudky – zbavit se *těchto* předsudků bylo zajisté žádoucí, ale omylem bylo vyvodit z toho ideál *absolutní* bezpředsudečnosti –, ovšem pro Gadamera to neznamena, že zde nejsou i předsudky jiného druhu, totiž předsudky takřkajíc produktivní. Lidské tázání musí zaujímat nějakou perspektivu či stanovisko, tj. přijmout určitý předsudek, aby vůbec mohlo začít. Samy tyto předsudky se v Gadamerově koncepci vyvíjí a pravda je tak děním jak na rovině odpovědi, tak na rovině otázky. Pravda se vyjevuje teprve *díky* tradici, nikoli *navzdory* ní. Spolu s vývojem dějin lze podávat jak stále komplexnější odpovědi, tak klást obsažnější otázky. (V gadamerovském pojetí se tedy nejedná o podávání nových a lepších odpovědí na stále stejné základní otázky.) Na okraj řečeno, Benjamin by takovouto představu vývoje nepřijal, avšak jeho vůdčí otázka „co je původem truchlohry?“ nepatří mezi tzv. základní otázky filosofie, nýbrž je coby *filosofická* otázka kladena rovněž z konkrétní situace v dění – a jeho zastavování – pravdy.

---

<sup>219</sup> H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda I*, s. 241-252.

Hermeneutická tradice odmítá chápat předměty poznání jako *tabula rasa* a s tím i jejich deformaci, nevědomě prováděnou ve jménu nedeformování. Není bezprostředního přístupu k rovině čistých, *původních* předmětů či fenoménů. „Nebot' podle Hegelova výroku není nic mezi nebem a zemí, co by nebylo zprostředkované, a myšlenka proto zůstává věrná ideji bezprostřednosti pouze skrze zprostředkované a stává se jeho kořistí v okamžiku, kdy se pokusí uchopit nezprostředkované přímo.“<sup>220</sup> Podobnou figuru jsme viděli již u historismu, jenž vyvolával silnější iluzi než historicismus proto, že prohlašoval svůj přístup k dějinným faktům za nezprostředkovaný jakoukoli teorií dějin či „zátěží“ partikulární tradice, k níž by historik náležel. Historik kladl své otázky dějinám domněle „objektivně“ či „neutrálně“ – o to větší kořistí zprostředkovaného se stal. Gadamer vedl svou kritiku historismu tímto směrem a završil ji zrušením rozdílu mezi historií a tradicí, podobně jako H. White odstranil rozdíl mezi historismem a filosofií dějin: „Na počátku veškeré historické hermeneutiky proto musí stát *rozpuštění abstraktního protikladu mezi tradicí a historií, mezi dějinami a věděním o nich*. Působení stále živé tradice a působení historického bádání tvoří jednotu působení, jejíž analýza dokáže odhalit vždy pouze splet' vzájemného působení. Uděláme tedy dobře, když historické vědomí nepojmeme – jak se zprvu jeví – jako něco radikálně nového, nýbrž jako nový moment v rámci toho, co odjakživa vytvářelo poměr člověka k minulosti.“<sup>221</sup>

Gadamer ruší rozdíl mezi dějinami v nás a dějinami jako předmětem vědění oprávněně, avšak snad až příliš jednoduše se vypořádá s novostí historického vědomí. Toto vědomí, explicitní zájem o tematické poznání dějin, je podle Gadamera jen jedním ze způsobů, jak se projevuje lidský vztah k minulosti obecně. I v něm se proplétá *stále živá* tradice s poznáním, tak jako tomu bylo odjakživa. Avšak takovýto popis opomíjí událost *złomu* v tradici, k níž na přelomu devatenáctého a dvacátého století došlo. V období kolem první světové války, a do jisté míry i před ním, se důvěryhodnost západní tradice rozpadla, a spolu s tím se proměnil i způsob vztahování k minulosti. Je-li tradice pro myšlení nezbytná, pak se myslitel po złomu v tradici ocitá v obtížné situaci: otázky, které sám klade, vyvěrají z tradice, kterou se snaží *popřít* či překonat. Nedůvěra k oné tradici, jež vedla k válečným hrůzám, vede k nedůvěře

---

<sup>220</sup> T. W. Adorno, „Esej jako forma“, s. 35.

<sup>221</sup> H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda I*, s. 250.

vůči vlastnímu myšlení a tázání. Historické vědomí se pak může projevat tím způsobem, že poznání minulosti má sloužit k popření tradice. Poznání není dobýváno z neutrální pozice mimo tradici, avšak ani z pozice přináležení k tradici, nýbrž z pozice záměrného odporu vůči tradici *zevnitř* tradice. V tomto ohledu může být historické vědomí, alespoň od dvacátého století, radikálně nové. Benjamin byl ke zlomu v tradici citlivější než Gadamer<sup>222</sup> a záměrně se snažil dobrat takového poznání, které by tradici nabouralo. Typickou strategií bylo vyzdvihovat ty artefakty minulosti, které byly tradicí opomíjené, a to právě proto, že do ní nezapadly a ohrožovaly její jednodušnost. Takový byl i případ barokní truchlohry: „Nebot' baroko ... nikdy nebylo v německé literární a básnické tradici skutečně živé.“<sup>223</sup> Znázorněním truchlohry jako původního útvaru se ukazuje rozpornost tradice, která ji odsouvá stranou coby nepůvodní. Ovšem nemohl-li myslitel benjaminova typu důvěřovat vlastnímu, tradici podmíněnému tázání, musela jej k jeho předmětu přivést náhoda či ne-intenční setkání. Sám předmět musel myslitele takříkajíc donutit hledat jeho pravdu, aniž by otázka vycházela z intence myslitele samotného.<sup>224</sup>

Srovnání Benjaminovy metody s Gadamerovou<sup>225</sup> *filosofickou* hermeneutikou má smysl, navzdory své anachroničnosti, ze dvou důvodů: i) Gadamerovi nejde jen o porozumění smyslu konkrétních textů, nýbrž i o filosofické pochopení způsobu, jakým se myšlení vůbec dostává k pravdě, což byla i jedna z Benjaminových vůdčích otázek ii) Benjamin s ním sdílí více společných východisek než s ostatními hermeneutickými mysliteli (snad s výjimkou Schlegela, o jehož pojetí bude řeč níže), a o to podstatnější, detailnější, jsou rozdíly mezi nimi. Gadamer navíc některé základní myšlenky hermeneutiky formuluje otevřeněji než Benjamin, čímž může nabídnout jasnější vhled do Benjaminovy vlastní metody. Prvním důležitým bodem je fakt, že v Gadamerově hermeneutice nejde o objevení „původního“ smyslu či záměru

---

<sup>222</sup> Viz např. W. Benjamin, „Zkušenost a chudoba“, in: *týž, Agesilaus Santander*, přeložil J. Brynda, Hermann & synové, Praha 1998, s. 143-150.

<sup>223</sup> H. Arendt, „Walter Benjamin (1892-1940)“, s. 55.

<sup>224</sup> Srov. G. Deleuze, *Proust a znaky*, s. 11-63. Benjamin mohl truchlohru *jakožto dějinný artefakt* vnímat jako proustovský znak. Náhodné setkání s ní možná donutilo jeho myšlení hledat její pravdu.

<sup>225</sup> Další oddíl bude chtít pouze doplnit již vypracovaná srovnání Benjaminova a Gadamera v knize *Poznáním osvobodit budoucí*, která se zaměřuje i) na rozdíly v pojetí jazyka ii) na pojmy kontinuální tradice (Gadamer) a výjimečné, nahodilé konstelace jdoucí napříč tradicí (Benjamin). Viz M. Ritter, *Poznáním osvobodit budoucí*, s. 58-62, 138-142. Zde se zaměříme více na Benjaminovo zaměření na detail, fragment či nahodilý prvek v kontrastu ke Gadamerově východisku v celkovém pohybu dějin/tradice, stejně jako na Benjaminovo podržení absolutna (jakožto znázornitelného, nikoli poznatelného) v protikladu ke Gadamerově uznání „relativismu“ poznání.

zkoumaného textu. Tím se odlišuje od hermeneutiky Schleiermacherovy, jejímž hlavním cílem bylo porozumět historickému autorovi lépe, než si rozuměl sám, tj. rozklíčovat z dějinného odstupu to, co autor vkládal do textu pouze nevědomě, ze své spontánní tvořivosti.<sup>226</sup> Zatímco Schleiermacher a další romantikové vycházeli z předpokladu „nedějinného substrátu“, jímž byla „stejnorodost lidské přirozenosti“, která „kongeniálně rozumějícího vyvazovala z veškeré dějinné podmíněnosti“<sup>227</sup> a tím umožňovala dokonalejší poznání původních záměrů autora, než jaké bylo možné v jeho vlastní době, Dilthey si o století později uvědomoval dějinnou podmíněnost samotného hermeneutického interpreta. Jeho filosofie setrvala v napětí, neboť jednak chtěl dostat historickému smyslu a z něj vyplývajícímu „relativismu“, nemožnosti poznat minulost „absolutně“, avšak zároveň „relativistické“ východisko nikdy plně nepřijal a stále si podržoval nárok na poznání absolutna, dějin jako celku.<sup>228</sup> Vrací se zde, jak naznačuje i Gadamer, výše zmíněný typ nedůsledné reakce na nově otevřený „relativistický“ horizont, který se však jako „relativistický“ jeví pouze z pohledu těch, kteří zachovávají nárok na absolutní poznání. V Diltheyově myšlení podle Gadamera přetrvávaly stopy karteziánismu,<sup>229</sup> jež mu bránily plně pochopit nový „relativismus“, jenž se při přísném přijetí dějinného stanoviska již nejeví jako relativní.

Gadamer šel o krok dále než Dilthey a vyvodil z jeho východisek radikálnější důsledky: „relativismus“ přijal jako nepřekročitelný a pravdu uchopil jako ustavičné dění. Žádná nad-dějinná lidská přirozenost, žádné „absolutní“ poznání. Jakmile přestal „relativistické“ poznání hodnotit z latentně absolutistické perspektivy, přestalo se jevit jako nedokonalé. Jinými slovy, podobně jako u předsudků Gadamer upozornil na *pozitivní* stránku relativismu, totiž že bez „relativismu“ by nebylo žádné poznání. Jeho řešení diltheyovské aporie relativního dějinného stanoviska a nároku na poznání absolutna se tedy odlišovalo od toho Benjaminova v tom, že upustilo od absolutna, zatímco

---

<sup>226</sup> „Schleiermacher ... se zcela soustřeďuje na to, aby v porozumění obnovil původní určení díla. Neboť umění a literatura, která ním odkázala minulost, jsou vytrženy ze svého původního světa. ... Tak Schleiermacher píše, že ‚když umělecká díla vejdu do oběhu‘, není to již nic přirozeného a původního. ... Neplyne odtud, že umělecké dílo má svůj skutečný význam jen tam, kam původně přísluší?“ H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda I*, 156-7. Dodejme, že se zde navrácí již zmíněný význam původnosti jako *bývalé aktuálnosti*, který zde odmítáme ve prospěch původnosti jako virtuality, která se „tam, kam dílo ‚původně‘ přísluší“, z principu nemůže objevovat.

<sup>227</sup> Tamt., s. 256.

<sup>228</sup> Tamt., s. 208-216.

<sup>229</sup> Tamt.



Benjamin upustil od *poznání*. Jak již bylo řečeno, pravdu či původ označil Benjamin za nepoznatelné, avšak znázornitelné, čímž jednak vyslovil respekt historickému smyslu, jednak podržel tradiční filosofický nárok na postihnutí absolutna. Z toho vyplývají i další rozdíly mezi ním a Gadamerem, přičemž jejich společné východisko spočívá v překročení diltheyovské aporie. Srovnání tak umožní ukázat pozoruhodnost Benjaminova řešení této aporie, neboť řešení Gadamerovo se zdá být vzhledem k dějinnému kontextu více nasnadě, více (post)moderní, avšak přináší s sebou určitá úskalí.

### Gadamer a Benjamin, shody a neshody

Gadamer v úvodu *Pravdy a metody* i Benjamin na začátku *Původu německé truchlohry* shodně poukazují na význam uměleckých děl, na nichž se zakouší určitá pravda, které by jinak nebylo možné dosáhnout. Kritizují tak dominanci (přírodní) vědy na poli myšlení pravdy. Gadamer: „Filosofický význam umění, prosazující se proti každému čistě rozumovému přístupu, se zakládá na tom, že na uměleckém díle je zakoušena pravda, kterou nelze dosáhnout jinými cestami. Tak je zkušenost umění vedle zkušenosti filosofie nejnaléhavější upomínkou vědeckému vědomí, aby si přiznalo své vlastní meze.“<sup>230</sup> Benjamin: „Matematika sice svrchovaně jasně dokládá, že naprostá eliminace problému podání ... je znakem pravého poznání, avšak stejně zřetelně se v ní vyjevuje rezignace na onu oblast pravdy, která se mívá v jazycích.“<sup>231</sup> Gadamer i Benjamin navíc oba chápali *jazyk* jako výsostné médium nejen rozumění, nýbrž i zakoušení světa vůbec,<sup>232</sup> pravda se u obou z nich vyjadřuje v jazyce a je jím spíše konstituovaná, nikoli na něm nezávislá. Pro Gadamera jsou navíc samy dějiny vlastně jazykem: *začínají* spolu s jazykovým zachycováním minulosti a takříkajíc žijí v médiu jazyka.<sup>233</sup> Pro Gadamera i Benjamina tak byla nejvhodnějším předmětem zkoumání *literatura* coby průsečík umění a jazyka.<sup>234</sup>

---

<sup>230</sup> Tamt., s. 16.

<sup>231</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 9.

<sup>232</sup> Srov. M. Ritter, *Poznáním osvobodovat budoucí*, s. 58-62.

<sup>233</sup> H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda I*, s. 334-336.

<sup>234</sup> Slovo *literatura* má pro Gadamera ovšem široký smysl: „A není pouhou náhodou, že pojem literatury zahrnuje nejen literární umělecká díla, nýbrž veškeré literární podání vůbec.“ H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda I*, s. 154.

Způsob bytí literatury má v sobě cosi jedinečného a nesrovnatelného. Snaze dosáhnout rozumění klade zvláštní úkol. Není nic tak cizího a zároveň nic nevyžaduje takovou měrou rozumění jako písmo. S touto cizostí a podivností nelze srovnávat ani setkání s lidmi cizích řečí, neboť řeč posunků a zvuků již vždy obsahuje moment bezprostřední srozumitelnosti. Písmo a to, co na něm má účast, literatura, je srozumitelnost ducha zvnějšněná do něčeho navýsost cizího. Nic není natolik čistou stopou ducha jako písmo, nic však také není tolik jako písmo odkázáno na rozumějícího ducha. Při luštění a výkladu písma se děje zázrak, proměna něčeho cizího a mrtvého v bezprostřední současnost a důvěrnost. V tom se písmu nevyrovná žádné jiné podání, které k nám přichází z minulosti.<sup>235</sup>

S tímto popisem, stejně jako s Gadamerovým upuštěním od hledání „původního“ smyslu a kontextu písma, by Benjamin patrně souhlasil. Jeho pojetí se však začíná od Gadamera odlišovat, jakmile se přejde k odpovědi na otázku, *jakým způsobem* je třeba písmo „luštit“ a *co je cílem* takového luštění. Gadamerova odpověď vede přes koncepci splývání horizontů, díky němuž se produkuje vždy nový *mysl* textu, Benjaminovo řešení spočívá v myšlence okamžiků přerušení dějinného vývoje, v nichž se objevuje *původ* napsaného. Podle Gadamera se smysl textu ustavičně vyvíjí spolu s dějinným horizontem: v nových dobách se konstituují nové smysly a významy a smysl textu tedy není nikdy uzavřen. Je zde tedy pouze mnohost smyslů či ustavičný vývoj smyslu. Tato mnohost však není diskontinuitní, nýbrž spíše na sebe kontinuálně navazuje, tak jak se plynule rozšiřuje dějinný horizont. V Benjaminově pojetí naopak mají texty *jeden* původ, který zůstává skrytý, dokud se v okamžiku přerušení vývoje neznázorní v diskontinuální mnohosti prvků textů. Pro názornější ukázkou rozdílu obou přístupů je možné citovat jedno klasické místo z Gadamera:

Když se naše historické vědomí vpravuje do historických horizontů, nepodniká výpravu do cizích světů, které s naším vlastním nic nespojuje, nýbrž tyto horizonty dohromady tvoří jeden veliký, zevnitř pohybovaný horizont, který přes meze přítomného obemyká dějinnou hloubku našeho sebevědomí. Vpravdě je to tedy jeden jediný horizont, který obklopuje všechno to, co

---

<sup>235</sup> Tamt., s. 154. Srov. Benjamin si byl specifičnosti písma rovněž vědom a nechápal je jako pouhé zachycení řeči, nýbrž se jeho rozdílu vůči ní snažil využít ve vlastním textu o truchlohře *jakožto písmu*. Písmo se hodilo pro jeho koncepci mozaiky či montáže fragmentů, jelikož je samo o sobě fragmentární: „Zatímco přímý mluvčí podepírá jednotlivé věty ... intonací a gesty a spojuje je do mnohdy rozkolísaného a nezřetelného celku ..., je písmu naopak vlastní, že se s každou větou znovu zastavuje a znovu začíná. Kontemplativní znázornění [tj. to, o něž usiloval Benjamin] se tohoto faktu musí držet víc než kterékoli jiné.“ W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 11.

v sobě zahrnuje dějinné vědomí. Vlastní a cizí minulost, k níž se naše dějinné vědomí obrací, spoluutváří tento pohyblivý horizont, z něhož neustále žije lidský život a který jej jakožto původ a podání určuje.

Rozumění nějakému podání tedy jistě vyžaduje historický horizont. ... Vpravíme-li se např. do situace jiného člověka, pak mu porozumíme, tj. jinakost, dokonce nezrušitelnou individualitu druhého si uvědomíme právě tím, že *se* vpravíme do jeho situace. Takovéto sebevpravování není ani vciťováním jedné individuality do jiné, ani podrobením jiného svým vlastním měřítkům, nýbrž znamená vždycky vzestup k vyšší obecnosti, jež překonává nejen vlastní partikularitu, ale také partikularitu druhého. Pojem „horizontu“ se zde nabízí proto, že vyjadřuje nadřazený úhel pohledu, který se rozumějícímu musí otevřít. „Získat horizont“ vždy znamená učit se vyhlížet za to, co je blízké a velmi blízké, a to nikoli proto, abychom od toho odhlédli, nýbrž abychom to spatřili lépe v nějakém větším celku a ve správnějších rozměrech.<sup>236</sup>

Luštit text pro Gadamera znamená „vpravit“ se do jeho jinakosti, tj. přijmou vyšší horizont, než je horizont textu samého (tj. horizont jeho doby) a horizont přítomného interpreta. Tímto vyšším horizontem je pro Gadamera především *jediny*, ustavičně se *pohybující* horizont dějinného vývoje, jenž v sobě zahrnuje všechny partikulární horizonty různých období. Neproniknutelná zvláštnost historického textu se rozplývá v okamžiku, kdy se interpret „oddálí“ a nahlédne jej v širším horizontu celkového dějinného vývoje. V takový okamžik lze objevit nový smysl napsaného. Nejde tedy o to, vracet se zpět do minulosti, vpravovat se do vzdáleného dějinného období, nýbrž nechat nyní splynout jeho a vlastní horizont jakožto součásti téhož dění. Jak naznačuje konec první poloviny citace, pro Gadamera je *původem samo toto dění dějin*. Nepracuje tedy se statickou představou původu jako věčného přirozeného stavu, nýbrž původním je pro něj právě vývoj, v němž se ukazují stále bohatší roviny smyslu a který není nikdy uzavřený. Takto se jeho koncepce blíží již zmíněným poválečným pojetím dějin, které se zakládaly na myšlence pokroku „od“, namísto pokroku „k“. Gadamer navíc rozpouští individualitu přítomného interpreta v obklopujícím pohybu dějin způsobem, který prozrazuje stopy Hegelovské představy běhu dějin a obecnější myšlenky historického *Bildung*. Upozadňuje tak poněkud individualitu přítomnosti, což se ukazuje např. na jeho výkladu historického

---

<sup>236</sup> H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda I*, s. 267-268.

vědomí: „Není to teprve historické vědomí, jež obklopující horizont uvádí do pohybu. V něm si tento pohyb pouze uvědomil sám sebe.“<sup>237</sup>

Benjaminova nedůvěra v kontinuitu tradice a chod dějin je dobře známá a výše již byla zmíněna. V souvislosti s Gadamerem se názorně ukazuje jeden z důvodů, proč Benjamin toto stanovisko zastával. Gadamer ve jménu širšího kontinuálního pohybu dějin překonává zvláštnost jedinečného. Ne sice, aby od ní odhlédl, nýbrž aby ji vpravil do lepších souvislostí většího celku. V Benjaminově koncepci však lze uvažovat o jedinečných artefaktech, s nimiž toto rozšíření horizontu konkrétně provést nelze či které se při něm deformují. Např. truchlohra by se při pohledu z perspektivy vyššího horizontu dějinného vývoje západní tradice, jak se otevíral v Benjaminově či Gadamerově době, jevila jinak než jako původní útvar. Pro Benjamina odkazovala ke svému původu právě ve své zvláštnosti, jako extrém, který trčí ven z dějinné kontinuity a probodává ji jako jehla. Benjaminův přístup byl označován, dokonce i Adornem, za naivní,<sup>238</sup> neboť se vzdával vysvětlování zvláštního z perspektivy vyššího horizontu. Avšak toto upuštění od tematizace širších souvislostí – ona již zmíněná askeze vzpírající se „panoramatickému“ pohledu – bylo promyšlené, neboť skýtalo možnost chopit se v dílech i jejich zdánlivě náhodných prvků, drobných detailů popírajících představu kontinuálního vývoje dějin, tj. jeho „výstupků a zářezů“.<sup>239</sup>

Benjamin se tedy „naivně“, sverpě držel toho, co je blízké, ba nejbližší, a nechal se jím samým vést při svém znázorňování původu a pravdy. Pro Gadamera by takovýto přístup byl nejspíše projevem zaslepení interpreta, avšak Benjaminovi umožňoval znázorňovat zcela odlišné celky, než je celek vývoje dějin. Běželo-li o původ, jenž je zde chápán jako virtuální celek, ukazovala se mikrologická, mozaikovitá technika zohledňující ty nejmenší detaily jako výhodnější. Vyzdvižením rozporů, nesourodosti, divergentnosti toho nejmenšího znázorňovala virtualitu celku, tj. jeho ne-danost, ne-aktuálnost. Nic

---

<sup>237</sup> Tamt., s. 267. Kritiku Gadamerova upřednostňování celkového pohybu tradice nad jednotlivci a jednotlivostmi podává např. V. Rühle, „Zkušenost dějin a dějinná zkušenost: Ke Gadamerovu pojmu dějinně činného vědomí“, in: *Reflexe* č. 16 (1996), s. 3/1-3/13.

<sup>238</sup> Viz H. Arendt, „Walter Benjamin (1892-1940)“, s. 20-21. Arendtová zmiňuje a napadá Adornovu korespondenční kritiku Benjaminových experimentálnějších prací z konce třicátých let.

<sup>239</sup> „Oceňování či apologie se snaží zakrýt revoluční aspekty dějinného průběhu. Na srdci jim leží zjednání kontinuity. Připisují význam pouze těm prvkům díla, které se již staly součástí jeho pozdějšího působení. Unikají jim místa, kde se tradice přerušuje, tedy jeho výstupky a zářezy, jež nabízejí oporu tomu, kdo se chce přes ně dostat dál.“ W. Benjamin, „N [Teorie poznání, teorie pokroku]“, s. 142.

aktuálně uchopitelného nemohlo objevené detaily sjednotit, ani „pohyb dějin“. V knize o pasážích Benjamin zmiňuje „nutnost po mnoho let pečlivě naslouchat každému nahodilému citátu, každé letmé zmínce v knize.“<sup>240</sup> V jiném konvolutu navíc naznačuje, že problém „blízkého“ není tak jednoduchý, jak se může (i z Gadamerových slov) zdát. Blízké nemáme vždy jednoduše před očima a není pouze tím, co zahrazuje širší panoramatický pohled na dějiny. Spíše naopak vždy již blízké přehlízíme, vždy je již začleňujeme do širších horizontů. U Benjaminu nejde tolik o to, překonat je, jako spíše je vůbec objevit. „A probuzení je skutečně exemplárním případem ..., kdy se nám poštěstí vzpomenout si na to, co je nejbližší, nejbánálnější, nejvíce nasnadě.“<sup>241</sup> Cílem je „probudit se“ z kontinuálního dějinného vývoje, ze zařazování toho nejbližšího do vyšších celků. Probuzení jako přerušení kontinuity. Teprve v okamžicích tohoto typu se interpret dokáže zaměřit na pravý detail, výstupek či zářez díla. Ještě lépe řečeno: pravý náhled díla získává v okamžiku, kdy jej text nějakou svou nahodilostí či zvláštností „probudí“, doslova *zarazí* v kontinuálním posuzování z hlediska vývoje dějin. K tomu je ale potřeba setrvávat u díla, nikoli se od něj oddalovat.

Tento rozdíl důrazů na kontinuitu (Gadamer) a zlom (Benjamin) se projevuje i v otázce dějinného odstupů mezi interpretem a textem. V základu se oba opět shodnou: časový odstup chápou nikoli jako vzdalování se původu a původnímu kontextu, nýbrž jako produktivní proces, který teprve umožňuje pravou interpretaci díla, jež v jeho době zůstávala zapovězena. Avšak Gadamer chápe tento odstup jako ustavičnou a otevřenou produkci nových vztahů či rovin smyslu, zatímco Benjamin jej vidí spíše jako podpovrchový proces s jasným bodem zlomu. Gadamer tvrdí, že „ve skutečnosti záleží na tom, abychom časový odstup uznali jako pozitivní a produktivní možnost rozumění. Není totiž zející propastí, nýbrž je vyplněn kontinuitou původu a tradice, v jejichž světle se nám ukazuje veškeré podání. ... Časový odstup má zjevně ještě jiný smysl než umrtvení zájmu o předmět. Umožňuje, aby se pravý, ve věci spočívající smysl teprve plně ukázal. Čerpání pravého smyslu ... však nikdy nekončí, je to vpravdě nekonečný proces. ... vyvstávají stále nové zdroje porozumění, které vyjevují netušené vztahy smyslu.“<sup>242</sup> Ještě ostřeji by šlo totéž vyjádřit tak, že teprve s časovým odstupem, při splnutí horizontů přítomnosti

---

<sup>240</sup> Tamt., s. 137.

<sup>241</sup> W. Benjamin, „K [Město snů a dům snů, sny o budoucnosti, antropologický nihilismus, Jung]“, s. 165.

<sup>242</sup> H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda I*, s. 262.

a minulosti, vůbec *vzniká* předmět poznání.<sup>243</sup> Tvrdí-li navíc Gadamer, že je zde kontinuita původu vyplňující časový odstup novými interpretacemi a poznatky o historickém díle, pak ještě přesnější by bylo říci, že sám původ je pro něj kontinuita. Nikoli kontinuita původu, nýbrž původ *je* kontinuita. Kontinuita tradice, tj. její ustavičné dění, je v gadamerovské koncepci původem předmětů poznání. Jednotlivé předměty mají pro Gadamera význam jen jakožto součásti celkového dění dějin; prostřednictvím ustavičného obohacování jejich smyslu se tak především lépe ukazuje smysl světa. „V Gadamerově koncepci nemají tak zásadní roli jednotlivá stvoření, důležitý je smysl světa.“<sup>244</sup>

Pracoval-li Benjamin nikoli s představou kontinuity tradice, nýbrž diskontinuity původů, nikoli jednoho velkého pohybu dějin, nýbrž mnohých rozvíjení virtuálních „pra-barev“ či „pra-listů“ jednotlivých epoch, jež zůstávaly vzájemně nesrovnatelné, ne-kontinuální, pak mu nešlo o ustavičné rozšiřování smyslu světa, nýbrž o výjimečné, do plynutí nezařaditelné znázornění původu konkrétní epochy. Původ se nevyvíjí tak, jako u Gadamera smysl světa. Lze-li v Benjaminově myšlení nalézt cosi jako představu kontinuity tradice, pak původ v této kontinuitě zůstává skryt a ukazuje se až v okamžiku jejího zastavení. Zatímco u Gadamera běží o ustavičné *oživování* smyslu díla, pak pro Benjamina byl ještě důležitější okamžik umrtvení díla, jeho dvojího *rozkladu* a příležitosti využít některé z prvků, na něž se dílo rozložilo, pro filosofické znázornění. Oporu pro takovouto interpretaci lze nalézt zejména v úvodu Benjaminovy eseje o Goethovi a v oddíle knihy o truchlohře popisující barokní dramata jako „trosky“. Práce o Goethovi zavádí klíčové pojmy věcného a pravdivostního obsahu a popisuje dějinný proces jejich rozestupování:

Kritika hledá pravdivostní obsah uměleckého díla, komentář jeho obsah věcný. Vztah mezi obojím je určován základním zákonem literatury, podle něhož je pravdivostní obsah díla, oč významnější toto dílo je, tím nenápadněji a niterněji vázán na věcný obsah. Jestliže se tedy jako trvalá prokazují právě díla, jejichž pravda je nejhloběji zapuštěna ve věcném obsahu, pak čtenáři během tohoto trvání tanou reálie díla na mysl o to více, čím více ve světě odumírají. Tímto se však věcný a pravdivostní obsah, v raném období díla sjednocené, postupem času rozestupují, jelikož pravdivostní obsah se stále stejně skrývá, zatímco věcný obsah se dere na

<sup>243</sup> M. Ritter, *Poznáním osvobodit budoucí*, s. 139-140.

<sup>244</sup> Tamt., s. 60.

povrch. Předpokladem pro každého pozdějšího kritika se tudíž stává stále více vysvětlení toho, co je nápadné a zarážející, věcného obsahu. ... Tím, že se v díle [věcný a pravdivostní obsah] rozestupují, rozhodují o jeho nesmrtelnosti. V tomto smyslu připravují dějiny děl jejich kritiku, a proto historická distance zvětšuje její moc.<sup>245</sup>

Benjamin také upozorňuje na produktivnost dějinného odstupu, avšak v jiném smyslu než Gadamer. S průběhem dějin zůstává pravdivostní obsah stále skryt, na rozdíl od gadamerovského ustavičného vyjevování nových rovin smyslu a dění pravdy. Benjaminovi jde spíše o zlomový okamžik, kdy se pravdivostní a věcný obsah díla, tj. zhruba řečeno to, co je a co není na díle dobově podmíněné, rozestoupí natolik, že lze hovořit o rozpadu. Dřívější interpreti zůstávají na rovině věcného obsahu, jelikož se jich příliš blízko dotýká, zatímco ti pozdější jej nahlížejí jako cosi zvláštního – např. barokní emblémy či jazykové novotvary, o nichž Benjamin hovoří, se z pohledu přítomnosti jeví jako nápadné podivnosti, zatímco pro dobového diváka byl jejich smysl možná nasnadě. V určitém bodě dějinného vývoje však lze položit otázku, co znamenají ony zdánlivě bezvýznamné, pouze dobově podmíněné detaily a „nahodilosti“ díla. Pro Benjaminu se stávají vodítkem k objevení pravdivostního obsahu, původu. „...pravdivostní obsah se dá uchopit jedině při co nejpřesnějším pohroužení do jednotlivostí určitého věcného obsahu.“<sup>246</sup>

Deleuzovsky řečeno, pro Benjaminu je rozhodující dějinný okamžik, kdy se věcný obsah díla, se všemi jeho zvláštnostmi a nahodilostmi, stává pro interpreta *znakem*. Kdy samo dílo náhle přinutí vykladače hledat jeho pravdu, nikoli navazovat na tradici různých interpretací nalézajících nové a bohatší roviny jeho smyslu. Dílo samo spíše donucuje interpreta jít *proti* tradici, která dosud neměla příležitost chápat věcný obsah jako znak, vidět jej v protikladu k pravdivostnímu obsahu, nýbrž je nedokázala odlišit. Ovšem v kontextu knihy o truchlohře je třeba jít dále a ukázat, že rozpad díla se neděje jen jako rozložení na věcný a pravdivostní obsah, nýbrž i jako fragmentace, rozpadnutí na prvky. Tento druhý proces má Benjamin na mysli, když hovoří o umrtvování děl, jímž se vymezuje především proti romantickému pojetí jejich „oživování“ tím, že se v nich probouzí vědomí, reflexe. „Máloco ... se v rukou rozdrolí tak jako německá truchlohra. ... Přetrvávají podivné detaily alegorických poukazů ...

---

<sup>245</sup> W. Benjamin, „Goethova Spříznění volbou“, s. 160.

<sup>246</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 10.

Kritika je umrtvováním děl. A barokní díla tomu svou podstatou vycházejí vstříc lépe než jakákoli jiná produkce. ... Od samého počátku jsou připravena na onen kritický rozklad, jenž na nich s postupem doby probíhal.<sup>247</sup> Benjaminovi jde o zlomový okamžik, kdy již díla *jakožto celky* nevyjadřují žádný smysl, kdy se rozpadají na fragmenty a celek se jeví jako neproniknutelný. Právě z fragmentů, jednotlivých prvků, pak benjaminovský kritik sestavuje konfiguraci původu děl. Nejde mu, tak jako Gadamerovi, o výklad smyslu celku, nýbrž může vyjmout z díla např. jedinou pasáž, která se pro něj stane znakem, a svobodně ji usouvztažnit např. s podobně fragmentární pasáží z jiného díla.<sup>248</sup> Detaily se stávají znaky, nezařaditelnými do celku díla, avšak uplatnitelnými ve znázornění virtuálního celku, jímž je původ. Jakmile se díla rozpadnou, nemohou se již dále rozpadat; Benjaminem popisovaný proces je evidentně *konečný* na rozdíl od Gadamerova nekonečného produkování smyslu. Rozpad díla představuje příležitost jak k prolomení tradice, tak ke znázornění původu.

U Benjaminu tedy nedochází ke splnutí horizontů minulosti a přítomnosti, interpret se nedokáže vpravit do textu a neobjevuje jeho smysl z vyššího horizontu celkového dění tradice v jeho aktuálním okamžiku. Spíše se zde skutečně střetávají dva partikulární horizonty. Jinakost minulosti není překonána, zůstává záhadou. Ještě přesnější je ovšem, tak jako již několikrát, říci, že se teprve vyjevuje díky detailní práci s texty. Gadamerem evokovaná představa, že zde vždy již jsou dva neslučitelné horizonty, je příliš zjednodušující. Spíše je minulost vždy již asimilovaná, vždy již nahlížená z určitého širšího horizontu, a jako taková dává alespoň minimální smysl. Benjaminovou strategií je naopak co nejvíce podtrhnout její jinakost, nepochopitelnost a podivnost, jež se ukazují v konkrétním věcném obsahu díla. Je-li cílem pochopit tento obsah jako médium pravdivostního obsahu, pak to vzhledem k Benjaminově pojetí pravdy znamená, že v něm má být nalezeno něco nepoznatelného, tajemství. Jinými slovy: historické dílo a spolu s ním epocha minulosti se díky kritice

---

<sup>247</sup> Tamt., s. 164.

<sup>248</sup> Podobně „vybíravý“ byl Benjamin i v případě „tradice“, na níž navazoval, jak mu to výše vyčítá Adorno. Navazoval jen na ty její prvky, které se mu jevíly jako znaky či šifry určité pravdy. Takovýto přístup k tradici mu umožnil právě její *zlom* a do jisté míry rovněž *rozklad*. Podobný postoj uplatnil Benjamin nejen v knize o truchlohře – jeho selektivnost ve výběru zkoumaných her byla již zmíněna –, ale například i ve své disertaci o německé romantice: „[Benjaminova] disertace pracuje s materiálem extrémně selektivně, selektivně natolik, že zamlčuje a snad i odstraňuje to, co se nehodí do jeho koncepce.“ R. Gasché, „The Sober Absolute: On Benjamin and the Early Romantics“, in: B. Hanssen, A. Benjamin (eds.), *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, New York 2002, s. 51.



ukazuje jako *principiálně* nepoznatelné, nikoli jako nepoznatelné z důvodu neslučitelnosti horizontů přítomnosti a minulosti. Jsou nepoznatelné, jelikož se v nich znázorňuje nepoznatelný původ, potažmo pravda. Vposled Benjaminovi nejde o gadamerovskou kritiku nepochopení pochopitelnosti, nýbrž o pochopení nepochopitelnosti minulého.<sup>249</sup>

### Pojem *Nachleben* a jeho interpretace u Adorna

Benjamin svou představu dějinného vývoje děl shrnul pod pojmem *Nachleben*, který se objevuje v textu *Úkol překladatele* a lze jej chápat ve smyslu „potomního bytí díla“<sup>250</sup> či „pokračování života uměleckých děl“<sup>251</sup>. Obdobná myšlenka dějinného přetrvávání díla a jeho proměny u budoucích generací se objevuje i v eseji o Goethovi a knize o truchlohře a byla evidentně tématem, jímž se Benjamin v tomto období, tedy přibližně mezi lety 1923 a 1925, soustavně zabýval. V různých textech ovšem nabývá různých podob a zejména *Úkol překladatele* se zdá být v napětí, ne-li kontrastu k eseji o Goethovi i knize o truchlohře. *Úkol překladatele* nepracuje s rozlišením na věčný a pravdivostní obsah a zdá se pojmát pokračující život děl podobně jako Gadamerova *Pravda a metoda*, totiž jako ustavičný vývoj, jako dospívání ke slávě, a dokonce jako *růst* k mesiánskému konci dějin mnohosti jazyků.<sup>252</sup> Představu pokračujícího života děl v knize o truchlohře lze ovšem interpretovat jinak, totiž jako již naznačenou trvající skrytost původu a následný zlom, jenž náhle umožní původ znázornit. Plodnější než srovnání Benjaminových vlastních textů je zde recepce pojmu *Nachleben* v Adornově *Estetické teorii*, která umožní jasněji vyzdvihnout rozdíl mezi Benjaminem rozvíjenou koncepcí a gadamerovskou hermeneutikou a zároveň se zdá být v určitých bodech přesvědčivější než některé formulace samotného Benjamina.

---

<sup>249</sup> Něco podobného, byť znovu z méně metafyzické perspektivy, tvrdil později i Adorno: „Estetika nemá chápat umělecká díla jako hermeneutické objekty; pochopit by bylo třeba z hlediska současného stavu jejich nepochopitelnost.“ T. W. Adorno, *Estetická teorie*, s. 165.

<sup>250</sup> Viz M. Petříček, *Myšlení obrazem*, s. 180.

<sup>251</sup> W. Benjamin, „Úkol překladatele“, in: *Teoretické pasáže*, s. 60.

<sup>252</sup> Tamt., s. 60, 62.

Předběžně můžeme formulovat čtyři podstatné rysy pokračujícího života uměleckých děl: i) tento život patří bytostně k dílům, přesněji řečeno *je* díly samými, přičemž může nabývat různých podob, od kritik, interpretací, překladů, nových nastudování až po variace, remixy, samплы, či citace ii) není zde žádné původní dílo jako uzavřená danost a následující (pouze) subjektivní mnohost způsobů jeho recepce či variace, nýbrž dílo se jako původní ukazuje vždy nyní, v přítomném setkání interpreta a interpretovaného, jež nelze považovat za subjektivní akt iii) jedná se o objektivní proces, v němž činnost budoucích generací hraje stejnou úlohu jako působení díla samého, které k interpretaci vybízí, a také jazyka (potažmo jiných médií) jakožto média interpretace iv) nejde o lineární vývoj, v němž by se dílo neustále obohacovalo novými interpretacemi, nýbrž o nepředvídatelný proces, kdy dochází i k propadům a zlomům, dílo se náhle stává zcela „nečitelné“, nic neříkající.

Než přikročíme k Adornovi, je namístě ke třetímu rysu *Nachleben* podotknout, že se Benjamin ve svém přístupu k uměleckým dílům inspiroval i různými způsoby výkladu svatých textů. Sám Adorno na tuto skutečnost neopomenul poukázat v *Negativní dialektice* a *Eseji jako formě* a znovu se snažil Benjaminovu představu více sekularizovat.<sup>253</sup> V naší souvislosti je podstatné, že Tóra, kterou má Benjamin patrně na mysli především, když hovoří o svatých textech, nemá (alespoň pro značnou část tradičních rabínských, ale i mystických vykladačů) jakýsi původní smysl, který by bylo pouze třeba rozluštit, nýbrž je téměř opakem sdělení, jež by vyjadřovalo intenci individuálního autora.<sup>254</sup> Coby zjevená Bohem (a nadto v dokonalém jazyce – alespoň podle tradičních interpretů) je spíše nevyčerpatelným zdrojem nových výkladů, neboť by bylo pošetilé domnívat se, že by jakýkoli jeden lidský výklad (nebo i všechny dohromady) mohl vystihnout její obsah.<sup>255</sup> Tóra se jako zjevená ukazuje až

---

<sup>253</sup> T. W. Adorno, *Negative Dialektik*, s. 61; týž, „Esej jako forma“, s. 35.

<sup>254</sup> Gershom Scholem totéž vyjadřuje poněkud střízlivěji: „Obvyklým osudem posvátných textů bývá, že se více či méně odcizí záměrům svých autorů. Jejich takřikajíc posmrtným životem jsou ty aspekty, které v nich objeví až pozdější generace: ty pak často získávají větší důležitost než jejich původní význam; a koneckonců, kdo ví, jaký vlastně ten jejich původní význam byl?“ G. Scholem, *Hlavní proudy židovské mystiky*, přel. M. Machovec, Argo, Praha 2017, s. 52.

<sup>255</sup> „Text je Bohem darovaný materiál, na němž může každý vyzkoušet svou invenci v nalézání jazykových možností, aby dostal odpověď na své otázky. ... Všechny možnosti, potenciálně v tomto jazyce založené, jsou proto součástí Božího sdělení. ... Proměny jazyka v průběhu dějin, změny významů jednotlivých slov, vývoj systému časových forem, změny ve výslovnosti a v pravopise – to všechno je od počátku uloženo a připraveno v pokladu Boží řeči. ... Všechny možné podoby jazyka v běhu dějin jsou součástí původního sdělení, byť je třeba nahlédly až daleko pozdější generace.“ G. Stemberger, Ch. Dohmen, *Hermeneutika židovské Bible a Starého zákona*, přel. Š. Zbytovský, Vyšehrad, Praha 2007, s. 104-105.

v dějinném procesu svých dalších a dalších výkladů, a to právě tím, že se jimi nenechá cele postihnout a neustále svému konečnému vyložení uniká. Musí být naopak možné neustále odhalovat nové úrovně smyslu, a to na úrovni jak celku, tak (jakkoli drobných) částí. Pro takovéto odhalování mohl být vodítkem každý neobvyklý gramatický tvar, shoda dvou míst v textu či ozdoby písmen, jež se nijak nevztahují k významu. Proto mohly vznikat interpretace, zejména alegorické, které v textech objevovaly nečekané významy, mnohdy protichůdné těm doslovným, jichž se snažila držet tradice. Alegorický způsob výkladu nakonec nebyl výsadou pouze židovské tradice, nýbrž i v té křesťanské docházelo k bohatým produkcím smyslu písma. Dějiny alegorických výkladů shrnuje Dilthey a poukazuje na to, že klérus se v určitých momentech snažil potlačit nově vznikající interpretace právě zdůrazňováním závaznosti tradice jako soudkyně jejich správnosti.<sup>256</sup> Nové výklady, jež se příliš odlišovaly od tradice, vedeny písmem samým, pak mohly být na základě tohoto argumentu potlačovány – samozřejmě z toho důvodu, že implikovaly podrytí některých základních dogmat církevní tradice.<sup>257</sup>

Část rabínských exegetů Tóry byla přesvědčena, že musí být možné vyložit jakýkoli její fragment, jelikož dokonalé zjevení a dokonalý jazyk se nemohou skládat z nedokonalých částí. Tento nárok platil i v tak svérázných případech, jako když vykládaný zlomek vznikl svým vytržením z pasáže, která začínala záporkou (v hebrejštině oddělitelnou): pozice musela platit stejně jako negace. Uplatnil-li by se tento princip například na některé z příkázání desatera, výklad by pak vyžadoval lví úsilí a liščí ostrovtip exegeta. Fragmenty bylo také možné číst synchronně s jinými zlomky, jejichž datace se mohla lišit v řádech stovek let: chronologie nehrála při výkladu roli. Důležitá byla i číselná hodnota slov, která umožňovala hledat v textu další neintuitivní souvislosti a významy.<sup>258</sup> Takto vznikaly myriády alegorézí, nemluvě pak o třech mystických způsobech čtení, které kabalisté považovali za vyšší než čtyři základní výklady (doslovný,

---

<sup>256</sup> W. Dilthey, „Entstehung der Hermeneutik“, s. 194-197.

<sup>257</sup> V židovském kontextu podobnou otázku tematizoval G. Scholem, který se dlouhodobě zabýval sabatiánstvím a jeho důsledky. Šabataj Cvi se prohlásil za mesiáše a z této pozice popřel platnost „doslovného znění“ Tóry ve prospěch jejího takřikajíc velmi volného výkladu. Tato volnost nakonec nabrala podobu naplňování Tóry jejím porušováním a „vykoupení skrze hřích“, jak zní i název jednoho ze Scholemových textů. V době sabatiánství bylo možné vykládat písmo doslova jakkoli. Viz P. Bouretz, *Svědčkové budoucího času II*, přel. M. Pokorný, Oikoymenh, Praha 2009, s. 114-154.

<sup>258</sup> Ke všem těmto různým přístupům viz G. Stemberger, Ch. Dohmen, *Hermeneutika židovské Bible a Starého zákona*, s. 98-143.

halachický, agadický a filosofický): jednalo se o čtení na základě indicií v samotném jazyce Tóry (ozdoby, nahodilé odchyly atp.), o volné kombinování písmen a skládání Božích jmen, a konečně o čtení prorocké.<sup>259</sup> Nejspíše v této schopnosti nalézat význam i ve zdánlivě náhodných, bezvýznamných detailech písma, a tím se zároveň odpoutat od tradice, byly různé způsoby výkladů Tóry pro Benjamina inspirativní.<sup>260</sup>

Ze všech zmíněných rysů pokračujícího života děl si největší pozornost žádá ten čtvrtý, a sice proto, že napomáhá plastičtěji interpretovat kvazi-hermeneutickou koncepci stojící v pozadí knihy o truchlohře. Zde přichází ke slovu Adornova interpretace:

Umělecká díla ... se mění objektivně, nikoli jen v recepci: síla v nich vázaná žije dále. ... Vývoj děl je další život jejich imanentní dynamičnosti. Co díla říkají konfigurací svých prvků, znamená v různých epochách objektivně něco různého, a to nakonec vyvolává jejich pravdivostní obsah. Díla se mohou stát neinterpretovatelná, oněmělá; často jsou špatná, vůbec by mohla vnitřní změna děl, jejich pád do ideologie, obsahovat většinou pokles. Minulost poskytuje stále méně dobrých děl. Zásoba kultury se ztenčuje ...

...

Četná umělecká díla minulosti, mezi nimi i velmi slavná, nejsou již bezprostředně prožívána a fikce takové bezprostřednosti se s nimi mívá. Stane-li se, že historické tempo se podle zákona geometrické řady zrychlí, pak jsou do tohoto procesu stržena i umělecká díla, jež historicky nejsou vůbec vzdálená. Nesou v sobě tvrdošijně zdání spontánní přístupnosti, které by se muselo nejprve rozbít, aby bylo možné jejich poznání. Umělecká díla jsou archaická, když se již nedají prožívat. Tato hranice není strnulá ani není kontinuální; spíše je zlomená, dynamická a může se skrze correspondance rozplynout.<sup>261</sup>

První věcí, kterou se od Adorna dozvídáme, je, že v pokračujícím dějinném životě se proměňuje samo dílo, nikoli (jen) pohled recipientů na něj. O tom byla již řeč, avšak Adorno jde dále a nekompromisně tvrdí, že se v takovém případě díla stávají objektivně špatnými, byť ve své době mohla být dobrá. Zařazení do tradičního kánonu velkých děl nezaručuje, že se o daném díle nebude brzy moci mluvit jako o špatném. Možný je i opačný proces, tedy

---

<sup>259</sup> Tamt., s. 164-166.

<sup>260</sup> Role náhody je něco, co např. Gadamer ve své koncepci příliš nezohledňuje.

<sup>261</sup> T. W. Adorno, *Estetická teorie*, s. 261-262, 467.

proměna díla, jež bylo ve své době pokládáno za špatné, v dobré. Avšak dějinná tendence, již Adorno pozoruje, má opačný charakter: dobrých děl ubývá. Máme zde co do činění téměř s opakem Gadamerovy představy kontinuálního vývoje a rozvoje smyslu. Podle Adorna navíc hrozí iluze, že se domněle zakouší něco dobrého, zatímco ve skutečnosti se zakouší něco špatného, resp. se nezakouší nic. Adorno se nebojí mezi díla, která již nepromlouvají k posluchači, nepřímo zařadit i ta Bachova. „Čím intenzivněji chceme pochopit Bacha, tím záhadnější je podoba, kterou nám s veškerou svou silou vrací.“<sup>262</sup> Dnešní trend poučených interpretací, které se snaží hrát barokní hudbu tak, jak se ve své době hrála, by nejspíš podle Adorna byl výrazem toho, jak lehce lze propadnout zdání přístupnosti nepřístupného.

Umění rozlišit dobrá díla od špatných, přístupná od nepřístupných, přitom nabývá na významu, neboť tempo dějinných změn se neustále zrychluje a díla se stávají nepřístupnými dříve než dříve. Doby, kdy se umělecké styly a formy držely v platnosti dlouhé desítky let, jsou dlouhé desítky let pryč. O to větší roli získává to, co Adorno, opět v přímé návaznosti na Baudelaira (a Benjamina) nazývá *correspondances*. Právě díky nim může v dalším životě děl docházet i k vývoji, nejen k úpadku. *Correspondances* jsou blízké benjaminovským konstelacím, jde o okamžiky, kdy určité období minulosti náhle koresponduje s přítomností, kdy se znenadání stává (do určité míry) přístupným. Proto Adorno tvrdí, že hranice nepřístupnosti (archaičnosti) je dynamická, plovoucí. Nepřístupnost totiž nikdy nemusí být definitivní. Okamžiky *correspondances* jsou pak pravými příležitostmi pro kritika: dílo se zpřístupňuje, ale kritik od něj má zároveň nedocenitelný dějinný odstup a může se tak zaměřit i na jeho jiné stránky, než kterých si všímalo tehdejší publikum. Řečeno Benjaminovými termíny: může se obrátit k pravdivostnímu obsahu díla, nejen k tomu věcnému. Ke *correspondances* přitom dochází zejména v obdobích zlomů, kdy se proměňuje přítomná podoba umění;<sup>263</sup> další život děl je dějinný nejen v tom smyslu, že probíhá díky jejich recepcím a interpretacím pozdějšími generacemi, nýbrž i proto, že reaguje na dějinné události, které s danými díly zdánlivě nemají co do činění.

---

<sup>262</sup> Tamt., s. 248. Adorno tuto větu pronáší v bezprostřední souvislosti s nemožností Bacha zakusit.

<sup>263</sup> „Mohou se [tj. díla] však aktualizovat historickým vývojem, skrze *correspondance* s pozdějšími díly: jména jako Gesualdo di Venosa, Greco, Turner, Büchner jsou všeobecně známé příklady, ne náhodně znovu objevené po zlomu kontinuální tradice.“ Tamt., s. 63.

Platí však tato Adornova interpretace i pro Benjaminův vlastní přístup? V hlavních bodech patrně ano, ale je třeba se zaměřit i na drobnější odlišnosti. Adorno používá explicitně benjaminovských výrazů jako je „pravdivostní obsah“, „konfigurace prvků“ či „další život děl“, a to víceméně v Benjaminových intencích. Stejně tak poukaz na *correspondances* v otázce nepřístupnosti děl se zdá být přesný: truchlohry byly právě uměleckými díly, které po dlouhou dobu zůstávaly nepřístupné, a teprve díky vzájemné podobnosti s expresionismem se znovu zpřístupnily a otevřely pro interpretaci. Adorno však klade velký důraz na zkušenost a prožitek. V jeho koncepci jde v první řadě o to zakusit dílo novým způsobem, dobrat se nového významu konfigurace jeho prvků. Avšak u Benjaminova je role interpreta destruktivnější; teprve kritik umrtvuje dílo a rozkládá je na prvky, byť v případě truchloher tento proces rozpadu probíhal od samého počátku, jak bylo zmíněno výše. Zároveň u Benjaminova sestavuje konfiguraci původu teprve kritik-filosof. U Adorna se spíše zdá, že konfigurace je již v samotném díle a otázkou je, jakým způsobem se zakouší a vykládá, jaký význam v ní interpret nalézají. Cílem u Adorna navíc není původ, nýbrž proměna skutečnosti.

Bez zkušenosti či prožitku by se patrně neobešel ani Benjamin: pokud by dílo zůstávalo zcela nepřístupné (což není totéž jako nepochopitelné), jevilo-li by se jako soubor zcela disparátních prvků, neposkytovalo by interpretovi žádná vodítka, jak sestavit kýžené znázornění. Jak se již ukázalo, Benjamin potřeboval jak krajní mnohost, tak napětí mezi prvky. Rozklad, avšak nikoli úplné rozstřelení: i po rozkladu musely prvky děl vykazovat určité napětí, smysluplnou paralelitu. Vezmeme-li navíc v potaz následující poučení převzaté od F. Schlegela, pak ani existence prvků díla není něčím samozřejmým, nýbrž spíše závisí na poetickém kontextu: „Poetický kritik rozeznává ‚části‘, dílčí jednotky uměleckého díla, jen nakolik existují v estetickém kontextu; nikdy nerozloží dílo na jeho ‚původní‘ (tj. před-poetické) prvky, které jsou sice samy o sobě zcela validními a ‚živými‘ univerzáliemi, avšak mimo celkový poetický záměr jsou ‚mrtvé‘.“<sup>264</sup> Chtěl se Benjamin obrátit radikálně proti Schlegelovi a v souladu se svým popisem kritiky jako umrtvování děl rozkládat díla na před-poetické, mrtvé prvky? Anebo uznával, že prvky existují jen v poetickém kontextu, tj., řečeno s Adornem, v estetické zkušenosti? Vzhledem k tomu, s jakým důrazem

---

<sup>264</sup> V. Lange, „Friedrich Schlegel’s Literary Criticism“, in: *Comparative Literature* vol. VII no. 4 (1955), s. 298.

Benjamin hovořil o hlubokém ponoru do fenoménu (tj. díla), o opakovaném navracení se k němu apod., se zdá, že nepřehlížel estetickou zkušenost díla, avšak nebál se prvky, které díky ní objevil, vytrhnout z estetického kontextu. Nezůstaly pak ovšem ‚mrtvé‘, nýbrž vstoupily do vyššího kontextu znázornění původu, potažmo pravdy. Staly se prvky vyššího celku. Díla sama si přitom navzdory své přístupnosti, vyvěrající z dějinné *correspondance*, u Benjamina zachovávají svou jinakost; horizonty nesplývají. To by uznal nejspíše i Adorno, ovšem u Benjamina si interpret přesto zachovává větší volnost vůči interpretovanému. Díla se v jeho koncepci stávají přístupná jen v tom smyslu, že v nich kritik objeví příležitost pro vlastní znázornění jejich původu, pro svou *tvůrčvou práci*. Vhodný stavební materiál: rozložený, avšak nikoli bez napětí, přístupný, avšak nikoli jako významuplný celek, nýbrž jako znak.

### Kritik jako druhý tvůrce

Benjaminova volnost v interpretaci s sebou přináší otázku, zda je literární kritik, tento specifický provozovatel hermeneutiky, vlastně interpretem díla či spíše samostatným tvůrcem. Je otázkou, zda např. alegorie jako plnohodnotná forma výrazu byla v barokních truchlohách přítomna od počátku a šlo pouze o to objevit ji, anebo ji Benjamin *konstruoval* na základě vodítek a náznaků, které mu poskytovala sama díla; jinými slovy, zda byl objevitelem či spíše autorem dané koncepce alegorie. Benjamin sám by ovšem takovéto rozlišení nejspíše nepřijal, neboť byl silně ovlivněn romantickou koncepcí literární kritiky, která chápala kritiku jako *součást* díla samého. Kritika nebyla pro romantiky souzením či hodnocením, nýbrž v první řadě rozvíjením kritizovaného díla. „Kritika nemá dělat nic jiného než odhalovat skryté tendence samotného díla, dokončovat jeho tajné záměry. ... Hlavním záměrem kritiky tedy není, zcela v protikladu k dnešnímu chápání její podstaty, dílo posoudit, nýbrž na jedné straně je dovést ... na straně druhé je rozpustit v absolutnu.“<sup>265</sup> S tím souvisela i romantická teze o bytostné kritizovatelnosti některých děl, již Benjamin v *Úkolu překladatele* rozvinul do podoby bytostné přeložitelnosti. Pojem kritizovatelnosti

---

<sup>265</sup> W. Benjamin, „Pojem umělecké kritiky v německé romantice“, in: *týž, Literárněvědné studie*, s. 113, 121.

říká, že kritiku romantického stylu lze provést jen u děl, která jsou pro ni podstatným způsobem otevřená. Takováto díla lze považovat za dokončená, ale nedocelená a nezavršená, jakoby čekající na své plné rozvinutí právě v kritice či překladu, které se tak ukazují jako jejich bytostné součásti.<sup>266</sup> Kritizovatelnost ovšem neznámá, že díla jsou předurčena k tomu, aby byla kritizována, nýbrž že se u některých z nich kritika zkrátka může (dokonale) rozvinout, zatímco u jiných naráží na nepřekonatelné překážky.<sup>267</sup> O kritizovatelnosti lze tedy mluvit až v okamžiku, kdy se kritik díla chopí a o jeho kritiku se pokusí. Teprve coby již kritizovaná se díla ukazují jako kritizovatelná.<sup>268</sup>

Zároveň však ale pojem kritizovatelnosti obsahuje vhléd do dějinného přežívání děl, v němž jsou díla *odkážána* na kritiky, kteří je s příchodem každé nové generace musí re-interpretovat a bez nichž zůstane dokonalost děl nerozvinutá. Z širší dějinné perspektivy je tak „kritika nejen možná a nutná, ale ... [i] ceněna výše než dílo.“<sup>269</sup> Je-li kritika *nutná*, pak ovšem nejde o determinismus, nýbrž spíše o souvislost s již zmíněnou nutností uměleckého díla, kterou popsal Novalis.<sup>270</sup> Benjamin uvažuje o paradoxní nutnosti kritiky, která se objevuje až ex post, stejně jako Novalisova nutnost uměleckého díla se podle něj ukazuje až díky analýze jeho metafyzického obsahu. Garantem nutnosti kritiky je absolutno samo čili úspěch při jeho znázornění, jež nelze předvídat: „Případný úspěch kritiky při poukazování k absolutnu, při předvedení čisté separace či difference, může pro Benjamina garantova pouze absolutno

---

<sup>266</sup> „V překladech se život originálu vždy znovu rozvíjí posledním a nejobsáhlejším způsobem.“ W. Benjamin, „Úkol překladatele“, s. 60.

<sup>267</sup> Benjamin to vyjadřuje za pomoci pojmu reflexe, jejíž přítomnost v díle znamenala pro romantiky jeho bytostnou kritizovatelnost: „...pro existenci reflexe neexistuje vůbec žádné jiné měřítko, žádné kritérium než možnost ji plodně rozvinout.“ W. Benjamin, „Pojem umělecké kritiky v německé romantice“, s. 121.

<sup>268</sup> *Úkol překladatele*, silně metafyzicky laděný, ovšem takto jednoznačné čtení problematizuje, jelikož tvrdí, že bytostná přeložitelnost díla je zcela nezávislá na lidech a jejich aktivitě: „...jistě relační pojmy získávají dobrý, ba možná nejlepší smysl tehdy, pokud je předem nevztahujeme výlučně k lidem. Tak by bylo lze hovořit o nezapomenutelném životě či okamžiku, i kdyby na ně všichni lidé zapomněli. Pokud by to totiž jejich bytost vyžadovala, aby nebyly zapomenuty, pak by onen predikát nezapomenutelnosti nebyl nesprávný, nýbrž obsahoval by požadavek člověkem nesplnitelný, a snad i poukaz ... na vzpomínku Boží. Podobně můžeme uvažovat o přeložitelnosti jazykových útvarů i tehdy, pokud jsou pro lidi nepřeložitelné.“ W. Benjamin, „Úkol překladatele“, s. 59. Podle tohoto pojetí je dílo svou podstatou skutečně určeno k tomu být přeložitelné či nepřeložitelné, nezávisle na všech pokusech o překlad. Lidské oko ovšem tuto přeložitelnost nemůže postřehnout před všemi pokusy o překlad, nejedná se o kvalitu díla, která by byla ve světě přístupná. Ve skutečném světě se ustavuje až spolu s překladem. Myšlenkový postup, poukazující na Boží vzpomínku, navíc umožňuje vést analogii ke kritikovi a dílu: přeložitelnost textu se ukazuje až jeho takříkajíc Božím překladem. Figura je tedy stejná, pouze nevykroužená okolo člověka.

<sup>269</sup> W. Benjamin, „Pojem umělecké kritiky v německé romantice“, s. 158.

<sup>270</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 33.



samo.<sup>271</sup> Je-li Benjaminova kniha o truchlohře bytostnou součástí barokních dramát, pak padá se stolu otázka, zda je jeho koncepce alegorie původně přítomná v dílech či dodatečně zkonstruovaná. To, co je na dílech původní, se ukazuje až nyní. Kritika stojí výše než dílo a nemá v něm tedy své měřítko. Benjaminovi nejde o pozdější odkrývání původních, snad nevědomých tendencí barokních tvůrců. Jeho předchůdcem byl v tomto ohledu znovu F. Schlegel, jenž sice vyházel mj. z Herdera, jehož schopnost „kongeniálního sebe-vcítění do jiných epoch a národů“<sup>272</sup> byla proslulá, a sdílel s ostatními romantiky důvěru ve společnou „půdu“, na níž dějinní aktéři stojí,<sup>273</sup> tj. Gadamerem zmíněnou stejnorodost lidské přirozenosti, avšak zároveň se od (raně) hermeneutické tradice v mnohých ohledech odlišoval.

První odlišností bylo, že se „Schlegel nezajímal o praktické otázky jako bylo uplatnění jeho vhledů na konkrétní případy – zcela v protikladu ke Schleiermacherovi“.<sup>274</sup> Podobný rozdíl vyvstal i mezi Benjaminem a Braudelovou teorií modelů: rovněž Benjaminovy konfigurace neměly „platit“ pro jednotlivé případy, nýbrž byly cílem samy o sobě. Schlegelovy interpretace uměleckých děl mířily „výše“ než k porovnání se „skutečností“: Měly spíše „naráz“ (*auf einen Schlag*) vyjádřit normativní celek (ideál), zaznamenat jej jediným konceptuálním „vrhem“, bezprostředně a s jistotou. ... Odtud Schlegelův „sklon k mysticismu“...<sup>275</sup> Schlegelovi šlo o předvedení absolutna, zpravidla pomocí fragmentu. V tom se zase odlišoval od Gadamerova přístupu, jenž na absolutno rezignoval. Schlegelův fragmentární styl psaní stál v protikladu k primárnímu zaměření na celek – a stopu tohoto postoje lze zachytit i u Benjaminova a jeho mozaikové techniky, jak ji zmiňuje v předmluvě knihy o truchlohře.<sup>276</sup> Hlavní ze Schlegelových zvláštností pak byl již naznačený kriticko-konstruktivní přístup k uměleckým dílům, který se nejvýrazněji projevil v jeho kritice Goethova románu o Vilému Meisterovi:

---

<sup>271</sup> R. Gasché, „The Sober Absolute: On Benjamin and the Early Romantics“, s. 67.

<sup>272</sup> W. Dilthey, „Die Entstehung der Hermeneutik“, s. 197.

<sup>273</sup> „Porozumění lidem (*Verstehen von Personen*) je, jak [Schlegel] píše na jednom místě, „přivlastnění zárodku, přijímání, růst, rozkvět“, pro něž je zapotřebí kongeniality „půdy“ (*Kongenialität des ‚Bodens‘*).“ H. Schnur, *Schleiermachers Hermeneutik und ihre Vorgeschichte im 18. Jahrhundert. Studien zur Bibelauslegung, zu Hamann, Herder und F. Schlegel*, J. B. Metzler Verlag, Weimar 1994, s. 142, 144.

<sup>274</sup> Tamt., s. 142.

<sup>275</sup> Tamt.

<sup>276</sup> Schnur tvrdí, že Schlegel také pracoval s myšlenkou cyklického čtení a hermeneutického kruhu, ale nešlo mu o vzájemné osvětlování jednotlivosti a celku, nýbrž výhradně o celek. Tamt., s. 145.

Goethovští badatelé občas s nesouhlasem upozornili, že Schlegelova recenze téměř úplně přehlíží to, co by více pozitivisticky laděná kritika nazvala Goethovými „skutečnými“ záměry. Avšak vztah kritika k básni není pro Schlegela vztahem vykladače více či méně skrytých, avšak přesto objevitelných a snad i objektivních významů; kritik je spíše sám inteligentním umělcem, jenž díky své receptivní citlivosti a pozornosti k sugestivnímu poetickému detailu může osvětlit, manipulovat a, na úrovni další intelektuální diferenciaci, přeskupovat primární symboly básníka. Je-li tedy úkolem kritika vytvořit předmět se specifickým významem, odlišný od předmětu básníka, přestože na něm závislý, pak se jej dokáže nejlépe zhostit ten, kdo je kritikem a básníkem zároveň.<sup>277</sup>

Schlegelovský kritik tvoří z již vytvořeného, konstruuje z již konstruovaného, a běží mu především o jeho vlastní výtvar, nikoli o význam kritizovaného díla. Kritika či interpretace zde dostává radikálně novou podobu. Nejde o vyložení významu díla – at' již významu „původního“ či toho, který se právě v současné dějinné situaci hermeneuticky konstituuje. Cílem je vlastní znázornění absolutna, fragmentární a „jednorázové“, jež v díle nachází jen takřkajíc odrazový můstek. Jedná se tak vlastně o dvojitou konstrukci: konstruování na základě toho, co je již konstruované. U Benjamina je pak právě toto dvojí konstruování paradoxně způsobem, jak znázornit původ. Podobně jako Hegel překvapivě preferoval zprostředkované před bezprostředním, vyzdvihoval Schlegel umělost nad přirozenost. „Moderní básník – tak zní Schlegelova ústřední, ne-li zcela originální teze – rozpoznává neodvratné odcizení mysli (*mind*) tváří v tvář přírodě ...; jeho hlavní snahou tedy nesmí být estetické smíření, nýbrž předvedení nevyhnutelných konfliktů mezi přírodou a myslí. ... To, co básník konstruuje, musí kritik, jenž má vůči básníkovi výhodu v tom, že je nadvakrát vzdálený přírodě, rekonstruovat; a tím, že předkládá zrcadlový obraz zrcadlového obrazu, překonává samotnou báseň.“<sup>278</sup> V této opozici vůči tradiční ideji umění jako nápodoby přírody, resp. přírodní krásy, zaznívá implicitně nedůvěra vůči pojmu přírody, který již v Schlegelově době procházel dynamickými proměnami a dnes se transformuje ještě rozhodněji.

Shrneme-li hermeneuticko-kritickou koncepci, o níž se opírala kniha o truchlohře, pak by mohla vypadat takto: i) umělecká díla se v dějinách vyvíjejí co

---

<sup>277</sup> V. Lange, „Friedrich Schlegel's Literary Criticism“, s. 297.

<sup>278</sup> Tamt., s. 292, 296. Je pravděpodobné, že Lange termínem *mind* míní ekvivalent německého *Geist*, jak je obvyklé v anglosaském diskursu.

do svého smyslu i významu, jak tvrdil Gadamer, avšak ii) tento vývoj není lineárním rozvíjením, nýbrž zahrnuje i propady, krize, hluchá místa, jak tvrdil Adorno iii) během tohoto vývoje se ovšem odehrává podstatnější proces – rozestupování věcného a pravdivostního obsahu díla, jehož lze ve zlomovém okamžiku využít a znázornit původ. iv) Původ se přitom znázorňuje díky tvořivé činnosti interpreta, který nehledá „původní“ ani současný význam díla, nýbrž využívá jeho prvků společně s prvky jiných děl jako dílků mozaiky či obrazů ve filmové montáži a řídí se přitom pouze kritériem pravdy, nikoli významu či smyslu. Benjaminovská kritika tak vlastně přerušuje ustavičný jejich ustavičný vývoj v dějinách

### Pomíjivá příroda

Vzhledem k dějinnosti našeho bytí je obnovení původních podmínek, stejně jako veškeré restaurování, bezmocným počínáním. Obnovený život, vynesení z odcizení, není původní život. ... To může jen potvrdit nejnovější tendence přenášet umělecká díla z muzeí zpátky na místo jejich původního určení nebo vrátet stavebním památkám jejich původní podobu. Obraz navrácený z muzea zpět do kostela nebo stavba ve svém někdejší stavu nejsou tím, čím byly - stávají se turistickými cíli.

H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda*<sup>279</sup>

Schlegelův odvrát od přírody a vyzdvižení umělosti a konstruování jako něčeho dokonalejšího nás přivádí zpět k jednomu z hlavních témat, zmíněných již v úvodu, totiž ke kritice přírody jako domnělé sféry původnosti. Chápat přírodu jako ono původní, jež nese stopy svého původu a odkazuje k němu, tak jako matematicko-fyzikální vědy stopují přírodu až k Velkému třesku (potažmo

---

<sup>279</sup> H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda I*, s. 157.

jinému původu) či jako některé theologie vidí v dokonalosti přírody odkaz k dokonalosti jejího původu ve stvořitelském aktu, je ovšem věcí relativně nedávné doby. Stejně tak se jen nedlouho vysvětlují dějinné artefakty jako stopy svého *vzniku*, tj. svého „původu“ v lidské činnosti a dějinném vývoji, tj. jako separované od původu v silném smyslu. Takovýto pohled na věc se vytvořil až v době industriální revoluce, na základě zvláštní zkušenosti *pomíjivosti* toho, co se dosud pokládalo za víceméně dané. Až pro generaci, která viděla svět svých otců nenávratně mizet, se příroda stala původní.<sup>280</sup>

Zrychlování dějinných změn, zjištění, že přítomnost již nezahrnuje nic stálého a „původního“, vyvolaly v raně moderní společnosti šok a jemu odpovídající reakci: útek k opačnému extrému. Teprve z pohledu industriálně-kapitalistické doby se příroda jevila jako bezpečné, původní útočiště, a to výhradně kvůli své *stálosti*. Jestliže dějinný vývoj ohrožoval veškeré jistoty, hledaly se oblasti, které by jím byly nedotčeny. „Není překvapením, že v rané fázi industriální přírody cítila modernita blízký vztah k tomu, co je primitivní a archaické: klasická antika byla v devatenáctém století ‚módou‘ ...; v Benjaminově době byl ‚primitivismus‘ v kurzu.“<sup>281</sup> Jako archaické – tedy jako kýžený ostrov stálosti – se ovšem nakonec ukazovalo téměř vše, co existovalo *před* industriální revolucí a zrychlováním dějinného vývoje.<sup>282</sup> Raná moderna se tak utíkala ke dvěma oblastem: i) přírodě ii) minulosti obecně. V knize o pasážích zmiňuje Benjamin „žízeň po minulosti“, kterou mělo devatenácté století a která byla „hlavním předmětem“ jeho analýzy.<sup>283</sup> Minulost, zvláště ta vzdálená, se v očích moderní společnosti stávala podobně pevnou a neměnnou jako příroda sama. Již bylo zmíněno, že historismus přišel s nárokem poznání minulosti pro ni samu. To zde ovšem znamená: pro její stabilitu. Teprve v industriální době se takovýto nárok mohl klást. Ostatně – co jiného se mělo stát předmětem zájmu

---

<sup>280</sup> „Pro lidi žijící okolo roku 1920 patřily novinky z dob mládí jejich rodičů – plynové osvětlení namísto neonových značek, drdoly a viktoriánské šaty namísto mikáda a plavek – do daleké minulosti.“ S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, s. 65.

<sup>281</sup> Tamt., s. 70.

<sup>282</sup> Například pařížské pasáže, vzniklé již v industriálně-kapitalistické době, Benjamin fascinovaly právě kvůli tomu, *jak rychle* se proměnily v cosi archaického: „Tak jako kameny z miocénu či eocénu nesou na některých místech stopy hrozivých tvorů z těchto geologických období, tak dnes ve velkých městech leží pasáže jako jeskyně s fosiliemi vymřelého prazvířete: konzumentů z před-imperiální epochy kapitalismu, posledních evropských dinosaurů.“ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1983, s. 670 [R2,3]. Zde se ukazuje další aspekt Benjaminovy koncepce *Naturgeschichte*: v době zrychlování dějinných změn se samy dějinné artefakty přeměňují v něco kvazi-přírodního, nesoucího nádech archaičnosti a vzdálenosti typický pro (mytologickou) přírodu.

<sup>283</sup> Tamt., s. 513 [L1a, 2].

než to, co již zdánlivě nepodléhá žádným změnám, co již pominulo a pominout nemůže? V krystalické formě tuto představu dějin znázorňuje již několikrát zmíněná koncepce minulosti, „jaká skutečně byla“, tj. minulosti jako „původní“, kdysi aktuální a dnes již neměnné. „Dějiny ukazující věc ‚jaká skutečně byla‘ byly nejsilnějším narkotikem století.“<sup>284</sup>

Benjaminovo myšlení polemizovalo s oběma hlavními dobovými představami původnosti, tedy s minulostí „jaká byla“ a přírodou jako čímsi stabilním. První z nich popíralo různými způsoby, především pak účinkem, jež měly mít jeho vlastní studie. Již byla řeč o zlomové reálné *proměně* minulého, k níž mělo v jeho textech dojít. Proměňuje-li se *právě nyní* např. barokní truchlohra z přechodného v původní útvar, ukazuje se tak zároveň, že minulost není jednou provždy danou a hotovou věcí, nýbrž že je jí vlastní určitá dynamika. Dochází v ní ke stejně podstatným změnám jako ve zrychlující se přítomnosti. Představy o období barokního dramatu jako o nepůvodním berou za své tak razantně jako plynové osvětlení. Vzhledem k výše řečenému by mělo být patrné, že se nejedná pouze o proměnu pohledu na minulost, nýbrž o proměnu minulosti samotné.

Co se týče moderního pojmu přírody, korigoval jej Benjamin tím, že označoval přírodu za *pomíjivou*.<sup>285</sup> Nebyl prvním, kdo se snažil přírodu dynamizovat, avšak jeho postřeh se např. od Darwinovy myšlenky evoluce liší tím, že nepracuje s žádnou neměnnou kategorií. Podrzuje-li Darwin sám evoluční vývoj jako cosi neměnného, a tedy podobného stálosti tradiční mytologické přírody, pak u Benjamina se sama pomíjivost, jak se již ukázalo výše při výkladu barokní představy přírody-dějin, stává pomíjivou. Implikuje to představu, podle níž zde jednou žádná pomíjející přítomnost již nebude. Sama přítomnost se stává takřkajíc vzácnou. Není zde žádná pevná přirozenost, byť by jí měl být sám vývoj. Benjamin rovněž odmítal Heideggerův pojem dějinnosti jako obdobný pokus dynamizovat přírodu, avšak zároveň ji zachovat jako invariantní kategorii. Jeho lakonické odmítnutí „dějinnosti“ v knize o pasážích<sup>286</sup> nejspíše vychází z jeho rozhovorů s Adornem, který se kritice Heideggerovy koncepce věnoval soustavněji ve své přednášce *Die Idee der Naturgeschichte*, kde

---

<sup>284</sup> W. Benjamin, „N [Teorie poznání, teorie pokroku], s. 128.

<sup>285</sup> V *Teologicko-politickém fragmentu* například stojí, že „příroda je mesiášská ze svého věčného a totálního pomíjení“, a kniha o truchlohře podotýká, že je „příroda odedávna propadlá smrti“, a proto „též odedávna alegorická“. W. Benjamin, „Teologicko-politický fragment“, in: týž, *Agessilaus Santander*, s. 81; týž, *Původ německé truchlohry*, s. 149.

<sup>286</sup> W. Benjamin, „N [Teorie poznání, teorie pokroku], s. 127.

polemizoval s „filosofickou syntézou přírody a dějin v Heideggerově premise, že ‚dějinnost‘ je ‚přírozeností‘ (*nature*) Bytí“.<sup>287</sup> U Heideggera i Darwina zůstává navzdory vší dynamice zbytek neměnnosti: vtípem je, že neměnnou se stává sama dynamika (evoluce či dějinnost). Z Benjaminovy myšlenky pomíjivosti přírody naproti tomu vyplývaly „radikální implikace“<sup>288</sup> právě proto, že nepodržovala ani takovéto reziduum statickosti.<sup>289</sup> Těchto důsledků si byl vědom především „Adorno, jenž intelektuálně zmapoval Benjaminův přístup“;<sup>290</sup> a u nějž se Benjaminovy myšlenky o pomíjivosti přírody dočkávají plnějšiho rozvinutí. Má smysl zde věnovat Adornovi více prostoru, neboť nezůstává u náznaků, tak jako Benjamin. Ve své přednášce o ideji přírody-dějinnosti navíc vycházel z osobních rozhovorů s Benjaminem, v nichž byl jeho přítel otevřenější než ve svých textech.

[U Benjaminu] nejde o analytické vysvětlování pojmů, nýbrž o konstelace idejí, a to ideje pomíjivosti, označování a ideje přírody a ideje dějin. K těmto idejím se neodkazuje jako k nějakým „invariantům“; tázání nemá v úmyslu vyhledávat je, nýbrž tyto ideje se shromažďují okolo konkrétní historické fakticity, jež se ve své jedinečnosti odemyká v souvislosti oněch momentů. Jak ale spolu tyto momenty souvisejí? Příroda jako stvoření je u Benjaminu myšlena jako poznamenaná znamením pomíjivosti. Takto má ale v sobě moment dějin. ... Základní určení pomíjivosti všeho pozemského nezná nic jiného než právě takový vztah přírody a dějin; to, že všechno bytí či všechno jsoucí je třeba chápat jen jako překřížení dějinného a přírodního.<sup>291</sup>

Benjamin totéž vyjádřil stručněji v jednom zlomku, na nějž upozornila S. Buck-Morss: „Žádná dějinná kategorie bez její přírodní substance, žádná

---

<sup>287</sup> S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, s. 59.

<sup>288</sup> B. Hanssen, „Philosophy at its Origin: Walter Benjamin's Prologue to the *Ursprung des deutschen Trauerspiels*“, s. 810.

<sup>289</sup> V tomto ohledu byl Benjamin radikálnější než Gadamer, jenž rovněž kritizoval představu návratů k původnosti či přírozenosti, avšak nezproblematizoval pojem přírody/přírozenosti. V Gadamerově pojetí jsou dějiny a přírozenost spíše dvěma paralelními rovinami existence; přírozenost přetrvává takřka jako „pod“ dějinami. „Zdá se mi, že žijeme ve stavu trvalého předráždění našeho historického vědomí. Je důsledkem tohoto předráždění a také ... mrzutým myšlenkovým zkratem, když se někdo tváří v tvář takovému přecenění historické proměnlivosti dovolává věčných pořádků přírody ... Nejenže dějinné podání a přírozený řád života tvoří jednotu světa, v němž my jako lidé žijeme – právě způsob, jakým zakoušíme jeden druhého, dějinná podání, přírozené danosti naší existence a našeho světa, vytváří vpravdě hermeneutické univerzum, do něhož nejsme uzavřeni jako do nepřekročitelných hranic, nýbrž k němuž jsme otevřeni.“ H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda I*, s. 17.

<sup>290</sup> S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, s. 72.

<sup>291</sup> T. W. Adorno, „Die Idee der Naturgeschichte“, s. 357-358.

přírodní substance bez jejího dějinného filtru.<sup>292</sup> Co však z tohoto východiska vyplývá pro myšlenku původu? Není-li zde jediná vůdčí kategorie, kterou by bylo možné věci vysvětlovat, tak jako je to u Heideggera možné činit pomocí kategorie dějinnosti či u Darwina prostřednictvím kategorie evoluce (v přírodních vědách pak přírodní zákony), mění-li se nejen příroda sama, nýbrž i kategorie, kterými je třeba ji uchopovat, co je poté původní? Pomíjivost nikoli, přestože by se tak mohlo zdát. Neboť i ona sama je pomíjivá a nemá stejný status jako dějinnost, kterou je možné pokládat za původní danost lidské existence. Původní jsou spíše vždy odlišné konfigurace různých pojmů či kategorií, kterými je třeba přírodu-dějiny vykládat. Jinými slovy, v různých dobách je původní něco jiného. Z Adornova výkladu by se dalo dovodit, že v barokní době byla původní specifická konstelace pomíjivosti, označování, přírody a dějin. V Benjaminově výkladu truchlohry a barokní doby se možná jedná o bohatší konfiguraci, zahrnující i politické elementy. Avšak podstatné je, že původnost se takřkajíc přesouvá z přírody do dějin, spojuje se s novostí, která je rozlišujícím znakem právě dějin, a zabraňuje považovat dějiny – a to tam, *kde jsou nejvíce dějinami*, tj. tam kde vzniká něco nového –<sup>293</sup> za něco nepůvodního.

Původ již nenačrtává dělící linii mezi přírodou a dějinami či mezi přítomností a vzdálenou minulostí, popřípadě mezi žitou přítomností a její (paměťovou) rekonstrukcí, nýbrž mezi *jednotlivými dějinnými epochami*. To zde ovšem znamená: mezi různými konfiguracemi přírody-dějiny. Benjaminovský svět se nerozkládá duálně na přírodu a dějiny, nýbrž multiplicitním způsobem na přírodně-dějinné formace se subtilnějšími vzájemnými diferencemi. Původy umožňují odlišovat různé stupně a formy umělosti, dalo by se říci „civilizovanosti“, nikoli fundament od vytvořeného. V tomto smyslu jsou benjaminovské původy nepůvodní: netýkají se toho, co zde bylo „původně“.

Jelikož klíčem k původu není jedna nad-dějinná kategorie, vyplývá z toho druhý předpoklad, jež zmiňuje Adorno, totiž nutnost východiska u konkrétního artefaktu. Ono původní, totiž specifická konfigurace pojmů, jimiž se uchopuje a vyjadřuje svět v dané době, se ukazuje pouze díky konkrétním dějinným fenoménům. To ovšem zároveň znamená: díky konkrétním *přírodně-dějinným* fenoménům. Jakmile se např. barokní truchlohra nahlédne jako fosilie, skýtá

---

<sup>292</sup> W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 1034 [O°, 80].

<sup>293</sup> T. W. Adorno, „Die Idee der Naturgeschichte“, s. 354-355.

určitou stopu původu podobně jako to tradičně činily „ryze přírodní“ úkazy. Pokládají-li se dějinné předměty za přírodně-dějinné, jejich mnohost a vzájemné rozdíly pak zabraňují tomu, aby se hledal jeden původ pro všechny, nýbrž je třeba je seskupovat do figur prosycených napětím, členit do znázornění jednotlivých epoch, shromažďovat ve výraz spočetné diskontinuity původů. Benjamin se vposled nejen pokusil znázornit, že barokní truchlohra má *svůj* původ, nýbrž také, že původ lze znázornit právě pomocí analýzy útvaru jako je barokní truchlohra. Tím se takřkajíc z druhé strany navracíme k první otázce položené na úvod této kapitoly.

Potřebu vycházet od konkrétního a „umělého“ či obecněji dějinného znovu výslovněji tematizuje Adorno, např. když popisuje přístup esejisty ke kulturním fenoménům:

Nenechává se [tj. přístup esejisty] ošálit diferencí kultury a toho, co ji zakládá, o nic více než filosofie původu. Pro esej ovšem není kultura epifenomén překrývající Bytí, který je potřeba zničit; naopak, co se nachází pod kulturou, je samo *thesei*, falešná společnost. Pro esej není původ důležitější než nadstavba. ... Nevelebí zabývání se původním jako původnější než zabývání se zprostředkovaným, protože původnost sama je pro ni předmětem reflexe, něčím negativním. To odpovídá situaci, ve které se původnost coby stanovisko ducha stojícího uprostřed zespolečenštěného světa stává lží. Ta sahá od povyšování historických pojmů v historických jazycích na původní slova až k akademickým instrukcím pro *creative writing* a profesionálně provozovaným primitivnostem, jako jsou hra na zobcovou flétnu a *finger painting*...<sup>294</sup>

Filosofií původu zde Adorno nemíní tu Benjaminovu; odkazy na „Bytí“ a „původní slova“ naznačují poměrně jasně, koho má na mysli. Především ale kritizuje samotnou diferencii nadstavby a základny, kultury a Bytí, potažmo dějin a přírody a v explicitně marxistickém stylu poukazuje na její úskalí. Cesta k původu podle něj nevede prostým odstraněním všeho nepůvodního, umělého, kulturního, jak se o to snaží filosofie Bytí. Podle Adorna se takovýmto postupem lze dobrat pouze k falešné společnosti, k tomu, co je kladené (*thesei*) a nikoli původní. Původ jako neměnný trans-historický základ nesoucí dějinné útvary je projekcí vládnoucí třídy, jež má za úkol stabilizovat dominanci vládnoucích a učinit ji nenapadnutelnou. Neměnnost původu, jenž má být kontinuálně

---

<sup>294</sup> T. W. Adorno, „Esej jako forma“, s. 35.



přítomný pod dynamikou dějinných změn, je iluzí vládnoucích o vlastním neměnném setrvání u kormidla. Sám pojem původu či původnosti se stává mocenským nástrojem, který rozlišuje to, čím má smysl se zabývat (tj. to, co podporuje *status quo*), od toho, co lze nechat stranou (tj. to, co narušuje panující stabilitu). Adorno však oponuje tvrzením, že původnost je něčím *negativním*, předmětem reflexe. Tomu lze rozumět tak, že hledání původnosti se objevilo až v době, kdy se dějinná dynamika stala hlavním určujícím faktorem lidského života, kdy se svět stal plně zespolečenštělým a život se počal odehrávat výhradně v oblasti, které Adorno říká druhá příroda. Teprve v okamžiku, kdy nezná nic jiného než dějiny, počíná se mysl obracet k přírodě jako ryzí původnosti.

Adorno pojmem druhé přírody navazuje na Lukácse a chápe ji jako dějiny, jež sedimentovaly, ztuhly a proměnily v kvazi-přírodu, konkrétně jako svět společenských konvencí, které měly původně konkrétní smysl, ale postupem času se natolik osamostatnily a staly „přirozenými“, že vystupují proti člověku podobně jako „první“ příroda, totiž jako cosi neměnného, prostého smyslu, jako to, co zde bylo odjakživa.<sup>295</sup> Kdo však tuto druhou přírodu reflektuje, toho počne iritovat rozpor její reálné kontingence a zdání nutnosti. V dějinách mohla vzniknout řada jiných společenských konvencí, mohl se vytvořit nespočet jiných druhých přírod – proč tedy uznávat nárok oné konkrétně ustavené druhé přírody na neměnnost? Takovouto reflexí se jednak ztuhlé dějiny znovu rozpohybují, jednak se vytvoří pojem původnosti jako oblasti *odlišné* od světa konvence, jako první přírody, která si právem nárokuje to, čím se druhá příroda pyšní neprávem. Avšak tato představa první přírody, totiž jako zcela prosté dějinné dynamiky, zde do té doby nebyla. Příroda neměla význam tohoto radikálního *protikladu* vůči dějinám, kultuře, společnosti. V tomto smyslu je pro Adorna původnost něčím negativním: není tím, co by zde bylo odjakživa a bylo by tedy možné se k tomu jednoduše vrátit, nýbrž je naopak něčím *novým*, negativně se vymezujícím proti stávajícímu společenskému světu a druhé přírodě. „Co se jeví na přírodě dějinám jako vzdálené a neochočené, patří

---

<sup>295</sup> Viz T. W. Adorno, „Die Idee der Naturgeschichte“, s. 355-357.

– polemicky řečeno – historické fázi, v níž sociální pavučina byla utkána tak hustě, že se živí báli smrti udušením.<sup>296</sup>

Příroda má v sobě podle Adorna odjakživa prvek dějin; není žádná oblast, která by ležela zcela mimo dějiny.<sup>297</sup> Hledání (a nacházení) původnosti ve smyslu takovéto oblasti pouze otupuje cit pro bizarnosti konvencí druhé přírody a paralyzuje schopnost jednat a druhou přírodu měnit. Podobně jako vládnoucí třída zmírňuje křiklavost kontingence vlastního nároku na dominanci tím, že tuto nahodilost ukotvuje v určité představě přirozenosti, umožňuje představa původu jednodušeji se smířit s mocí zespolečenštěného světa, neboť nabízí narkotickou, snovou možnost úniku. Proto Adorno zmiňuje Baudelaira a jeho „básnickou revoltu proti přírodě jako společenské rezervaci“<sup>298</sup> a v jiném kontextu podotýká, že „bezprostřední zkušenost přírody, zbavená svého kritického ostří ... se stala nezávazně neutrální a apologetická: příroda jako chráněný přírodní park a alibi. Přírodní krásno je ideologie jakožto předstírání bezprostřednosti pomocí zprostředkování.“<sup>299</sup> K tomu lze s odkazem na úvodem zmíněné uskupení Wandervogel dodat: příroda jako *turistický* cíl. Sny o přírodních parcích zachovávajících „původní“ přírodu jsou alibi, neboť umožňují vyhnout se doznání, že společnost je všeprostopupující. Umožňují malovat si neblahou moc konvencí jako víceméně okrajový fenomén. Avšak dnes tato původní příroda nikde reálně neexistuje<sup>300</sup> – a vlastně ani nikdy neexistovala.

Za zmínku stojí podstatný rozdíl mezi Adornovým a Benjaminovým přístupem k pojmu původu. Adorno sice převzal mnohé Benjaminovy figury,

---

<sup>296</sup> T. W. Adorno, *Estetická teorie*, s. 95. V souvislosti se zmíněným rozparem mezi původem jako něčím vzdáleným a původem jako tím nejbližším je zajímavé, že Adorno volí právě slovo „vzdálenost“ pro popis fantasí společnosti o tom, co je původní či přirozené.

<sup>297</sup> Adorno to popisuje jednak pomocí pojmu pomíjejcnosti, jednak pojmem mýtu, jež v přednášce o *Naturgeschichte* užívá synonymum k oblasti přírody. „Nemůže se tedy jednat pouze o to, aby se ukázalo, že v dějinách se znovu a znovu vynořují pradějinné momenty, nýbrž o to, že pradějiny samy v sobě jakožto pomíjejcnost mají motiv dějin. ... Ukazuje se, že mýtické archaično, které spočívá v základech, toto údajně substanciální a setrvávající mýtično, vůbec není nějakým statickým základem, neboť ve všech velkých mýtech a patrně i ve všech mýtických obrazech ... je již přítomen moment dějinné dynamiky, a to v dialektické formě: základní mýtické danosti jsou samy v sobě rozporné a rozporně se rozvíjejí ...“ T. W. Adorno, „Die Idee der Naturgeschichte“, s. 359, 362.

<sup>298</sup> T. W. Adorno, „Esej jako forma“, s. 35.

<sup>299</sup> T. W. Adorno, *Estetická teorie*, s. 99.

<sup>300</sup> „Fakt, že dnes člověk při jakékoli procházce lesem, pokud vědomě nepočítá s nejdlehlšími krajinami, nad sebou slyší hřmění tryskových letadel, prostě zbavuje ... přírodu aktuálnosti jakožto předmět, třeba jako předmět lyrické oslavy.“ Tamt., s. 293. Z dnešního pohledu se zdá poněkud roztomilé, že Adorno stále věřil v „nejdlehlší krajinu“.

avšak dal jim jinou, téměř opačnou funkci. V případě původu zůstává Adorno u kritiky falešných koncepcí původnosti a jeho cílem je ukázat, že *žádný (metafyzický) původ neexistuje*. Konfigurací pojmů se má podle Adorna docílit takového výkladu skutečnosti, který zruší iluzi o tom, že tato skutečnost – což u Adorna znamená: toto aktuální společenské uspořádání – má jakýsi hluboký původ. Řečeno Adornovými vlastními termíny: zruší její *hádankovitou (rätselhaft)* podobu. Dokud skutečnost vystupuje proti člověku jako hádanka, trvá nevyhnutelná iluze, že by za ní mohl vězet jakýsi fundamentální původ. Odstranění iluze původu a zrušení hádankovité podoby skutečnosti jde u Adorna ruku v ruce. Oproštění od původu pak zároveň klade požadavek reálné proměny skutečnosti, o niž Adornovi běží vposled nejvíce. Adorno užívá Benjaminovu metodu, avšak s klasickým marxistickým cílem kritiky ideologie, k nabourání iluze původnosti, jež podporuje stálost *statusu quo*. Věci, struktury a systémy, jež člověka utlačují, nemají podle Adorna žádný pevný základ, nýbrž jsou pouhým sedimentovaným a zbytnělým dějinným procesem, druhou přírodou. Právě tuto jejich staticčnost a neměnnost je třeba znovu rozpochybovat:

Kdo vykládá tak, že za fenomenálním světem hledá nějaký svět o sobě, který je jeho základem a nese jej, ten se chová jako ten, kdo by chtěl v hádance hledat odlika za ní ležícího bytí, které hádanka zrcadlí a jímž je nesená, zatímco funkcí řešení hádanek je jako bleskem osvětlit a zrušit (*aufheben*) záhadnou podobu, nikoli vytrvávat za záhadou a připodobňovat se jí. ... A tak jako se hádanky řeší tím, že se singulární a roztržité prvky otázky dlouho skládají do různých uspořádání, až nakonec vytvoří figuru, z níž vzejde řešení, přičemž otázka sama zmizí – tak musí filosofie své prvky ... tak dlouho skládat do proměnlivých konstelací, anebo, řečeno méně astrologicky a přiměřeněji aktuální vědeckosti, skládat je do měnících se pokusných uspořádání, až z nich vzejde figura, která bude čitelná jako odpověď, přičemž otázka sama vzápětí zmizí. Úkolem filosofie není zkoumat skryté a dané intence skutečnosti, nýbrž vykládat skutečnost, jež je intence prostá, tak, že z moci konstrukce figur, obrazů z izolovaných prvků skutečnosti vyzdvihne otázky, jejichž pregnantní formulování je úkolem vědy (srv. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlín, 1928, s. 9-44, zvl. s. 21 a 33)...

...

Výklad skutečnosti, jak je dána, a její zrušení (*aufhebung*) jdou ruku v ruce. Skutečnost ovšem není zrušena v pojmu, nýbrž z konstrukce figury skutečna vzápětí vychází požadavek její reálné proměny.<sup>301</sup>

Adorna na původu irituje především to, že blokuje reálnou proměnu skutečnosti, přerušuje její dynamiku. Podobně jako Deleuze, i Adorno často pracoval tím způsobem, že uváděl do pohybu to, co bylo jen zdánlivě statické. Adorno byl jedním z filosofů dění, dynamiky, kteří se ve dvacátém století obraceli proti metafyzickému fundamentalismu, proti představě čehokoli prvotního a základního. Přesto jej nelze označit za myslitele post-metafyzického. Pokoušel se o metafyziku ve světě, který postrádá jakékoli pevné základy a mimo nějž neleží žádná oblast neměnných metafyzických entit.<sup>302</sup> U Adorna je vše vždy již zprostředkované a myšlenka něčeho prvotního, bezprostředního zůstává iluzí. Adornovy námitky vůči původu shrnuje E. Angehrn:

Kritika myšlení původu (*Ursprungsdenken*) se stává skutečným *topos* u Th. W. Adorna. Je komplexně uspořádána a postihuje konceptuální ráz metafyziky, fundamentalismus fenomenologického popisu až po nacionálněsocialistickou ideologii krve a země. V opozici vůči východisku u něčeho „zcela prvotního“ sdílí negativní dialektika hegelovskou tezi o nepřekročitelné zprostředkovanosti všech věcí: ani v poznání, ani v bytí není neredukovatelného východiska či základu. ... To, co leží v základu všeho zprostředkování, není ve skutečnosti pravé bytí a pevný fundament, nýbrž abstraktní residuum, zbylé po vyřazení veškeré zprostředkované určitosti, „zcela chudé a prázdné“. ... Adorno odhaluje metafyzické hledání původu jako pátrání po něčem pevném a stabilním, jež je výrazem nesmírné potřeby jistoty, která určuje způsob, jakým jsou kladeny metafyzické otázky. ... Dvojitý význam pojmu *arché* jako počátku a panství, jež byl od Aristotela dále opakovaně zdůrazňován, reflektuje Adorno jako ne-kontingentní spojení: jako dominanci toho, co je starší a bylo zde dříve, obecně jako známku nadvlády minulosti nad budoucností, jako nutnost reprodukce stejného a vyloučení

---

<sup>301</sup> T. W. Adorno, „Die Aktualität der Philosophie“, s. 334, 337. K tomuto rozdílu mezi Adornem a Benjaminem, jež lze chápat také jako rozdíl mezi Adornovými *historickými obrazy* a Benjaminovými *konfiguracemi/konstelacemi*, viz vynikající studii S. Buck Morss, *Původ negativní dialektiky*, přel. M. Ritter, Karolinum, Praha 2020, kap. 5 a 6. Buck-Morss ukazuje, jak Adorno pomocí konfigurace vykládá například Dvořákovu hudbu či Kierkegaardovo myšlení (jako buržoazní *intérieur*).

<sup>302</sup> V tom se jeho myšlení shoduje překvapivě s Deleuzovým, jež rovněž odmítá myšlenku původu. Nachází-li se u Deleuze vlastně myšlenka původu, pak jím je *diférence*, tj. ne-identifikovatelná non-entita. Jinými slovy: původní je u Deleuze pouze fakt, že neexistuje nic původního (neboť *diférence* není „něco“). Deleuzovo myšlení zkoumá šílené dění světa, oblast ustavičné dynamiky bez základu, *sans fond*. U Deleuze je vše vždy již diferentní, v pohybu, odlišující se od sebe samého, podobně jako je u Adorna vše vždy již zprostředkované.

nového. ... Kritika myšlení původu je tedy v určitém smyslu kritikou uzurpování pojmu původu, avšak bez toho, že by se na místo tohoto prázdného nároku [na panství] dosadil jiný, pravdivější původ. V kritizovaném postoji je třeba spíše rozeznat tendenci ke špatné původnosti, již musí kritické myšlení vzdorovat právě tak jako ontologicko-epistemologickému hypostazování.<sup>303</sup>

Benjamin sdílel Adornovu kritiku špatné původnosti, avšak pokusil se navíc přesně o to, co se Adorno zdráhal učinit: o znázornění jiného původu než toho, s nímž se pojily konotace statickosti, jistoty, panství. Konfigurace byla pro Benjamina skutečně konfigurací původu, nikoli osvětlením falešnosti špatného původu. Avšak jeho metoda také plnila kritickou funkci: neboť znázornilo-li se díky ní baroko jako původní a nesrovnatelné s jinými dějinnými epochami, zároveň se tím popřela představa původu jako ležícího v základu *všech* dějinných období. Benjaminem znázorněný původ platí pouze pro baroko, nelze jím ospravedlňovat stávající *status quo*; naopak se díky vyzdvižení podstatných, takřkajíc *původních* rozdílů mezi obdobími znemožňuje využití baroka pro ideologické účely. Nelze již baroku a přítomnosti podsouvat tentýž původ a vykazovat v nich analogické původní struktury. Nejde však jen o zdůraznění dějinného relativismu – neboť to ponechává stále otevřenou možnost představy původu jako něčeho ležícího mimo dějiny, jako ideálního úběžníku všech relativních systémů poznání a uchopování světa. Je třeba *vidět a znázornit* původ baroka, aby se *konkrétně* popřela myšlenka jednoho původu pro vše. Pak se dějiny začnou ukazovat jinak než jako jeden kontinuální vývoj *směřující* či, slaběji řečeno, *dospívající* až do přítomnosti.

Vrátíme-li se k výše uvedené Adornově poznámce o *finger painting* jako příkladu snahy moderního člověka o původnost, pak je na ní samozřejmě cosi komického. Avšak zároveň vystihuje podstatu problému. Pokus zbavit se dějinně-společenského zprostředkování, v tomto případě zprostředkování štětcem, ústí paradoxně v manifestaci lidského odcizení přírodě, která je o to křiklavější, oč více se snaží být původní. Adorno nechápe původnost jako očištění od zprostředkovanosti. Radí naopak, že je třeba se chopit zprostředkovaného, které je pro něj paradoxně původnějším předmětem zkoumání než domnělé původno (ať již v podobě prvotní přírody či Bytí). Četba

---

<sup>303</sup> E. Angehrn, „Philosophie zwischen Ursprungsdenken und Ursprungskritik“, s. 260-261.

literárních děl dnes přibližuje čtenáře k původnosti více než procházka (pra)lesem, neboť texty, na rozdíl od stromů, vyjadřují onen vztah přírody a dějin, který stál u původu myšlenky původu.

## II.

### Opakovaně se znázorňující pravda

Benjaminovy texty, a předmluva knihy o truchlohře obzvláště, bývají často popisovány jako notoricky obtížné a nesrozumitelné.<sup>304</sup> Důvodem toho je nevšední styl znázornění: Benjaminova faktura je nesystematická, nerozvíjí lineárně jeden motiv a jednotlivé věty i odstavce na sebe často logicky nenavazují.<sup>305</sup> Text nutí čtenáře neustále doplňovat mezery, hledat chybějící souvislosti, domýšlet, o co v pojednání přesně běží. Tak, jak to Benjamin nejspíše zamýšlel.<sup>306</sup>

„V roce 1930 řekl Benjamin při různých příležitostech jak Adornovi, tak Maxi Rychnerovi, že notoricky obtížné předmluvě knihy o truchlohře by mohl porozumět jen někdo obeznámený s kabalou – svatými texty židovské mystické tradice.“<sup>307</sup> I takovýmto způsobem čelil Benjamin výtkám přílišné nesrozumitelnosti svých textů, jež přicházely i od jeho přátel. Pravým důvodem nepochopitelnosti předmluvy ovšem nebyla čtenářova neznalost kabaly, nýbrž jednoduchá skutečnost, že text *neměl* vést k přehlednému pochopení zkoumaného tématu. Styl přesně odpovídal zkoumanému předmětu i Benjaminovu záměru – totiž znázornění pravdy, nikoli dosažení poznání. V jiných případech se naopak ukázalo, že vyžadovalo-li to zkoumané téma a stanovené cíle, dokázal Benjamin napsat přehledný text, jehož četba vyvolávala potěchu. Takovýmto případem byla například esej *Vyprávěč*.<sup>308</sup> „Dokonalý soulad formy a obsahu dosvědčuje, že je-li to s ohledem na téma potřebné, Benjamin

---

<sup>304</sup> Viz např. A. Stern, *The Fall of Language. Benjamin and Wittgenstein on Meaning*, s. 89; R. Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, s. 37; K. Batchelor, „The age of translation. A commentary on Walter Benjamin's ‚The task of the translator‘“, in: *Translation Studies* vol13 no. 3 (2020), s. 369; S. Buck-Morss, „Walter Benjamin – Revolutionary Writer (II)“, in: *New Left Review* no. 129 (1981), s. 77.

<sup>305</sup> Pro zevrubnější rozbor Benjaminova ne-logického stylu viz L. Mouze, „Le style allégorique de Benjamin et de Platon“, in: B. Curatolo, J. Poirier (eds.), *Le style des Philosophes*, Presses universitaires de Franche-Comté – Éditions universitaires de Dijon, Besançon 2007, s. 171-181.

<sup>306</sup> V jednom z dopisů H. von Hofmannsthalovi píše Benjamin o své „maximě, podle níž minimalistickému stylistickému programu obvykle odpovídá zdárné rozvedení maximalistického myšlenkového programu.“ W. Benjamin, *Gesammelte Briefe III*, s. 209.

<sup>307</sup> R. Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, s. 37.

<sup>308</sup> Viz W. Benjamin, „Vyprávěč“, in: *týž, Dílo a jeho zdroj*, s. 215-234.

dokáže svou teorii plynule a elegantně odvyprávět.<sup>309</sup> Nepochopitelné znázornění je něco jiného než znázornění nepochopitelného. Benjaminovy práce buď pochopitelně znázorňují pochopitelné, anebo nepochopitelně nepochopitelné, věrně zásadě metody přiměřené předmětu. Nazval-li sám Benjamin v dopisech Scholemovi svou metodu jako „nezřízené chucpe“<sup>310</sup> a „tu nejbláznivější mozaikovou techniku“,<sup>311</sup> pak i na znázorňovaném předmětu muselo být cosi nezřízeného a bláznivého. Právě takový je nejspíše „předmět“, jenž se pozorovateli znázorňuje, avšak přesto zůstává bytostně nepoznatelný – původ jakožto díl pravdy.

Mýtus notoricky nepřístupné předmluvy pozbyde na síle, vezme-li se v potaz její celková výstavba, která je poměrně přehledná a její sledování zpřístupňuje Benjaminovy úvahy hladčeji než snaha porozumět každé větě zvlášť a nalézt mezi nimi souvislosti. Byť takovýto přístup vlastně jde proti Benjaminově intenci, již bylo „přimět čtenáře dodržet zastávky v pozorování“ a sledovat, jak se text „s každou větou znovu zastavuje a znovu začíná“,<sup>312</sup> umožňuje na druhou stranu vyvážit snad až přílišné zmatení, jež v tomto případě vyvolává *close reading*. – Ostatně i mystické zření pravdy vyžaduje prozaickou přípravu. – Nuže, v předmluvě lze nalézt šest tematicky sjednocených částí, v nichž se rytmicky střídá kritika „dosavadního stavu bádání“ s popisem vlastního Benjaminova stanoviska:<sup>313</sup>

i) Na úvod Benjamin zařazuje čtyři oddíly – „Pojem traktátu“, „Poznání a pravda“, „Filosofická krása“, „Rozdělení a rozptýlení pojmem“ – v nichž odlišuje svou metodu znázornění pravdy od vědecké ideje systematického poznání. Ústřední teze této části předmluvy zní: pravda není předmětem poznání, nýbrž sebe-znázorňujícím bytím, které v tomto svém znázorňování obsahuje i metodu, potažmo formu svého „zkoumání“. Tyto oddíly lze číst jako kritiku vědeckého a filosoficko-systematického pojetí poznání a pravdy.

---

<sup>309</sup> K. Thein, „Styl a metafyzika: Poznámky o Walteru Benjaminovi“, in: M. Ritter, *Filosofie jazyka Waltera Benjaminova*, s. 256.

<sup>310</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Briefe III*, Suhrkamp, s. 14-15.

<sup>311</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Briefe II*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1996, s. 508.

<sup>312</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 11.

<sup>313</sup> Podobné členění (byť pouze na tři hlavní sekce, jimž zde přibližně odpovídá vždy dvojice po sobě jdoucích oddílů) navrhuje i R. Wolin a B. Hanssen. Viz R. Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, s. 81; B. Hanssen, „Philosophy at its Origin: Walter Benjamin's Prologue to the *Ursprung des deutschen Trauerspiels*“, s. 819.



ii) Druhou část, začínající přibližně uprostřed odstavce „Rozdělení a rozptýlení pojmem“ tvoří představení vlastní Benjaminovy koncepce pravdy a kýženého postupu jejího znázornění. Jedná se o oddíly „Idea jakožto konfigurace“ a „Slovo jako idea“, přičemž druhý z nich lze číst jako kulminaci celé předmluvy, v níž se poodhaluje samotná Benjaminova koncepce pravdy. Pravda se zde určuje jako smrt intence a adamovské slovo, okolo něž se točí filosofické rozpomínání.

iii) Po vyložení Benjaminovy pozice následují čtyři kritické odstavce – „Idea neklasifikuje“, „Burdachův nominalismus“, „Verismus, synkretismus, indukce“, „Umělecké žánry u Croceho“ –, jejichž terčem je jednak metoda indukce a jednak nominalismus v přístupu k uměleckým dílům a dějinným epochám coby nedostatečně důsledná reakce právě na nedostatky indukce. Benjamin odlišuje svou pozici od obou přístupů a znovu také od synkretistické představy pravdy jako systému akumulovaných poznatků.

iv) Čtvrtá část sestává z oddílů „Původ“ a „Monadologie“, jež jsou vzhledem k tématu původu vůbec nejdůležitější. Benjamin se od kritiky vrací k pozitivnímu popisu vlastní pozice a načrtává klíčovou figuru vzhledem k pochopení pojmu původu: myšlenku vzájemné podmíněnosti jedinečnosti a opakování. Rovněž se zde objevuje zásadní metafora původu jako víru stojícího v chronologickém plynutí času, která původ odlišuje od vzniku a kauzality vůbec.

v) Předmluva pokračuje kritikou dosavadních interpretací barokní truchlohry, potažmo barokního umění jako takového. Terčem je jednak historismus, jednak metoda vcítění a vposled také různé způsoby „oceňování“ truchlohry. V kapitolách „Nedocnění barokní tragédie a její chybný výklad“ a „Ocenění“ se připravuje půda pro vymezení Benjaminova přístupu vůči jeho předchůdcům.

vi) Závěr textu tvoří oddíly „Baroko a expresionismus“ a „Pro domo“, v nichž se načrtává souvislost baroka a expresionismu, která se klene mimo kontinuální průběh dějin a v níž se obě období vzájemně osvětlují, přičemž Benjamin vyzdvihuje jak jejich podobnosti, tak vzájemné rozdíly. Zaznívá zde také důležitý pojem *Kunstwollen*, jímž Benjamin navazuje na koncepci A. Riegla.

Je nasnadě prozkoumat tyto části jednu po druhé a všimnout si přitom vlastně běžného akademického přístupu, kdy Benjamin nejprve kritizuje nedostatky dosavadního „stavu bádání“, a poté navrhuje vlastní adekvátnější

řešení. Neduhy vědeckého pojetí pravdy překračuje Benjaminova mysticko-esoterická koncepce, vady indukce a nominalismu vyvažuje původ coby obecnost, úskalí historismu překonává myšlenka konstelace. Základem rozboru přitom bude zmíněná figura spojení jedinečnosti a opakování, která nejenže tvoří jádro celé koncepce původu, nýbrž stojí rovněž v pozadí jiných míst předmluvy, které o původu explicitně nehovoří. Výklad dospěje ke svému konci u oddílů „Původ“ a „Monadologie“, jelikož obsah zbytku předmluvy již tematizovala předchozí kapitola.

### **Kritika systému; nepoznatelná pravda**

Jak již bylo řečeno, první věta předmluvy uvádí do hry znázornění (*Darstellung*) jako podstatný prvek filosofie. Tím Benjamin ihned odlišuje filosofickou metodu od matematické (potažmo přírodovědecké obecně). Neboť matematika naprosto eliminuje problém znázornění, což je sice „znakem pravého poznání“, avšak stejně tak zřetelně se v tom „vyjevuje rezignace na onu oblast pravdy, která se míní v jazycích“.<sup>314</sup> Filosofii nejde o poznání, nýbrž o pravdu, resp. tu její oblast, jež se vyjadřuje v jazyce. Úvodní věty tak předkládají silnou tezi o protikladu pravdy a poznání, o opozici filosofie znázorňující pravdu a vědy poznávající empirický svět. Benjamin dále hovoří o „historické kodifikaci“, která je základem nauky.<sup>315</sup> Lze-li z toho dovodit, že takováto kodifikace je podle něj také podstatným rysem jazyka, jenž jej odlišuje od matematických značek, pak se k pravdě filosof přiblíží pouze tehdy, *převezme-li* jazyk, jež mu podává tradice, a který se již opakovaně pokoušel pravdu znázornit, nikoli *začne-li* zkoumat svět od „původních“ principů a axiomů. Filosofie se musí zaobírat otázkou znázornění proto, že její „nástroj“, jazyk, v sobě vždy již obsahuje sedimentované dějiny (historickou kodifikaci) a nelze jej považovat za „čisté“ či „neutrální“ médium vyjádření poznatků. Jazyk v Benjaminově pojetí navíc vždy obsahuje stopu adamovského jazyka, tj. dokonalých *jmen*, která bez-intenčně vystihují podstatu pojmenovaného. I proto

---

<sup>314</sup> Tamt., s. 9.

<sup>315</sup> Tamt.

jej zde nelze chápat jednoduše jako nástroj komunikace, prostředek intence. Jednoduše řečeno: filosofie nemůže nikdy svými slovy říkat přesně to, co říkat chce, slova se nepodvolují její intenci tak jako matematická znaménka, nýbrž sama – díky tomu, jaké obsahy a konotace se v nich během dějin usadily – cosi říkají. Mínit pravdu v jazyce znamená navazovat na tradici jeho užívání, znamená to vlastně naslouchat tomu, co mluví sám jazyk, chápat slova nikoli jako prázdné nádoby naplnitelné poznávacím obsahem, nýbrž jako výrazy něčeho původního, jež se v tradici opakovaně znázorňuje. Znamená to navazovat na různé jedinečné způsoby jazykového znázornění pravdy, na opakující se pokusy o její vystižení, vstoupit do řady jedinečných opakování. Postupuje-li matematik v ideálním případě *more geometrico*, od prazákladních axiomů, takřkajíc „od nuly“, filosof již vždy začíná vždy v bodě třicet či tři sta a navazuje na různé ne-základní pokusy vyjádřit pravdu.

Úvodní věty předznamenávají jednu z dalších hlavních tezí předmluvy, totiž že pravda *se sama, opakovaně znázorňuje* – ve slovech, v tom, co říkají, aniž by je mluvčí přiměl to říkat. Zbavíme-li se navíc „tvrdé“ představy původu jako dějinného počátku tradice, jako něčeho absolutně prvního, pak se *všechny* generace vždy již potýkaly s touto výzvou, slova byla od počátku vždy již „zabarvenými“ opakováními – nikdy prázdnými formami, přijímajícími lidskou intenci a význam. K tomu odkazuje Benjamin mj. větou, podle níž je filosofickým znázorněním „vlastní jistá esoteričnost, od které se nemohou oprostit, kterou jim je zapovězeno popřít, ale kterou se nemohou beztrestně pyšnit.“<sup>316</sup> Filosofie jakožto jazykové znázornění je nevyhnutelně esoterická, neboť nikdy nemůže být jisté, jaký je „původní“ zdroj významu a smyslu slov; ten nemůže být nikdy definován – snad jen za cenu iluze kompletního oproštění od tradice, za cenu iluze slov jako matematických značek –, nýbrž představa jeho pevného základu se rozpouští v řadě dějinných opakování. Slovo se v různých generacích opakovaně proměňovalo, aniž by tato řada měla konkrétní výchozí bod a ryze prvotní význam, jenž by poté byl v dějinách variován. Filosofie nikdy nedospěje k původu tak jako matematika k axiomu.<sup>317</sup> Její „poznání“ proto nemá evidentní (apodiktický) základ, nýbrž základ esotericky postrádá.

---

<sup>316</sup> Tamt.

<sup>317</sup> Obráceně tedy nemůže ani vymýšlet nové termíny, jež se vydávají za původní slova, oproštěná od dějinného „nánosu“. Nemůže pretendovat na to, že by v dějinách kladla radikálně nový počátek a začínala používat slova zcela jiným způsobem, než jakým byla dosud používána. Tím by jednak ztratila cit pro to, co slova sama říkají, pro

Proto je ale také vždy *otevřená*. Má-li její zkoumání podobu opakovaných dějinných znázornění, chápe-li pravdu jako opakovaně se znázorňující, pak nemůže nikdy dospět – na rozdíl od přírodních věd, v nichž je uzavření poznatků v *kompletní* systém možné alespoň jako idea – k definitivnímu cíli, neboť tím by se přerušilo právě opakování, bez nějž pravdy není. Z lidského stanoviska se zdá otevřenost nepřekročitelná: „propůjčit mu [tj. filosofickému znázornění] ... uzavřenost – to neleží v moci pouhého myšlení“.<sup>318</sup> Právě snaha o uzavřenost, která by byla garantována pouhým myšlením, o systematickou ucelenost, byla tím, co Benjamin nejvíce iritovalo na tehdejší vědě:

K tomu, aby se pravda znázornila jako jednota (*Einheit*) a jedinečnost (*Einzigkeit*), naprosto není zapotřebí souvislé vědecké dedukce; a přece je právě tato souvislost bez mezer jedinou formou, jíž se logika systému vztahuje k myšlence pravdy. Systémová uzavřenost tohoto druhu nemá s pravdou společného o nic víc než jakékoli jiné znázornění, jež si chce pravdu zajistit v pouhých poznacích a souvislostech poznatků. Čím útrpnější je námaha, s níž se teorie vědeckého poznání snaží následovat jednotlivé disciplíny, tím zřetelněji vystupuje najevo její metodická inkoherece. S každou další oblastí jednotlivé vědecké disciplíny vstupují do hry nové, dále neodvoditelné předpoklady, v každé takové oblasti se problémy předchozí oblasti považují za vyřešené se stejnou důrazností, s níž se v jiném kontextu naopak jasně tvrdí, že je v úplnosti vyřešit nelze. Považovat tuto inkohereci za čistě nahodilý rys patří k nejhruběji nefilosofickým rysům ... teorie vědy... Uvedená diskontinuita vědecké metody ani zdaleka není charakteristikou méněcenného, předběžného stadia poznání; naopak by mohla pozitivně přispět k rozkvetu teoretické metodologie vědy, nebýt arogantní vůle zmocnit se pravdy ... v jediném encyklopedickém souhrnu poznatků.<sup>319</sup>

---

jejich nedocenitelnou kvalitu bez-intenčního výrazu, k němuž nejde dohledat žádnou jasnou „původní“ intenci, jednak by o to osudověji propadla dějinám (iluzí ne-dějinnosti by maskovala vlastní dějinnou zatíženost a znemožňovala dějinně orientovanou kritiku). Právě tyto dva neduhy identifikoval Adorno u Heideggera: „Heideggerův jazyk utíká před dějinami, aniž by jim unikl. ... Volně kladený jazyk vyvolává zdání filosofovy svobody od nátlaku dějin, která je již u Heideggera imanentně vyvrácena nahlédnutím nutnosti vztahovat se k onomu jazyku kriticky, neboť jeho aktuální problematika má svůj základ výhradně v dějinách. Konvenční terminologii, ať už je jakkoli rozpadlá, je třeba zachovat, a nová slova filosofa se tvoří jedině z proměny konfigurace slov, která stojí v dějinách, nikoliv vynálezem jazyka, který uznává moc dějin nad slovem, ale snaží se jí vyhnout v soukromé ‚konkrétnosti‘, která je jen zdánlivě zajištěna před dějinami.“ T. W. Adorno, „Thesen über die Sprache des Philosophen“, in: *týž, Gesammelte Schriften I*, s. 368.

<sup>318</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohy*, s. 9 (překlad upraven; převod spojení *als Einheit und Einzigkeit* slovy „jakožto jediná a jedna“ totiž sugeruje představu jediné pravdy, u níž je přinejmenším sporné, zda ji Benjamin zastával).

<sup>319</sup> Tamt., s. 14-15. (Překlad upraven: „předvedení“ jako převod *Darstellung* nahrazeno kvůli větší terminologické jednotnosti – i v kontextu další česky psané literatury o Benjaminovi – slovem „znázornění“). Stejný postup bude

Věda se v Benjaminově době nacházela v situaci, kdy se východiska, předpoklady a postuláty jednotlivých disciplín od sebe čím dál více vzdalovaly a poznání různých vědních oborů nebylo možné jednoduše spojit v celek (ani navzájem, např. fyzikální, biologické a historické, ani uvnitř jediného oboru, např. kvantovou a relativistickou fyziku). Věda poznává vždy pouze jednotlivé aspekty či roviny světa, nikoli svět jako celek. Každá věda musí svou oblast poznání nejprve omezit stanovením toho, co je a *co není* její předmět zkoumání. To je nutný začátek jakékoli vědy a není na tom nic špatného; horší ovšem je, pokud se teoretici přesto snaží postihnout celek světa, a sice synkretistickou metodou jednoduché akumulace a následného skládání dílčích poznatků v celistvý systém. Opět se zde objevuje proti-*Parmenidovská* představa složitého celku. Takovéto slepení ovšem vyžaduje podle Benjaminova čím dál větší námahu: vědecké poznání se stále více vzpírá myšlence možnosti konečného – byť sebevzdálenějšího – uzavření v jediný systém. Dnes podobná představa není aktuální, neboť již např. od Kuhnovy knihy o vědeckých revolucích padla naděje na to, že by jakékoli vědecké paradigma dokázalo vyřešit *všechny* otázky a problémy, s nimiž je svět konfrontuje. Přesto z toho mnohdy nebyly vyvozeny tak vyhraněné důsledky, jako ty, jež navrhuje Benjamin. U Kuhna přetrvává představa *kontinuálního* pokroku vědy, jejího zlepšování a zpřesňování, byť se absolutní cíl odstranil. Paradigmata jsou do velké míry nesouměřitelná, jedno umí vyřešit otázky, které druhé neumí ani položit a *vice versa*, avšak přesto jsou ta pozdější v jistém ohledu vyspělejší.<sup>320</sup> Retušuje-li Kuhn rozpory finální představou kontinuity, Benjamin naopak navrhuje diskontinuitu vědecké metody vyzdvihnout jako její přednost.

Jestliže se mohli někteří teoretici vědy v Benjaminově době domnívat, že nesoulad vědeckých metod a oborů je pouze nahodilým stadiem, které bude

---

platit i v dalších pasážích zmiňujících *Darstellung*. Poslední věta navíc v originále hovoří o zmocnění se pravdy souhrnem poznatků, zatímco český překlad volí zavádějící formulaci o zmocnění se „poznatků pravdy“ – kteréžto spojení v Benjaminově koncepci nedává smysl, jelikož pravda právě není postižitelná poznatkem – „v jediném encyklopedickém souhrnu“. Srov. W. Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, s. 213.) Z dnešního hlediska, ovlivněného postmodernou či arendtovskou vizí plurality pravd spojenou s kritikou pravdy jako něčeho jedin(ečn)ého, je zajímavé sledovat způsob, jakým se Benjamin snaží udržet koncepci pravdy jako jediné či jedinečné. Benjamin zde stojí na pomezí „tvrdé“ představy jediné pravdy jako vědeckého systému a arendtovské plurality, podobně jako v přístupu k původu balancuje mezi husserlovským kladením původu jako něčeho prvotního, vykazatelného a zakládajícího a derridovským definitivním odmítnutím takovéto původnosti a usazením v oblasti ne-původního, „druhotného“, nesjednotitelného.

<sup>320</sup> T. S. Kuhn, *Struktura vědeckých revolucí*, s. 129-153, 178-192.

později překonáno ve sjednoceném systému vědy,<sup>321</sup> Benjamin naopak tvrdil, že se jedná o *podstatný* rys, v němž se ukazuje cosi zásadního. Projevuje se zde Benjaminův přístup ke kontinuitě (poznání) a kniha o truchlohře se tak ještě úžeji pojí s knihou o pasážích a tezemi o dějinách, v nichž je výše zmíněné rozbíjení dějinné kontinuity ústředním tématem. I v případě vědeckého poznání je nejprve třeba rozbít zdání kontinuity, aby se mohl vůbec vytvořit „prostor“ pro pravdu. Věřila-li teorie vědy, že mezi disparátními dobovými poznatky bude přeci jen jednou možné nalézt *souvislost*, jež je nakonec spojí v jeden velký systém, Benjamin naopak tvrdil, že „idea jako bytí je ... definičně určena vytržením pravdy ze souvislosti poznání.“<sup>322</sup> Kde je souvislost poznatků, tam není pravda; naopak rozporná, diskontinuitní podoba vědeckého poznání byla podle Benjaminova vyšším stadiem poznání vůči (domnělému) pozdějšímu systému. Obzvláště pokud by s touto domnělou představou systematického sjednocení nebyla spojena. Pak by se i vědecké poznání mohlo ukázat jako *znázornění pravdy*, která by nebyla zachycena systémem, nýbrž by naopak takřkajíc pochytila jednotlivé rozbíhavé poznatky a nenechala je se rozpadnout. V Benjaminově představě dává (byť nedefinovatelnou) jednotu vědeckým poznatkům pravda, zatímco v tehdejší vědecké představě se pravda objevuje, až když se poznatky sjednotí.<sup>323</sup>

---

<sup>321</sup> V první verzi předmluvy o této představě hovoří Benjamin opovržlivě jako o „kontinuitě *vulgárního* ideálu vědy“ (kurziva MK). W. Benjamin, „Úvod [k *Původu německé truchlohry*], s. 83. Podstatnější poznámku připojuje o něco dříve, když hovoří o tom, že teorie poznání „inkohereci [vědeckých poznatků] považuje za akcidentální a pokouší se ji eliminovat tím, že ji usouvztáhne s nekonečným časovým procesem...“ Tamt., s. 82. Někteří teoretici vyřešili současné rozpory tím, že je vztáhli k nekonečnému úběžníku, v němž se sjednotí. Lze zde slyšet ozvuk novokantovské představy nekonečného úkolu: jednotný systém se stává pro vědu nekonečným úkolem, na nějž se také bude donekonečna čekat, stejně jako se v sociálnědemokratickém pojetí čekalo na příchod revoluce: „Jakmile však byla beztrždní společnost definována jako nekonečný úkol, proměnil se prázdný a homogenní čas takřkajíc v předpokoj, v němž bylo možné s větším či menším klidem čekat na příchod revoluční situace.“ Týž, *Über den Begriff der Geschichte. Werke und Nachlass: Kritische Gesamtausgabe Band 19*, Suhrkamp, Berlín 2010, s. 152. Jak již bylo předesláno výše, Benjamin setrvale odmítal představu nekonečného času právě proto, že otupovala vnímavost vůči tomu, co se děje teď – jak se právě znázorňuje pravda.

<sup>322</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 12. Toto vytržení je v mnohém analogické pozdějšímu vytržení dějinného předmětu z kontinuity dějin, o němž Benjamin píše v knize o pasážích a jímž se dějinný předmět vlastně teprve ustavuje.

<sup>323</sup> Vzhledem k tématu původu stojí za pozornost, že Benjaminova reakce na „krizi evropských věd“ byla zcela opačná než ta Husserlova, zformulovaná přibližně o deset let později.<sup>323</sup> Husserlova transcendentální fenomenologie měla být jednotícím principem divergentních věd, jako *prima philosophia* jim měla poskytnout společný základ. Husserlovi šlo stále o sjednocení, a to pomocí vykázání *původu* veškerého poznání (i bytí) v konstitutivních aktech transcendentální (inter)subjektivity. Husserl myslel původ skutečně jako základ, nikoli jako cíl. Poznatky a výsledky jednotlivých věd se z něj pak měly moci *kontinuálně* odvozovat. Viz E. Husserl, *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*, přel. O. Kuba, Academia, Praha 1971.

Benjaminova metoda je založena na předkládání otevřeně disparátních myšlenek, vhladů, vět a odstavců, které popírají představu jejich možného systematického sjednocení. Takováto mozaikovitá koláž či montáž je vlastně ideálním způsobem znázornění pravdy, chápe-li se pravda jako jednota, na niž se nelze ptát. Benjaminův text znemožňuje, aby byla úspěšně položena a zodpovězena otázka, *jaká souvislost pojí* jeho jednotlivé vhlady. Právě v okamžiku, kdy nelze identifikovat žádné takové pojítka, avšak jednotlivé věty se přesto nerozpadají v onu adornovskou kontingenci a lhostejnost, se nejvíce projevuje síla transcendence pravdy, která jako neviditelný smalt drží celou mozaiku pohromadě.

Benjaminův text *jakožto písmo*, na rozdíl od mluveného slova, nesjednocuje ani intonace či gestikulace mluvčího, jeho samotná přítomnost. Vyzdvihnutí písma oproti mluvené řeči je příznačné, neboť v tomto vztahu je písmo tradičně považováno za nepůvodní, odvozené. Právě ve zdánlivé nepůvodnosti však dle Benjaminova tkví jeho síla. Text může a má stát sám o sobě, nikoli jako výraz čísi intence. „Jeho nejvýraznější charakteristikou je rezignace na nepřerušené sledování intence.“<sup>324</sup> Pojednání nemá být hladkým plynutím rozvíjejícím *kontinuální* intenci vedoucí ke kýženému závěru.<sup>325</sup> Vyznačuje se naopak „přerušovanou rytmikou“<sup>326</sup> kdy mezeru mezi jednotlivými větami nepřekleneje intence autora, nýbrž čtenář musí u každé začínat jako od začátku. Musí se ptát, co se věta sama snaží říci, nikoli co se jí snaží říci autor. Rytmus zde vyplývá z *opakování* těchto nových nasazení a zastávek v pozorování předmětu, podobně jako se v Benjaminově představě dějin ustavil rytmus při opakovaném zastavování u každé epochy jako neredukovatelně odlišné vůči všem předchozím a přesto znázorňující „totéž“, co ony.

---

<sup>324</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 10.

<sup>325</sup> V první verzi předmluvy Benjamin podotýká, že „nepřerušným průběhem intence“ se mj. „vyznačuje matematické myšlení.“ W. Benjamin, „Úvod [k *Původu německé truchlohry*], s. 76.

<sup>326</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 10.

## Nauka a její vztah k celku

Téma jednoty úzce souvisí s pojmem nauky, jejímž pravzorem je nauka náboženská. A. Stern analyzuje spojení náboženství, dějin, jazyka a tradice v Benjaminově koncepci a vysvětluje, proč jsou všechny tyto elementy pro filosofii nepostradatelné:

Náboženství a zejména pojem nauky (*Lehre*) představují celek zkušenosti, který Kant a novokantovci opustili ve prospěch limitovaného vědění náležejícímu specifickému oblastem vědecké zkušenosti. Náboženství tak není chápáno jako určitá tradice víry, nýbrž jako reprezentace zkušenosti jako jednotného celku. Ať už si můžeme myslet o obsahu nauky předávané určitou náboženskou tradicí cokoli, náboženství obecně díky svému úsilí porozumět zkušenosti jako celku obsahuje pravdu, že zkušenost je celek, jenž je pouze později rozdělen na odlišné oblasti a formy vědeckého poznání.

Filosofie tak od náboženství dědí, či by měla dědit, nikoli obsah nauky, nýbrž holistickou představu zkušenosti. To jí poskytuje ideál ..., k němuž by měla vždy směřovat. V Benjaminově pojetí tedy filosofie nikdy nedosáhne nezávislosti na náboženství, na niž pretenduje. Nejen proto, že bez náboženství či *Lehre* postrádá filosofie vzor celkovosti lidské zkušenosti, nýbrž i z toho důvodu, že věda a filosofie založená na kritické systematizaci vědecké zkušenosti nemohou ze svých fragmentovaných výsledků nikdy vytvořit či obnovit tuto celkovost zkušenosti.

... Filosofie je rozvinutí, či komentář, určité nauky o jednotě. Jazyk – médium, v němž je nauka vyjádřena –, teologie a dějiny jsou pokládány za esenciální prvky filosofického slovníku a teorie; jsou nepostradatelné. Vzdáme-li se náboženství a filosofie, jež nám byly předány, opouštíme vlastně filosofii jako disciplínu, která se snaží vypořádat se zkušeností jako celkem. Benjaminova věrnost náboženství a dějinám je také věrností jazyku, v němž je nauka vyjádřena a předávána.<sup>327</sup>

Stern rozvádí dva Benjaminovy výroky z předmluvy: jednak nepřímou výzvu, aby filosofické znázornění obsahovalo „poukaz k teologickým předmětům, bez nichž pravdu vůbec nelze myslet“,<sup>328</sup> jednak již naznačené

---

<sup>327</sup> A. Stern, *The Fall of Language. Benjamin and Wittgenstein on Meaning*, s. 95-96. Stern se zabývá primárně knihou o truchlohře, ale odkazuje také na Benjaminův dřívější text „O programu nadcházející filosofie“, v němž se vymezuje proti Kantovi a novokantovcům a zavádí pojem nauky, jejímž obsahem je celková zkušenost jakožto odlišná od sumy zkušenosti. Viz W. Benjamin, „O programu nadcházející filosofie“, in: *Teoretické pasáže*, s. 50-51.

<sup>328</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 10.



tvrzení, že jakmile se filosofický text „uzavře, stává se naukou, avšak propůjčit mu takovouto uzavřenost – to neleží v moci pouhého myšlení. Filosofická nauka spočívá na historické kodifikaci.“<sup>329</sup> Benjamin se vymezuje proti Spinozově emancipaci filosofie od theologie a s tím souvisejícímu ideálu poznání *more geometrico*, tj. poznání matematického či obecně přírodovědeckého stylu, neboť upozorňuje na neschopnost myšlení vytvořit uzavřené podání. Samo myšlení nedokáže vyjádřit celek (zkušenosti či doby), jenž by nebyl pouhou sumou částí. Benjamin však po filosofii požaduje, aby se podílela na jiné uzavřenosti, než je ta intelektuálně-systematická. Aby se filosofie stala naukou, tj. aby se vztahovala k celku, musí se obrátit k dějinám a jazyku. V Benjaminově představě dává filosofii uzavřenost jazyk, a to nejspíše proto, že se vždy již podílí na adamovském jazyku, potažmo božském tvůrčím jazyku, tj. proto, že vždy mj. bez-intenčně vyjadřuje celek.<sup>330</sup> Takto, a nikoli jako prostředek sdělování, chápaly jazyk i náboženské nauky, alespoň nakolik je chápeme z benjaminovské perspektivy. Předává-li tradice i *tento* aspekt jazyka, pak je pro filosofii nepostradatelná v době, která jazyk chápe především jako nástroj komunikace.

Benjaminovým východiskem je tedy uvědomit si, co již je v jazyce obsaženo, tedy ono jedinečné, jež se opakovaně traduje. Tradice předávání jazyka je zde vlastně chápána jako předávání nauky, vztahu k celku, či volněji řečeno: božské jiskry. Obrat k tradici po zlomu tradice je pro Benjamina nutný, neboť v době, kdy byl celek nenávratně fragmentován mezi jednotlivé vědní disciplíny, rozbíhá se myšlení vždy již z partikulární perspektivy a nikdy se nemůže z jednotnému celku dobrat, jelikož takovýto celek právě není složitelný. Doba nenabízí nic než dílčí perspektivy, a proto je třeba obrátit se k minulosti, která ještě vztah k celku neztratila. Sternova interpretace však v tomto bodě zůstává stát na půli cesty a prezentuje Benjamina snad až příliš jednostranně. Benjamin uznával jak potřebu návratu k tradici, tak nenavratelný zlom v ní; nebylo možné jednoduše restituovat náboženskou nauku (i kdyby mělo jít jen o její způsob vztahování k celku), nýbrž spíše se tento způsob vztahování k celku

---

<sup>329</sup> Tamt., s. 9.

<sup>330</sup> Nárok na uzavřenost přitom stojí v protikladu k výše (i níže) zmiňované otevřenosti filosofie a celku, jež postihuje. Je třeba tuto uzavřenost chápat jako uzavřenost virtuální, podobně jako adamovské slovo je v konkrétním dějinném jazyce jen virtuálně, jako stopa. Tato uzavřenost se navíc objevuje až díky historické kodifikaci, tj. tehdy, kdy se s dějinným odstupem spíše než poznávací a myšlenkový obsah staví do popředí jazykový výraz určité filosofie, adamovské slovo, jež se v ní znázorňuje. Takováto uzavřenost se pak nevylučuje s otevřeností filosofie, nakolik je myšlením.

stal nedosažitelným. Bylo třeba hledat jiné „nauky“, uchovávat je i v moderní době. Živoucím příkladem vztahu k celku bylo pro Benjamina spíše umění než náboženství. Ne náhodou v již několikrát zmíněném životopise vyzdvihl umělecká díla jako *integrální* výrazy doby a jejich různých tendencí. Tak jako Stern popisuje filosofii jako komentář či rozvíjení (náboženské) nauky o jednotě, u Benjamina filosofie komentuje a kriticky rozvíjí umělecká díla, která plní podobnou úlohu neredukovatelného východiska myšlení.<sup>331</sup>

Benjaminovská filosofie se neobejde bez umění, a to zejména umění tradovaného, u nějž s postupem dějin vytékala intence jeho tvůrců či „sdělení“ a do popředí vstoupil (v případě literatury) sám jazyk a v něm ukotvený obsah, celek, jehož jednota je nedefinovatelná, nemytická a nesložitelná. Tradice hraje stále roli, avšak umění v ní nabývá nemenší váhy než náboženství. Zároveň v knize o truchlohře uvažuje Benjamin o tradici z perspektivy tradice filosofie, kterou chápe specifickým způsobem: „V průběhu svých dějin, tak často posmívaných, je proto filosofie zcela odůvodněně bojem o znázornění několika málo stále týchž slov.“<sup>332</sup> Je třeba nenechat se zmást slovem „týchž“ a vidět zde znovu figuru jedinečnosti a opakování. V tradici filosofie vidí Benjamin opakované pokusy o znázornění hrstky idejí, avšak každý z těchto pokusů je jedinečný. Není tedy záhodno opakovat tytéž myšlenkové figury jako předchůdci, nýbrž spíše opakovat *zápas* za znázornění slov jako idejí, v němž je třeba nalézt nový způsob, jak dostat do popředí stopu božského tvůrčího či adamovského slova v znázorňovaném slově. Toto božské/adamovské slovo však není aktuálním, identifikovatelným útvarem, nýbrž spíše úběžníkem, jenž se znázorňuje pouze v mnohosti dějinných filosofických děl. S novou filosofií se slovo ukazuje jinak, doceluje se spíše, než že by se jednoduše navracelo jako něco, co zde již bylo. Neběží zde ani o gadamerovské rozvíjení smyslu, nýbrž o řadu jedinečných opakování, do níž filosofka vstupuje. Nepředává se tedy ani tak určitý obsah, jako spíše intenzita, výzva k novému opakování jedinečného zápasu o vztah k celku.

To ovšem znamená, že filosofie bojuje i sama proti sobě, resp. proti jednomu svému aspektu, pojmovému uchopování a členění světa: *diáiresis*. Je-li již od Platóna jedním z úkolů filosofie svět náležitě pojmově rozčlenit, pak se

---

<sup>331</sup> V eseji o Goethovi popisuje Benjamin díla příznačně jako „místa“, v nichž se vyjevuje ideál problému, tj. jednota filosofie. Srov. W. Benjamin, „Goethova *Spříznění volbou*“, s. 204-205.

<sup>332</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 18.

tím ztěžuje jiný záměr, totiž postihnout celek. Jak ukazuje dialog *Parmenidés*, Platón si tohoto problému byl dobře vědom, stejně jako Kant, který byl dalším z velkých myslitelů pojmového členění. Kantovy kategorie rozvažování stojí téměř v protikladu k idejím rozumu, které cílí na celek a mají pouze regulativní funkci. Kant vyřešil problém celku a jednoty tím, že je definoval jako rozumovou projekci.<sup>333</sup> Reagoval tak nepřímou na skutečnost, že *pro* pojmovém rozčlenění již nelze z vytvořených dílů celek poskládat. Člení-li filosofie pojmově svět, zabraňuje vlastně sama sobě myslet celek. Toho si byl Benjamin vědom, avšak pokusil se tento problém překonat myšlenkou již zmiňované *konfigurace*, tedy nikoli systematizace, pojmu. V konfiguraci se pojmy neskládají v celek, nýbrž celek se *prokazuje* v tom, že fragmenty tvoří smysluplnou figuru, aniž by se doplňovaly a uzavíraly v jednotu. Zde tkví i rozdíl filosofie oproti umění, s nímž sdílí zájem na znázornění celku. Umění podle Benjamina načrtává *obraz* celku, tj. snaží se jej postihnout takřkajíc přímo, pozitivně, zatímco filosofie si podržuje i kritickou funkci rozkládání a rozbíjení *falešného*, mytického, potažmo empirického celku světa. Filosofie na rozdíl od umění tematicky upozorňuje na nejednotnost empirického světa, na to, že pravý celek je od něj odlišný.<sup>334</sup> Umění je konstruktivní, filosofie destruktivně-konstruktivní.<sup>335</sup> Benjamin si cenil tradiční kritické funkce filosofie, díky níž se ukazuje, že to, co se jeví jako jednotné a neproblematické, je ve skutečnosti plné napětí, rozdílů, rozporů a vnitřního členění; na druhou stranu ale požadoval, aby se filosofie nevzdala své konstruktivní stránky, zacílení na pravou jednotu. Na to jí upomíná právě umění.<sup>336</sup>

---

<sup>333</sup> Proto Benjamin oponoval Kantovi poukazem na jazyk jako podmínku poznání či přesněji řečeno médium, v němž se poznání vždy vyjadřuje. Právě díky jazyku, chápanému v jeho odlišnosti od pouhých znaků jako nositelů intence, získává filosofie vztah k celku. Kant tuto představu nepřijal a držel se jistoty poznání ve smyslu matematické jistoty; z hlediska nároku takovéto jistoty je celek vždy jen projekcí. Jeho kladení mimo projekci překračuje oblast jistoty. „...moderní filosofie [může] provést velkou přeměnu a korekturu pojmu poznání, orientovaného jednostranně matematicko-mechanicky, jedině tím, že poznání vztáhne k jazyku.... Vědomí toho, že filosofické poznání má být absolutně jisté a apriorní, což tuto stránku filosofie činí rovnocennou matematice, u Kanta zcela upozadilo skutečnost, že veškeré filosofické poznání získává svůj jediný výraz v jazyce, nikoli v rovnicích a číslech.“ W. Benjamin, „O programu nadcházející filosofie“, s. 48-49.

<sup>334</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry* 14.

<sup>335</sup> „Filosof neodstraňuje empirično pouhým abstrahováním, tak jako to činí vědec, nýbrž je spíše vyjímá z jeho kontextu a daných interpretací, a to proto, aby je reinterpretovalo ve světle celku.“ A. Stern, *The Fall of Language. Benjamin and Wittgenstein on Meaning*, s. 108.

<sup>336</sup> Jedním ze základních problémů, které se Benjamin snaží u Kanta a novokantovců diagnostikovat, byla *izolace* filosofie. Chápala-li se filosofie jako naprosto samostatná a nezávislá např. na teologii či umění, budovala-li své poznání čistě na vlastních základech, přicházela o vztah k celku. V textu o nadcházející filosofii volá Benjamin po propojení filosofie s teologií, resp. theologickou naukou. Pozdější texty, jako je kniha o truchlohře, implicitně vyžadují podobné spojení filosofie s uměním. „Požadavek na nadcházející filosofii tak konečně můžeme vyjádřit

## Celek jako otevřenost

Je třeba mít na paměti, že z Benjaminova vyzdvižení diskontinuity nevyplývá, že by na celek rezignoval. V jeho slovech se spíše skrývá námitka, že vědci pracují s příliš *omezenou* představou celku. Má-li být „celek“ polapitelný systémem, musí to být celek chudý, neboť celek (potažmo jednota), jímž je pravda či původ, daleko přesahuje možnosti systémového poznání. Benjamin se zaměřením na detail pokoušel zachránit ideu celku.<sup>337</sup> Napětí mezi pozorností upřenou na to nejmenší a cílením na to největší bylo možné vypořádat již u zmíněného F. Schlegela, jenž se nezajímal o nic menšího než takovouto jednotu, avšak vyjadřoval se ve fragmentech. Odtud také význam opakování v jeho stylu: aforista se musí pokoušet svůj předmět opakovaně znázornit namísto toho, aby jako systematik *jednou* začal a pak již jen kontinuálně rozvíjel velký architektonický plán na jeho obsazení. Díky tomuto opakovanému přerušování a novému začínání se ovšem poněkud zmírňuje riziko, že mu celek zmizí z očí – dělá-li někdo něco naopak příliš dlouho a soustavně, často hrozí, že zapomene, proč to vlastně dělá. Benjaminovo zacílení na celek lépe vyjadřuje první verze předmluvy:

Na ní [tj. mozaice] je nápadný především paradoxní vztah mikrologické techniky k často ohromným rozměrům její kresby. ... Za druhé je na rozčlenění celku do mnoha libovolných forem význačným způsobem patrné, že znázornění nesleduje velký tah kresby, sled myšlenek, nýbrž spíše mu dovolí vzniknout takřkajíc sestavením jednotlivých a jemu velmi disparátních myšlenek. Nic by nedokázalo mocněji vyjádřit transcendentní moc ať už svatého obrazu nebo pravdy. A konečně je hodnota těchto myšlenek tím významnější, oč méně je lze bezprostředně poměřovat základní koncepcí ...<sup>338</sup>

---

slovy: na základě kantovského systému vytvořit pojem poznání, kterému by odpovídal pojem zkušenosti, jejíž poznání by tvořilo nauku. Takovou filosofii bychom museli v její obecné části označit za teologii, nebo by jí byla nadřazena, nakolik sama obsahuje historické filosofické prvky.“ W. Benjamin, „O programu nadcházející filosofie“, s. 49.

<sup>337</sup> Toto ovšem platí i opačně – (otevřeným) celkem se zachraňuje detail.

<sup>338</sup> W. Benjamin, „Úvod [k *Původu německé truchlohry*], s. 77.

Zopakujme: moc pravdy je transcendentní, neboť se ukazuje v soudržnosti jednotlivých myšlenek, kterou nemůže zaručit žádná jim imanentní základní koncepce, již by mohlo myšlení nahlédnout. Jednota mozaiky se ustavuje transcendentně, *mimo* myšlení, totiž tak, že v každém jedinečném dílku se opakuje poukaz k celku. Celek, jenž „vzniká“ z disparátních myšlenek, nezměřitelných základní koncepcí, musí být ovšem celkem otevřeným, resp. celkem, jenž se ukazuje jako otevřenost, tj. jako opakující se překračování veškerých možných interpretačních a vysvětlujících rámců. Takovéto překračování je zároveň opakovaným navracením se k samotnému předmětu (např. truchlohře), neboť je-li předmět chápán primárně ve svém vztahu k otevřenému celku a nikoli k určitému uzavřenému explanačnímu rámci, nemůže být nikdy definitivně poznán. Filosofie by pak byla uzavřená jakožto nauka jen tehdy, znázorňovala-li by právě tuto otevřenost celku, na něž cílí.<sup>339</sup> Koncepce, která odmítá veškeré absolutní zdroje poznání, původ ve smyslu prvotní nepodmíněné danosti, nemá jiné východisko než sám předmět. At' ji myšlenky zavedou jakkoli daleko, nikdy nenalezne pevnější půdu pod nohama než setkání s předmětem ve vší jeho dějinné zprostředkovanosti, ne-původnosti

Předmět sám je kontemplaci vždy blíže než cokoli, co by o něm zamýšlela říci. ... i když se zdá, že byl uvážen ze všech stran, setrvává nicméně v centru pozornosti. Kontempace nezná konce. Nikoli v tom smyslu, v němž jsou i pro matematické myšlení nevyčerpatelné jeho předměty; je to naopak jedna určitá stránka, sebeurčitější otázka, jejíž poznání není pro kontemplativní myšlení nikdy uzavřené. Plodná skepse, jejíž školou je tento způsob myšlení, nehledá svůj původ v eklekticismu pozdní Akademie, nýbrž v theologických tradicích, jež obvykle obsahují nauku o stupních smyslu věcí, obzvláště ovšem slov, a to i v případě, že jsou tyto tradice vzdáleny veškeré gnózi. Tím, že kontempace sleduje tyto úrovně pochopení věcí, dostává podnět k neustálému rozbíhání, a zároveň se tím ospravedlňuje její přerušovaná rytmika. Mezi úrovněmi smyslu totiž neexistují přechody.<sup>340</sup>

Kontempace, kterou Benjamin v předmluvě popisuje jako kýžený způsob „poznávacího“ přístupu k předmětům, nápadně připomíná hermeneutický kruh, v němž se poznávající opakovaně navrácí tu k celku, tu k jednotlivině, přičemž jejich poznání není nikdy uzavřené. Ne náhodou je v této

---

<sup>339</sup> Takovéto protnutí otevřenosti a uzavřenosti snad vyjadřuje Benjaminův termín konstelace.

<sup>340</sup> Tamt., s. 76.

souvislosti řeč o nauce o úrovních smyslu slov, jež je spojená s tradicí výkladu svatých textů, předchůdkyní moderní hermeneutiky. Jakou nauku má Benjamin na mysli, to naznačuje jeden z jeho dopisů ze začátku třicátých let, v němž tvrdí: „... nikdy jsem nebyl schopen ... myslet jinak než v theologickém smyslu, totiž v souladu s talmudickou naukou o čtyřiceti devíti úrovních smyslu každé pasáže Tóry.“<sup>341</sup> Oproti představě pohybu v hermeneutickém kruhu jakožto *kontinuálního* vývoje však Benjamin upozorňuje, že mezi těmito úrovněmi nejsou přechody, což znamená, že opakované zaměření na předmět sám má ještě silnější ráz začátku. Skepsi pramenící z uvědomění, že předmět nebude nikdy definitivně poznán, a odmítající tak vše, co vznáší nárok na definitivnost, označuje Benjamin za plodnou nejspíše proto, že nezůstává u pouhého odmítání, nýbrž vybízí k opakovanému prozkoumávání předmětu na nových úrovních smyslu. Přináší motivaci a nikoli rezignaci, neboť vyvěrá z theologické tradice: přestože poznávající předmět nikdy plně nepochopí, dotýká se v tomto svém opakovaném „selhávání“ něčeho božského. Samo selhání v pokusu o definitivní pochopení je zde cílem. *Právě* v něm se ustavuje jakkoli efemérní kontakt s celkem coby otevřeností. Předmětem se přitom ovšem nemusí mínit určitá konkrétní truchlohra, nýbrž také truchlohra jako slovo, tj. vposled jako idea či původ. Benjamin hovoří o nauce o různých úrovních smyslu především ve vztahu ke slovům. A jak již bylo naznačeno výše, původ je pro něj slovem – z tohoto pohledu tedy celkem vyjádřeným v diskontinuitní mnohosti různých smyslů.

Takovéto kontemplativní navracení k celku lze chápat jako obnovování – ovšem vždy jiné, odlišné od návratu k něčemu prvotnímu, a tedy vposled *tvůřivé* – kontaktu s tím, co nelze vysvětlit z jakéhokoli vědeckého rámce, co nelze uzavřít a vymezit pomocí jakýchkoli axiomů či postulátů. V době, kdy se lidské myšlení nevyhnutelně čím dál více *uzavírá* v omezených vědeckých perspektivách a ze světa vnímá jen jeho výseky – což přináší bohaté plody v oblasti poznání a není samo o sobě ničím neblahým –, je třeba doplnit tuto tendenci obnovováním otevřenosti. Benjaminovské okamžiky obnovy vztahu k celku lze snad nejlépe popsat právě takto. Nejde o návraty do minulosti, k jakémusi dřívějšímu stavu a vztahu člověka ke světu. Benjamin někdy hovoří

---

<sup>341</sup> Dopis Maxu Rychnerovi z 7. 3. 1931. W. Benjamin, *Gesammelte Briefe IV*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1998, s. 11.

o rajském či adamovském stavu, avšak ten lze chápat jako otevřenost, jejíž zkušenost lze učinit pouze překračováním konkrétních omezení, do nichž se společnost uzavírá. Ani otevřenost nelze fetišizovat jako něco absolutně prvního. V jakékoli době musí být myšlení a vnímání vždy již nějakým způsobem omezené, a tedy zároveň zacílené, nemá-li přijít o veškerou orientaci ve světě. Benjaminova přítomnost se ovšem oproti svým předchůdkyním vymykala komplexností a nebývalou *užitečností* konkrétních omezení: o to jednodušeji se zapomínalo na celek.

Pokusit se popsat či vymezit celek, jímž je původ, by bylo protismyslné, jelikož právě jeho nepopsatelnost a nevymezitelnost jsou na něm podstatné. Fixovat a zvěčnit jej jako „to nepopsatelné“ by ovšem nebylo o nic lepší – původ by se tím popsal a uchopil, byť paradoxně negativním způsobem, neméně než v prvním případě. Dostát jeho nepopsatelnosti spíše znamená ustavičně se pokoušet jej popsat, selhávat přitom a tímto selháváním jej takříkajíc performativně předvádět. Něco podobného nejspíše činil i Benjamin, který neustále hledal nové opisy a nepřímá pojmenování, avšak zároveň zachovával wittgensteinovské *Schweigen* a biblický *Bilderverbot*, šlo-li o to, pojmenovat to nejdůležitější přímo. V knize o truchlohře tak o původu píše nejednoznačně, jak již bylo zmíněno v úvodu, což může vyvolat v čtenáři zmatky, nespátřuje-li v tom promyšlený záměr.

### **Pravda vždy již znázorněná**

Obrátí-li se předchozí myšlenkový postup, pak se nabízí formulace, že pravda, nepostihnutelná jediným obrazem, obratem, slovem či systémem, se musí znázorňovat v jejich mnohosti, má-li být vůbec nějakým způsobem „přítomna“ ve světě. Pravda je „přítomná“ pouze ve svém sebe-znázorňování, tj. nikdy „čistě“, obnažená. To ovšem také znamená, že se ukazuje pouze v mnohých opakováních – nelze o ní uvažovat *bez* nich, jako o něčem neopakujícím se. Pravda se znázorňuje jen tehdy, opakují-li ji v dějinách původy/ideje jedinečných epoch. V tomto smyslu ji lze myslet jen jako vždy již

znázorněnou, vždy již opakující se. I proto se v Benjaminově pojetí tak ostře liší od poznání, jemuž je vlastní obnažení předmětu a definitivnost jeho uchopení:

Pravda, zpřítomněná v řeci znázorněných idejí, uniká jakémukoli vřazení do sféry poznání, ať už by vypadalo jakkoli. Poznání je vlastnění: sám předmět poznání se určuje tím, že jej můžeme mít ve vědomí, že ho lze mít v držení. Pro to, co takto máme, je znázornění sekundární. Neexistuje jako něco již znázorněného. Přesně to však platí o pravdě. Metoda, pro poznání cesta, jak získat předmět držby, je v případě pravdy znázorněním jí samé, a proto je jako forma dána spolu s ní. Tato forma není vlastní souvislosti ve vědomí, ... nýbrž bytí. Neustále znovu se bude jako jedna z nejhlubších intencí filosofie v jejím původu, v platónské nauce o idejích, objevovat teze, že předmět poznání se nekryje s pravdou. ... Tam, kde věda autonomně, tzn. bez ideje, sleduje svou cestu, rozpadá se vždy znovu v dualitu metody a výsledku, která je překonána pouze a jedině v případě pravdy v podobě jejího sebeznázornění.<sup>342</sup>

Sepjetí pravdy a metody jejího „zkoumání“ je podstatně užší než v případě vědeckého předmětu: pravda s sebou přináší vlastní metodu či formu, sama ukazuje, jak má být zkoumána. Především ale metoda v jejím případě není prostředkem k dosažení výsledku, nýbrž cílem. Cílem filosofie má být samotné provedení či předvedení metody, potažmo formy. V případě pravdy „je nutno hlavní váhu klást na praktikování této její formy“.<sup>343</sup> Metoda pravdy nezná lineární rozvíjení, jehož cílem je výsledek: „metoda je oklika“.<sup>344</sup> Metoda krouží kolem svého předmětu, či spíše: metoda je kroužením předmětu, opakovaným znázorňováním se. Toto pozoruhodné pojetí metody vyvěrá z tvrzení, že metoda/forma pravdy je založena v jejím bytí. Podle Benjaminova vlastně pravda *existuje* na způsob sebe-opakování a sebe-znázorňování. Řečeno ostřeji: v případě pravdy nemá metoda žádný předmět, nýbrž sám „předmět“ je metodou. Současnými termíny by se Benjaminův přístup dal vlastně popsat jako performativní filosofie, tedy nikoli jako zprostředkovávání poznání, nýbrž jako předvádění moci pravdy na tom, jakým způsobem je sestaven konkrétní filosofický text, v tomto případě kniha o truchlohře. Pravda se znázorňuje v tom, *jak* je Benjaminova kniha napsána.

---

<sup>342</sup> W. Benjamin, „Úvod [k *Původu německé truchlohry*], s. 82.

<sup>343</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 10.

<sup>344</sup> W. Benjamin, „Úvod [k *Původu německé truchlohry*].“, s. 76.



Za zmínku stojí i Benjaminův letmý odkaz k Platónovi a jeho nauce o idejích jako původu filosofie. Vtipným způsobem se zde znovu ukazuje Benjaminův přístup k původu: zdánlivě jej hledá v minulosti, avšak při bližším pohledu vychází najevo, že původ se znázorňuje právě nyní. Neboť pro Platóna samotného byla jeho teorie idejí čímkoli, jen ne výrazem toho, že se předmět poznání nekryje s pravdou. Původní je Platónova teorie, tak jak se náhle ukazuje v Benjaminově přítomnosti. Jak ukazuje především odstavec „Filosofická krása“, Benjamin přistupoval k dílům filosofů podobně jako k dílům uměleckým. Sledoval jejich dějinný rozpad, totiž zastarávání jejich poznávacího obsahu, díky němuž je bylo možné nahlédnout jinak než jako výklady empirického světa. Právě ve chvíli, kdy se ve vztahu k empirickému světu ukazují být staré filosofie zcela „mimo“, kdy jsou vyvráceny a překonány např. moderní vědou, lze v nich zahlédnout znázornění jiného světa, totiž světa (benjaminovských) idejí. Filosofické rozvrhy přestávají být spjaty s poznáním a získávají vztah k pravdě. To zní směle, téměř namyšleně: kdo by upíral filosofii zájem o pravdu a nárokoval si, že až on či ona z dějinného odstupu dokáže filosofická díla k pravdě vztáhnout? Inu, Benjamin. Jeho nárok je ospravedlnitelný jen díky předchozímu ostrému vymezení pravdy vůči poznání. Mínil-li se zde pravda v Benjaminově smyslu, pak snad může něco takového o dřívějších filosofích platit.

Tento vztah mezi pravdou a krásou – jenž ... ukazuje, jak moc se pravda liší od předmětu poznání, jemuž jsme ji navyklí stavět naroveň –, obsahuje klíč k prostému, přesto však podceňovanému faktu, totiž k aktualitě i těch filosofických systémů, jejichž poznávací obsah je jakéhokoli sepětí s věděním už dávno prost. Velcí filosofové představují svět v řádu idejí. Pravidlem přitom je, že konceptuální půdorys, na němž k tomu došlo, je dávno rozbit na kusy. Přesto tyto systémy – Platónova nauka o idejích, Leibnizova monadologie, Hegelova dialektika – dál prokazují svou platnost ... Všem ... je totiž společné, že si uchovávají smysl i poté (ba dokonce jej mnohdy teprve poté rozvíjejí s plnou silou), co jsou namísto k empirickému světu vztaženy ke světu idejí. ... Čím intenzivněji se myslitelé těmito stavbami snažili vystihnout obraz skutečnosti, tím bohatší si nutně utvořili pojmový řád, který pak musel být k užítu pozdějšímu interpretovi původního znázornění světa idejí jakožto toho, co se tu v principu mínilo.<sup>345</sup>

---

<sup>345</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohy*, s. 13-14 (překlad mírně upraven).

Teprve pozdějšímu interpretovi se ukazuje, co se ve velkých filosofích v principu (*im Grunde*) mínilo, zatímco samotným autorům to zůstávalo skryto. Snažili se o výklad empirického světa a místo toho nevědomky znázorňovali ideje. Benjaminova interpretace je obzvlášť delikátní v Platónově případě, kdy se „původní“ popis (platónských) idejí – jednou z jejichž funkcí je poznání skutečnosti – ukazuje jako původní<sup>346</sup> znázornění idejí benjaminovských. Jsou-li tedy filosofie vposled znázorněním idejí, nabízí se otázka, zda je jim též vlastní ona krása, která je nutným médiem pravdy, má-li se znázornit ve světě. Ke kladné odpovědi vybízí jednak zařazení citovaných úvah do oddílu o filosofické kráse, jednak také první verze předmluvy, která na rozdíl od té publikované hovoří otevřeně o kráse filosofických znázornění:

Je-li úkolem filosofa cvičit se v takovém popisném konceptu světa idejí, do něž by svět sám od sebe vstoupil a rozpustil se v něm, pak tím filosof získává své místo ve vyvýšeném středu mezi badatelem a umělcem. Umělec koncipuje takřkajíc obrázek světa idejí, který je v každé přítomnosti definitivnější právě proto, že je koncipován jako podobenství. Badatel uschopňuje svět k tomu, aby vešel do sféry ideje, tím, že jej zevnitř, v pojmu, rozčleňuje. Badatele spojuje s filosofem zájem opustit empirické bytí, umělec s ním spojuje úkol znázornění. Běžné pojetí postavilo filosofa příliš blízko badateli, a to v jeho nejhroší podobě. Odcizení filosofa od postavy umělce nakonec [zašlo] tak daleko, až se zdálo, že krása znázornění nehraje v určení úkolu filosofa žádnou roli.<sup>347</sup>

Benjaminovský filosof má tedy také dbát na krásu. Avšak činí to jinak než umělec, který, jak lze vyvodit z eseje o Goethovi, tvoří krásný obraz jakožto cosi jednotného, organického. Naproti tomu práce filosofa je destruktivní: boří domnělou jednotu empirického světa, rozčleňuje ho, prostřednictvím pojmů z něj vytrhává jednotlivé elementy, z nichž ovšem zpětně nevytváří zdánlivě jednotný a harmonický celek jako umělec, avšak ani nezůstává u pouhé pojmové strukturace, u badatelské „destruktivní pedanterie“.<sup>348</sup> (Lze z takové pedanterie

---

<sup>346</sup> V originále popisuje citovaná pasáž znázornění (*Darstellung*) slovem *originär*, nikoli *ursprünglich*, avšak tento rozdíl zde snad není podstatný. Viz W. Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, s. 212.

<sup>347</sup> W. Benjamin, „Úvod [k *Původu německé truchlohry*].“, s. 81. Nový překlad je v této pasáži zavádějící, neboť větu „Ihn [tj. badatele] verbindet mit dem Philosophen Interesse am Verlöschen blosser Empirie, den Künstler die Aufgabe der Darsellung“ překládá následovně: „s filosofem ho [tj. badatele] spojuje zájem na odstranění pouhé empirice, s umělcem sdílí úkol podat předvedení.“ Viz W. Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, s. 212; též, *Původ německé truchlohry*, s. 14. Nejde ovšem o podobnost badatele s umělcem, nýbrž filosofa s umělcem. Tato podobnost je pro pochopení Benjaminovy metody klíčová.

<sup>348</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 15.

podezírat například zmíněné strukturalisty či Braudela?) Pojmové uchopení skutečnosti u něj není cílem, nýbrž prostředkem, a sice k vytvoření specificky filosofické krásy. Jak ovšem z pojmů vytvořit něco krásného? Není to podobný úkol jako snažit se vydolovat krásu z matematických značek? Hovoří-li se dnes i v matematických kruzích o kráse, totiž ve smyslu elegance, jednoduchosti řešení komplexních problémů, pak je Benjaminova filosofická krása něčím opačným. Nevyvěrá z jednoduchosti a organické soudržnosti textu, nýbrž z toho, že text obsahuje krajně rozbíhavé myšlenky, komplikace, snad i rozpory, a přesto se úplně nerozpadá. Jedná se o podobnou figuru, jakou vytvořily v průběhu dějin barokní truchlohry ve své mnohosti: rozložily se do téměř nesjednotitelných trosek a fragmentů, avšak přesto je nepostihl osud oné úplné lhostejnosti a kontingence. Nebylo však ani možné vyjádřit, co přesně tyto trosky pojí dohromady: vyjadřovala *se* v tom totiž sama krása, neodlučně spojená s pravdou.

### Záchrana krásy

V přístupu ke kráse se možná nejlépe ukazuje rozdíl mezi Benjaminem a romantiky. Schlegel se totiž s pojmem krásy do značné míry rozešel, zatímco Benjamin se jej pokusil do filosofie (a) umění navrátit. Pro Schlegela již moderní umění nebylo krásné, nýbrž zajímavé,<sup>349</sup> pročež se Benjamin musel výmluvně navrátit právě ke Goethovi, u nějž byla ještě myšlenka krásy živá. Samotný vývoj Benjaminových velkých studií vedoucích ke knize o truchlohře vlastně naznačuje tuto linii vývoje vedoucí proti proudu času: i) romantika (disertace, 1919) ii) Goethe (závěr disertace a esej o *Spritzpneinich volbou*, 1923) iii) barokní truchlohra (1925) zkoumaná spíše z goethovsko-romantické než romanticko-goethovské perspektivy. Benjamin se od romantiků odklonil proto, že v jejich pojetí vlastně umění plnilo především poznávací funkci, zpřístupňovalo pro poznání základní napětí a rozpory moderního života a umožňovalo svou vlastní reflexivitu stupňovat až k poznání pravdy, resp. absolutna. V Benjaminově pojetí se umění

---

<sup>349</sup> „Moderní básnictví podle raného Schlegela (stejně jako Schillera) neusiluje o vytvoření objektivní krásy, ... nýbrž spíše reprezentuje napětí života, která zákonitě zůstávají nesmiřitelná, a otevírá je pro analýzu. Moderní umění nevytváří krásu, nýbrž to, co Schlegel ... nazývá ‚zajímavým‘ – reflektovaný obraz základních životních rozporů...“ V. Lange, „Friedrich Schlegel’s Literary Criticism“, s. 291.

rovněž vztahuje k pravdě, avšak nikoli na způsob poznání, nýbrž jako její krásné znázornění. Jak již bylo řečeno, romantici učinili pravdu z Benjaminova pohledu příliš „dosažitelnou“, kladli přílišnou kontinuitu mezi pravdu a profánně-empirický svět.<sup>350</sup> Benjamin naopak odlišil pravdu od poznání ve snaze zachovat její radikální odlišnost vůči všemu zdejšímu. Krása pak v jeho pojetí byla médiem, v němž se může člověku zpřítomnit pravda, která sama zůstává zcela nedosažitelná.

Předmluva knihy o truchlohře obsahuje důležitý odstavec o kráse, který ovšem zůstává do jisté míry nerozlučitelný, pokud se nevztáhne k předchozím Benjaminovým úvahám o kráse, jež se nacházejí především v jeho eseji o Goethových *Spříznění volbou*. Tam zaznívá klíčová teze, že jednota filosofie – totiž „ideál jejího problému“, jež lze ve světle knihy o truchlohře chápat také jako *jednotu pravdy* – je podle Benjaminova nedotazatelná.<sup>351</sup> Nelze klást žádnou otázku, jejíž odpověď by vystihla jednotu pravdy. To lze interpretovat tak, že pravda ve své jednotě se nikdy nestává *předmětem* myšlení, není žádná intence (obsažená v otázce), jež by se na ni mohla zaměřit. Jak se tedy myšlení může k celistvé pravdě vůbec přiblížit? Právě prostřednictvím krásných uměleckých děl, naznačuje Benjamin.

Ideál problému se však nejví v mnohosti problémů. Je naopak skryt v mnohosti děl a je věcí kritiky jej vytěžit. V uměleckém díle kritika umožňuje, aby se ideál zjevil v jednom ze svých jevů. ... Takto však kritika říká pouze to, že pravda by se v díle nepoznala jako dotázaná, ale jako vyžadovaná. Je-li tedy dovoleno tvrdit, že vše krásné se nějak vztahuje k pravdivému a že lze určit jeho virtuální místo ve filosofii, pak to znamená, že v každém pravém uměleckém díle lze nalézt projev ideálu problému.<sup>352</sup>

---

<sup>350</sup> K Benjaminově kritice romantiků viz M. Ritter, *Filosofie jazyka Waltera Benjaminova*, s. 142-159; B. Hanssen, A. Benjamin (eds.), *Walter Benjamin and Romanticism*, s. 7-136.

<sup>351</sup> „Celistvost filosofie, její systém, stojí výš, než si může nárokovat souhrn veškerých jejích problémů, poněvadž se nelze ptát po jednotě jejich jednotlivých řešení. Kdybychom se totiž po této jednotě ... mohli ptát, ihned by se s ohledem na otázku, kterou klademe, objevila další: co zakládá jednotu její odpovědi s odpověďmi na všechny ostatní otázky. Z toho vyplývá, že neexistuje otázka, která by svým tázáním obsáhla jednotu filosofie.“ W. Benjamin, „Goethova *Spříznění volbou*“, s. 204. V knize o truchlohře se jednota filosofie proměnila v jednotu pravdy: „...pro podstatu pravdy je jednota určením zcela nezprostředkovaným a přímým. V přímosti tohoto určení je pro ně specifické, že se na ně nelze tázat. Kdyby se totiž na integrální jednotu podstaty pravdy bylo možno tázat, musela by otázka znít, do jaké míry je odpověď předem dána v každé myslitelné odpovědi, jíž by pravda mohla na otázky reagovat, a před odpovědí na tuto otázku by se musela táž otázka zopakovat, takže by jednota pravdy unikla každému tázání.“ Týž, *Původ německé truchlohry*, s. 12.

<sup>352</sup> W. Benjamin, „Goethova *Spříznění volbou*“, s. 205.

Je třeba dílo nahlédnout jako projev ideálu problému, avšak nikoli tak, jako by kladlo dílo otázku, jejíž odpovědí by měl ideál být, nýbrž tak, že jej dílo *jakožto krásné* vyžaduje jako svůj obsah. Jak se naznačuje v knize o truchlohře, pravda je pro Benjamina obsahem krásy.<sup>353</sup> Obráceně řečeno: má-li být krása krásou, musí zvláštním způsobem zjevovat pravdu. Krásná díla jsou tak nepostradatelným vodítkem při hledání pravdy, která je odlišná od pravdy ve smyslu vědeckého synkretismu, souhrnu poznatků či řešení otázek. Rozvíjí se zde v úvodu zmíněná teze, že pravda je pro Benjamina vlastně bytostným tajemstvím, tj. tajemstvím, u něž se ani neklade možnost, že by bylo odhaleno. Tím se dostáváme k Benjaminově polemice s pojetím krásy jako zdání, jehož pravdu lze odhalit, jako závoje, jež lze poodhrnout a nazřít předmět, který krása skrývala, sám o sobě.

Krása není zdání, závoj něčeho jiného. Krása sama není jevem, nýbrž bytností, ovšem takovou, která se bytostně shoduje sama se sebou pouze v zahalení. Ať si je tedy kdekoli jinde zdání klamem – krásné zdání je závoj před tím, co je nutně nejzahalenější. Krásný totiž není ani závoj, ani zahalený předmět, nýbrž předmět ve svém závoji. Jakmile by se odhalil, byl by nekonečně nepatrným. V tom spočívá prastarý názor, že zahalené se promění, jakmile je odhalíme, zatímco „totožné samo se sebou“ zůstává jedině v zahalení. Vzhledem ke kráse se tak z ideje odhalení stává idea neodhalitelnosti. Tot' idea umělecké kritiky.<sup>354</sup>

Chápeme-li krásu jako pravdu, tak jak se zpředměťuje člověku, pak lze dovodit, proč je krása předmětem v závoji: je to specifický způsob bytí pravdy, která se musí zahalit, aby vůbec byla člověkem postřehnutelná. V ostrém protikladu k tomuto zahalení stojí známá pasáž z knihy o truchlohře, která popisuje zahalený obraz v Saïs, „při jehož odhalení se ten, kdo se zamýšlel dotázat pravdy, zhrouť k zemi“, a pravdu určuje jako smrt intence.<sup>355</sup> Nadzvedne-li se závoj krásy, nespátří člověk žádný předmět sám o sobě, nýbrž se metaforicky zhrouť k zemi – nenalezne nic. Pravda se sama o sobě u Benjamina nikdy nedává. Pasáž o tom, že se „zahalené promění, jakmile je odhalíme“, je třeba číst z této perspektivy: odhalená pravda přestává být předmětnou a nemůže se jí tedy dotknout jakákoli, byť sebesubtilnější intence.

---

<sup>353</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 13.

<sup>354</sup> W. Benjamin, „Goethova *Spříznění volbou*“, s. 226.

<sup>355</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 17.

V tomto smyslu by byl odhalený předmět „nekonečně nepatrný (*unscheinbar*)“.<sup>356</sup> Proto se musí idea odhalení podle Benjaminova proměnit v ideu neodhalitelnosti, která je vůdčí ideou umělecké kritiky. Vychází-li Benjamin z představy diskontinuitní spočetné rozmanitosti původů uměleckých děl, podobných Goethovým prafenoménům či pravzorům, a sdílejícím s pravdou ne-intenčnost a nedotazatelnost, musí pracovat s pojmem krásy ve smyslu jejich *nutného*, nikoli odmyslitelného závoje.<sup>357</sup> Jak již bylo řečeno, vlastností pravdy, říše idejí/původů, je totiž podle Benjaminova znázorňovat sama sebe, předvádět se ve světě jako mandarínská kachnička v Kroměříži. Pravda není takříkajíc netečná, hermeticky izolovaná od světa, nýbrž se v něm sama znázorňuje (a proto potřebuje krásu). „Bytnost pravdy jakožto sebe znázorňující říše idejí naopak zaručuje, že právě kvůli tomuto momentu znázornění nemůže být řeč o kráse pravdivého nikdy zkrácena o své právo. V pravdě je tento znázorňující moment poslední refugium krásy vůbec.“<sup>358</sup> Úkolem je pak pochopit, že se pravda *vždy již* znázorňuje (tzn. zahaluje) a postřehnout, *kde* se tak právě děje.

Ukazuje-li se pravda výhradně v médiu krásy se vším jejím zdáním, znázorňuje se původ pouze v médiu dějin se vši jejich ne-původností?

Pojem krásy umožňuje Benjaminovi vyřešit problém, jak podržet radikální diferencí původu a profánního a zároveň uchovat pravdu alespoň v nepřímém dosahu kritiky. Benjaminovo pojetí krásy balancuje mezi goethovskou separací a romantickou kontinuitou. Ve světě není pravda jako taková, avšak je v něm její stopa – krása. Nutnost média krásy je zároveň důvodem, proč se pravda pro Benjaminova nekryje s předmětem poznání. V poznání není pro krásu místo, avšak není-li krásy, není ani pravdy. Poznání, jež chce poodhalit závoj krásy, ztrácí pravdu. Pravdy se dotkne jen takový přístup, který se nesnaží krásu odstranit. Benjamin o tom píše jak v eseji o Goethovi, tak v knize o truchlohře:

---

<sup>356</sup> Nabízím zde jinou interpretaci než M. Ritter v knize o Benjaminově filosofii jazyka, kde navrhuje (proti svému vlastnímu překladu) chápat *unscheinbar* jako „nevzhledný“. Pak ovšem nelze Benjaminův výrok spojit s tezí o pravdě jako obsahu krásy. Navrhuji německé adjektivum chápat spíše v intencích publikovaného překladu, totiž jako nepatrný ve smyslu nezbadatelnosti, nepostihnutelnosti či neviditelnosti. „Problémem“ ovšem není nekonečná drobnost samotného předmětu (pravdy), nýbrž neschopnost člověka jakkoli pravdu tematizovat. Srov. M. Ritter, *Filosofie jazyka Waltera Benjaminova*, s. 173-185.

<sup>357</sup> „Pak je i zdání krásy právě toto: nikoli nadbytečné zahalení věci o sobě, nýbrž nutné zahalení věcí pro nás.“ W. Benjamin, *„Goethova Spříznění volbou“*, s. 226.

<sup>358</sup> W. Benjamin, *„Úvod [k Původu německé truchlohry]“*, s. 79. Totožná pasáž se nachází i v publikované verzi.

Umělecká kritika necht' nenadzvedává závoj, nýbrž snaží se jej co nejpřesněji poznat jakožto závoj, a tím se teprve pozdvihnout k pravému nazírání krásy. K tomuto nazírání takzvané vcítění nikdy nepronikne a čistší pohled naivního diváka k němu dospěje pouze nedokonale: je to nazírání krásy jako tajemství. Pravé umělecké dílo bylo pochopeno pouze tam, kde se představovalo jako tajemství. Předmět, od jehož bytnosti vposled nelze odmyslit závoj lze charakterizovat pouze takto. V tajemství spočívá božský základ bytí krásy ...

...

... pravda není odhalení, které ničí tajemství, nýbrž zjevení, jež mu činí po právu. ... Platón ... pravdě přisuzuje úlohu zaručovat bytí tomu, co je krásné. V tomto smyslu rozvíjí pravdu jako vnitřní obsah krásného. Tento obsah však nevystupuje na světlo odhalením, spíše se ukazuje v procesu, jež bychom mohli popsat pomocí příměru jako vzplanutí závoje, který vstoupil do okruhu idejí, jako shoření díla, při němž se jeho forma nejvyšší měrou rozzáří.<sup>359</sup>

Tyto pasáže říkají mnoho a je třeba je rozplést postupně. Prvním velkým tématem je zde záchrana krásy: krása se ospravedlňuje, je-li jejím vnitřním obsahem pravda, a to proto, že ji pak již nelze vnímat jako pouze nadbytečné zahalení věci do závoje zdání, nýbrž jako nutnou podmínku dostupnosti pravdy pro člověka. Pravda není odhalení závoje, nýbrž zjevení, což Benjamin dále popisuje jako proces vzplanutí závoje, při němž se rozzáří forma díla. Takto vykresluje obraz určité *braniční* události. Při zjevení není závoj ani odsunut, ani nezůstává na místě, ani nemizí, nýbrž *vzplane*. Možná se ocitáme stále na pomezí tajemství a zjevení. Snad jde právě o ono poznání závoje *jako* závoje, o němž píše v eseji o Goethovi. Vzplane-li závoj, upozorňuje na sebe jako na závoj. Právě v tomto okamžiku se ukazuje jeho nutnost. Zároveň zde ale na nejvyšší úrovni řeší problém vztahu formy a obsahu. Ukazuje-li se při zjevení pravda jakožto obsah díla, potažmo to, co Benjamin od eseje o Goethovi nazývá pravdivostním obsahem, dochází k tomu v okamžiku, kdy se zároveň nejvyšší měrou rozzařuje forma. Benjamin klade krásu spíše na stranu formy, pravdu pak na stranu obsahu, avšak upozorňuje na jejich neodlučnost.<sup>360</sup> Je-li forma díla

---

<sup>359</sup> W. Benjamin, „Goethova *Spříznění volbou*“, s. 226; též, „Úvod [k *Původu německé truchlohry*]“, s. 80.

<sup>360</sup> Přesto se nelze ubránit dojmu, že přeci jen tíhne více k linii Goethe – obsah – pravda než k trojlístku romantika – forma – absolutno. To, co jej na uměleckých dílech zajímá nakonec nejvíce je jejich pravdivostní *obsah*. Přesto si však dobře uvědomoval, že forma a obsah nejsou na sobě nezávislé momenty díla, nýbrž anticipoval myšlenku „organického“ a komplexního vztahu formy a obsahu, která vede téměř k jejich nerozlišitelnosti a byla

závojem jeho obsahu, pak není závojem vnějším či nahodilým, nýbrž nutným. Je třeba ovšem mít na paměti, že se nyní hovoří o obsahu pravdivostním, nikoli věcném, a rovněž forma je tedy nejspíše míněna v netriviálním smyslu.

Čím však zjevení nahrazuje tajemství, má-li mu učinit po právu? Co se objevuje místo krásného díla, jež shořelo? Benjamin jako by se zdráhal a setrval na prahu položení těchto přímočarých otázek. I bez bližšího vodítka v jeho textech se však odpověď na ně nabízí téměř nutně. Nebot' zjevení nemůže nahradit tajemství odkrytím a poznáním pravdy jakožto předmětu. Zároveň však opouští rovinu tajemství krásy; neničí-li ho, pak jej přinejmenším překračuje. Benjamin v eseji o Goethovi i v knize o truchlohře naznačuje, že opuštění krásy znamená výstup na vyšší úroveň: „Člověk je krásný pro milujícího, o sobě nikoli. A to proto, že samo o sobě se jeho tělo představuje ve vyšším řádu než v rádu krásného. Tak i pravda. Není krásná ani tak sama o sobě jako pro toho, kdo ji hledá. ... v nahotě bez závoje bytostná krása ustoupila a nahé lidské tělo dosahuje bytí přesahujícího veškerou krásu ...“<sup>361</sup> Lidské tělo se coby metafora pravdy nachází na vyšší úrovni, zjevuje-li se nahé. Avšak čím může být u Benjamina nahá pravda? Pouze bytostným tajemstvím, na něž se nelze ptát. Zjevení může v Benjaminově pojetí dávat smysl jen tehdy, vyjadřuje-li paradoxní „vyřešení“ tajemství krásy tím, že se jako jeho základ „odhalí“ tajemství neproniknutelné. Vyvolává-li krása zdání, že existuje šance odhalit její tajemství, dobrat se zahaleného předmětu, pak pravda nikoli. Je tajemstvím paradoxním, jelikož nemůže být otázkou, na niž chybí odpověď. Zjevení má možná nejbliže tomuto limitnímu tajemství.

### **Díla přežívající odumíráním a dva druhy krásy**

Záchrana křehkého tajemství uměleckých děl tkví v jejich ukotvení v tajemství nezrušitelném. Benjaminova koncepce „poznávání“ je tak vlastně výstupem od slabšího tajemství k silnějšímu. Avšak v tomto výstupu hrají

---

pregnantně vyjádřena například Adornem: „Všechno, co se objevuje v uměleckém díle, je virtuálně obsah stejně jako forma, ale forma zůstává tím, čím se to, co se jeví, určuje, a obsah je pak to, co se určuje.“ T. W. Adorno, *Estetická teorie*, s. 199-200.

<sup>361</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 79; též, „Goethova Spříznění volbou“, s. 227.



klíčovou roli dějinné konstelace a to, co Benjamin nazývá pojmem *Nachleben*, totiž přežívání a zároveň odumírání uměleckých děl v dějinách, v němž počáteční krása uměleckých děl vyprchává a v jehož výjimečných bodech se objevuje jejich *jiná* krása, totiž ona krása, jež je závojem pravdy. Původ se vyjevuje až po čase, neboť dílo zprvu není krásné tím správným způsobem. Není krása jako krása, alespoň pro Benjamina. Kromě krásy jako závoje pravdy uvažuje též o kráse efemérní, zdánlivé ve špatném slova smyslu, o kráse spojené s mýtem a falešnou jednotou. Takovouto krásou oplývá umělecké dílo ve své vlastní době, kdy na diváka či posluchače působí nejsilněji. V průběhu dějin však tato působivá krása odumírá a na její místo může ve vhodném okamžiku nastoupit jiná krása, totiž ta, kterou probouzí kritik. Již bylo zmíněno, že pro Benjamina stála kritika výše než dílo a byla vlastně sama dílem, a proto i jí znázorněná krása nebyla pouhou reprodukcí prvotní krásy díla, nýbrž něčím vyšším. Spojíme-li tuto úvahu ještě s myšlenkou konstelace (např. baroka a expresionismu), pak lze Benjaminovy úvahy chápat tak, že krása díla v průběhu času ochabuje, avšak v okamžiku konstelace může být nahrazena krásou dokonalejší.

O Benjaminově dvojím pohledu na krásu svědčí pasáž z eseje o Goethovi, kde se objevují pojmy „bezvýrazného“, „mýtu“ a „chaosu“, jejichž význam pro Benjamina zde není možné analyzovat, avšak lze je ponechat stranou bez újmy na porozumění, jelikož hlavní myšlenka je patrná i tak. Benjamin hovoří o tom, že umělecké dílo vyvolává zdání harmonie, řádu uprostřed chaosu, což znamená, že vytváří mytickou iluzi jednoty, jež existuje již zde a nyní, zatímco pravou jednotu pro Benjamina má pouze ne-profánní říše původů, pravda.

Nevyrůstá [tj. umělecké dílo] z nicoty, nýbrž z chaosu. Na rozdíl od stvořeného světa ... se však umělecké dílo z chaosu nevymaňuje. ... Forma jej ovšem na okamžik začaruje do podoby světa. ... To, co v něm [tj. díle] takto jest, je pouhá krása, pouhá harmonie, která prostupuje chaos ..., v prostupování jej však toliko zdánlivě oživuje. Bezvýrazné je to, co tomuto zdání činí přítrž, spoutává pohyb a skáče harmonii do řeči. ... Bezvýrazné je kritická moc, která sice v umění nedokáže oddělit zdání od podstaty, ale zabraňuje jim, aby se smísily. ... V bezvýrazném se vyjevuje vznešená moc pravdy ... Bezvýrazné totiž rozbíjí, co v krásném zdání dosud přetrvává jako

dědictví chaosu: falešnou, bludnou totalitu – totalitu absolutní. Teprve bezvýrazné dovršuje dílo, jež rozbíjí na kusy...<sup>362</sup>

Spojíme-li tyto věty s výše citovanou pasáží, máme zde vlastně tři přístupy k uměleckému dílu a tři korelativní způsoby, jak se dílo jeví: i) přístup vcit'ující, jenž chce odhalit tajemství krásy díla, jež proto vnímá jako pouhý prostředek poznání ii) přístup naivního diváka, který má na rozdíl od vcit'ujícího se cit pro krásu díla jako jeho nezbytnou součást, avšak vnímá pouze onu krásu spojenou s mýtem, falešnou totalitou iii) přístup kritika, který rozbíjí tuto prvotní krásu proto, aby oživil jinou krásu, totiž tu vázanou nikoli na mytickou harmonii vydobytou na chaosu, nýbrž na pravou jednotu původu, potažmo pravdy. Ve vhodném dějinném okamžiku se v díle objevuje bezvýrazné, totiž kritická moc, již lze chápat jako náhlou příležitost pro kritický rozklad díla, pro ono rozbití na kusy, jež Benjamin v předmluvě konkrétněji popisuje jako pojmové vyhmátnutí určitých elementů z děl, které poté slouží jako stavební prvky konfigurace znázorňující původ. I v knize o truchlohře je řeč o rozbití falešné jednoty díla: „Fenomény však do říše idejí nevstupují v syrovém empirickém stavu, smíšeném se zdáním, nýbrž výhradně ve svých elementech, zachráněné. Oprostí se od falešné jednoty, aby měly – rozděleny – podíl na pravé jednotě pravdy. ... Pojmy jsou tím, co rozkládá věci na elementy.“<sup>363</sup> Kritik doslova rozsekává dílo, jehož krásná jednota byla beztak falešná, na kusy stavebnice, z níž pak re-konstruuje svůj nový, dokonalejší výtvar. Na „původním“ díle je tak do velké míry nezávislý, avšak zároveň platí, že bez něj by žádné vhodné díly konstrukce nenalezl.

Citovaná pasáž z eseje o Goethovi ovšem nepopisuje dva typy krásy, a proto je legitimní ji samu o sobě interpretovat jako popis rozporu mezi krásou a bezvýrazným (ne-krásným): „Krása uměleckého díla předpokládá existenci falešné, mytické jednoty, tohoto dědictví chaosu. Jemu navzdory pak působí ‚bezvýrazné‘, z čehož je mimo jiné zřejmé, že v uměleckém díle musí být nezbytně přítomno obojí, krása i bezvýrazné: teprve ve své protihře dávají uměleckému dílu jeho věčnost.“<sup>364</sup> Avšak v souvislosti s knihou o truchlohře se otázka jiné krásy znovu dere do popředí, obzvláště pokud jde o kapitolu „Troska“, která jednak hovoří o dvou typech krásy, jednak vysvětluje, proč je

<sup>362</sup> W. Benjamin, „Goethova Spříznění volbou“, s. 213.

<sup>363</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 15.

<sup>364</sup> M. Ritter, *Filosofie jazyka Waltera Benjamina*, s. 184.

právě barokní truchlohra vhodným předmětem pro kritiku benjaminovského stříhu. Stojí za to citovat rozhodující pasáž *in extenso*:

Od samého počátku jsou [truchlohry] připraveny na onen kritický rozklad, jenž na nich s postupem doby probíhal. Pro nevědoucího nemá krása nic, co by jí bylo bytostně vlastní. Máloco se mu v rukou rozdrolí tak jako německá truchlohra. Její jevivé zdání odumřelo, protože bylo nejhrubší. Přetrvávají podivné detaily alegorických poukazů: předmět vědění, uhnízděný v promyšlených stavbách ze suti. Kritika je umrtvováním děl. A barokní díla tomu svou podstatou vycházejí vstříc lépe než jakákoli jiná produkce. Umrtvování děl: nikoli tedy romantické probouzení vědomí v živoucích, nýbrž usidlování vědění v odumřelých. Krása, která trvá, je předmětem vědění. A je otázkou, zda se krása, která trvá, smí dál nazývat krása – avšak jedno je naopak jisté: co v nitru nemá nic hodného poznání, nemůže být krásné. Ať se filosofie nepokouší popírat, že v dílech znovu probouzí krásu. „Věda nemůže navádět k naivnímu uměleckému požitku, stejně jako geologové a botanikové nemohou probouzet cit pro krásnou krajinu“: toto tvrzení je právě tak scestné, jako je mylná ona paralela, která je má zdůvodňovat. Uvedeného výkonu jsou geologové a botanikové velmi dobře schopni – ba co víc, bez alespoň tápavého tušení o tom, jak žije detail ve struktuře, zůstává veškerý sklon ke kráse pouhým snílkovstvím. Struktura a detail jsou v poslední instanci vždy obtíženy historií. A úkolem filosofické kritiky je prokázat, že funkce umělecké formy tkví právě v tomto: učinit z historických obsahů, jež leží v základě každého významného díla, obsahy filosofických pravd. Toto přetvoření věcného obsahu v obsah pravdy je příčinou, proč se úpadek účinu, při němž s každým dalším desetiletím ochabuje to, co člověka na dřívějších podnětech oslovovalo, stává oporou pro znovuzrození, při němž veškerá efemérní krása naprosto odpadá stranou a dílo se stvrzuje jako troska. V alegorické výstavbě barokní truchlohry se takovéto do trosek rozvalené formy zachráněného uměleckého díla zřetelně rýsují odedávna.<sup>365</sup>

Alegorická podstata truchlohry nahrává Benjaminovi do karet, jelikož jejím ideálem není ona okamžitá zkušenost harmonické jednoty profánního a absolutního, jako tomu je v případě symbolického umění. Truchlohry se téměř od počátku rozpadají v množství úlomků, trosek, vždy již jsou fragmentární a neusilují o zdání totality zdaleka tak silně jako např. Goethova díla. Zdání jednoty, které přesto jakožto díla musely vyvolávat, bylo „nejhrubší“, snadněji

---

<sup>365</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 164.

odhalitelné než delikátní zdání, jež vyvolávají symbolická díla. Rychleji tedy jejich „veškerá efemérní krása naprosto odpadá stranou“, díky čemuž mají jejich trosky poukazovat k oné limitní trvalé kráse, kterou znázorňuje kritika. Kritik v rozpadlém díle rozpoznává odlesk oné krásy, jež je závojem pravdy. V souvislosti s výše řečeným to lze chápat také tak, že ony „podivné detaily alegorických poukazů“, fragmentární kusy díla působí na kritika podobně jako piškotový koláček na Prousta: vytrženy z původního kontextu mohou nečekaně vyvolat obraz, dát tušit jinou krásu než tu, kterou díla oplývala „původně“. Teprve tato druhá krása je skutečně původní. Filosofická kritika „v dílech znovu probouzí krásu“, dochází ke „znovuzrození“ díla, avšak to neznamená, že by se oživovala táž krása, kterou dílo působilo ve své době. Znovuzrození je zde zrození nového, dosud nevnímaného. Kritik vyjímá detail z „původní“ struktury díla a nechává se vést svým tušením, které poukazuje k jiné struktuře, ke struktuře konfigurace znázorňující původ, do níž lze detail zasadit. Záchrana díla je proměnou, nikoli konzervací, jeho krásy. Původní zachraňuje „původní“, jež takovou záchranu potřebuje o to naléhavěji, oč hlouběji do dějin klesá. Ne však kvůli hrozbě úplného vytracení, nýbrž kvůli kategorii původnosti, která se k němu o to silněji lepí.

### Mezi romantiky a Goethem

Obě hlavní pasáže o kráse z Benjaminovy knihy obsahují kritiku romantiků, a proto je v této souvislosti vhodné stručně vyzdvihnout dva nedostatky, na něž tato kritika poukazovala: přílišné přeceňování kontinuity a nedostatečně silné pojetí obecnosti. V základě romantického přístupu k umění tkvěla myšlenka reflexe jako média. Romantiky na umění zajímala schopnost reflexe, ideálně sebe-reflexe, která spočívala v jeho *formě*; nejdokonalejší sebe-reflektivní formou pak pro ně byl (ironický) román. „Romantická teorie uměleckého díla je teorií jeho formy. ... Forma je možnost reflexe v díle ...; prostřednictvím své formy je umělecké dílo živoucí centrum reflexe.“<sup>366</sup> Romantický přístup spočíval v kontinuálním *stupňování* reflexe v jednotlivém

---

<sup>366</sup> W. Benjamin, „Pojem umělecké kritiky v německé romantice“, s. 116.

díle, „reflexe, kterou lze rozvíjet, absolutizovat a rozpouštět v médiu umění“.<sup>367</sup> Romantici měli za to, že existuje plynulý přechod mezi jednotlivým dílem a absolutní ideou umění; stejně tak všechny umělecké formy podle nich tvořily kontinuum. V Schlegelových očích se umělecká díla napříč časem i žánry vposled spojovala v jeden celek, v individuální absolutní dílo. „Všechny starověké básně navazují jedna na druhou, dokud se ze stále většího množství hmoty a dílů nevytvoří celek... Všechny klasické básně starověkých autorů spolu nerozlučně souvisejí, tvoří organický celek, ze správného hlediska jsou Jednou básní, jedinou, v níž se dokonale vyjevuje básnické umění jako takové. Podobně mají být v dokonalé literatuře všechny knihy knihou Jedinou.“<sup>368</sup>

Tento přístup je protikladem toho Goethova, jenž se zaměřoval naopak na diskontinuitu čistých uměleckých obsahů (jichž „Řekové napočítali devět“), které „jako takové nelze najít v žádném díle. Goethe je nazýval pravzory. Neviditelných – avšak názorných – pravzorů ... díla nedokážou dosáhnout...“<sup>369</sup> Jelikož spatřoval mezi jednotlivými díly a dokonalými obsahy (stejně jako mezi obsahy samotnými) zlom, považoval Goethe umělecká díla za nekritizovatelná. Nevedla od nich žádná přímá linie směrem k absolutnu. „Jednotlivá díla se možná na pravzorech podílejí, nicméně mezi jejich říší a díly neexistuje přechod, kdežto v médiu umění, od absolutní formy k jednotlivému, takový přechod patrně existuje.“<sup>370</sup> Benjamin pak v knize o truchlohře vlastně kombinuje romantický a goethovský přístup: od Goetha přijímá diskontinuitní povahu původů i ostrý zlom mezi dílem a ideou, avšak podržuje romantickou myšlenku kritizovatelnosti děl i s nárokem na znázornění absolutna pomocí kritiky.

Benjaminovo pojetí absolutna se ostře lišilo od toho Schlegelova, které je pokládalo za nejvyšší *individuum*. U Benjaminu je naopak absolutno *obecné*. „Aby Schlegel dokázal vyjádřit individualitu umělecké jednoty, přepjal své pojmy a sáhl po paradoxu. Jinak by nebylo myslitelné vyslovit nejvyšší obecnost jako individualitu. Nicméně nejzazším motivem této myšlenky v žádném případě není absurdita nebo pouhá chyba; Schlegel v ní pouze chybně interpretoval cenný a platný motiv. Tímto motivem byla snaha ochránit pojem ideje umění

---

<sup>367</sup> W. Benjamin, „Pojem umělecké kritiky v německé romantice“, s. 121.

<sup>368</sup> F. Schlegel, 1794-1802. *Seine prosaischen Jugendschriften*, II, s. 95, 358. Citováno in: W. Benjamin, „Pojem umělecké kritiky v německé romantice“, s. 131.

<sup>369</sup> W. Benjamin, „Pojem umělecké kritiky v německé romantice“, s. 151.

<sup>370</sup> Tamt., s. 153.

před nedorozuměním, že je abstrakcí z empiricky daných uměleckých děl. Schlegel chtěl tento pojem definovat jako ideu v platónském smyslu, jako *proteron té fysei*, jako reálný základ všech empirických děl, a zaměnil abstraktní s obecným domnívaje se, že musí učinit pojem individuálním. Veden výlučně tímto záměrem opakovaně zdůrazňuje, že sama jednota umění, kontinuum forem, je dílo.<sup>371</sup> Sledujeme zde podobný motiv jako výše u Ranka: paradoxní určení obecnosti jako nejvyšší individuality. Jednou z motivací byl u obou myslitelů odpor k abstraktnímu pojmu, stojícímu v protikladu k jedinečným fenoménům. Kvůli odporu vůči redukování individuality fenoménů, jako se to děje při jejich subsumpci pod pojem, nikdy nevystoupili z oblasti individuality; znali pouze její různé stupně. Rizika tohoto přístupu již byla zmíněna: jedinečné fenomény se převrací v kontinuum lhostejného a zároveň schází žádoucí napětí mezi obecností a individualitou. K druhému riziku se podrobněji vyjadřuje R. Gasché:

Reflexe, jež zná pouze stupňování, avšak nikoli možnost umenšování, předpokládá a klade kontinuitu mezi profánní a absolutno, jež činí absolutno dosažitelným pouze coby něco profánního. ... V důsledku toho absolutno – kritický pojem *par excellence* – nejenže není dostatečně přísně odlišeno od profánního, nýbrž vše profánní je zároveň vtaženo do oblasti absolutna a znečišťuje to, co má být v principu prosto všech cizích příměsí. Pozitivita romantické kritiky se tak stává podezřelou. ... Kritizovatelnost ... je tak svázána s tím, co kritice brání, a vůči čemu by se měla kritika prosadit: s přechodem, kontinuitou, smířením toho, co lze spojit jen za cenu paradoxu, ... s úplným podřízením kritického pojmu absolutna profánnímu. ... S romantiky začíná éra *absolutní střízlivosti*. ... Benjamin souhlasí s romantiky, že veškerá kritika se musí provádět s ohledem na absolutno, avšak na absolutno, jež je absolutně transcendentní, radikálně odlišné od všeho profánního či konečného. Mezi prvním a druhým není myslitelná žádná kontinuita. Přesto je kritika vztahováním se k takovému absolutnu.<sup>372</sup>

Benjaminův pohled ovšem nebyl jednostranný. Jak zmiňuje sám Gasché, právě toto „vystřízlivění“ absolutna, jeho dosažitelnost a spojitost s profánním byly podle Benjaminova největším přínosem romantiků. Ti totiž ukázali, že se od jednotlivého fenoménu, *konkrétního textu*, lze dobrat k absolutnu. Původem umění pro ně bylo absolutno coby idea umění, v níž se jednotlivá díla

---

<sup>371</sup> Tamt., s. 131.

<sup>372</sup> R. Gasché, „The Sober Absolute: On Benjamin and the Early Romantics“, s. 63-67.

rozpouštěla a kterou bylo možné předvést tady a teď. V tom tkvěla atraktivita jejich přístupu. Benjamin se pokoušel o totéž, avšak zároveň nechtěl obětovat diferenci absolutního a profánního a nepřistoupil na myšlenku continuity.

### **Sběratelství extrémů**

Filosofie by se měla pokoušet ve svých textech znázornit onen druhý typ krásy, jež je méně působivá než organická krása uměleckého díla a nevychází ze soudržnosti, nýbrž (neúplného) rozkladu. Otázkou je, zda o takovou krásu má usilovat *záměrně* či nikoli, jinými slovy, zda již při psaní textu má brát na krásu ohled, či zda má své síly upnout k poznání světa, přičemž krásu jeho textu odhalí až pozdější interpret. Benjamin nenabízí jasnou odpověď, avšak jeho vlastní styl psaní svědčí o tom, že v případě dřívějších filosofů sice platilo to druhé, avšak benjaminovská filosofka či filosof by se měli pokoušet sestavit krásné znázornění *záměrně*. Způsob, jak to učinit, pak blíže popisuje oddíl „Idea jakožto konfigurace“, v němž již Benjamin pozitivněji popisuje vlastní metodu. Zde (a na konci předchozího odstavce) se objevuje několik zásadních formulací:

Zatímco pro pojmy, jež je do sebe zahrnují, jsou fenomény určující svou existencí, tím, co mají společného, a vzájemnými rozdíly, vztah fenoménů k idejím je přesně opačný v tom, že idea jakožto objektivní interpretace fenoménů – či přesněji: jejich složek – teprve stanovuje jejich vzájemnou sounáležitost. Ideje jsou věčné konstelace a uchopením elementů jakožto bodů v těchto konfiguracích dochází k tomu, že se fenomény dělí a zachraňují současně. Elementy, jejichž vyvázání z fenoménů je úkolem pojmu, pak s nejvyšší přesností leží v extrémech. Idea získává tvar jakožto podoba oné souvislosti, v níž jedinečné a extrémní stojí vůči jiným takovým. ... Stejně jako začíná matka viditelně a plnou silou žít teprve tam, kde ji obemkne kruh vlastních dětí v pocitu vzájemné blízkosti, ožívají ideje až tam, kde se kolem nich seskupí extrémy. ... Úkol shromáždit fenomény je záležitostí pojmů; a ono rozdělení, k němuž ve fenoménech dochází mocí rozlišujícího rozumu, má význam tím větší, že se tu v jediném výkonu uskutečňuje dvojí, totiž záchrana fenoménů a znázornění idejí. ... Uskutečňováním záchrany fenoménů prostřednictvím idejí se uskutečňuje znázornění idejí v médiu empirie. Ideje se totiž neznázorňují v sobě samých, nýbrž výhradně a jedine

korelací věcných složek v pojmu – a toho dosahují konfigurací těchto složek.<sup>373</sup>

Tyto poněkud abstraktní formulace říkají vlastně jednoduchou věc: filosof je sběratelem extrémů. Úkolem filosofie je *rozřeznat*, pojmově uchopit a sesbírat extrémy. Mezi extrémy přitom nejsou přechody či spojovníky, jinak by se nejednalo o extrémy.<sup>374</sup> Idea není pojem, což znamená, že nepotřebuje nejprve nalézt v různých fenoménech cosi identického, co je všechny spojuje, nýbrž naopak teprve ona umožňuje nahlédnout mnohost extrémů, jež postrádá jakoukoli viditelnou (pojmovou) souvislost, jako jednotu. Jako něco, co by nemělo držet pohromadě, a přesto z nepoznatelného důvodu drží, je pak pojmově uchopená mnohost extrémů krásná. Benjaminovská filosofka musí *umožnit* kráse, aby se sama „chopila“ jím sesbíraného materiálu: nemůže sama elementy různých jedinečných fenoménů sjednocovat, nemůže vytvářet žádnou základní koncepci, jednota musí zůstat nedotazatelným tajemstvím. Sama autorka tedy nemůže mít připravenou odpověď na otázku po jednotě znázornění, ba ani si ji sama nemůže klást. To je (příznačně) extrémní přístup, balancující na hranici paradoxu: filosof jako by zde vlastně *bezmyšlenkovitě* kupil pojmy (a v nich zachycený extrémní materiál), jež mají být záměrně co nejneslučitelnější, ba vzájemně rozporné, a zcela přitom rezignoval na vysvětlení, *proč* se má čtenář zajímat právě o tuto sbírku jedinečností a *co* za ní vězí.

Postupem času zacházel Benjamin ještě více do krajnosti, především v nedokončené knize o pasážích, jejíž metodu sám autor popsal jako „literární montáž“.<sup>375</sup> Vznikla ohromná sbírka *citací*, jež nedoprovází téměř žádný autorský výklad. Pouze mnohost konkrétního materiálu, ani náznak vysvětlení jeho jednoty. Tato technika například v Adornovi vyvolala rozpaky a rezignaci na

---

<sup>373</sup> Tamt., s. 15, 16 (překlad mírně upraven).

<sup>374</sup> Benjaminova kniha o truchlohře byla zčásti inspirována Schmittovou myšlenkou extrémů jako výjimky spíše než jako krajnosti. Zdá se, že podle Benjaminova se Schmittova metoda mohla plně rozvinout spíše v oblasti umění než v politické oblasti. Pro Benjaminova byla umělecká díla extrémy-výjimkami *par excellence*. K obcování Benjaminova se Schmittem viz S. Weber, „Taking Exception to Decision: Walter Benjamin and Carl Schmitt“, in: *Diacritics* 1992 vol. 22. no. 3/4, The John Hopkins University Press, s. 5-18; H. Bedekamp, „From Walter Benjamin to Carl Schmitt, via Thomas Hobbes“, in: *Critical Inquiry* 1999 vol. 25 no. 2, The University of Chicago Press, s. 247-266; na politické myšlenky obou autorů se pak zaměřuje J. D. Mininger, „The Hermaphrodite Sovereign: Walter Benjamin, Carl Schmitt and the Permanent State of Exception“, in: *Baltic Journal for Law & Politics* 2010, vol. 3 no. 2, s. 144-164. Sám Benjamin pak Schmittův vliv přiznává ve výše zmíněném životopise. K pojmu extrémů jako výjimky viz podrobněji níže, kap. „Simultaneita extrémů, virtualita dějin“.

<sup>375</sup> W. Benjamin, „N [Teorie poznání, teorie pokroku], s. 124.



pochopení, o co vlastně Benjaminovi šlo.<sup>376</sup> V souvislosti s Benjaminovou esejí *Paříž druhého císařství u Baudelaira*,<sup>377</sup> která se nese v podobném, byť méně extrémním duchu jako kniha o pasážích, zmiňuje H. Arendtová ironicky Adornovu kritiku jako výraz naprostého nepochopení Benjaminových záměrů: „Když Adorno kritizoval Benjaminovo ‚naivní předvádění pouhé fakticity‘, udeřil hřebík přímo na hlavičku; přesně to Benjamin dělal a dělat chtěl.“<sup>378</sup> Byl-li Benjaminův přístup podle Adorna naivní, neboť postrádal teoretický výklad prezentovaného materiálu – čili zejména vysvětlení toho, co jej sjednocuje –, pak Adorno nemohl Benjaminově technice *z principu* porozumět, neboť se na absenci jakéhokoli uchopitelného určení jednoty (což také znamená: na absenci „autora“) zakládala. Opět se zde otevírá trhlina mezi Adornovou zdráhavostí vůči metafyzické spekulaci a Benjaminovou extrémností, svěřením veškeré „důvěry“ kráse jako médiu pravdy – důvěry v to, že se jednota *sama* znázorní. Benjamin byl ochoten podstoupit větší riziko nezdaru čili úplného rozpadu materiálu kvůli šanci na vystižení pravé jednoty-tajemství.

Arendtová dále nabízí poněkud extrémní interpretaci knihy o truchlohře, podle níž již v této práci měla hrát hlavní úlohu montáž citací:

Když pracoval na svém pojednání o německé truchlohře, chlubil se [Benjamin] sbírkou „více než šesti set citací, velmi systematicky a přehledně uspořádaných“; tato sbírka nebyla hromadou úryvků, které by mu měly usnadnit psaní textu, nýbrž tvořila hlavní část práce, zatímco psaní bylo druhotné. Hlavní prací bylo vytrhávat fragmenty z jejich kontextu a následně je skládat takovým způsobem, že se osvětlovaly navzájem a dokázaly potvrdit svůj *raison d'être* takřkajíc ve volně plovoucím stavu. ... Jelikož se ale ukázalo, že doprovodnému textu autora se vyhnout nelze, bylo třeba jej zpracovat tak, aby se zachovala „intence takovýchto zkoumání“ ... a nezmařila ji vysvětlení, která chtějí čtenáři ukázat kauzální či systematické vazby.<sup>379</sup>

Technika montáže je v práci o truchlohře jistě přítomná, avšak předmluva poměrně jasně říká, že (ještě) nejde o montáž citací, nýbrž pojmově uchopených elementů. Citace v hlavním textu knihy samozřejmě nechybějí, avšak pro Benjaminu je zde přesto hlavním tématem práce s pojmy, resp.

---

<sup>376</sup> Srov. Adornův dopis Horkheimerovi z 9. května 1949, citovaný in: W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 1072. Viz též S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, s. 72-77.

<sup>377</sup> Viz W. Benjamin, „Paříž druhého císařství u Baudelaira“, in: týž, *Teoretické pasáže*, s. 226-306.

<sup>378</sup> H. Arendt, „Walter Benjamin: 1892-1940“, s. 20.

<sup>379</sup> Tamt., s. 63.

pojmově uchopenými elementy. Takovými elementy mohou být v případě truchlohry např. alegorie, melancholie, suverén, emblém, mučedník, troska, hloubavost, příroda, intrikán či dějiny. Ovšem podstatné je, že se nejedná např. o intrikána jakožto typickou postavu, jež se objevuje ve většině her, nýbrž o *extrémního* intrikána, jak jej vystihuje možná jen jediná truchlohra. V různých truchlohách nacházel Benjamin různé prvky v jejich extrémní podobě, která se – na rozdíl od podoby typické – mohla stát vhodným dílkem mozaiky znázorňující původ truchlohry. Autorský doprovodný text, jemuž se nelze vyhnout, jak tvrdí Arendtová, pak v tomto případě slouží nikoli k výkladu souvislostí. Zdůrazňuje spíše, že konfigurované elementy nejsou typické, nýbrž naopak jedinečné – a že zde tedy neběží o pojmové vysvětlení. Nebot' uchopuje-li pojem něco, co je přítomné ve všech hrách (či většině z nich), může je dobře vysvětlit; obsahuje-li však cosi, co se nachází jen v jediné z nich, jeho funkce zůstává nejasná, dokud se nestane součástí znázornění původu.

### Rozpomínání a vyprchávání intence

Po oddílu o ideji jako konfiguraci následuje druhý odstavec, v němž Benjamin plně rozvíjí vlastní koncepci původu/ideje, tentokrát jako (adamovského) slova. V tomto dost možná vrcholu celé předmluvy zaznívá vícero motivů, jež byly již zmíněny: pravda jako smrt intence, diskontinuita idejí, tradice filosofie jako boj o znázorňování několika málo slov. Benjamin zde nejúžeji navazuje na své předchozí úvahy o jazyce zejména ze statí *O jazyce vůbec a o jazyce lidském* a *Úkol překladatele*, avšak i z kratšího textu *Význam jazyka v truchlohře a tragédii*. Není zde samozřejmě prostor byt' jen povrchně shrnout Benjaminovo komplexní pojetí jazyka,<sup>380</sup> avšak je třeba vyzdvihnout určité napětí mezi jednak tím, jak Benjamin sám popsal předmluvu knihy o truchlohře v již zmíněném dopise G. Scholemovi,<sup>381</sup> totiž jako rozvinutí dřívějších úvah o jazyce, jednak tím, jak chápal svůj text s odstupem (v poznámkách z knihy o pasážích vyzdvihuje na předchozí knize především téma dějin a původu), a vposled tím,

---

<sup>380</sup> Pro detailní rozbor Benjaminovy filosofie jazyka viz M. Ritter, *Filosofie jazyka Waltera Benjamina*; B. Menke, *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Benjamin*, VDG, Výmara 2001, s. 29-207.

<sup>381</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Briefe III*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1997, s. 14.

jak se jeví sama předmluva. Ta má vlastně dvě striktně teoretická těžiště: i) právě zkoumané oddíly o pojmech, idejích a jazyce ii) pasáže o vztahu původu a dějin. V porovnání s textem *O jazyce* (na jehož jazykové úvahy Benjamin patrně navazoval především) dostává téma vztahu dějin a původnosti v knize o truchlohře násobně více prostoru. Nabývá na důležitosti, která si nezádá s tou, již Benjamin připisuje jazyku. Ve stávajícím kontextu je tedy na místě zaměřit se zejména na jeden motiv z oddílu o ideji jako slovu, totiž na Benjaminovo pojetí vzpomínky a prapůvodního vnímání (*Urvernehmen*, resp. *ursprüngliche Vernehmen*) a ohledně koncepce jazyka se spokojit s odvoláním na poučenější studie.

Rozpomínání je v rámci předmluvy vlastně jediným konkrétnějším popisem způsobu, jak se filosof či filosofka k idejím může „dostat“. Úvaha o vzpomínce se vynořuje poněkud nečekaně, a to jak v kontextu samotné předmluvy, tak ve vztahu k předchozím textům o jazyce, v nichž téma paměti není přítomno. Vyplatí se citovat obě dochované verze předmluvy, jelikož mezi nimi dochází k pozoruhodnému posunu:

Jelikož se ovšem filosofie nemůže odvážit hovořit jako zjevení, je to možné jedině vzpomínkou, jež se ze všeho nejdříve vrací k prajazyku. Jak učil již Platón, právě tímto rozpomínáním filosofie prokazuje svá tvrzení. Nejde však o nazírající zpřítomňování obrazů, jež antické pohanství vymezilo ‚církvním otci‘ Platónovi. Pravá anamnézis není procesem asociace, při němž se k vnímanému obrazu přidružuje obraz ideje. Spíše se ve filosofické kontemplaci skutečnosti z nitra pozorovatele uvolňuje idea jakožto slovo, které si znovu nárokuje svá pojmenovávací práva.

...

A jelikož si filosofie nemůže osobovat, že by promlouvala ve zjevování, může k tomu dojít jedině rozpomínáním, jež se plně navrácí k prapůvodnímu vnímání. Snad toto rozpomínání nemá daleko k platónské anamnézis. Je ale důležité upozornit, že v něm nejde o názorné zpřítomnění obrazů, nýbrž o to, aby se idea ve filosofické kontemplaci vytrhla z nejhlubšího nitra skutečnosti coby slovo, jež si znovu nárokuje svá nazývání práva.<sup>382</sup>

Nepublikovaná pracovní verze předmluvy, citovaná zde jako první, je poněkud otevřenější a výmluvnější a poskytuje více vodítek pro interpretaci, zatímco publikovaná verze je tak hutná, jak to jen jde (což ostatně neplatí jen pro tuto pasáž). Jeden z významových posunů se odehrává v první větě, kdy se

---

<sup>382</sup> Tamt., s. 87; týž, *Původ německé truchlohry*, s. 18.

filosof poprvé navrácí k prajazyku, podruhé k prapůvodnímu vnímání. To umožňuje dovodit, že pro Benjamina prajazyk nebyl odlišný od stávajícího jazyka, nýbrž spíše byl stávajícím jazykem, jak jej slyší „původní vnímání slov“.<sup>383</sup> Úkolem tedy bylo slyšet slova svého jazyka, např. slovo truchlohra, jinak než „v empirickém vnímání, které je slyší rozložená“ a zaměřuje se na jejich „zjevný profánní význam“.<sup>384</sup> Lze navrhnout vysvětlení, podle něž v původním vnímání slovo truchlohra neznačí empirický fenomén truchlohry, ani truchlohru coby pojem, nýbrž *je* truchlohou jakožto původem.<sup>385</sup> K druhému posunu pak dochází ve větě závěrečné, podle jejíž první verze se idea uvolňuje z nitra pozorovatele, podruhé však z nitra skutečnosti; poprvé pozorovatel kontemplanuje skutečnost, avšak podruhé předmět kontemplanace není určen. Zdá se, že se Benjamin snažil zbavit subjektivistického zabarvení svého textu a klasického schématu subjektu pozorujícího objekt: podruhé se slovo také vytrhuje nejspíše z nitra pozorovatele, avšak jelikož se Benjamin oprostí od kategorie subjektu, je pro něj toto nitro skutečností právě tak, jako kterákoli skutečnost „vnější“.<sup>386</sup> Druhá verze jednoduše neklade člověka do popředí. V tomto případě je ovšem srovnání obou variant přínosné, neboť bez něj se v publikované verzi slova jaksi zázračně vytrhují ze skutečnosti a celá koncepce se může právem jevit jako příliš esoterická či mystická.

Nejasnější z celé pasáže je Benjaminovo tvrzení, že jeho pojetí rozpomínání nemá na rozdíl od platónské anamnesis za cíl zpřítomnění obrazu. To naznačuje, že Benjaminovi nejde o asociaci a následné *porovnávání* obrazu dokonalé ideje s obrazem vnímané věci. Původ a věc si u Benjamina nejsou v žádném smyslu podobné. V souvislosti s pamětí má stěžejní význam také samo slovo *zprítomnění*. Větu je třeba číst tak, že odmítá nejen obraz, nýbrž i samo zpřítomnění. Původ nemůže být zpřítomněn jako obraz, neboť je nezpřítomnitelný (možná v ještě silnějším smyslu, než v jakém je neobrazný). Benjamin sám ovšem neposkytuje mnoho dalších vodítek pro výklad, a proto může být užitečné vzít si k ruce Bergsonovu teorii paměti (jež byla vedle té Proustovy jednou z hlavních Benjaminových inspirací v této otázce) a její

---

<sup>383</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 18.

<sup>384</sup> Tamt.

<sup>385</sup> Benjaminovská slova ani nepopisují věčné hodnoty jako Platónovo „dobro“ či „spravedlnost“.

<sup>386</sup> Stejně tento posun vykládá i M. Ritter, *Filosofie jazyka Waltera Benjamina*, s. 212.

rozvinutí Deleuzem jako interpretační model.<sup>387</sup> S jeho pomocí lze klást ostrou diferenci mezi čistou pamětí a čistou minulostí na jedné straně a zpřítomňované paměťové obrazy na straně druhé. Podle Bergsona se minulost neustále rozrůstá a je celá přítomna v každé vzpomínce.<sup>388</sup> Jakýkoli obraz vyvolaný v paměti je ovšem již něčím zpřítomněným, aktuálním, a nese v sobě pouze stopu minulosti. Čistá minulost je vlastně nedosažitelná, jelikož se při sebemenším zpřítomnění v obraze ztrácí svou virtuální, čistou podobu.<sup>389</sup> Ve vzpomínkovém obraze se tak mísí přítomné znázornění a *stopa* minulosti, kterou podržuje (jinak by nebyl odlišitelný např. od fantazijního obrazu). Bergsonův obtížně uchopitelný pojem čisté paměti a vzpomínky vlastně popisuje nedosažitelný ideál, minulost v ryzím stavu, která se odlišuje od všeho zpřítomněného, aktuálního, od veškerých obrazů, zvuků či pocitů, a která spočívá v nejhlubším základu celé paměti jako podstava vzhůru nohama obráceného kužele, jímž Bergson reprezentuje paměť. Jinými slovy: čistá vzpomínka je *virtuální*.<sup>390</sup> Cokoli se tedy z paměti *aktuálně* vynořuje, to nemůže být čistou vzpomínkou. Tento paradox základu, jenž je z principu nedosažitelný, může sloužit i k výkladu Benjaminova. Hovoří-li Benjamin o nejhlubším nitru skutečnosti, z něž se vytrhává idea, lze to chápat jako právě onu nedosažitelnou oblast virtuality tkvící v základu veškerého přítomného vnímání, které je jí vždy zabarveno. Prapůvodní vnímání by pak vnímalo na věcech jejich virtuální původ (není ovšem jisté, zda čistě, nebo společně s aktuální vnímanou věcí). Slovo by vyjadřovalo buď obě tyto poloviny věci: tu, která je vždy již zpřítomněná, a tu, která vždy již veškerému zpřítomnění uniká jako rozplynulá mlhovina., anebo pouze druhou z nich.

Jako den a noc, olej a voda, jestřáb a kolibřík,<sup>391</sup> tak neslučitelné jsou minulost a bývalá přítomnost. *Paměť neuchovává bývalou přítomnost, nýbrž konstituuje*

---

<sup>387</sup> Benjamin se Proustovi a Bergsonovi soustavněji věnoval až v pozdějších textech, ale již v době psaní knihy o truchlohře jejich úvahy znal. Neběží zde ovšem o odkrytí Benjaminových intencí, nýbrž o nabídnutí konkrétní interpretace a samostatné osvětlení nejasných míst v Benjaminově textu, i za cenu odchýlení od jeho „původních“ východisek.

<sup>388</sup> H. Bergson, *Hmota a paměť*, s. 125-126.

<sup>389</sup> Srov. tamt., s. 100-106.

<sup>390</sup> To z hlediska času znamená, že je vůči přítomnosti příliš nelokalizovaná, nekontrahovaná, „nesoustředěná“. Oproti téměř bodové přítomnosti se jeví jako podstava kužele ve srovnání s jeho vrcholem. V této své časové rozprostraněnosti, lze-li užít tohoto paradoxního spojení, se tedy nikdy do přítomnosti nemůže vměstnat, je příliš rozlehlá. Bergson to popisuje známým obrazem aktualizace čisté vzpomínky: „Čistá vzpomínka, tedy virtuální předmět, ... se postupně objevuje jako srážející se mlhovina, že stavu virtuálního přechází do stavu aktuálního.“ H. Bergson, *hmota a paměť*, s. 99, 101 (překlad mírně upraven).

<sup>391</sup> F. G. Stiles, „Possible Specialization for Hummingbird-Hunting in the Tiny Hawk“, in: *The Auk: Ornithological Advances* vol. 95 no. 3 (1978), s. 550-553.

*minulost*. Zdá se, že ve své nejčistší podobě je zcela nedosažitelná. Avšak přesto lze nalézt okamžik, kdy se čistá paměť a aktuální pamatující si člověk stýkají: jde o *skok* do minulosti. V první verzi předmluvy Benjamin tvrdí, že se vzpomínka *ze všeho nejdříve* navrácí k prajazyku. Tím může myslet onen prvotní akt, který popisují i Bergson a Deleuze, a jímž se *naráz* stavíme do (čisté) minulosti a který předchází všemu vyvolávání paměťových obrazů.<sup>392</sup> Toto prvotní „navrácení“ do minulosti je ovšem nezachytitelné, prchavé, a vždy již překryté procesem evokace vzpomínek-obrazů. Cílem kontemplanace by mohlo být paradoxně ono prvotní dotknutí se virtuální. Nešlo by pak o pomalou cestu k vzdálenému cíli, nýbrž o soustředivé kroužení ustavičně se přibližující k tomu nejbližšímu.<sup>393</sup>

Za pozornost stojí rovněž způsob, jakým Benjamin svou koncepci vyjadřuje, a který mnohdy prozrazuje více než samotný mlhavý význam vět. V obou verzích Benjamin tvrdí, že se idea uvolňuje, resp. vytrhuje z nehlubšího nitra skutečnosti (pozorovatele). Není tomu tedy tak, že by byla idea nakonec nazřena a uchopena kontemplanujícím, nýbrž se *sama* v určitý moment objeví. V souvislosti s bergsonovskou koncepcí paměti to lze také chápat tak, že se „objevuje“ sám virtuální původ všech konkrétních obrazů, na něž se může zaměřit intence. Benjamin proces rozpomínání ani samo původní vnímání nijak nepopisuje, snad jen tím, že původní vnímání neslyší slova jakožto rozdělená na symbolickou stránku a profánní význam. Nejslibnějším vodítkem pro pochopení těchto termínů se ovšem zdá být opakovaně zmiňovaná bez-intenčnost. Původní vnímání by pak mohlo být vnímáním bez intence a proces rozpomínání postupným vyprcháváním intence. Byla-li paměť-virtualita popsána ve svém základu jako to nejbližší, pak je oprošťování od intence legitimní cestou, jak se jí takřkajíc dotknout. Běží zde o to, co existuje před veškerým zaměřením na předmět, před intencí. Toto „před“ nemá samozřejmě časový smysl, neboť vědomí se vždy již vztahuje k určitému předmětu. Je potřeba tyto vztahy rozvolňovat, postupně se rozpomínat na to, co je „před“ nimi ve smyslu vertikální časovosti (nikoli chronologie) zmíněné v úvodu této studie. Jako je

---

<sup>392</sup> Tamt., s. 87, 100. Prvotní akt vzpomínání (skokové přenesení do minulosti jakožto minulosti) je u Bergsona analogický počátku vnímání, jímž je „původní a základní čin vnímání ..., kterým se naráz umísťujeme mezi věci.“ Tamt., s. 49. Srov. též Deleuzův podrobnější popis bergsonovského skoku do minulosti: G. Deleuze, *Bergsonismus*, s. 63-70.

<sup>393</sup> Konvolut *K* uchopuje podobné téma z jiné strany a využívá k tomu jako příklad událost probuzení: „A probuzení je skutečně exemplárním případem vzpomínání: případem, kdy se nám poštěstí vzpomenout si na to, co je nejbližší, nejbanálnější, nejvíce nasnadě.“ W. Benjamin, „K [Město snů, dům snů...], s. 165.

virtuální celek paměti „před“ každým paměťovým obrazem, je původ-adamovské slovo před každým profánním slovem a jeho významem.

Rozpomínání jako vyčerpávání intence lze usouvztažnit s předchozím výkladem o sběratelství extrémů, čímž jednak oproštění od intence dostane konkrétnější podobu, jednak se ukáže jeden z důvodů, proč se filosofie u Benjamina nescvrkává na pouze sběratelství (jemuž navíc hrozí záměna s hromaděním), jak by se místy mohlo zdát. Neboť z jedné strany je to samozřejmě filosof, kdo tvoří konfiguraci pojmů, avšak zároveň tak nečiní záměrně ve smyslu sledování intence. Jak se ovšem do stavu ne-intenčnosti dostat? Benjamin nebyl Adam a zajisté *měl* intenci pomocí svých fragmentů znázornit původ. Nevršil pojmově uchopené prvky bez ladu a skladu – takto by se patrně nic neznázornilo. Musel je skládat do různých figur, do „pokusných uspořádání“, o nichž výše psal Adorno. Ovšem dokud bylo toto konfigurování vedeno intencí znázornit ideu, nesetkávalo se s úspěchem. Bylo třeba opakovaně tato uspořádání měnit a využít toho, že s každým nezdarem a postupujícím časem intence slábne. Filosofka skládá své fragmenty vždy znovu, tak dlouho, dokud nevymizí počáteční intence, již by bylo možné „za“ konfigurací vystopovat. Metodou pokusu a omylu je možné docílit toho, že znázorňující postupně upozaduje sebe samu a vytváří prostor pro sebe-znázornění samotného původu. Anebo kýžená konfigurace v průběhu záměrného přeskupování nenadále vykrytalizuje a *přeruš* je, aniž by bylo jasné proč. Benjaminovská filosofie musí být citlivá k okamžikům skokového vyvstání toho nejbližšího.<sup>394</sup>

### **Kritérium znázornění původu**

Oddíl od ideji jako slovu obsahuje kromě otevřené prezentace Benjaminova stanoviska také jednu nenápadnou indicii, která ovšem umožňuje zodpovědět jednu z otázek, které jsou v souvislosti s Benjaminovým přístupem

---

<sup>394</sup> Druhým způsobem vyprchávání intence pak je nejspíše ono opakovaně zmiňované navracení k předmětu samému, které by se mělo odehrávat společně s přeskupováním pojmů a vytvářením konfigurací. S každým dalším opakováním je intence slabší, s každým dalším čtením určité truchlohry se čtenář přibližuje k tomu, co je nejvíce nasnadě.

nejvíce provokující. Co je kritériem náležitého znázornění původu? Jak odlišit konfiguraci pravdy od pouhých fantazijních asociací, nahodilého uskupení pojmově zpracovaných fenoménů či subjektivního konstruktů autora? Za jakých podmínek se ve znázornění projeví zmíněná transcendentní moc pravdy a nikoli jen např. kreativita filosofky či tajemnost vycházející z pouhé absence logiky a nikoli ze stopy bytostného tajemství?

Benjamin nedefinuje jasná kritéria úspěšného znázornění a daný problém adresuje pouze nepřímou, pomocí citace J. Heringa, v níž se tvrdí, že „existenci [idejí] si nelze dialekticky vynutit tím, že vezmeme libovolný komplex, s nímž se setkáváme na nějakém předmětu, ... a připojíme obrat *kath'hautō*; nýbrž jejich počet je vymezený a každou z nich je nutno v jejich světě namáhavě hledat na tom místě, které jí náleží, dokud na ni nenarazíme jako na skálu ze železa nebo dokud se naděje na její existenci neprokáže klamnou.“<sup>395</sup> Hledání ideje tedy nemá žádná stoprocentní pravidla či kritéria jejího nalezení. Na ideu je vposled třeba *narazit*, tj. *setkat se* s ní jako s železnou skálou, jejíž existence je v takový okamžik náhle neotřesitelná. Benjamin vlastně implicitně tvrdí, že kritériem původu je až samo jeho znázornění: žádná kritéria, jež by znázornění předcházela, neexistují. Jakmile se původ objeví, ukazuje se jako nutný a natolik přesvědčivý, že se otázka po jeho pravosti již ani neklade. Jde o skokový převrat z nejistoty v jistotu, potažmo z nahodilosti v nutnost, nikoli v postupné zvyšování jistoty. Něco podobného popisuje v kontextu Benjaminovy inspirace romantickým pojetím umělecké kritiky R. Gasché: „Avšak jelikož absolutno – či spíše pravda, jak jej Benjamin bude nazývat – náleží zcela jinému řádu než to, co je profánní, veškeré kritické vztahování se k němu musí nutně postrádat jistotu, že skutečně transcenduje to, co je dané. Takováto jistota není v moci kritického aktu. Případný úspěch kritiky při poukazování k absolutnu, při předvedení čisté separace či difference, může pro Benjaminu garantovat pouze absolutno samo.“<sup>396</sup>

Na jiných místech předmluvy hovoří Benjamin o specifické nutnosti, jíž vyznačuje původ a umělecké dílo, v němž se znázorňuje:

---

<sup>395</sup> J. Hering, „Bemerkungen über das Wesen, die Wesenheit und die Idee“, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 4, 1921, s. 522. Citováno in: W. Benjamin, *Původ německé truchlohy*, s. 19.

<sup>396</sup> R. Gasché, „The Sober Absolute: On Benjamin and the Early Romantics“, in: B. Hanssen, A. Benjamin (eds.), *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, New York 2002, s. 67.



Na poli dějin je otázka nutnosti jejich jevů zcela očividně a po všech stránkách apriorní. ... Tento pojem má na mysli Novalis, když hovoří o aprioritě uměleckých děl jako o „nutném ... bytí *tu*“, které s sebou nesou. Je očividné, že takováto nutnost může vzejít jedině z analýzy, jež pronikne až k metafyzickému obsahu.

...

...každá umělecká forma v sobě obsahuje ... indicii určitého objektivně nutného tvaru umění.<sup>397</sup>

Benjamin zde popisuje zvláštní nutnost, která je na jednu stranu apriorní, na druhou stranu se ukazuje až analýzou uměleckého díla, tedy *a posteriori*. Tím se snaží překonat opozici nahodilosti a nutnosti<sup>398</sup> a ukázat je spíše jako vzájemně podmíněné. Spatřujeme zde jednu z variací na téma jedinečnosti a opakování: jedinečné, vždy nahodilé dílo opakuje původ, tj. to, co je nutné. Jakmile se v díle objeví element znázornění původu, ukazuje se i dílo jako nutné. Nejde přitom o to, že by se nahodilost při bližší analýze ukázala jako pouze zdánlivá, nýbrž se spíše chápe jako nutné médium, v němž se znázorňuje ono nutné. Dílo nutně existuje jakožto nahodilé, se svým nahodilým „věcným obsahem“, v němž jediném je zapuštěn nutný „pravdivostní obsah“. Benjamin naopak odmítá všechny pokusy o „ocenění“ žánru truchlohry poukazem na to, že byla „nutná“ ve smyslu dějinného mezistupně, bez nějž nebylo moderního dramatu. Takovéto pojetí nutností či její chápání jako nutného výrazu nitra autora byla podle Benjamina příliš slabá a vedla k „nesměrodatnému omlouvání“ truchlohry spíše než k její „záchraně“. <sup>399</sup> Proto Benjamin hovořil o aprioritě; nepřijatelné pro něj bylo aposteriorní určení nutnosti truchlohry na základě dějinného kontextu, její retrospektivní vymezení jako nevyhnutelného článku v řetězci vývoje umění. V dějinách samých, obzvláště pokud jde o umělecká díla, se nutnost nevyskytuje, naznačuje Benjamin. Analýzou dějinného vývoje umění nelze odkrýt nutné vztahy mezi jednotlivými díly či styly. Nutnost se ukazuje analýzou *metafyzického* obsahu díla.

---

<sup>397</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, 30, 32-33 (překlad mírně upraven).

<sup>398</sup> Tímto tématem se ve svém textu soustavně zabývá K. Thein, který hovoří o „neplodné opozici nahodilosti a obecnosti“. Obecnost jistě není totéž co nutnost, avšak v Benjaminově kontextu je původ jak obecný, tak nutný, a Thein na dalších místech nahodilost staví do protikladu k nutnosti a naznačuje tím, že onu neplodnou opozici lze chápat také jako opozici nahodilého a nutného: „...Benjamin podržuje ... postoje [Platóna a Kanta] prakticky beze změny, ovšem jeho *nutný* úkol je mnohem bohatší prostě proto, že se *nahodile* narodil po romantickém obratu neboli době, jejíž autoři otevřeli nové téma jazyka a ... přitom setrvali na poli metafyziky.“ . K. Thein, „Styl a metafyzika: Poznámky o Walteru Benjaminovi“, s. 252, 261.

<sup>399</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 33.

Nahodilost se u Benjaminova stává jedním ze stavebních prvků metody. Benjamin bral vážně skutečnost, že nahodilá setkání a události nejsou epizodami, k nimž občasně dochází, nýbrž že nahodilost je spíše elementem, v němž se myšlení vždy již nachází a odehrává. „Metafyzika je proto v Benjaminově podání polem invence zvláštního druhu – oné invence, která ... [je] setkáním vždy arbitrárního východiska zkoumání s ryzí a neměnnou faktičností věcí...“<sup>400</sup> Úkolem je analyzovat a znázornit nahodilé takovým způsobem, že se v něm odhalí stopa nutného, aniž by se tím ovšem zrušila jeho nahodilost. Běží zde vlastně o nahlížení artefaktů ze dvou perspektiv zároveň: i) z *dějinného* hlediska zůstává dílo nahodilé, ať se sebejemněji „oceňuje“ jako „nutné“ ii) z hlediska původu se odhaluje jeho pravá nutnost. Znázornění metafyzické nutnosti díla přitom nevylučuje jeho dějinnou nahodilost. Jak uvidíme níže, sám Benjamin tento podnětný rozpor v oddíle o monádě zmírňuje myšlenkou přeměny dějin v pre- a posthistorii či přírodní dějiny (*natürliche Geschichte*), tj. v jakési *vnitřní* dějiny, k níž dochází, uchopí-li se dílo jako původní. Benjamin se vposled staví na stranu nutnosti, esence, věčnosti. Deleuzův pojem virtuality pomůže vyvážit tuto jednostrannost a zároveň ono pozoruhodné napětí mezi nahodilostí a nutností.

### Kritika indukce a nominalismu

Po vylíčení adamovské ne-intenčnosti následuje v rytmu předmluvy zlom a čtveřice kritických oddílů, jejichž konkrétním terčem jsou dobové akademické přístupy k umění, zejména pak literární historie, metoda indukce a nominalismus. Jestliže hlavním tématem prvních dvou částí byl vztah obecného a zvláštního, jednoty a mnohosti, celku a jednotliviny, pak se v dalších oddílech pozornost přesouvá k dějinám a jejich vztahu k původu. Velmi hrubě řečeno, dosud Benjamin načrtával základní rysy své ontologie a nyní přechází k její historizaci.<sup>401</sup> Již úvodní věty říkají ledacos osvětlujícího, avšak jejich subtilní

---

<sup>400</sup> K. Thein, „Styl a metafyzika: Poznámky o Walteru Benjaminovi“, s. 248.

<sup>401</sup> „...projekt epistemicko-kritické předmluvy by bylo možné výstižně popsat jako ‚historizaci ontologie‘.“ B. Hanssen, „Philosophy at its Origin: Walter Benjamin’s Prologue to the *Ursprung des deutschen Trauerspiels*“, s. 826.

komplexitu znesnadňuje překlad. Je třeba se pokusit se o přísný převod, byť za cenu možné ztráty elegance:

Truchlohra v tom smyslu, jak o ní pojednává filosofie umění, je ideou. Takovéto pojednání se od toho literárněhistorického odlišuje nejnápadněji v tom, že předpokládá jednotu tam, kde onomu druhému náleží vykázat rozmanitost. Diference a extrém, které literárněhistorická analýza převádí na sebe navzájem (*ineinander überführt*) a relativizuje jako něco procesuálního (*als Werdendes relativiert*), získávají v pojmovém rozvinutí hodnotu komplementárních energií a dějiny se jeví jen jako barevný okraj křišťálové simultaneity. Pro filosofii umění jsou extrém nutné, historický průběh virtuální. Obráceně je pak extrémem určité formy či žánru idea, která jako taková nevstupuje do literárních dějin. Truchlohra jako pojem by se bez problémů zařadila mezi estetické klasifikační pojmy. Vztah ideje vůči oblasti klasifikací je odlišný. Neurčuje žádnou třídu a neobsahuje v sobě onu obecnost, na níž v systému klasifikací spočívá určitá pojmová rovina, totiž obecnost průměru.<sup>402</sup>

Již na druhou větu je potřeba se zaměřit pečlivěji, jelikož nenápadně poskytuje zásadní vhled do Benjaminovy metody. Filosofie umění, již zde v protikladu k literární historii provozuje Benjamin, *předpokládá* jednotu zkoumaného materiálu. Nesnaží se ji definovat či prokázat. Východiskem Benjaminova zkoumání není konfrontace s historickou rozmanitostí uměleckých děl, jejichž jednota by se následně hledala, nýbrž hypotéza nedefinovatelné jednoty, která umožňuje k materiálu přistupovat odlišným způsobem: nehledat to, co je jednotlivým dílům společné. Benjamin se mohl takříkajíc s větší volností zaměřit na jiné aspekty děl než ty, jež je spojují. Mohl se zaměřit na extrém, aniž by je musel redukovat na pouhý výkyv od průměru. Takovýto předpoklad se může zdát svévolný, avšak Benjamin k němu měl patrně dva dobré důvody, kvůli nimž se naopak jevil jako nevyhnutelný: i) nelze-li jednotu dokázat ani určit, nezbyvá než ji předpokládat, dokud se sama neznázorní – jinak by se pojednání nemělo čím řídit ii) snahy o prokázání jednoty různých žánrů z podstaty věci vyústily v Benjaminově době do slepých uliček. Indukce nedokázala spolehlivě vykázat, zda to, co mají díla společného, je pro ně podstatné a skutečně zakládá jejich jednotu, či nikoli. Odpovědí na selhání indukční metody byl nominalismus, jenž na předvedení jednoty děl rezignoval.

---

<sup>402</sup> W. Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, s. 218.

Taková reakce však byla přemrštěná, jak naznačují Benjaminovy úvahy. Nebylo-li možné jednotu ani definovat, ani prokázat, bylo třeba ji předpokládat, nikoli se jí vzdát. Jinak totiž hrozila již vícekrát zmíněná úskalí záplavy jedinečností postrádajících vztah k obecnému.<sup>403</sup>

Předpoklad jednoty Benjaminovi rozvázal ruce: mohl svou nesjednocující metodou takřkajíc poskytnout prostor jednotě samé, aby se znázornila ve své neuchopitelnosti. Mohl se pustit do extrémnější, „bláznivější“ formy filosofického znázornění, stupňovat napětí mezi extrémy až do krajnosti. Avšak pouze do krajnosti, nikoli za její hranici. Materiál nemohl být natolik různorodý a protikladný, že by se rozpadl v „mrtvou disparátnost“.<sup>404</sup> Právě to naopak hrozilo literární historii, byla-li založena na indukci a chtěla-li nejprve předvést rozmanitost děl, jejichž jednotu se poté měla pokusit vykázat. Základní otázka, platná i pro Benjaminovu metodu, zde totiž zní: není-li předem definován pojem např. daného uměleckého žánru, podle jakého klíče vlastně bude indukce shromažďovat jednotlivá díla? Podle čeho se určí, který předmět je vhodný pro takovéto zkoumání a který nikoli? Co odliší umělecká díla od neuměleckých, či konkrétněji např. tragédie od ne-tragédií? Znakem metodické slabosti literárněhistorické indukce byl podle Benjaminova fakt, že si za vodítko často brala lidový jazykový úzus: shromažďovala jednoduše vše, co se např. tragickým nazývalo. Benjamin v této souvislosti citoval a komentoval M. Schelera, který si zoufal nad tím, že na základě této indicie nelze dospět k žádnému podstatnému určení zkoumaného uměleckého žánru: „Jakým právem bychom totiž důvěřovali výpovědím lidí, že to, co nazývají tragickým, je skutečně tragické?“ V tomtéž smyslu jsme výše poukázali na to, že neocenitelné poukazy obsažené ve slově ztrácejí pro filosofa svůj význam, pokud k nim přistupujeme v interpretaci každodenní pojmové řeči, pro niž je tramvajová

---

<sup>403</sup> Benjamin tuto námitku nevznáší explicitně, avšak implicitně v jeho slovech zaznívá. Benjamin upozorňuje u obou kritizovaných nominalistických pozic, tj. u Burdachova nominalismu v otázce dějinných epoch a Croceho nominalismu v oblasti umění, na totéž. Jsou i) oprávněnou reakcí, nakolik se vymezují proti příliš slabému pojetí obecnosti (tj. obecného jako pojmu/průměru) induktivních teorií ii) nedostatečné, pokud jde o vyjádření toho, co je na uměleckých dílech potažmo dějinných epochách *podstatné*. „Je to stanovisko evidentně oprávněné, nakolik se obrací proti hypostatizaci obecných pojmů .... Zcela však selhává před otázkami teorie vědy zaměřené v Platónově stylu na předvedení podstat, teorie, jejíž nezbytnost přehlíží.“ Takto Benjamin komentuje Burdacha a o několik stran dále dodává ke Crocemu: „Ve vztahu k pojmům estetických rodů či žánrů má tento výklad plnou váhu, avšak zůstává stát na půli cesty. Byť totiž všude, kde nemá jít o sbírku historických či stylistických příkladů, ale o to, co je na uměleckých dílech podstatné, představuje očividně pouhé jejich řazení s cílem zjistit, co jim je společné, zbytečnou práci, přece je nemyslitelné, že by se filosofie umění měla kdy zbavit svých nejbohatších idejí, jako je idea tragična nebo komična.“ W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 21, 24-25.

<sup>404</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 20.

nehoda i aischylovská tragédie stejně ‚tragická‘, a filosof je poté nucen v nich hledat to ‚společné‘<sup>405</sup>

Benjamin neshromažďoval všechna díla, která se označovala např. za tragická, nýbrž sbíral to, co je „exemplární, i kdyby třeba daný rys nakonec [bylo možné] ... přirknout jen jedinému rozdrolenému zlomku.“<sup>406</sup> Benjamin sbíral *pouze* extrémy. Tím se ovšem stále neřeší otázka, jakým způsobem vybíral extrémy *truchlohry*, neboť pokud by odhlížel od jazykového či akademického úzu i od veškerých pojmových vymezení *truchlohry*, jak by odlišil extrém *truchlohry* např. od extrému tragédie a proč by měl po exemplárních artefaktech *truchlohry* pátrat právě v období baroka a ne např. gotiky? Výběr extrému je jednoduchý, jen pokud již má badatel představu o průměru. „Jak poznáme, že je nějaký jev extrémní? Tato otázka je svým způsobem nesmyslná, protože extrémnost, na rozdíl od obvyklé průměrnosti, je právě nápadná. Úkolem ideje je pak ukázat i tuto extrémnost jako smysluplnou součást pravdy. ... je třeba zaměřit se ... na ‚nedozrálé‘ či ‚přezrálé‘ *truchlohry*, protože jedině tak lze zajistit co největší diferenciaci, ... která je až na hranici slučitelnosti – ‚úkolem‘ ideje je udržet tuto mnohost v jednotě, resp. ukázat smysluplnost spojení těchto extrémů.“<sup>407</sup> Takto se ovšem může zdát, jako by chtěl Benjamin zařadit do znázornění extrémy *truchlohry* *vedle* průměrných kusů. Avšak zmíněná citace o „jediném exemplárním zlomku“ napovídá, že Benjamin nechtěl předvést *i* extrémnost, nýbrž spíše *právě* extrémnost jako smysluplnou součást pravdy.<sup>408</sup>

---

<sup>405</sup> W. Benjamin, „Úvod [k *Původu německé truchlohry*], s. 90 (překlad mírně upraven).

<sup>406</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 25.

<sup>407</sup> M. Ritter, *Poznáním osvobodovat budoucí*, s. 116.

<sup>408</sup> Interpretace M. Rittera vlastně vysvětluje Benjaminův přístup v intencích metody A. Riegla, jež byla načrtnuta výše. Tam *Kunstwollen* platí jak pro průměrné dílo, tak pro extrém. Benjaminovu metodu konfigurace je však možné chápat jako usouvztažňování *pouze* extrémů, čímž získává větší sílu (ovšem zároveň se sama stává extrémní a vymyká se intuitivnímu chápání vztahu obecnosti a jedinečnosti, s nímž naopak více souzní Rieglovy myšlenky). V tomto duchu vykládá Benjamina např. A. Stern: „...můžeme si představit popis života, jenž sestává z jedinečných a extrémních epizod. Ve znázornění jsou tyto epizody vyjmuty z každodenního běhu života ... a kladeny vedle sebe, čímž nabízení konstelaci vytvořenou z krajních bodů charakteru dané osoby. V tomto seskupení bude význam či obsah (*Gehalt*) těchto epizod dalece překračovat to, jak se těmito epizodám rozumí, pokud se jednoduše sleduje jejich odvíjení v daném okamžiku. Už samotným kladením vedle ostatních extrémních epizod se z každé epizody vynoří něco, co zvyšuje její významnost a zajišťuje jí místo v konstelaci. ... Spřízněnosti vystoupí do popředí. Charakter se odhalí.“ A. Stern, *The Fall of Language. Benjamin and Wittgenstein on Meaning*, s. 121. Sternův příklad je působivý, ale je třeba mít na paměti, že Benjaminovi jde o umělecká díla, nikoli o individuální lidský život; ten naopak, alespoň co do jeho dějinnosti, od uměleckých děl odlišuje. Dějinné zkoumání na základě exkluzivního vyjímání extrémů se nejspíše hodí pouze pro umělecká díla, jelikož v lidském životě se kontinuita zdá hrát pro Benjamina větší roli. S ohledem na pozdní *Teze* je ovšem na druhou stranu zřejmé, že život chápal Benjamin jako obsažený či vyjádřený v díle, a tedy snad i podléhající témuž způsobu diskontinuitního znázorňování.

Nepracoval-li Benjamin s žádným předběžným pojetím průměru, stále zde naléhá otázka, jak poznal, že právě tyto a nikoli ony extrémny „patří k sobě“? Na to lze odpovědět mysticky, odkazem na určité tušení, které výběr vede, avšak pak by se postup zdál jako metodicky nepodložený. Tak tomu ovšem, alespoň z Benjaminovy vlastní perspektivy, nebylo. Jak induktivnímu zkoumání, tak nominalismu naopak vytýkal metodickou nezajištěnost a téměř se chlubil tím, že jeho postup vychází z pravé metody. Indukce pro něj neposkytovala spolehlivé kritérium obecnosti výsledku a nominalismus poskytoval „čistě soukromou *reservatio mentalis*, ale žádné metodické zajištění. ... Metodika se ale v poslední instanci nemůže nechat vést pouhým strachem z věcných nenáležitostí a prezentovat se negativně, jako kánon varování. Musí naopak vycházet z náhledů vyššího řádu, než jaké poskytuje hledisko vědeckého verismu.“<sup>409</sup> Obával-li se nominalismus, že se v induktivně získaném pojmu např. truchlohry sjednotí útvary, které ve skutečnosti jednotu nevykazují a spíše stojí ve své jedinečnosti každý sám za sebe, respektoval to Benjamin jako takříkajíc obrannou reakci, avšak neuznával důsledek, že by se u takového postoje mělo setrvat. Požadoval náhled vyššího řádu jako základ pravé konstruktivní metody. Tímto náhledem je patrně náhled slova jakožto ideje, výše zmíněné zaměření na „neocenitelné poukazy obsažené ve slově“. Nechápe-li se slovo truchlohra na základě jeho běžného používání, nýbrž jako slovo-idea, pak v něm lze vidět výraz vyšší obecnosti, než je ta, jíž vymezuje úzus či pojem. Nominalistickou nedůvěru vůči tomu, že by slova postihovala jakoukoli obecnost, překračuje Benjamin filosofickým náhledem nedotazatelné obecnosti-jednoty, k níž se vztahuje slovo jako symbol. Slovo truchlohra napovídalo Benjaminovi, že existuje obecnost a jednota truchlohry, jednota, jíž poté mohl v její nedefinovatelnosti předpokládat.<sup>410</sup>

Běžné používání jazyka mu tak v pragmatickém smyslu nejspíše sloužilo jako *slabé* vodítko. Naznačovalo, které útvary *by mohly* patřit do stejné konfigurace (rozeznají-li se v nich následně původní extrémny). Uznával, že slovo truchlohra něco vyjadřuje a není pouhou vnější nálepkou pro neslučitelné útvary, avšak naprosto je nevztahoval k empirickému světu, nýbrž k původu. Odkazovalo-li

---

<sup>409</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 22.

<sup>410</sup> Nejednalo se přitom o zbožštění či fetišizaci konkrétního slova v jeho profánnosti a přináležitosti k jednomu z lidských jazyků, nebo dokonce pojmu. To dokládá Benjaminova ironická citace H. Günberta, který takovouto fetišizaci vytýká retrospektivně Platónovi. Srov. tamt., s. 17.

slovo v běžné užití „původně“ k empirickým fenoménům (tj. *vzniklo-li* jako popis konkrétních děl), Benjamin to převrátil tak, že původně symbolizuje ne-empirickou ideu. „Pro filosofa je jazykový úzus ... neocenitelný tam, kde představuje poukaz k idejím ...“<sup>411</sup> Chronologie zde znovu nehrála podstatnou roli. Podobně pak nejspíše nakládal s konkrétním dějinným materiálem: nepátral po exemplárních truchlohách tu v antice, tu v gotice, tu v moderně, nýbrž vzal konvenční vymezení baroka a truchlohry jako slabé vodítko a procházel jednotlivé truchlohry bez nároku na vykazání jejich jednoty-pojmu, jenž jim je *všem* společný. Benjamin mohl nechat většinu prozkoumaného materiálu, neukázal-li se jako bytostný, resp. původní, stranou. Věřila-li indukce, že (téměř) *vše*, co se nazývá např. tragickým, také tragické je, pak Benjamin věřil, že *mezi* tím, co se nazývá tragické, nalezne několik exemplárních extrémů. Lapidárně řečeno, Benjamin dával přednost kvalitě před kvantitou; výběr materiálu se přitom mohl zdát stejně svévolný a subjektivní, jak mu to Adorno výše vyčítal v případě volby tradice. Benjamin vposled neuvedl žádné kritérium, podle něž se daná truchlohra pozná jako bytostná či původní. Každá jedna bytostná truchlohra musela být vždy novým *objevem*. Benjamin prosíval dějinný materiál jako zeminu ze dna zlatonosné řeky. Podstatnou roli hrála patrně i náhoda.<sup>412</sup> Neredukovatelná nutnost *setkání* (v němž je prvek náhody neodmyslitelný) s konkrétním fenoménem byla možná paradoxně důvodem, proč Benjamin považoval svůj postup za metodicky zajištěný. –

Otázka po kritériu výběru předmětů ovšem zkoumání k Benjaminovi přistupuje ze špatné strany, neboť je vedena implicitní představou vědecké či „intelektuální“ subjektivity jako aktivního a do značné míry nezaujatého aktéra. Ve skutečnosti se však Benjamin možná vůbec nerozhodoval, jakým způsobem

---

<sup>411</sup> W. Benjamin, „Úvod [k *Původu německé truchlohry*]“, s. 88. O několik vět dále Benjamin doplňuje, že „ten, kdo by [sledoval] pouze pokyn ve slově, by na jednom jediném fragmentu dokázal rozvinout bytnost [truchlohry].“ Tamt., s. 89. Filosof se snaží slovo vnímat prapůvodně, jak bylo naznačeno výše. Pak pro něj skýtá slovo relevantní vodítko pro rozvinutí toho, co je podstatné.

<sup>412</sup> Je-li původ v silném smyslu *nepoznatelný*, jeho jednota nedotazatelná, pak by bez zohlednění náhody a setkání nebylo žádného východiska, ze kterého má vlastně zkoumání původu začít. Neboť filosof nemůže být při výběru dějinného materiálu veden určitým předběžným pojetím původu, jež chce díky tomuto materiálu znázornit. Ocitli bychom se v kruhu, kdy znázornění původu potřebuje nejprve konkrétní fenomény, avšak jejich nalezení potřebuje nejprve určité pojetí původu. V mírně odlišném kontextu totéž zmiňuje Martin Ritter: „Jistě lze namítnout, že se zde točíme v kruhu: jak bychom mohli prohlubovat perspektivu za účelem znázornění ideje, pokud bychom již ideu neznali? Jak jinak bychom mohli vědět, jakým směrem máme prohlubovat svou perspektivu?“ M. Ritter, *Poznáním osvobodovat budoucí*, s. 118. Chápe-li však sám Benjamin metodickou zajištěnost jako jednu z předností svého zkoumání oproti těm dřívějším, je třeba z tohoto kruhu vystoupit, případně jej nějak ospravedlnit.

nacházet a seskupovat extrémy, nýbrž jimi spíše byl již osloven. Podobně jako jedním z klíčů k pochopení pozdních Benjaminových tezí o dějinách je uvědomění, že přítomnost je vždy již adresována, vždy již se setkala s obrazem dějin, který si podobně jako deleuzovský znak žádá interpretaci, znázornění či rozvinutí, a nestojí tedy nikdy před otázkou, na jaké období dějin se zaměřit, tak ani kniha o truchlohře nejspíše nezačínala Benjaminovým rozvažováním o možných tématech habilitace. Coby již oslovený určitými extrémy hledal Benjamin nanejvýš další výjimky či krajnosti, které by konfiguraci původu truchlohry doplnily. Tomu napovídá i fakt, že zárodky knihy o truchlohře se objevily již v roce 1916,<sup>413</sup> devět let před jejím sepsáním. Po tuto dobu již Benjamin pocíťoval svou zasaženost setkáním s konkrétními truchlohrami (či jen jedinou truchlohou). Kniha o truchlohře je z tohoto pohledu spíše reakcí než akcí a její metodologie odpovídá na specifika daného setkání a působení znaku. Zdánlivě náhodné setkání patří k samotné metodě. Není aspektem, který by se retrospektivně odsouval stranou jako nenáležící ke zkoumání v přísném smyslu.

### **Truchlohra *barokní*?**

Setkání a nahodilost vyřešily otázku, jak a kde benjaminovské zkoumání začíná, avšak stále zůstává otevřena otázka, kde končí. Nikoli ve smyslu dovršení konfigurace extrémů (na to již odpověděla citace o „skále ze železa“ a úvahy o vyprchání či přerušování intence vpádem pravdy samé), nýbrž ve smyslu pátrání po dalších extrémech. Končí zkoumání společně s dobou, v níž daný žánr vznikl, anebo může překračovat i její hranice? Lze pátrat po extrémech truchloher například i v renesanci, antice či modernitě?

Je třeba přiznat, že vlastní Benjaminovy texty otázku dějinného ukotvení truchlohry definitivně neřeší. Ke kladné odpovědi na druhou zmíněnou otázku by mohlo svádět například Benjaminovo vyjádření, jímž popisuje metodu svého zkoumání: „Prohloubení historické perspektivy – at’ už do minula či do

---

<sup>413</sup> „Zkoncipováno 1916. Napsáno 1925.“ – Těmito slovy, společně s věnováním své ženě, uvádí Benjamin knihu o truchlohře. Viz rovněž dvě přípravné studie z téhož roku: W. Benjamin, „Truchlohra a tragédie“, in: *Teoretické pasáže*, s. 26-28; týž, „Význam jazyka v truchlohře a tragédii“, tamt., s. 29-31.



budoucná – nezná v takovýchto zkoumáních principiálně žádné meze.<sup>414</sup> Napovídat by tomu mohl i dopis Hugo von Hofmannsthalovi, v němž se Benjamin vyjadřuje o adresátově dramatu *Der Turm* (namísto je ovšem obezřetnost, jelikož v dané době měl Benjamin zřejmé důvody jít Hofmannsthalovi na ruku): „Ve Vašem díle vidím doopravdy truchlohru v její nejčistší, kanonické formě. ... Sigismund Vašeho dramatu je ‚kreaturou‘ v mnohem radikálnějším smyslu než Calderónův ‚dvořan hory‘, ba více než jakýkoli z hrdinů barokní dramatiky, jež bych mohl uvést.“<sup>415</sup> Tento výrok nelze přeceňovat, ale nadnáší minimálně otázku, zda by nebylo vhodnější pátrat po barokních truchlohrách mezi díly Benjaminových současníků. Na druhou stranu však Benjamin v předmluvě poměrně jasně naznačil, že periodizace baroka pro něj byla závazná a kritizoval ty, kdo na dějinné určení uměleckých forem nedbali: „Když totiž Volkelt v *Estetice tragična* ... činí Holzovy či Halbeho hry tématem zkoumání ve zcela stejném smyslu jako Aischylova či Eurípidova dramata, aniž by se třeba jenom zeptal, zda je vůbec tragično formou, kterou lze naplnit i v současnosti, nebo zda je historicky vázáno, pak takto odlišné materiály nevykazují co do tragičnosti žádné napětí, jen mrtvou disparátnost. Při takto vzniklém hromadění faktů ... nemůže zkoumání, jež se celému kupení podrobilo pouze proto, aby odhalilo ‚to společné‘, zůstat v rukou nic víc než několik psychologických dat, která v subjektivitě ne-li badatele, tedy současného normálního občana přivádějí svrchovaně heterogenní skutečnosti ke shodě díky identitě ubohoučké reakce.“<sup>416</sup>

Benjamin v tomto směru navazoval na G. Lukácsa, jenž tvrdil, že určité umělecké formy se mohou rozvíjet pouze v konkrétních dějinných obdobích (a odpovídajících pojetích světa či bytí obecně). Např. tragédie pak byla výhradně záležitostí antiky a v ní vládnoucí vize světa jako organického celku a specifického pojetí času.<sup>417</sup> Takovéto chápání navíc podporuje Benjaminova kladná recepce A. Riegla, jehož zmíněný pojem *Kunstwollen* vyjadřuje obecnou „vůli“ k umění převládající v určité epoše dějin a podobně jako hegelovský *Zeitgeist* podmiňující veškerou tehdejší tvorbu. V dějinách dochází ke zlomům a

---

<sup>414</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 28.

<sup>415</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Briefe III*, s. 47, 48-49.

<sup>416</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 20.

<sup>417</sup> Srov. G. Lukács, *Metafyzika tragédie*, přel. E. Hartlová, usp. R. Grebeníčková, Československý spisovatel, Praha 1967, s. 25-49.

transformacím *Kunstwollen* společně se střídáním dějinných epoch; v tomto procesu patrně nedochází k návratům a s každou proměnou se ustavuje vždy nové *Kunstwollen*. Např. barokní *Kunstwollen*, a tím pádem i truchlohry, by pak nebylo možné hledat v jiných obdobích než kolem 17. století. Takto striktnímu vymezení však zase odporuje Benjaminovo explicitní vyzdvižení „frapantních analogií“ baroka a moderny, resp. truchlohry a expresionismu. Pozdější Benjaminovy texty navíc ukazují, že o moderním umění uvažoval především jako o alegorickém, přičemž alegorie byla výsadou právě barokní truchlohry. Ovšem popis analogií není nikdy prost simultánních poukazů na rozdíly. Benjamin upozorňuje jak na rozdíly mezi barokem a expresionismem, tak na odlišnost moderní, např. Baudelairovy alegorie oproti té barokní.<sup>418</sup>

Máme zde vlastně na výběr z několika odlišných pohledů na historickou podmíněnost umění: i) striktní pozice váže určitý umělecký žánr pouze na konkrétní dobu a považuje jej za neproveditelný v jakékoli z ostatních epoch ii) pozice silně vyzdvihující dějinné „konstelace“ pokládá žánr za uskutečnitelný v různých epochách; nikoli ve všech a nikoli v epochách po sobě následujících, avšak v epochách, jejichž *Kunstwollen* trans-historicky navzájem rezonuje, ano iii) střízlivější postoj, podle něž je žánr vázaný primárně na jedinou dobu, avšak existují singulární výjimky, kdy dílo téhož žánru vznikne ojedinele i v jiné době iv) „liberální“ pozici, podle níž umění není historicky vázané a díla určitého žánru mohou vznikat v jakékoli době. Vezmeme-li si pro vyřešení Benjaminova případu k ruce knihu o truchlohře jako konkrétní důkaz, pak je třeba jej přiřadit buď k první, anebo k třetí pozici. Ve své studii pracuje Benjamin výhradně s barokními hrami a jediná transgrese se odehrává v oblasti státní (odkazy ke španělskému dramatu), nikoli historické.

Lze tedy podržet tezi o nahlížení dějin jako diskontinuální mnohosti *původů* epoch. Mnohost původů je přitom něco jiného než mnohost epoch samotných. Benjaminovy úvahy lze chápat jako zacílené nejen na umělecký žánr, nýbrž i na dobu jako takovou. Nikoli však ve smyslu jejího poznání, jaká historicky byla, nýbrž spíše ve smyslu jejího původu, určité (před)intenzity či božského slova, z nichž se rozvíjela jako z goethovského pra-listu. Je třeba korigovat výklad S. Symonse, který správně vymezuje Benjaminův přístup proti Panofského rozumění dílům jako prostředkům poznání určité doby jako kdysi

---

<sup>418</sup> Viz W. Benjamin, „Centrální park“, in: *Dílo a jeho zdroj*, s. 113-128.

aktuální, avšak ztrácí kvůli tomu vazbu Benjaminových úvah k původu dané doby. Jak již bylo výše naznačeno, Panofsky nahlížel díla z novokantovského epistemologického hlediska ovlivněného; dílo pro něj bylo prostředkem poznávání, což by Benjamin odmítl.

Benjaminova studie o truchlohře obsahuje pozoruhodné odmítnutí estetického interpretačního rámce, který později ustavil ... Erwin Panofsky .... Benjaminovo zkoumání německého barokního dramatu na první směřuje k tomu, co Panofsky považuje za poslední stadium analýzy uměleckého díla, totiž k odhalení bezčasé esence či takzvaného „vnitřního významu či obsahu“, který lze „pochopit díky vypátrání oněch podpovrchových principů, které odhalují základní postoj určitého národa, období, třídy, náboženského či filosofického vyznání“. V tomto (historismem inspirovaném) rámci umělecká díla domněle poskytují „věčný“ obraz minulosti, který umožňuje pochopit, co bylo pro určitou dobu nejcharakterističtější a nejspecifičtější. Benjamin se od počátku zdá přistupovat ke truchlohře jako k uměleckému ztělesnění německého barokního ducha a místy i vyvolává naději, že porozumění nejdůležitějším prvkům barokního dramatu by mohlo poskytnout novodobému badateli znalost esenciálních vzorců myšlení a charakteristických témat sedmnáctého století. Ve svém životopise z roku 1928 Benjamin například popisuje svoje pojetí umělecké kritiky jako „analýzy uměleckého díla, která v něm spatřovala integrální výraz náboženských, metafyzických, politických a ekonomických tendencí určité epochy, který nelze v žádném ohledu omezit tím, že by se začlenil do jednotlivých oblastí poznání.“ Z této perspektivy jsou charaktery suveréna a intrikána, pocit melancholie a literární modus alegorie ... interpretovány jako epistemologické nástroje k porozumění skrytého světónázoru, který se vyznačoval neschopností skutečně vědět a prázdnotou zjevení.<sup>419</sup>

Symons se záslužně pokouší odlišit Benjaminovo východisko od toho, jež zastával Panofsky, avšak s dítětem vylívá i vaničku, neboť ruší vztah Benjaminových úvah k dané době jako celku. Podle Symonse Benjaminovo zaměření na truchlohru, jež vyzdvihuje „*fragment, trosku* či *extrém*“, popírá „(pozitivistickou) myšlenku, že truchlohra může adekvátně zachytit a poté vyjádřit určitý jednotný dějinný kontext.“<sup>420</sup> S tím by Benjamin patrně souhlasil, avšak zároveň by podotkl, že mu šlo o něco jiného: o původ zmíněného

---

<sup>419</sup> S. Symons, *Walter Benjamin. Presence of Mind, Failure to Comprehend*, Brill, Leiden/Boston 2013, s. 96-97.

<sup>420</sup> Tamt., s. 97.

dějinného kontextu, nikoli o kontext samotný. Truchlohra svou dobu nezachycovala, nýbrž spíše ji znázorňovala tak, že pozdějšího kritika naváděla k původu-extrému, který teprve jednotu doby zakládal. Není zde tedy napřed určitá jednotná doba, kterou by se dílo mělo snažit zachytit a vyjádřit, nýbrž spíše mnohost různých tendencí, jimž dává dílo výraz jako mnohosti, v jejímž výrazu poté kritik může spatřit stopu konfigurace pravé jednoty původu.

### Simultaneita extrémů, virtualita dějin

Třetí věta – konečně se k ní slučí rychlostí dostáváme – citace zmíněné na úvod oddílu o kritice indukce a nominalismu blíže ukazuje důvody Benjaminovy nespokojenosti s čistě historickým rozborem uměleckých děl. Literární historie totiž oslabuje difference a extrémy, jež lze v dějinném materiálu vyzorovat, a to tak, že je „převádí na sebe navzájem (*ineinander überführt*) a relativizuje jako něco procesuálního (*als Werdendes relativiert*)“. Obě poloviny Benjaminova vyjádření jsou samy o sobě nejasné, avšak nemíní se jimi nejspíše nic složitějšího. Převádění na sebe navzájem lze chápat jednoduše jako srovnávání; o něm se zmiňuje Benjamin o několik stran níže, když kritizuje metodu R. M. Meyera, který chtěl „z porovnání vynikajících zástupců každého žánru ... vyzískat pravidla a zákonitosti, jimiž je nutno poměřovat jednotlivý produkt“.<sup>421</sup> Srovnávají-li se takto extrémy, musí je badatel již předem do určité míry redukovat na průměr. Pokud by se zaměřil přednostně na ony jejich stránky, jimiž vyčnívají, nebylo by je vůbec možné srovnat. Například truchlohra, která krajně či výjimečně vypracovává postavu suveréna, by se pak jevila spíše jako dílo zcela jiného žánru než jako srovnatelná s truchlohrou, která extrémním způsobem těžší z alegorických rekvizit. Ke srovnání je třeba mít předběžnou představu průměrné truchlohry, vůči níž se dané extrémy jeví jako pouhé odchylky.

Druhá Benjaminova námitka je ve stávajícím kontextu důležitější, neboť kritizuje jeden ze základních kamenů historizujícího přístupu k umění vůbec, totiž představu chronologické kontinuity, plynulého „průběhu dějin“. K tomu

---

<sup>421</sup> Tamt., s. 23. Benjamin cituje samotného Meyera a jeho článek „Über das Verständnis von Kunstwerken“.

patrně odkazuje obrat „jako něco procesuálního“. Chápu-li se umělecká díla jako procesuální, jejich extrémní rysy se jeví jako výchyly vůči homogennímu toku dějinného vývoje, jako vlny na jinak relativně klidné hladině. Jejich krajnost je nadto zmírněna tím, že se vysvětlují za pomoci procesu, jímž *vznikly*. Poukazy na činnost umělce, síť společenských vztahů a zprostředkování či na materiální podmínky vzniku díla oslabují provokativnost artefaktu jeho *vysvětlením*. Nemusí to platit nutně, avšak pokud takovéto poukazy mají za cíl právě a předně vysvětlení díla, k oslabení extrémnosti dochází. Hlavním problémem ovšem je, že představa historicko-chronologické homogenní kontinuity je sama projekcí, průběh dějin je vždy konstrukcí historika. Ještě více neblahé podle Benjaminova bylo, vytvářela-li se kontinuita v oblasti samotného umění. Pokud se z uměleckých děl sestavovaly vývojové kontinuální řady, mýjelo se zkoumání s tím, co je podstatné. Detailní pohled na díla určitého období ukazuje, že mezi nimi není žádná chronologická kontinuita; kupř. L. de Vega, M. Cervantes, F. de Quevedo a P. Calderóna nelze klást na tutéž linii vývoje. V tomto smyslu Benjamin napsal: „...pokládám za nepochybné, že neexistují dějiny umění.“<sup>422</sup> Například představa o kontinuálním dějinném vývoji symbolického umění může vysvětlit jednotlivé symbolické dílo jen za tu cenu, že nevyužije plně jeho krajností, nýbrž se bude zakládat na projekci průměrné představy symboličnosti do díla. Naopak v Benjaminově přístupu je, jak již víme, nejprve třeba kontinuitu rozbít, tzn. vzdát se všech projekcí průměru, a vyjmout z ní extrém jakožto extrém. Teprve pak získají extrémy zmíněnou „hodnotu komplementárních energií“.<sup>423</sup>

Jak již bylo řečeno, Benjamin používá slovo extrém ve specifickém smyslu, který má blíže k jedinečnosti či výjimce než krajnosti. Extrém tedy nesetrvává v protikladu k jinému extrému jako černá a bílá či drop a kalypa, není vůči němu protichůdnou, nýbrž doplňující energií. Zároveň mezi ním a jiným

---

<sup>422</sup> W. Benjamin, „Z dopisu F. Ch. Rangovi z 9. prosince 1923“, s. 101.

<sup>423</sup> Za pozornost stojí Benjaminovo tvrzení, podle něž je sama idea extrémem, protože nevstupuje do dějin literatury. Tím se naznačuje, že z pohledu dějinného vývoje se idea jeví jako něco, co je mimo něj. Lze-li sledovat, jak se truchlohra *coby pojem* obtiskuje v řadě dramát, načrtávající linii jejich vývoje, pak idea truchlohry takového pozorování nepřipouští. Obecněji řečeno, idea se zdá být pravým extrémem-výjimkou v agambenovském smyslu, totiž vnějškem, jenž je přesto uvnitř. Idea uniká dějinám, avšak zároveň jsou podle Benjaminova tvrzení dějiny formou, v níž krystalizuje její konfigurace. Dějiny v Benjaminově myšlení mají zvláštní rys, totiž poukazovat mimo sebe (v případě, že se jejich artefakty náležitě analyzují a konfigurují). Hluboký ponor do dějinného materiálu tak paradoxně neústí primárně v lepší poznání tohoto materiálu jakožto dějinného či v prosvětlení dějinného kontextu, nýbrž v znázornění toho, co v dějinách není. Dnes by se Benjaminovo znázorňování původu-extrému pomocí dějinných fenoménů-extrémů dalo popsat jako postup *bottom-up*.

extrémem nestojí nic třetího, tak jako mezi černou a bílou barevné spektrum, mezi dropem a kalypkou ornitologické řady a mezi historicky pojatými uměleckými díly průběh dějin. Není-li zde nic třetího, není ani čím extrémý poměřovat. Benjamin nahlížel svou sbírku extrémů „na pozadí“ křišťálové simultánnosti, což vlastně znamená bez jakéhokoli pozadí. Upozadil pozadí – spektrum, řady, průběh –, čímž skokově zvýšil divergentnost zkoumaných fenoménů. Jejich energie se stupňovaly právě proto, že *neukazovaly* společně k jednomu jasnému úběžníku, že problematizovaly každou představu uchopitelné jednoty. Obráceně řečeno: z kontinuity vytržené extrémy se stávají komplementárními energiemi jen pro toho, kdo si vytyčil za cíl znázornění původu jako nedotazatelné jednoty.

Vytržením z kontinuity se zvýrazňuje jeden z rysů extrému-jedinečnosti, který snad vyvažuje jeho simultánní znázornění společně s jinými extrémy. Jde o jeho neproniknutelnost a nedokonalost. Jedinečné vždy klade odpor úsilí plně je pochopit a rozumově proniknout, avšak v tomto odporu není s to vyjádřit něco obecnějšího a závaznějšího než svou jedinečnost. Jeho síla je zároveň jeho slabostí. Budí úžas, jenž má sklon zvrátat se v tupý obdiv.<sup>424</sup> Proměnil-li se však takovýto úžas v pochopení, že zdroj úžasu je nedokonalý, sám o sobě neschopný vyvolat něco jiného než úžas a sdělit něco jiného než sebe sama, ukáže se zatvrzelá neproniknutelnost a uzavřenost jedinečného jako jedinečný odkaz k nepojmové obecnosti, jež je přesahuje.<sup>425</sup>

Pro kohokoli, kdo by chtěl poznat dějiny, se takto simultánně prezentovaná sbírka krajností jeví jako příliš disparátní a „divoká“, nezkratitelná silou rozumu; džungle výjimek uvádí zkoumatele do stavu desorientace a ztěžuje kladení tradičních epistemologických nároků, např. nároku na smysluplnost. Avšak pro Benjamina z toho nevyplývalo, že by se jednalo o oblast zcela prostou

---

<sup>424</sup> Toho si byl vědom i Benjamin, a proto v této souvislosti svou metodu znázornění původu ostře vymezil: „...fenoménům ... nikdy nehrozí, že by zůstaly jen předmětem tupého úžasu, je-li jejich předvedení současně předvedením idejí, v němž se teprve zachraňuje jejich individualita.“ W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 25.

<sup>425</sup> Téma obecného či universálního, jež dochází ke svému výrazu teprve v krajní zvláštnosti (uměleckého díla), je jedním z leitmotivů i celé Adornovy estetiky. Obecnost, kterou lze znázornit pouze díky ozvláštnění, by pomocí Benjaminových pojmů bylo možné popsat jako obecnost ideje, nikoli pojmu. Umění podle Adorna nesměřuje pouze k co největší zvláštnosti, nýbrž spíše k okamžiku, v němž se zvláštní a obecné proplétá, v němž obecné tryská ze zvláštního. „V umění jsou universálie nejsilnější tam, kde se umění nejvíce blíží řeči; když říká něco, co tím, že je řečeno, překračuje své zde a nyní. Taková transcendence se však v umění zdaří pouze díky jeho tendenci k radikálnímu ozvláštnění ...“ *Estetická teorie*, s. 276. Srov. též T. W. Adorno, „O lyrické poezii a společnosti“, in: *týž, Poznámky k literatuře*, s. 57-64.

rozumu; spíše bylo třeba se pouze vzdát přemrštěných intelektuálních očekávání, z nichž jedním bylo očekávání poznání jako držby a dalším ona výše zmíněná „arogantní“ vůle zmocnit se systematickým souhrnem poznatků pravdy. Benjamin se nechal vést strážlivějším rozumem; proto mohl vkročit do zdánlivě ne-rozumných oblastí: „Zkultivovat oblasti, v nichž dosud bujelo jen šílenství. Klesit si cestu vpřed naostřenou sekyrou rozumu, neohlížet se napravo ani nalevo, abychom nepropadli hrůze, jež vábí z hloubi pralesa.“<sup>426</sup>

Upřednostnění simultaneity není totéž, jako by se Benjamin naivně tvářil, že dějinný kontext neexistuje. Dějiny nejsou jednoduše odsunuty stranou, historické poznání děl do jisté míry předchází znázornění jejich původu. Dějiny zde pouze nemají poslední slovo, nýbrž se stávají virtuálně obsaženými ve znázorněném původu. Benjamin popisuje dějiny poprvé jako okraj simultaneity, podruhé jako virtuální. Pojem virtuality se objevuje v předmluvě na několika strategických místech, obzvláště v souvislosti s Leibnizem a pojmem monády, avšak v českém překladu tato soustavnost zaniká, jelikož ani jedna z verzí na právě zkoumaném místě nezachovává slovo „virtuální“, nýbrž je obě nahrazují „potenciálním“.<sup>427</sup> Takovýto převod sugeruje aristotelsko-scholastickou představu duality esence a existence, potažmo *dynamis a energeia*, *potentia a actus*. V originále však stojí *virtuell*, jež může do jisté míry navazovat na tuto tradici, avšak zároveň se od ní podstatným způsobem odkloňuje. Jak se ukázalo již v první kapitole, Benjamin užíval pojem virtuality v knize o truchlohře na své poměry neobvykle často. Důvodem toho byla nejspíš otevřená inspirace Leibnizem, která se v žádném jiném textu takto neprojevuje. K pojmu virtuality se Benjamin v předmluvě obracel vždy, když chtěl popsat způsob, jakým jsou dějiny obsaženy v původu jakožto leibnizovské monádě. Avšak Benjaminův vlastní text se dnes již nachází ve fázi svého dějinného *Nachleben* a jeho pojmy dostávají nový význam. Nehledě na Benjaminovy „záměry“ dnes slovo virtualita říká něco jiného než v před sto lety, v době sepsání knihy, a to zejména kvůli jeho transformaci a reinterpretaci v myšlení G. Deleuze. Pokusíme se zde ukázat, co *dnes* znamená, že dějiny jsou virtuálně obsažené v původu.

---

<sup>426</sup> W. Benjamin, „N [Teorie poznání, teorie pokroku]“, s. 120.

<sup>427</sup> W. Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, s. 245. Týž, *Původ německé truchlohry*, s. 19.

## Monáda a dějiny aneb možnost a skutečnost

Pojem virtuality nás přivádí k oddílu „Monadologie“, kde již Benjamin znovu představuje vlastní koncepci původu a zároveň se v porovnání se zbytkem předmluvy zaměřuje na virtuálnost nejintenzivněji. Zde se ukazuje, že pojem virtuality je nedílnou součástí Benjaminova chápání vztahu původu a dějin, tak jak byl popsán v úvodu této studie. Benjamin načrtává způsob, jakým se dějiny, jichž je umělecké dílo součástí, proměňují v okamžiku, kdy je toto dílo uchopeno v ideji jakožto původu. Podle Benjaminových slov se dějiny mění z čistých či *skutečných* na přírodní, resp. *virtuální*. Již v tom se projevuje neblahá skutečnost, že Benjamin nejspíše chápal virtualitu jako protiklad skutečnosti a zaměňoval ji tak s možností. Je třeba tedy jeho výroky reinterpetovat a učinit zadost historickému dění v jeho tvořivosti. Proměnu dějin ze skutečných na virtuální, resp. z čistých na přírodní popisuje jedna z terminologicky nejzatíženějších pasáží předmluvy, jejíž obsah ovšem nezahrnuje o moc více než právě tuto transformaci. Nápomocný snad bude i co nejpřísnější překlad:

Filosofické dějiny jakožto věda o původu jsou formou, která z nejbzdálenějších extrémů a zdánlivých vývojových excesů nechává vystoupit konfiguraci ideje jako totality charakterizované možností smysluplné koexistence (*sinnvollen Nebeneinanders*) takovýchto protikladů. Znázornění ideje nelze za žádných okolností pokládat za zdařilé, dokud není virtuálně vyměřen okruh extrémů, které v ní jsou možné. Vyměření zůstává virtuální. Neboť to, co se uchopí v ideji původu, má dějiny již jen jako obsah, nikoli jako dění, které by je zasahovalo. Zná dějiny jen vnitřně, a to nikoli ve smyslu bezmeznosti, nýbrž ve smyslu vztahu k podstatnému bytí, díky němuž se dějiny určují jako pre- a posthistorie uchopeného. Pre- a posthistorie takovýchto podstat je na znamení jejich záchrany či sesbírání v hájemství světa idejí nikoli čistou historií, nýbrž historií přírodní. Život děl a forem, který se teprve pod touto záštitou odvíjí jasně a nerušen čímkoli lidským, je život přirozený. Je-li toto zachráněné bytí uchopeno v ideji, pak je přítomnost neskutečné (*uneigentlichen*), totiž přírodněhistorické pre- a posthistorie virtuální. Již není pragmaticky skutečná, nýbrž je jí třeba coby přírodní historii odečíst ze stavu, který dospěl ke klidu, ze stavu podstatnosti.<sup>428</sup>

---

<sup>428</sup> W. Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, s. 227.



První věta neříká v této fázi nic nového, význam extrémů a konfigurace již dobře známe. Druhá věta je již výmluvnější a vyjadřuje fakt, že Benjaminův postup „zahrnuje i svého druhu eidetickou variaci“, <sup>429</sup> tzn. že zkoumá i to, jaké extrémy *se mohou* v dějinách vyskytnout. Pro náležité znázornění ideje je třeba ukázat všechny možnosti, jež připouští a které se všechny nemusely v dějinách realizovat. Benjamin tedy nebyl na dějinných fenoménech závislý ve smyslu potřeby vyčerpávající množiny vodítek pro znázornění původu. Nepotřeboval se se všemi možnými extrémy ideje setkat, stačilo mu – setkal-li se alespoň s některými – část z nich virtuálně prozkoumat. Virtuálně zde pro Benjamina představuje okruh (extrémních) možností, jak by se idea mohla realizovat. Nejedná se o deleuzovské virtuálně jako divokou či chaotickou oblast čistých diferencí, zárodků intenzit. Benjamin navíc používá specifický termín *Abschreiten*, který je zde přeložen pouze jako „vyměření“, avšak doslova znamená „vyměření krokem“, podobně jako na vojenské přehlídce. To implikuje představu okruhu hotových možností jako aktuálních, ne-skutečných obrazů, mezi nimiž se myšlení virtuálně pohybuje, postupně, od jednoho k druhému. Avšak chápeme-li virtuálně deleuzovsky, nejsou v něm extrémy, či dění obecně, obsaženy tímto způsobem, jako kopie dění a extrémů skutečných. Zde Benjaminova koncepce implikuje příliš zjednodušující představu vztahu možnosti a skutečnosti.

Další dvě věty popisují *zvnitřnění* dějin v díle, které bylo „uchopeno“ v ideji původu, což pravděpodobně znamená, že se stalo součástí jejího znázornění. Toto zvnitřnění proměňuje dějiny v obsah, který je též popsán jako pre- a posthistorie. Podstatné je, že dějiny již dílo „nezasahují“, což lze chápat tak, že již svým vývojem neproměňují jeho význam. Ono dějinné *Nachleben* díla, v němž se smysl a význam díla ustavičně proměňují, se náhle stává vnitřním obsahem. Dílo již není v dějinách, nýbrž dějiny v díle.<sup>430</sup> Pojem pre- a posthistorie lze vykládat různě, ale ve stávajícím kontextu je na místě strážlivá interpretace, která v něm vidí jednoduše výraz toho, že se dějiny díla již takříkajíc nedotýkají. Jsou mu vzdálené tak jako prehistorie přítomnosti. Na druhou stranu mu jsou ale „blízké“, jelikož jsou doslova uvnitř něj, resp. uvnitř ideje-monády,

---

<sup>429</sup> Tamt.

<sup>430</sup> Analogickou figuru vykružuje sedmnáctá *Teze*, ne náhodou rovněž pracující s pojmem monády. Viz W. Benjamin, „O pojmu dějin“, s. 315.

jež se v něm znázorňuje.<sup>431</sup> Interpretace A. Greiarta, podle níž pre- a posthistorie označuje doslova to, co je před a po historii,<sup>432</sup> se z této perspektivy zdá přemrštěná, jelikož Benjaminovi jde o popis proměny samotných dějin, nikoli o odkaz k tomu, co je mimo ně.

Podobně jako leibnizovská monáda v sobě virtuálně – totiž tak, jak virtualitu chápal Leibniz – obsahuje všechny své stavy, benjaminovská idea v sobě uchovává celé své dějiny. V této souvislosti vede ve své knize polemiku M. Ritter proti autoritativní znalkyni Benjaminovy recepce Leibnize P. Schwebel. Tématem je význam pojmu virtuality: „Jelikož jsou v Leibnizově koncepci časové události nečasově přítomny v každé monádě odevždy, lze podle Schwebelové tvrdit, že ‚historie je pouze fenomenální a je třeba ji vykládat jako určení esence, čili z hlediska věčnosti.‘ Jednoduše řečeno, časová sekvence percepce, jimiž se projevuje monáda, je v podstatě redukovatelná na nečasové vztahy. ... Monáda je tedy podstatná jako entita, která jednotně prezentuje svět, a to časovou mnohostí redukovatelnou na komplexitu, tj. komplexní pojmovou strukturu. Proti Schwebelové je však třeba říci, že hovoří-li Benjamin o *virtualitě* dění v monádě, má na mysli právě to, že z Boží perspektivy je dění v monádě neprocesuální, je tu ve své podstatě. Virtualita zde tudíž nemá negativní, nýbrž právě naopak *pozitivní* význam: identifikuje takřikajíc zvěčnění, ustrnutí toho, co se v jevech dává postupně a (jevově) nahodile ...“<sup>433</sup> Schwebel tomu naopak podle Rittera rozumí tak, že dějiny jsou v monádě znázorněné *nedokonale*, „vyjádření celku“ je „podstatně deficientní“.<sup>434</sup> Ritter ovšem poukazuje na to, že pro Benjaminu mělo toto koncentrované „zkrácení“ celých dějin v monádě pozitivní význam: *naráz* a ve své podstatě předvádělo to, co se v reálném světě odehrává postupně.

Ani jeden z interpretů se neoprostil od vykládání virtuálna jako možnosti. V monádě je podle Rittera i Schwebel *naráz totéž*, co se odehrává procesuálně v dějinách. Zaznívá zde i Deleuzem zmíněné spojení možného a pojmu: je-li v monádě historické dění *ve své možnosti*, je tam jako komplexní

---

<sup>431</sup> V předmluvě jako monádu popisuje Benjamin ideu, avšak v *Tezích* se tímto pojmem zdá označovat dílo samo. Stejně tak Adorno v *Estetické teorii* chápe jako monády sama díla. Srov. T. W. Adorno, *Estetická teorie*, s. 244-246.

<sup>432</sup> A. Greiert, *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden. Grundlagen des Geschichtsdenkens bei Walter Benjamin 1915-1925*, s. 259-262.

<sup>433</sup> M. Ritter, *Poznáním osvobodit budoucí*, s. 121-122.

<sup>434</sup> Tamt., s. 120.

pojmová struktura, jak tvrdí Schwebel. Jediným rozdílem mezi původem coby monádou a empirickým děním by pak byla větší koncentrovanost a takříkajíc okamžitost na straně původu. Je možné, že právě to chtěl vyjádřit i sám Benjamin. Avšak ať je tomu jakkoli, je třeba tuto koncepci opustit, byť ve své době mohla být atraktivní a uspokojujivá díky tomu, že umožnila vyřešit filosofické rozpaky z nahodilosti historického dění tím, že je chápala jako nutný projev podstaty.

Vrátíme-li se k citované pasáži z Benjaminova textu, pak její další dvě věty dále určují onu proměněnou, vnitřní historii děl, totiž jejich pre- a posthistorii, jako přírodní historii. Zde Benjamin neužívá již zmíněného pojmu *Naturgeschichte*, nýbrž volí spojení *natürliche Geschichte*. Tento posun je výmluvný, jelikož ve zkoumané pasáži nejde o dialektické provázání přírody a dějin a rozpuštění jejich protikladu jako v případě *Naturgeschichte*, nýbrž o jednoznačnou převahu přírody nad dějinami. Dějiny se proměňují v kvazi-přírodní proces, aniž by zůstávaly v dialektickém napětí vůči přírodě. „Podobně jako pojem původu i pojem přírodní historie sloužil k prozkoumání vztahu mezi dějinnými změnami a ‚přírodou‘ dějin, přičemž ‚přírodu‘ je zde třeba chápat v metafyzickém smyslu jako ‚esenci‘. Avšak zdůrazněním toho, že dějiny uměleckého díla jsou svou podstatou odlišné od lidských dějin, Benjamin navazoval na téma, okolo něž se implicitně točila esej o překladu, a poukazyval tak na úzkou spřízněnost mezi přírodní historií (*natürliche Geschichte*) a tím, co dříve nazval ‚přírozeným životem‘ díla.“<sup>435</sup> Příroda zde má odlišný význam než v případě pojmu *Naturgeschichte*, jak jej vypracovává hlavní text knihy o truchlohře. Zde značí esenci, tam pomíjivost. V tom je popis B. Hanssen přesný. Avšak jak rozumět tomu, že přírodní historie nemá co do činění s lidskou historií, zejména má-li tato myšlenka navazovat na Benjaminův esej *Úkol překladatele*, na nějž sám na tomto místě v knize o truchlohře odkazuje?

Jednoduchá paralela, již načrtává Hanssen, je problematická. Neboť v esejí o překladu Benjamin postupuje opačně než v knize o truchlohře. Tvrdí, že je třeba „porozumět veškerému přírodnímu životu z obsáhlejšího života dějin.“<sup>436</sup> Hraje-li v pasáži o monádě prim příroda coby esence, v *Úkolu překladatele* mají poslední slovo nakonec dějiny, které zde nejsou chápány jako

---

<sup>435</sup> B. Hanssen, *Walter Benjamin's Other History. Of Stones, Animals, Human Beings and Angels*, University of California Press, Berkeley 2000, s. 25-26.

<sup>436</sup> W. Benjamin, „Úkol překladatele“, s. 60.

dějiny přírodní, nýbrž naopak jako „zasahující“ dílo, proměňující jeho smysl. Benjaminovu odkazu na sebe sama je třeba rozumět nikoli jako naznačení pouhé paralely, nýbrž jako znamení posunu. Přírodní historie v předmluvě vlastně říká, že onen proces *Nachleben* popsáný v eseji o překladau se stává životem samotného díla. Z jistého úhlu pohledu jde samozřejmě o aktivitu lidí, budoucích generací nově interpretujících dílo, avšak z perspektivy ideje či podstaty se tato lidská činnost jeví jako součást života samotného díla, který tak neruší, nýbrž se na něm tiše podílí.

Poslední věty citované pasáže pak znovu ukazují, že Benjamin chápal virtualitu jako protiklad skutečnosti, tedy jako možnost. Nejprve se v nich totiž tvrdí, že přítomnost přirozené historie v ideji je *uneigentlich*, což lze též přeložit jako „neskutečná“. Tento převod dává smysl ve spojení s následující větou, která popisuje přirozenou historii jako *nicht mehr pragmatisch wirklich*, „již ne pragmaticky skutečnou“. Není-li skutečná, je podle Benjaminova virtuální. Máme zde co do činění doslova s „vypařením reálného historického života do oblasti ‚esenciální historie‘“, jak to výstižně formuloval R. Wolin. Vypařování je velmi přesným popisem proměny skutečnosti v možnost, obsaženou v podstatě. Benjamin se snaží vyřešit problém dějinné kontingence až příliš snadno, čehož symptomatickým projevem je nepřiměřená komplikovanost vyjádření.<sup>437</sup>

### **Původ aneb jedinečnost a opakování**

Pasáže o monádě navazují bezprostředně na oddíl „Původ“, jehož výkladem se zakončí i tato studie. Pro lepší pochopení je užitečné nejprve vzít v potaz kontext, v němž se objevuje. Benjamin si půdu pro úvahy o původu připravuje již zmíněnou kritikou indukce a následným vymezením se proti Croceho nominalismu.<sup>438</sup> Benjaminův pojem původu lze chápat jako odpověď

---

<sup>437</sup> Dualitu možnosti a skutečnosti je třeba otevřeně kritizovat i proto, že právě jejím prizmatem interpretují Benjaminova i některé relativně nedávné studie. Viz např. P. Finistrella, *Walter Benjamins Begriff der Naturgeschichte. Grundrisse einer Dialektik zwischen Realem und Möglichem*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2020, zejm. s. 310-318; A. Greiert, *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden. Grundlagen des Geschichtsdenkens bei Walter Benjamin 1915-1925*, s. 260 (v jiných ohledech ovšem Greiert vykládá Benjaminova výtečně).

<sup>438</sup> Croce v estetice neuznával kategorie, které by byly vnější dílu a podle nichž by mělo být možné dílo posuzovat. Respektoval jen jednotlivá díla a umění jako takové, nikoli umělecké druhy, formy či techniky ve smyslu daností

na nominalistický nárok, aby se umělecká díla pokládala za neredukovatelné originály a krajně se vyzdvihovala jejich jedinečnost. Tento nárok byl sám reakcí na „žánrový fetišismus“<sup>439</sup> dominantní v tehdejší estetice, na upřednostňování klasifikačních pojmů a zákonů žánru nad jednotlivými díly. Benjamin promýšlel problém, jak se vypořádat s příliš intenzivní jedinečností děl.<sup>440</sup> Jeho řešením byl právě pojem původu, nakolik je mu vlastní již zmíněná „dialektika“ jedinečnosti a opakování. Nahlíží-li se jedinečná umělecká díla z perspektivy původu, pak se jejich jedinečnost ukazuje jako podmíněná – z jisté perspektivy by se dalo dokonce říci *zachráněná* – opakováním, a to navíc různými způsoby. Některé z nich působivě popisuje F. Proust:

Každá událost je jedinečná, odehrává se pouze jednou jedinkrát. Příčinou *původnosti* události, toho, že událost má původ (*Ursprung*) a nikoli pouze dějiny či vznik, je její jedinečnost, její „jedenkrát“, její *Einmaligkeit*. ... Je-li však jedinečnost události jejím znakem, *všímáme-li* si jí díky této jedinečnosti, pak je třeba, aby nebyla pouze jedinečná, tj. aby se neodehrála jen jednou. K tomu, aby se odehrála (*pour qu'il se produise*) a abychom si uvědomili, že se něco *odehrává* (*se produit*), je třeba, aby se ve skutečnosti *zopakovala* (*se reproduise*). Je třeba, aby se *odehrála*, neboť jinak by nebyla jedinečná, a aby se *zopakovala*, neboť jinak bychom si jí nevšimli, neviděli bychom ji přicházet, neviděli bychom ji vůbec...

...

*Jedinečné se navrácí*. Vyvstává jako jedinečné jedině ve svém navracení, opakování, obnovování. V tom spočívá dialektika jedinečného či původního. ... Neexistují dva typy či mody návratu: jeden špatný, démonický, věčný návrat téhož, a druhý dobrý, požehnaný, návrat jedinečného. ... Neboť se navrácí pouze totéž, zatímco jiné, „zcela jiné“, „neslýchané“ by se nemohlo podruhé navrátit, aniž by si protirečilo ... Avšak na základě „dialektického“ zákona navracení nemůže být „podruhé“, nakolik se *navrací*, totéž jako „poprvé“,

---

nezávislých na konkrétním fenoménu. Každé dílo pro něj bylo originálem, nesouměřitelným s jakýmkoli jiným dílem. Přesto však umělecká díla ukotvil v invariantní kategorii, totiž v lidské spontaneitě. Viz T. W. Adorno, *Estetická teorie*, s. 434. Spontaneita pro Croceho byla jak základem uměleckých děl, tak podmínkou dějin vůbec. „Jak je možné ukazovat historickou genezi toho, co je kategorie, s jejíž pomocí se každá geneze a každé historické faktum chápe?“ B. Croce, *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft*, Tübingen 1930, s. 140. Citováno in: T. W. Adorno, *Estetická teorie*, s. 433. Původ umění byl pro Croceho původem dějin, ale přes veškerý svůj cit pro otevřenost umění neodolal sklonu k jeho (metafyzické) fixaci v pojmu tvořivosti.

<sup>439</sup> R. Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, s. 82.

<sup>440</sup> Neblahost situace, kdy se umělecká díla nevztahují k čemukoli obecnému, byla tematizovaná již v „Úvodu“ této studie.

nemůže být týmž opakováním (*la même fois*), být „ještě“ jednou. Každý průchod, každý obrat je šancí, či rizikem, neslýchaného opakování (*d'une fois inouïe*), určitého *tentokrát*, jistého „jednou provždy“. Není ovšem jisté, zda budeme schopni rozlišit, zda právě v tomto obratu přichází stejné nebo nové.

...

Šancí jedinečného je jeho opakování, nikoli jako návrat téhož ..., nýbrž jako návrat v podobě obrazu či Ideje... Opakování jedinečného produkuje diferenci. Coby opakované, navracející se, mění ono „jedinkrát“ nutně své vyznění (*change de ton*)... a tato *nepatrná (infime)* diference, zesílená zvyšující se rychlostí opakování, produkuje *nekonečnou (infinie)* diferenci, šílenou diferencí.<sup>441</sup>

Autorka těmito hutnými úvahami komentuje explicitně Benjaminovy výroky o jedinečnosti a opakování z knihy o truchlohře, avšak v pozadí u ní stojí i Nietzscheova představa věčného návratu téhož a její reinterpretace Deleuzem v *Diferenci a opakování*. Dozvídáme se několik důležitých postřehů: i) Jedinečné *potřebuje* opakování k tomu, aby bylo vůbec rozpoznáno. Coby *ryze* jedinečné by se vymykalo lidské schopnosti rozlišovat a zmizelo by v týž okamžik, jako se „objevilo“. Ještě přesnější je ovšem říci, že k objevení jedinečného dochází až při jeho opakování, tedy v okamžiku, kdy již není čistě jedinečné. Vztáhneme-li tuto úvahu na problém uměleckých děl, pak lze proti Croceho nominalismu namítnout, že v různých dílech se již musí něco opakovat – byť to nemusí být obecná kategorie či pojem žánru –, jinak by je vůbec nešlo rozeznat jako jedinečná, originální. Jinými slovy, jedinečnost není nikdy absolutní, nýbrž musí vždy již být narušena opakováním, aby vůbec mohla existovat jako jedinečná. Například truchlohry se jako jedinečné ukazují až při opakovaném čtení. A samo první čtení je již virtuálním opakováním, dopředu opakuje, takřkajíc předjímá budoucí opakování.<sup>442</sup> Tyto úvahy navíc nejsou vzdálené žité zkušenosti: čím jedinečnější je určitá životní událost (ať již v pozitivním či negativním smyslu), tím větší tendence k jejímu opakování (snově fantazijnímu či traumatickému).

---

<sup>441</sup> F. Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Éditions du Cerf, Paříž 1994, s. 59, 84-87.

<sup>442</sup> „...jak říká Péguy, svátek Federace neupomíná ani nereprezentuje dobytí Bastilly, nýbrž dobytí Bastilly slaví a předem opakuje všechny svátky Federace; a Monetův první leknín opakuje všechny ostatní.“ G. Deleuze, *Différence et répétition*, s. 8.

K jedinečnému se nutkavě navracíme.<sup>443</sup> Ovšem přesněji je říci, že jedinečné se již od počátku opakuje v nás.

Citovaná pasáž dále tvrdí, že ii) jedinečné se kvůli nutnosti opakování dostává samo se sebou do rozporu. Spočívá-li jeho jedinečnost v tom, že se odehrálo pouze jedinkrát, opakování jí evidentně protirečí. Má-li zůstat čistě jedinečné, *nemůže* se opakovat. Avšak pak by nemohlo vůbec existovat a být rozpoznáno. Jedinečnost ve smyslu neopakovatelnosti se tak vždy již nachází v dialektickém vztahu k opakování, nikdy z principu nemůže být čistá, nemůže nepopírat sebe sama. Takto lze popsat jedno ze základních, neodstranitelných napětí dějinného času, historických artefaktů a uměleckých děl zvláště.<sup>444</sup>

Třetím poučením, které lze od autorky získat, je iii) pochopení dynamiky opakování, v níž se popírá a vytrácí jedinečnost či neslychanost jedinečného, nakolik ji chápeme jako onu „panenskou“ jedinečnost, jíž se vyznačovalo „poprvé“, avšak zároveň se produkuje jedinečnost či diference nová, jíž se jedinečné „poprvé“ nevyznačovalo. Jedinečné se opakováním stává stejným, ale ztráta „původní“ jedinečnosti je vyvážená produktivní stránkou opakování: s každým dalším opakováním se jedinečné ukazuje nepatrně jinak, přičemž tyto drobné diference se na sebe nabalují jako sněhová koule; celý proces nabírá na obrátkách a ústí až v „šílenou“ produkci „nekonečné“ diference. Jedinečné se opakuje vždy drobně jinak.<sup>445</sup> Může překvapit, ukázat své dosud skryté stránky, ale také vyblednout, zfádnět. Autorka nepopisuje opakování jako lineární proces produkce diferencí, nýbrž spíše jako nepředvídatelné dění, při němž není jisté, v jaké „podobě“ se jedinečné, například konkrétní umělecké dílo, zrovna tentokrát navrátí: zda jako něco neslychaného či jako něco, co zde již mnohokrát bylo.

---

<sup>443</sup> Takříkajíc z opačné strany lze popsat ještě jinou žitou zkušenost zkoumaného vztahu, kdy se jedinečné nenachází za námi, nýbrž před námi. Čím jedinečnější je vytyčený cíl, např. provedení klavírního koncertu v Rudolfinu či výstup na K2, tím intenzivnější a častější je jeho předcházející opakování během přípravy.

<sup>444</sup> F. Proust trefně odkazuje na Benjaminův text o M. Proustovi a dialektice štěstí, kterou v něm popisuje: „Existuje však dvojí touha po štěstí, dialektika štěstí. Hymnická a na druhé straně elegická podoba štěstí. Jedno štěstí: neslychané, které nikdy nebylo, vrchol blaženosti. Druhé: věčné ještě jednou, věčná obnova původního, prvního štěstí.“ W. Benjamin, „K Proustovu obrazu“, in: *Literárněvědné studie*, s. 239.

<sup>445</sup> Autorka v tomto bodě navazuje na Deleuze, jenž zase využíval Leibnizových úvah o infinitezimálním počtu a diferenciálech, neboť mu umožnily myslet nekonečně malé, nepostřehnutelné, nekvantifikovatelné diference. Na myšlenku těchto nepostřehnutelných diferencí založil Deleuze své pojetí času a dění; Deleuzovský svět se ustavičně transformuje, byť se mnohdy jeví jako statický. Pod neměnným povrchem u Deleuze neustále probíhají drobné změny.

Tyto úvahy lze využít pro lepší pochopení Benjaminova textu, neboť vyjadřují část toho, co Benjamin sám nechal nevyřčené. V oddíle o „Původu“, ani jinde v předmluvě, se nevysvětlují důvody, proč se jedinečnost a opakování vzájemně podmiňují. Předběžná průprava tedy byla nezbytná, abychom mohli přistoupit k vlastnímu Benjaminovu popisu původu, přičemž uvedeme publikovanou i první verzi, neboť v nich opět dochází k pozoruhodným posunům:

Původ je sice bytostně historickou kategorií, ale nemá nic společného se vznikem. Původem se nemíní vyvstání toho, co z původu vzešlo; míní se to, co vzniku i zániku uniká. Původ stojí v toku dění jako vír a strhává materií vznikání do vlastního rytmu. V obnaženém a zjevném faktickém stavu se původno nikdy nedává poznat a jeho rytmika je přístupná pouze podvojnému vnímání: chce být rozpoznána jako restaurace, znovunastolení, a současně jako cosi právě proto nedokončeného, neuzavřeného. V každém původním fenoménu se vymezuje tvar, v němž se má idea znovu konfrontovat s historickým světem, dokud nespočívá úplně v totálnosti svých dějin. Původ tedy nevystává z fakticky shledaného stavu, nýbrž týká se jeho prehistorie a posthistorie. Směrnice filosofického pozorování jsou vyznačeny v dialektice, jež je původu vlastní. Z ní se u všeho podstatného vykazují jedinečnost a opakování jako navzájem podmíněné.

...

...vše původní je nedokonalá restaurace zjevení. ... Původ nemá nic společného se vznikem. Poukazuje naopak na rozhodující momenty, jejichž působením se to, co nastává, smíme-li to tak říci, stává jakoby vírem, který strhává svůj zárodečný materiál do své vlastní formace, do své vlastní zákonitosti. Původem se nemíní ani tak vznikání toho, co povstalo, jako spíše to, co povstává ve vznikání a zanikání. Původní se přitom zcela odhaluje pouze a jedině dvojitému vhledu, který je poznává na jedné straně jako restauraci zjevení, na straně druhé právě v této restauraci jako nutně nehotové. Kdyby totiž bylo dovršené, pak by nebylo prvkem, nýbrž věcí, nikoli částí ideje, nýbrž pravdou. ... vodítkem filosofické pojmotvorby je původ, přesněji řečeno jemu vlastní antinomie, že ve všech bytostných jevech se navzájem podmiňují momenty jedinečnosti a opakování. Překrýváním těchto momentů se vše původní stává tajemným.<sup>446</sup>

---

<sup>446</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 26; týž, „Úvod [k Původu německé truchlohry]“, s. 86-87.



Víme již, že jedinečnost potřebuje opakování, aby vůbec existovala a mohla být rozeznána, zatímco opakování potřebuje jedinečnost k tomu, aby bylo produktivní a neupadlo v tupý koloběh návratu téhož. Z této perspektivy čte danou pasáž A. Stern, který ji konkretizuje příkladem jedinečného uměleckého díla a jeho opakovaných recepcí u příštích generací: „Jedinečnost a opakování, o nichž Benjamin píše, jsou jedinečností daného kulturního objektu ... a jeho opakovanou konfrontací s různými dějinnými obdobími. Forma [objektu] se nikdy nejeví tak, jak je o sobě, nýbrž vždy v dějinách, za partikulárních podmínek recepcí, jako objekt určitého období. Původ se tedy neustále vyvíjí; jeho dovršení by znamenalo konec dějin.“<sup>447</sup> Sternův popis je přesný, avšak Benjamin jde ještě dále. Dílo nahlížené z perspektivy opakující se jedinečnosti se u něj stává původním v okamžiku, kdy se v tomto opakování rozpozná nedokonalá restaurace zjevení, jak se dočteme v první verzi předmluvy, „v níž jsou theologické impulsy mnohem méně utlumeny“.<sup>448</sup> Dovršení původu by se z této perspektivy rovnalo spíše zjevení než konci dějin. Důležité ovšem je, že Benjamin v souhře jedinečnosti a opakování, řekněme v konkrétní dějinné recepci jedinečného díla, rozpoznává další figuru, a sice figuru propojení obnovy a nedovršenosti. To znamená, že opakování jedinečného nejen produkuje nové difference, ale též otevírá ty nejzazší horizonty.

Lze si to představit tak, že v každém dějinném opakování recepcí a interpretace díla se nejen produkuje jeho nový smysl, nýbrž se tím rovněž ukazuje jeho *otevřenost* pro další a další interpretace. V *tomto* smyslu je původní dílo *nedokonalou* restaurací zjevení: nejen proto, že smysl, který se objevuje v jeho stávajícím opakování, se nekryje se zjevením, nýbrž spíše proto, že dílo implikuje nikdy neuzavřený proces dějinné produkce smyslu a diferencí. Právě z toho důvodu, že nyní produkovaný smysl díla není dokonalý a vyčerpávající, volá dílo takřkajíc po dalších opakovaných interpretacích, které by tu stávající doplnily. Opakování díla se však nikdy nezavrší, nedosáhne ucelenosti, jakou vykazuje zjevení, nýbrž naopak vyžaduje ustavičné pokračování, jelikož nikdy neřekne vše.<sup>449</sup> To, co zjevení ukazuje takřkajíc naráz, se v dějinách znázorňuje jen jako

---

<sup>447</sup> A. Stern, *The Fall of Language. Benjamin and Wittgenstein on Meaning*, s. 124.

<sup>448</sup> R. Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, s. 97.

<sup>449</sup> V tomto smyslu otevírání horizontu a příležitosti pro další opakované interpretace, jimiž se dílo přibližuje ke zjevení, obsahuje původ nejzazší budoucnost, o níž v „Úvodu“ hovořila citace S. Mosèse. Tu nejhlubší minulost, jež se v něm podle Mosèse s nejzazší budoucností paradoxně kříží, v sobě původ zahrnuje proto, neboť jedinečná interpretace díla implikuje řadu výkladů nejen budoucích, nýbrž i minulých. Stávající průnik jedinečnosti

otevřenost opakování jedinečného. Sternův popis je v tomto bodě zavádějící: nemá smysl uvažovat o tom, že by s dovršením původu skončily dějiny. Původ, tak, jak jej chápe Stern, se v dějinách nikdy nedovrší. Benjamin nepopisuje proces, jenž by měl (byť jen ideálně) jakýsi cíl. Dějiny spíše jednou jednoduše skončí, aniž by se cokoli dovršilo. Na čem záleží, to jsou konkrétní okamžiky, kdy se zjevení ukáže v podobě otevření těch nejzazších horizontů opakování, jako spojení obnovy a nedovršenosti, nikoli jako potenciálně dosažitelný obsah.<sup>450</sup>

Doslovné interpretace rozumí Benjaminovým tvrzením o zjevení tak, že v dějinách umělecká díla jen deficientně, nedokonale odkazují k tomu, co se „jinde“, snad ve stavu vykoupení, zjevuje dovršeně a dokonale. Takovýto výklad je však třeba odmítnout, neboť zjevení, alespoň pro člověka, existuje *pouze* ve zmíněných okamžicích produktivního protnutí jedinečnosti a opakování, *pouze* jako otevření horizontů opakování, nikdy jako ideál o sobě. Benjaminovské znázornění pak celý tento dynamický proces produktivního opakování znázorňuje v jediné statické figuře či konfiguraci. V podobném smyslu Benjamin tvrdí, že původ v sobě „virtuálně“ obsahuje celé dějiny. Ty však v původu, chápeme-li jeho vztah k nim na základě pojmu virtuálna, nejsou jako předem daná množina možností. Přejímal-li Benjamin výrok K. Krause, podle nějž „původ je cíl“, pak je mu třeba rozumět takto: původ je cíl ve smyslu konkrétní události, v níž se proniká otevření daleké budoucnosti s navázáním na hlubokou minulost. Cílem je dosáhnout tohoto proniknutí, nikoli dobrat se jakéhosi dokonalého stavu. Proto je třeba odmítnout příliš explicitní spojení Benjaminových úvah s kabalistickými mýty o původu, jež naznačuje R. Wolin:

---

s opakováním se zařazuje vždy do řady jedinečných opakování. Implikuje, že spojení jedinečnosti a opakování zde vždy již bylo a sahá tak hluboko, že nelze nalézt nic před ním. První interpretace byla již opakováním, tak jako podle Deleuze první Monetův leknín dopředu opakuje všechny ostatní.

<sup>450</sup> Stojí za zmínku, že Benjamin označuje nejen umělecká díla, nýbrž i samotnou pravdu za jedinečnou. Činí tak ovšem pomocí méně běžného termínu *Einzigkeit* (viz W. Benjamin, *Gesammelte Schriften I*, s. 213, 933, 936), zatímco hovoří-li o jedinečnosti uměleckých děl – i v jiných textech než knize o truchlohře –, používá slova *Einmaligkeit/einmalig* (viz tamt., s. 215, 440, 475n); tímto jemným odstíněním naznačuje, že má nejspíše na mysli dva typy jedinečnosti. Jen stručně lze jedinečnost pravdy interpretovat jako jedinečnost, jež není v dialektickém vztahu k opakování, tak jako jím je *Einmaligkeit*, doslova téměř „jednorázovost“, přeneseně pak (paradoxně) „neopakovatelnost“ uměleckých děl. Jedinečnost pravdy se znázorňuje spíše v celé řadě opakování jedinečného. Opakování nenarušuje její jedinečnost, jako to činí v případě fenoménů, jež jsou *einmalig*, nýbrž ji spíše činí viditelnou, vyzdvihuje. Benjamin zde ovšem může rovněž vyjadřovat postoj, podle nějž je „vztah k pravdě vždy jedinečný; toto poučení poskytuje umění.“ G. Petitdemange, „Savoir, connaître. Notes autour du *Trauerspiel*“, in: R. Rochlitz, P. Rusch (eds.), *Walter Benjamin. Critique philosophique de l'art*, PUF, Paříž 2005, s. 172.

V Benjaminově myšlení se zdají vyplouvat na povrch dva mýty kabalistického původu, které jsou dohromady nezbytné pro pochopení jeho představy „původu jako cíle“. První se týká Stromu života a Stromu poznání, jež mají vysvětlit status Tóry před a po pádu. ... [Druhý zahrnuje] kabalistickou ideu vykoupení, pro niž *původ je cíl*; tzn. návrat ke stavu univerzální harmonie reprezentované Stromem života .... Přestože tato idea může někdy nabývat formy statické, čistě restaurační koncepce vykoupení, je často prostoupena radikálními a utopickými prvky: nemusí implikovat pouze obnovení panenského původního stavu věcí, nýbrž může, na základě dynamičtějšího čtení, znamenat návrat k obsahu pouze *implicitnímu* v původním rajském stavu ... Původ je cíl, avšak nikoli jako fixní obraz minulosti, který je třeba zachytit *in toto*, nýbrž spíše jako naplnění potenciality, která byla v původu latentní a jejíž dosažení představuje kvantový skok nad původní výchozí bod.<sup>451</sup>

Takto se z původu stává triviální cíl ve smyslu dokonalého budoucího stavu, nikoli reálný cíl jakožto aktuálního otevření budoucnosti. Ztrácí se přitom z dohledu původ jako vír, který stojí *uprostřed* dění a strhává je do svého rytmu. Tato Benjaminova metafora naznačuje, že původ se znázorňuje na jedinečných předmětech, které jsou dosud součástí historického dění, dosud se vyvíjí. Původ se manifestuje jako přerušování tohoto kontinuálního vývoje, jako jeho strhnutí do jiného rytmu. Užití slova rytmus přitom nejspíše není náhodné, neboť rytmus se zakládá právě na opakování určitých figur, v hudbě střídání těžké a lehké doby, v případě víru pak cirkulace kapaliny.<sup>452</sup> Původ vytrhává dílo z plynulého vývoje umění, jak si jej představují dějiny umění, a strhává ho do řady jedinečných diskontinuálních opakování nedokonalé restaurace zjevení. Proto také původ v Benjaminově pojetí nemá nic společného s (někdejší) vznikem díla. Povstává totiž z aktuální situace, v níž se jedinečné dílo střetává s dalším opakováním, s novou recepcí.

Ostré odlišení původu od vzniku později kritizoval Adorno, jenž Benjaminovi (opět) vyčítal svévolnost, podobně jako jsme to výše viděli v případě vztahu k tradici. Nyní šlo podle Adorna o svévolnost v nakládání s pojmem, neboť původ, jenž neznamena vznik, genezi, je vlastně *contradictio in adiecto*. „Jestliže by někdo chtěl podle filosofického zvyku kategoricky odlišit

---

<sup>451</sup> R. Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, s.38-39.

<sup>452</sup> V tomto smyslu je rytmus výmluvnější než „formace“ a „zákonitost“, o nichž mluví první verze předmluvy.

takzvanou otázku původu jako otázku podstaty od otázky genetické z hlediska prehistorie, pak by se usvědčil ze svévole, protože by při tom použil pojmu původu proti smyslu jeho slova. ... umělecká díla jsou však nesporná v tom, že se uměleckými díly stala jen tím, že negovala svůj původ. Není nutné jim vyčítat hanbu jejich staré závislosti na prohníleém kouzlu, službu pánům a divertimentu jako dědičné hříchy, jestliže jednou se zpětnou platností zničila to, z čeho vznikla.<sup>453</sup> Adorno chápe původ víceméně jako vznik a pouze v tomto smyslu tvrdí, že umělecká díla se stávají díly tím, že negují svůj původ. Tím napadá dobové teorie, které se snažily vysvětlit prehistorický původ umění, ať již v mimetické schopnosti napodobovat přírodu, spontaneitě, či schopnosti (primitivní) abstrakce, a tím umění pevně vymezit.<sup>454</sup> Podle Adorna je umění specifické právě v tom, že popírá to, z čeho vzniklo, nenechá se předem určit a snad i záměrně se snaží být např. ne-mimetické, považuje-li se za jeho původ mimetické chování. Stručně řečeno, nelze předem určit, co je umění, ať už je jeho původ jakýkoli. Podstata se tedy u Adorna ostře odděluje od původu.

Benjamin sice chápal původ jako podstatu, avšak jeho koncepce implikuje téměř stejnou kritiku příliš rigidních pojmových vymezení umění na základě jeho vzniku. Ukazuje-li se původ vždy až nyní, není jím umění předem omezeno. Zdá se, že jde o pouhou neshodu v používání pojmu, avšak přeci jen se zde skrývá rozdíl mezi Benjaminem a Adornem, který byl již několikrát patrný. Benjamin se odvažoval k radikálnějším a spekulativnějším tvrzením. Uznával-li Adorno, že umění má určitý původ, proti němuž se ovšem musí vymezovat a popírat jej, pak Benjamin celou tuto představu původu jako vzniku implicitně prohlásil za irelevantní a jako podstatný chápal pouze onen původ, který nemá se vznikem co do činění.

Druhou věcí je, že Benjamin neuvažoval o původu umění obecně, jako to činily teorie, které Adorno otevřeně kritizoval. Šlo mu o původ pouze jedné z uměleckých forem, která se vyvíjela již jen ve svém *Nachleben*, nikoli aktuálně. Kritizoval-li Adorno koncepcí původu umění za to, že předem omezují to, čím se umění může stát, pak tato námitka neplatí pro Benjaminovy úvahy, zaměřené

---

<sup>453</sup> T. W. Adorno, *Estetická teorie*, s. 13-14. V dodatku „O teoriích původu umění“ opakuje Adorno víceméně totéž, jen explicitněji: „Pokusy zdůvodnit estetiku původem umění jako jeho podstatou nutně selhávají. Jestliže se pojem původu umísťuje mimo dějiny, pak se otázka v takovém ontologickém stylu velmi vzdaluje od půdy pevné věčnosti, kterou vyvolává prestižní slovo původ; nadto se řeč o původu, bez jeho časového prvku, proviňuje proti prostému smyslu slova, o němž filosofové původu tvrdí, že jej chápou.“ Tamt., s. 433.

<sup>454</sup> Tamt., s. 433-441.

výhradně na barokní truchlohu, bez obecnějšího nároku. Vhodnějším předmětem jeho kritiky mohou být naopak ambicióznější teorie původu uměleckých děl, které cílí na původ umění obecně. Ukázkou takové teorie, která původ chápe jako to, co určuje podstatu daného díla, je například stat' *Původ uměleckého díla*.<sup>455</sup> Ta za původ díla označuje umění, jež je ve své podstatě děním pravdy jakožto vstupováním jsoucna v celku do neskrytosti.<sup>456</sup> Jsou však umělecká díla obecně vstupováním celku jsoucna do neskrytosti? Tomu se některá konkrétní díla vzpírají. Například v Beckettově *Nepojmenovatelném* může být řeč o odkrývání bytí jen v krajně zprostředkovaném smyslu, jelikož dílo se zakládá mnohem více na zakrývání.<sup>457</sup> Kdybychom tak dílo chápali prizmatem odkrývání, přišli bychom právě o to, co je na něm podstatné. Úkolem původu, alespoň jak jej chápe *Původ uměleckého díla*, je přitom právě toto podstatné určit. Obecný nárok se tedy zde ukazuje spíše jako přítěž teorie.

Metafyzický myslitel by mohl oponovat tím, že podstata se nemusí nutně prokázat v jednotlivém fenoménu, víceméně v duchu Hegelova výroku „tím hůř pro fakta“. Pro Benjamina byla však konfrontace původu coby podstaty s jedinečným dílem, totiž prokázání *pravosti* původu, zásadní. „Pokud se původ není s to prokázat jako pravý, pak svůj titul nese neprávem.“<sup>458</sup> Benjamin tím reagoval právě na zmíněný Hegelův výrok.<sup>459</sup> V podobném duchu se stručně vypořádal i s pojetím původu, jež zastával H. Cohen: „Kategorie původu tedy nepatří (jak si myslí Cohen) do čisté logiky, ale je to kategorie logiky dějin.“<sup>460</sup> Cohen myslel původ především jako původ *myšlení*, který podle něj tkvěl čistě v myšlení samém. Cohenovým východiskem nebylo setkání s konkrétní věcí, nýbrž spíše filosofické usebrání. „Jinak řečeno, prostřednictvím této [Cohenovy]

---

<sup>455</sup> Viz M. Heidegger, *Původ uměleckého díla*, přeložil I. Chvatík, Oikoymenh, Praha 2016.

<sup>456</sup> Tamt., s. 65-68.

<sup>457</sup> Heideggerova koncepce samozřejmě není plochá, i on pracuje se zakrýváním, které chápe jako jednu ze stránek pravdy, jako rub odkrývání. Avšak Beckettovo zakrývání není takovýmto rubem odkrývání, nýbrž ponořuje věci, alespoň v sérii tří antirománů, do stále hustší mlhy, z níž už nejsou s to vystoupit do „neskrytosti“.

<sup>458</sup> Benjamin, *Původ německé truchlohy*, s. 27.

<sup>459</sup> Jistá idealistická přezíravost, téměř pohrdání dějinnou fakticitou, pobuřovala nejen Benjamina. V podobném kontextu Hegela kritizoval také N. Land, který jiným příkladem ukázal, že fakticita byla pro Hegela spíše „vyrážkou“ či „hejnem much“ – právě takto se Hegel ve své *Encyklopedii* vyjádřil o náhodném rozmístění hvězd na noční obloze. „Filosofie má [podle Hegela] odvrátit svůj pohled od hvězd a poučit se nejspíše od Thetalety, jenž spadl do díry, jsouc pohlcen astronomickou kontemplací. ... Hegela na hvězdách pobuřuje iracionální fakticita jejich rozmístění; roztroušení, jež není poslušno žádnému rozeznatelnému zákonu. Hegel vyjadřuje své opovržení – a zároveň úzkost – tímto rozmístěním, pomocí slova, jež je působivým popisem i doznáním: *Ausschlag*, jež může znamenat výkyv či odchylku, avšak v tomto kontextu znamená ‚vypuknutí‘ ve smyslu vyrážky.“ N. Land, „Narcissism and Dispersion“, in: týž, *Fanged Noumena*, Urbanomic, Windsor Quarry 2012, s. 106-107.

<sup>460</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohy*, s. 26.

„logiky počátku“ myšlení odmítá brát v potaz, že by mu jeho pravidla mohla být dána zvnějšku, jako dar. Naopak se snaží ustavit je samo a na vlastním základě, totiž gestem „kopernikánského obratu“, který nehledá filosofické východisko ve věcech, nýbrž ve způsobu, jak je poznáváme jakožto předměty zkušenosti. Kant měl za to, že receptivita smyslového názoru předchází spontaneitě pojmového myšlení. Cohen jakoukoli „danost“ ze základů filosofického systému vyškrtává a počátek myšlení klade výhradně do samotného myšlení.“<sup>461</sup> Benjamin v reakci na Cohenovo „překonání“ Kanta navrátí prvenství věci, vnějšku. Ovšem již ne ve smyslu Kantovského *počítku obecně*, nýbrž věci jakožto jedinečnému dějinnému předmětu.<sup>462</sup>

Aby se vyjevil původ, je třeba navíc podle Benjamina proniknout až k nejniternější struktuře věci: „[Není tomu tak], že by každý časově raný ‚fakt‘ bylo nutné brát za určující moment podstaty. Spíše právě zde začíná úkol badatele, jenž může každý takový fakt považovat za zajištěný teprve tehdy, když se jeho nejniternější struktura vyjevuje natolik podstatně, že prozrazuje svou původnost.“<sup>463</sup> Nejde tedy pouze o to, setkat se s určitým artefakt, nýbrž i o odhalení toho, co je na něm podstatné. Je třeba proniknout za faktický stav věci, tedy např. faktickou podobu konkrétní truchlohry, objevit v ní určitou hlubší strukturu a nahlédnout spojitost těchto prvků s konfigurací původu. To vše se ovšem nejspíše odehrává naráz. Pokud by nebyly určité prvky truchlohry rozpoznány jako součásti konfigurace původu, nebylo by možné je rozeznat ani jako niternou strukturu díla. Neboť v dějinách samých neexistuje žádné kritérium čehosi jako hloubkost či niternost, nýbrž pouze proměny akcentů a interpretací; to, co se v jedné době ukazuje jako niterná struktura díla, se v jiné době může jevit jako druhořadá povrchnost. Benjamin ovšem opakovaně slova jako niternost či hloubka používá, a to dokonce v superlativech, čímž naznačuje, že mu jde právě o jejich zajištění pomocí vztahu k ne-dějinnému původu. Znázornění původu a odhalení niterné struktury fenoménu se musí odehrávat současně, jinak by se roztočil nezastavitelný kruh, v němž se původ ukazuje tehdy, kdy se odkrývá nejniternější struktura fenoménu, jež se zase odhaluje

---

<sup>461</sup> P. Bouretz, *Svědkové budoucího času I*, přel. M. Pokorný, Oikoymenh, Praha 2009, s. 54.

<sup>462</sup> Opět zde zaznívá výše zmíněný Benjaminův přístup, totiž opuštění otázky, jak a proč se něco *děje* (zde: jak a proč vzniká myšlení), a zaměření se na to, že se již něco *stalo* (myšlení vždy již bylo setkáním uvedeno do pohybu) a je potřeba na to odpovědět.

<sup>463</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 27.

v okamžiku, kdy se díky ní ukazuje původ. Je tedy třeba naráz proniknout hlouběji do fakticity i vystoupat výše k původnosti.

V první verzi předmluvy se objevuje ještě jedna pasáž tematizující vztah jedinečnosti a opakování, tentokrát již ne pomocí uměleckého díla, nýbrž dějin, resp. dějinných epoch:

Ploché pojetí dějin, jež se zaměřuje pouze na kauzální průběh, však nemá fenomén původu k dispozici. Přísluší totiž takovému pojetí, které se soustředí především na zkoumání historického času a snaží se uchopit časové epochy nikoli jako útvary subjektivního způsobu nazírání, nýbrž jako útvary objektivní a teleologicky určené rytmičky, v níž se kauzální souvislost dostává pod morální pojmy. Taková koncepce, pro niž by hranice mezi přírodními a světovými dějinami musela být skutečně problematická, by podstatný moment oné periodizace spatřovala v opakování a *experimentum crucis* její filosofie dějin by byla otázka, v jakém smyslu existuje v dějinách opakování, ač dějiny jako takové probíhají neopakovatelně. Toto je experiment, který patrně předestřela nauka o věčném návratu, aniž jej dokázala provést. Ať už je tomu jakkoli ..., ve všech bytostných jevech se navzájem podmiňují momenty jedinečnosti a opakování.<sup>464</sup>

Na první pohled by se mohlo zdát, že zde Benjamin předkládá teleologickou představu dějin. Avšak již paradoxní spojení teleologie a rytmičky (rytmus ze své povahy nikam nesměřuje, nýbrž je založený na opakování) naznačuje, že jde o zvláštní *telos*. Jaký *telos* má opakování? *Telos* zde nemůže být cílem lineárního pohybu, nýbrž se spíše ukazuje v okamžicích, kdy je tento neopakovatelný průběh dějin nabouráván opakováním, kdy se jedinečná epocha znázorní ve svém původu a ukazuje se pak jako opakování pravdy. Výchozí otázka je přitom opět podobná jako v případě umění, jen tentokrát nereaguje na estetický nominalismus Croceho stylu, nýbrž s největší pravděpodobností na historismus („ploché pojetí dějin“ zaměřující se „pouze na kauzální průběh“) a novokantovství, z jejichž perspektivy byly dějiny oblastí neopakovatelnosti a jedinečnosti. Jak se ukázalo již v úvodu, novokantovství odstranilo opakování z pojmu dějin. Benjamin se naopak snažil korigovat tuto přebujelou jedinečnost. Epochy tedy pro něj nebyly pouze neopakovatelnými obdobími dějinného času, nýbrž – v okamžiku, kdy se v nich rozpoznalo znázornění původu – rovněž opakovanými, byť nedokonalými manifestacemi pravdy, která se znázorňuje

---

<sup>464</sup> W. Benjamin, Úvod [k *Původu německé truchlohry*], s. 85.

jako tajemství jednoty původů. Neboť každá epocha má podle zde zastávané interpretace svůj vlastní původ a není tomu tak, že by epochy opakovaně manifestovaly původ, který by jim byl společný. V každém jednom původu se však opakovaně znázorňuje pravda jako jejich nedotazatelná jednota.<sup>465</sup> Vždy zde jsou již *původy*.

V souvislosti s citovanou pasáží popisují někteří interpreti původ jako historickou esenci<sup>466</sup> či „duchovní esenci epochy ..., skrytý, nevědomý princip celkové transformace vidění věcí.“<sup>467</sup> Přináší-li každá epocha takovouto změnu a jedinečný pohled na svět, tušíme již, že to není dílem určitého „tématu, fixní ideje či kontrolované ideologie“,<sup>468</sup> nýbrž původu, jenž se ve vztahu k dějinné epoše jeví jako virtualita, tj. jako paradoxní „intenzita“, již nelze aktuálně pociťovat, avšak která se ukazuje ve svých aktualizacích, v konkrétních projevech epochy, jimiž se vyjadřuje ona celková proměna vidění věcí. Takováto proměna a původ se znázornily v té barokní truchlohře, s níž se setkal W. Benjamin.

---

<sup>465</sup> Co se týče otázky jedinečnosti a opakování v dějinách, podobně danou pasáž interpretuje i S. Mosès: „Z tohoto úhlu pohledu se každá velká dějinná epocha (antika, renesance, baroko) ukazuje jako absolutní nový počátek (*un recommencement absolu*), jako nový pokus navrátit se k jedné z prapůvodních idejí či základních slov, jejichž suma konstituuje původní krajinu pravdy. Dějiny se pak konstituují nikoli ‚projekcí identického v pseudo-logickém kontinuu‘, nýbrž diskontinuálním kladením nezávislých ‚okamžiků‘ vedle sebe. Každý z těchto dějinných okamžiků disponuje vlastní specifičností, stejně neredukovatelnou povahou, jakou mají velká umělecká díla, z nichž každé určuje svůj vlastní systém norem a které proto nelze spojit žádným kauzálním vztahem. Bez nejmenších pochyb se právě zde nachází původ koncepce dějin jako sledu zlomů a trhlin, jež bude převládat v posledních Benjaminových textech. ... Původní fenomén je ten, jímž určitá epocha míní určitou ideu, anebo opačně, v němž se určitá idea zhmotňuje v dějinné skutečnosti (takto je například barokní truchlohra původním fenoménem).“ S. Mosès, „L'idée d'origine chez Walter Benjamin“, s. 816-817. Mosès ovšem klade, podobně jako ve svých jiných textech, až příliš velký důraz na „absolutní počátek“. Benjaminovi nejde ani tolik o to, že jsou epochy novými počátky, nýbrž o nalezení jejich jedinečnosti v pozdější přítomnosti, v okamžiku, kdy se již epocha opakuje.

<sup>466</sup> A. Stern, *The Fall of Language. Benjamin and Wittgenstein on Meaning*, s. 126.

<sup>467</sup> G. Petitdemange, „Savoir, connaître. Notes autour du *Trauerspiel*“, s. 155.

<sup>468</sup> Tamt.



## Seznam literatury:

Adorno, „Die Aktualität der Philosophie“, in: týž, *Gesammelte Schriften 1. Philosophische Frühschriften*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1990.

Adorno, T. W., „Die Idee der Naturgeschichte“, in: týž, *Gesammelte Schriften I. Philosophische Frühschriften*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1990.

Adorno, „Einleitung zu Benjamins Schriften“, in: týž, *Gesammelte Schriften 11. Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1984.

Adorno, T. W., „Esej jako forma“, in: týž, *Poznámky k literatuře I*, přel. A. Dyčková, M. Kettner, Karolinum, Praha 2024.

Adorno, T. W., *Estetická teorie*, přel. D. Prokop, Oikoymenh, Praha 2019.

Adorno, T. W., *Metaphysik. Begriff und Probleme*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1998.

Adorno, T. W., *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1966.

Adorno, T. W., „O lyrické poezii a společnosti“, in: týž, *Poznámky k literatuře I*, přel. A. Dyčková, M. Kettner, Karolinum, Praha 2024.

Adorno, T. W., „Thesen über die Sprache des Philosophen“, in: týž, *Gesammelte Schriften I. Philosophische Frühschriften*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1990.

Adorno, T. W., Benjamin, W., *Briefe und Briefwechsel 1928-1940*, H. Lonitz, Berlín 1994.

Angehrn, E., „Philosophie zwischen Ursprungsdenken und Ursprungskritik“, in: týž (ed.), *Anfang und Ursprung. Die Frage nach dem Ersten in Philosophie und Kulturwissenschaft*, Walter de Gruyter, Berlín 2007.

Arendt, H., „Walter Benjamin (1892-1940)“, in: H. Arendt, W. Benjamin, *Lovení perel*, přel. M. Kettner, Hermann & synové, Praha 2023

de Assis, P., „Gilbert Simondon's ‚Transduction‘ as Radical Immanence in Performance“, in: *Performance Philosophy* vol. 3 no. 3 (2017).

Batchelor, K., „The age of translation. A commentary on Walter Benjamin's ‚The task of the translator‘“, in: *Translation Studies* vol.13 no. 3 (2020).

Baumann, C., „Adorno, Hegel and the concrete universal“, in: *Philosophy and Social Criticism* vol. 37 no. 1 (2011).

Bedekamp, H., „From Walter Benjamin to Carl Schmitt, via Thomas Hobbes“, in: *Critical Inquiry* 1999 vol. 25 no. 2.

Benjamin, „Centrální park“, týž, *Dílo a jeho zdroj*, přel. V. Saudková, usp. R. Grebeníčková, Odeon, Praha 1979.

Benjamin, W., *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1983.

Benjamin, *Gesammelte Briefe I-IV*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1995-1998.

Benjamin, W., „Goethova *Spříznění volbou*“, in: týž, *Literárněvědné studie*, přel. M. Ritter, Oikoymenh, Praha 2009.

- Benjamin, W., „Jednosměrná ulice“, in: týž, *Psaní vzpomínání*, přel. M. Ritter, Oikoymenh, Praha 2016.
- Benjamin, W., „K [Město snů a dům snů, sny o budoucnosti, antropologický nihilismus, Jung], in: týž, *Teoretické pasáže*, přel. M. Ritter, Oikoymenh, Praha 2011.
- Benjamin, W., „K Proustovu obrazu“, in: týž, *Literárněvědné studie*, přel. M. Ritter, Oikoymenh, Praha 2009.
- Benjamin, W., „Lebenslauf III“, in: týž, *Gesammelte Schriften VI*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1991.
- Benjamin, W., „N [Teorie poznání, teorie pokroku]“, in: týž, *Teoretické pasáže*, přel. M. Ritter, Oikoymenh, Praha 2011.
- Benjamin, W., „O pojmu dějin“, in: týž, *Teoretické pasáže*, přel. M. Ritter, Oikoymenh, Praha 2011.
- Benjamin, W., „O programu nadcházející filosofie“, in: týž, *Teoretické pasáže*, přel. M. Ritter, Oikoymenh, Praha 2011.
- Benjamin, W., „Paříž druhého císařství u Baudelaira“, in: týž, *Teoretické pasáže*, přel. M. Ritter, Oikoymenh, Praha 2011.
- Benjamin, W., „Pojem umělecké kritiky v německé romantice“, in: týž, *Literárněvědné studie*, přel. M. Ritter, Oikoymenh, Praha 2009.
- Benjamin, W., *Původ německé truchlobry*, přel. M. Pokorný, Malvern, Praha 2016.
- Benjamin, W., „Truchlohra a tragédie“, in: týž, *Teoretické pasáže*, přel. M. Ritter, Oikoymenh, Praha 2011.
- Benjamin, W., *Über den Begriff der Geschichte. Werke und Nachlass: Kritische Gesamtausgabe Band 19*, Suhrkamp, Berlín 2010.
- Benjamin, W., „Úkol překladatele“, in: týž, *Teoretické pasáže*, přel. M. Ritter, Oikoymenh, Praha 2011.
- Benjamin, W., „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: týž, *Gesammelte Schriften I*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1980.
- Benjamin, W., „Úvod [k *Původu německé truchlobry*]“, in: týž, *Teoretické pasáže*, přel. M. Ritter, Oikoymenh, Praha 2011.
- Benjamin, W., „Význam jazyka v truchlohře a tragédii“, in: týž, *Teoretické pasáže*, přel. M. Ritter, Oikoymenh, Praha 2011.
- Benjamin, W., „Vyprávěč“, in: týž, *Dílo a jeho zdroj*, přel. V. Saudková, usp. R. Grebeníčková, Odeon, Praha 1979.
- Benjamin, W., „Zkušenost a chudoba“, in: týž, *Agesilaus Santander*, přel. J. Brynda, Hermann & synové, Praha 1998.
- Bergson, H., *Hmota a paměť*, přel. A. Beguivin, Oikoymenh, Praha 2003.
- Bergson, H., *Myšlení a pohyb*, přel. J. Čapek, J. Fulka et al., Mladá fronta, Praha 2003.
- Bouretz, P., *Svědkové budoucího času I-II*, přel. M. Pokorný, Oikoymenh, Praha 2009.
- Braudel, F., „Histoire et Sciences sociales: La longue durée“, in: *Annales. Economies, sociétés, civilisations* no. 4, 1958.
- Buck-Morss, S., *Původ negativní dialektiky*, přel. M. Ritter, Karolinum, Praha 2020.

- Buck-Morss, S., *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cambridge/Londýn 1991.
- Buck-Morss, S., „Walter Benjamin – Revolutionary Writer (II)“, in: *New Left Review* no. 129 (1981).
- Croce, B., *History as the Story of Liberty*, Meridian Books, New York 1955.
- Deleuze, G., *Bergsonismus*, přel. J. Fulka, Garamond, Praha 2006.
- Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Paříž 1968.
- Deleuze, „Metoda dramatizace“, přel. M. Petříček, in: týž, *Pusté ostrovy a jiné texty*
- Deleuze, G., „Podľa čoho rozpoznáme štrukturalizmus?“, přel. M. Marccelli, in: týž, *Pusté ostrovy a jiné eseje*, s. 203.
- Deleuze, G., *Proust a znaky*, přel. J. Hrdlička, Hermann & synové, Praha 2016.
- Deleuze, G., Guattari, F., *Tisíc plosín*, přel. M. C. Caporale, Hermann & synové, Praha 2011.
- Derrida, J., *La voix et le phénomène*, PUF, Paříž 1967.
- Deuber-Mankowsky, A., *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen*, Verlag Vorwerk 8, Berlin 2000.
- Dickhaut, K., „History – Drama – Mythology“, in: J. Küpper, J. Mosch, E. Penskaya, *History and Drama: The Pan-European Tradition*, De Gruyter, Berlin 2019.
- Dilthey, W., „Die Entstehung der Hermeneutik“, in: *Philosophische Abhandlungen. Christof Sigwart zu seinem siebenzigsten Geburtstag gewidmet*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1900.
- Elsner, J., „From Empirical Evidence to the Big Picture: Some Reflections on Riegl’s Concept of Kunstwollen“, in: *Critical Inquiry* vol. 32 no. 4 (2006).
- Finistrella, P., *Walter Benjamins Begriff der Naturgeschichte. Grundrisse einer Dialektik zwischen Realem und Möglichem*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2020.
- Gasché, R., „The Sober Absolute: On Benjamin and the Early Romantics“, in: B. Hanssen, A. Benjamin (eds.), *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, New York 2002.
- Hanssen, B., „Philosophy at its Origin: Walter Benjamin’s Prologue to the *Ursprung des deutschen Trauerspiels*“, in: *MLN* vol. 110 no. 4 (1995).
- Hanssen, B., *Walter Benjamin’s Other History. Of Stones, Animals, Human Beings and Angels*, University of California Press, Berkeley 2000
- Heidegger, M., *Původ uměleckého díla*, přeložil I. Chvatík, Oikoymenh, Praha 2016.
- Gadamer, H.-G., *Pravda a metoda I. Návys filosofické hermeneutiky*, přel. D. Mik, Triáda, Praha 2020.
- Greiert, A., *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden. Grundlagen des Geschichtsdenkens bei Walter Benjamin 1915-1925*, Wilhelm Fink Verlag, Mnichov 2011.
- Goethe, J. W., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Müncher Ausgabe: Band 12.*, Carl Hanser Verlag, Mnichov 1989.
- Husserl, E., *Križe evropských věd a transcendentální fenomenologie*, přel. O. Kuba, Academia, Praha 1971.
- Iggers, G. G., „Historicism: The History and Meaning of the Term“, in: *Journal of the History of Ideas* vol. 56 no. 1 (1995).
- Kuhn, T. S., *Struktura vědeckých revolucí*, přel. L. Benda, Oikoymenh, Praha 2022.
- Land, N., *Fanged Noumena*, Urbanomic, Windsor Quarry 2012.

- Lange, V., „Friedrich Schlegel's Literary Criticism“, in: *Comparative Literature* vol. VII no. 4 (1955).
- Leibniz, G. W., „Metafyzické pojednání“, in: týž, *Monadologie a jiné práce*, přel. J. Husák, Svoboda, Praha 1982.
- Löwith, K., *Dějiny a význam dějin*, přel. T. Suchomel, Oikoymenh, Praha 2022.
- Lukács, G., *Metafyzika tragédie*, přel. E. Hartlová, usp. R. Grebeníčková, Československý spisovatel, Praha 1967.
- Meinecke, F., *Die Entstehung des Historismus*, R. Oldenbourg Verlag, Mnichov 1965.
- Meixner, S., „Urphänomen (Original/Primordial Phenomenon)“, in: *Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts* vol. 3, University of Pittsburgh 2022.
- Menke, B., *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, transcript Verlag, Bielefeld 2010.
- Menke, B., *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Benjamin*, VDG, Výmár 2001.
- Mininger, J. D., „The Hermaphrodite Sovereign: Walter Benjamin, Carl Schmitt and the Permanent State of Exception“, in: *Baltic Journal for Law & Politics* 2010, vol. 3 no. 2.
- Mosès, S., „L'idée d'origine chez Walter Benjamin“, in: H. Wismann (ed.), *Walter Benjamin et Paris*, Cerf, Paříž 1986.
- Mouze, L., „Le style allégorique de Benjamin et de Platon“, in: B. Curatolo, J. Poirier (eds.), *Le style des Philosophes*, Presses universitaires de Franche-Comté – Éditions universitaires de Dijon, Besançon 2007.
- Müller, R., „Dva základní koncepty strukturalistického myšlení“, in: *Svět literatury* č. 51 (2015).
- Panofsky, E., „Der Begriff des Kunstwollens“, in: týž, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Volker Speiss Wissenschaftsverlag, Berlín 1985.
- Parmentier, M., „Leibniz et le virtuel“, in: *Revue d'histoire des sciences* vol. 68 no. 2 (2015).
- Pascal, B., *Les Pensées de Pascal. Reproduites d'après le texte autographe disposées selon le plan primitif et suivies des Opuscules*, P. Lethielleux, Paříž 1896.
- Petitdemange, G., „Savoir, connaître. Notes autour du *Trauerspiel*“, in: R. Rochlitz, P. Rusch (eds.), *Walter Benjamin. Critique philosophique de l'art*, PUF, Paříž 2005.
- Petříček, M., *Myšlení obrazem*, Hermann & synové, Praha 2009.
- Pizer, J., „Goethe's ‚Urphänomen‘ and Benjamin's ‚Ursprung‘: A Reconsideration“, in: *Seminar: A Journal for Germanic Studies* vol. 25 no. 3 (1989).
- Popper, K., *Bída historicismu*, přel. J. Odehnalová, Oikoymenh, Praha 1994.
- Proust, F., *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Éditions du Cerf, Paříž 1994.
- Rancière, J., *Les noms de l'histoire*, Éditions du Seuil, Paříž 1992.
- von Ranke, L., „A Fragment from the 1830's“, in: F. Stern (ed.), *The Varieties of History*, Vintage Books, New York 1973.
- von Ranke, L., *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535 Band 1*, De Gruyter, e-kniha (2021).

von Ranke, L., „Über die Epochen der neueren Geschichte. Vorträge dem Könige Maximilian II. von Bayern im Herbst 1854 zu Berchtesgaden gehalten.“ In: týž, *Historisch-kritische Ausgabe II*, Oldenbourg Wissenschaftsverlag, Mnichov 1971.

Rickert, H., *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, J. C. B. Mohr (Siebeck), Tübingen 1926.

Riegl, A., *Late Roman Art Industry*, přel. R. Winkes, Giorgio Bretschneider Editorie, Řím 1985.

Ritter, M., *Filosofie jazyka Waltera Benjamin*, Academia, Praha 2009.

Ritter, M., *Poznáním osvobodit budoucí*, Oikoyomenh, Praha 2018.

Rühle, W., „Zkušenost dějin a dějinná zkušenost: Ke Gadamerovu pojmu dějinně činného vědomí“, in: *Reflexe* č. 16 (1996).

Schlegel, F., „Zur Philologie I“, in: týž, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe 16*, Brill, Paderborn 1981.

Scotus, J. D., „Ordinatio 1.3“, in: týž, *On Being and Cognition*, přel. J. van den Brecken, Fordham University Press, New York 2016.

Scholem, G., *Hlavní proudy židovské mystiky*, přel. M. Machovec, Argo, Praha 2017.

Schnur, H., *Schleiermachers Hermeneutik und ihre Vorgeschichte im 18. Jahrhundert. Studien zur Bibelauslegung, zu Hamann, Herder und F. Schlegel*, J. B. Metzler Verlag, Weimar 1994.

Simmel, G., „Goethe“, in: týž, *Gesamtausgabe 15*, Suhrkamp, Frankfurt a/M.

Stemberger, G., Dohmen, Ch., *Hermeneutika židovské Bible a Starého zákona*, přel. Š. Zbytovský, Vyšehrad, Praha 2007.

Stern, A., *The Fall of Language. Benjamin and Wittgenstein on Meaning*, Harvard University Press, Cambridge 2019.

Stiles, F. G., „Possible Specialization for Hummingbird-Hunting in the Tiny Hawk“, in: *The Auk: Ornithological Advances* vol. 95 no. 3 (1978).

Symons, S., *Walter Benjamin. Presence of Mind, Failure to Comprehend*, Brill, Leiden/Boston 2013.

Thein, „Styl a metafyzika: Poznámky o Walteru Benjaminovi“, in: Ritter, M., *Filosofie jazyka Waltera Benjamin*, Academia, Praha 2009.

Vollhardt, F., „Heinrich Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft* (1899)“, in: *KulturPoetik* vol. 3 no. 2 (2003).

Weber, M., *Der Nationalstaat und die Wirtschaftspolitik*, J. C. B. Mohr Siebeck, Freiburg/Lipsko 1895.

Weber, S., „Taking Exception to Decision: Walter Benjamin and Carl Schmitt“, in: *Diacritics* 1992 vol. 22. no. 3/4, The John Hopkins University Press.

Wesche, T., „Epilog: Der Anfang als Prinzip und Ursprung – in Anschluss an Kant“, in: Angehrn, E. (ed.), *Anfang und Ursprung. Die Frage nach dem Ersten in Philosophie und Kulturwissenschaft*, Walter de Gruyter, Berlin 2007.

White, H., „Historicismus, historie a figurativní obraznost“, přel. V. Urbánek, in: *Reflexe* č. 16 (1996).

Winkes, R., „Preface“, in: A. Riegl, *Late Roman Art Industry*, přel. R. Winkes, Giorgio Bretschneider Editorie, Řím 1985.

Wolin, R., *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1982.