

MYŠLENÍ
SOUČASNOSTI

Původ je cíl

Moderní pojetí původnosti
v Benjaminově

Původu německé truchlohry

Marek Kettner



KAROLINUM

Původ je cíl

Moderní pojetí původnosti v Benjaminově *Původu německé truchlohry*

Marek Kettner

Recenzovali:

Miroslav Petříček (Univerzita Karlova)

Martin Pokorný (Univerzita Karlova)

Karel Thein (Univerzita Karlova)

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Praha 2026

Edici Myšlení současnosti řídí Miroslav Petříček

Redakce Alena Machoninová

Grafická úprava Zdeněk Ziegler

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první

© Univerzita Karlova, 2026

© Marek Kettner, 2026

ISBN 978-80-246-6317-3

ISBN 978-80-246-6318-0 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

Recenzovali:

Miroslav Petříček (Univerzita Karlova)

Martin Pokorný (Univerzita Karlova)

Karel Thein (Univerzita Karlova)

Katalogizační údaje jsou k dispozici v Národní knihovně ČR.

© Univerzita Karlova, 2026

© Marek Kettner, 2026

ISBN 978-80-246-6317-3

ISBN 978-80-246-6318-0 (pdf)

OBSAH

ÚVOD: PŮVOD JAKO OPAKOVÁNÍ V JEDINEČNÉM /7

I. PŘEDVÁDĚJÍCÍ SE PRAVDA /35

Nauka a tradice /43

Metoda mozaiky /46

Krása jako závoj pravdy /52

Kritika vědeckého synkretismu /58

Oklika I: Vpád dějin do dějin /61

II. KONFIGURACE EXTRÉMŮ /67

Dva druhy krásy /73

Kritik jako druhý tvůrce /75

Konstelace ideje, prafenoménu,
adamovského slova a monády /79

Co je původ? /81

Extrém jako výjimka /83

Novoplatonismus a aristotelismus;
manýra a klasičnost /90

Rozpomínání a náhlé přerušení intence /94

Oklika II: Obecné a zvláštní; teorie modelů /100

III. SPECIFICKÁ DĚJINNOST UMĚLECKÝCH DĚL /109

Dějiny umění (dosud) neexistují /116

Dějiny z perspektivy dějin umění /120

Kunstwollen /123

Teleologická rytmika dějin /129

Oklika III: Historismus; hermeneutika /136

IV. PŮVOD JAKO VÍR V TOKU DĚNÍ /155

Virtualita, možnost a tvořivé dění /159

Horizontální a vertikální časovost /165

Původ *truchlohry* /171

Ursprung, Herkunft, Entstehung /176

Alegorie /179

Truchlohra a barokní epocha /184

Výklad alegorií a výklad snů /186

Původnost a modernita /188

Pravost původu /196

Oklika IV: Pomíjivá příroda /200

PODĚKOVÁNÍ /207

SEZNAM LITERATURY /208

ÚVOD: PŮVOD JAKO OPAKOVÁNÍ V JEDINEČNÉM

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 přistěhovaanci, 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*¹

Původnost se stala tématem v době, která nebyvalou měrou ztratila kontakt se vším původním. Průmyslová revoluce, nový velkoměstský způsob života a vědecký pokrok vytvořily na přelomu dvacátého století průrvu mezi moderní dobou a tradicí. Velkoměstský člověk se již nedokázal chovat a vztahovat ke světu „původním“ způsobem, tj. tak, jak to činili jeho předkové. Část společnosti na tuto ztrátu reagovala pokusy o návrat. Ty měly v mnoha případech podobu doslovných návratů do přírody, jaké např. v Německu pořádal turisticko-skautský spolek Wandervogel, z nějž se později vyvinulo méně bezelstné, politicky angažované hnutí Jugendbewegung, jehož aktivním členem byl i Walter Benjamin.² Hnutí se ideově inspirovalo *Lebens-*

¹ Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966, s. 156.

² Brzy po vypuknutí první světové války se však Benjamin s hnutím (především s jeho vůdcem Gustavem Wynekenem) ostře rozešel. Na Wynekenovu přednášku

philosophie, filosofii života, která se pokoušela nalézt a obnovit vnitřní „původní“ zkušenost, k čemuž člověk nemusel nutně pobývat v přírodě. V neposlední řadě se pak objevovaly explicitně politické snahy vrátit společnost k určité původnosti, s nimiž byly některé frakce hnutí mládeže a myšlenky filosofie života spojené.

Paralelně s pokusy o obnovu se začal vynořovat i opačný přístup k problému původnosti, jež lze pozorovat například u Theodora W. Adorna, který se nesnažil mizení původnosti odvrátit, nýbrž naopak filosoficky kritizoval myšlenku původu jako takovou. Adorno odmítal jakoukoli možnost návratu ke kořenům. Zárodky jeho kritiky se objevují již v textech z meziválečného období, plného vyjádření se jí pak dostává v poválečných studiích.³ V Adornově myšlení mizí původnost jako cíl, kterého je třeba dosáhnout. Jeho texty čtenáře vybízejí k tomu, aby se smířil s tím, že žije v ne-původním světě, a nehledal původnost jako jeho protiklad (čili aby nepovažoval ne-původnost za ztrátu původnosti). Podle Adorna zde vždy již byla ne-původnost; neexistuje rozlišení na původnost a ne-původnost. Představy o původnosti demaskuje Adorno jako zpětné projekce, které nevystihují ani tak přírodu či dřívější doby samy, nýbrž spíše vyjadřují – jako negativy vlisované do vosku – tlak, jemuž musí současnost čelit. Statičnost představy původu nabízí fantazijní únik od dynamických a ohrožujících změn v přítomnosti.⁴

„Die Jugend und der Krieg“, v níž autor neváhal motivovat své mladé svěřence k nástupu na frontu a válku obhájoval jako etickou, reagoval Benjamin dopisem Wynekenovi z 9. března 1915. Viz Walter Benjamin: *Gesammelte Briefe*, I, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, s. 263–264.

³ 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“; Theodor W. Adorno: Esej jako forma, in: Theodor W. Adorno: *Poznámky k literatuře*, I, přel. Alžběta Dyčková – Marek Kettner, Praha: Karolinum 2024, s. 24–35; Theodor W. Adorno: *Metaphysik. Begriff und Probleme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, s. 48–70.

⁴ Srov. Theodor W. Adorno: *Estetická teorie*, přel. Dušan Prokop, Praha: Oikymen 2019, s. 94–99. Ve francouzské tradici přinášeli podobné úvahy o původnosti po druhé světové válce např. Gilles Deleuze či Jacques Derrida, kteří upřednostňovali odvozené jevy, znaky či stopy, nad původním základem. Lidský život se podle nich odehrává v oblasti toho, co je druhotné, vytvořené, zprostředkované, umělé: uprostřed umělých výtvorů, konvencí a ne-původních stop – aniž by existovalo něco „před“ nimi: „Stopa je, smíme-li podržet tyto výrazy, aniž

Odvracení se od původu je jedním z trendů, který lze ve filosofii pozorovat až dodnes, avšak neznamená to, že by tím byla otázka původu uzavřena. Například podle Emila Angehrna nepodává filosofické myšlení v otázce původu nikdy definitivní odpověď, nýbrž osciluje mezi dvěma extrémy: jeho popíráním a potvrzováním.⁵ 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*, tj. výkladu původu poznání i existence. Ne náhodou se jedním z hlavních terčů Adornovy i Derridovy kritiky stal Edmund Husserl s jeho nárokem na vykázání konstitutivních aktů transcendentální (inter)subjektivity jako původního pole poznávání a bytí.

Načrtnutou polarizaci přístupů k otázce původu předznamenalo na konci devatenáctého století rozštěpení dějin a přírody na dvě téměř nezávislé vědní oblasti. Bádění novokantovci Wilhelm Windelband a Heinrich Rickert filosoficky formulovali podstatný rozdíl mezi přírodními vědami a vědami kulturními – dnes bychom řekli humanitními. Přírodní vědy měly zkoumat oblast obecnosti, tj. toho, co se opakuje, a definovat pro tuto oblast přírodní zákony; cílem kulturních věd, v jejichž čele stála historie, byl jedinečný dějinný průběh či událost, tedy sféra neopakovatelnosti. Přírodní vědy byly generalizující (a podle známé teze Wilhelma Diltheye jim bylo určeno vysvětlovat, *erklären*), ty kulturní pak individualizující (a jejich úkolem bylo rozumět, *verstehen*). Je třeba ovšem podotknout, že takto popsané přístupy představovaly např. pro Rickerta krajní protikladné náhledy na týž svět, mezi jejichž póly se

bychom je tím ihned popřeli a přeškrtnli, „původnější“ než sama fenomenologická původnost.“ Jacques Derrida: *La voix et le phénomène*, Paris: PUF 1967, s. 75.

⁵ „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.“ Emil Angehrn: *Philosophie zwischen Ursprungsdenken und Ursprungskritik*, in: *Anfang und Ursprung. Die Frage nach dem Ersten in Philosophie und Kulturwissenschaft*, ed. Emil Angehrn, Berlin: Walter de Gruyter 2007, s. 248–249.

pohybovala většina skutečných věd.⁶ Jeho koncepce neobsahovala ostré odlišení přírody jako stabilní oblasti všeobecného opakování vůči dějinám jako dynamickému jedinečnému vývoji; avšak přesto implikovala jejich podstatnou odlišnost, oddělitelnost. Spojíme-li pokusně přírodu s původností a dějiny s nepůvodností a vznikem umělého prostředí (sociálního i obecně životního), pak můžeme toto novokantovské rozlišení nahlížet jako projev rozestupující se průrvy mezi původností a nepůvodností.

Walter Benjamin, jenž u Rickerta v jednom období studoval,⁷ chápal dějiny (jedinečnost) a přírodu (opakování) naopak jako vzájemně podmíněné a neoddělitelné.⁸ Benjaminova předmluva ke knize *Původ německé truchlohry*, jíž se bude zevrubně věnovat tato studie, vypracovává pojetí původu a původnosti, které odmítá dualitu přírody a dějin, a právě původ chápe jako útvar, v němž se předvádí jejich podstatná provázanost. Benjaminova myšlenka původu popírá alternativu vyplývající ze zmíněného novokantovského rozlišení, totiž buď hledat původnost v přírodě coby oblasti toho, co se stále opakuje, a stavět ji do protikladu k dějinnému vývoji, anebo naopak představu původnosti kritizovat a upřednostňovat to nové a jedinečné, jež vzniká v dějinném vývoji. Benjamin se nemínil k původu ani navracet, ani se jej vzdát, nýbrž chtěl jej předvést jako něco, co se ukazuje právě zde a nyní, v aktuálním dějinném okamžiku. Jeho přístup k pojmu původu je pozoruhodný proto, že vyznačuje třetí a novou pozici, podle

⁶ Heinrich Rickert: *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, Tübingen: J. C. B. Mohr (Siebeck) 1926, zejm. s. 51–60. Srov. též obhajobu Rickerta před příliš zjednodušujícími interpretacemi in: Friedrich Vollhardt: Heinrich Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft* (1899), *KulturPoetik* 3, č. 2 (2003), s. 279–285.

⁷ Podle Benjaminu byl Rickert „velmi pronikavý, ale postrádal hloubku“. Gershom Scholem: *Walter Benjamin. The Story of a Friendship*, New York: Schocken Books 1981, s. 15.

⁸ Benjamin o této podmíněnosti hovoří v obou verzích předmluvy knihy o truchlohře, z nichž pouze druhá byla publikovaná. Píše, že původu je vlastní antinomie (první verze) či dialektika (publikovaná verze), v níž se jedinečnost a opakování ukazují jako vzájemně podmíněné. Viz Walter Benjamin: *Původ německé truchlohry*, přel. Martin Pokorný, Praha: Malvern 2016, s. 26. Walter Benjamin: Úvod [k *Původu německé truchlohry*], in: Walter Benjamin: *Teoretické pasáže*, přel. Martin Ritter, Praha: Oikoymenth 2011, s. 85.

níž původ není totéž, co příroda či přirozenost, avšak dějiny zároveň nejsou totéž, co nepůvodnost; původ se naopak ukazuje teprve díky dějinám.

V Benjaminově době ovšem vznikla ještě jedna představa o původnosti, která se usadila především v oblasti umění. Podle ní byla původnost totéž, co (umělecká) originalita.⁹ V umění se „to, co je *moderní*, definuje – jak je notoricky známo – především svou *originalitou*“.¹⁰ Originalitou se zde ovšem míní právě fakt, že dané dílo neopakuje již známé postupy a schémata. Moderní originalita je téměř totožná s jedinečností díla coby útvaru vzniklého v dějinách. Nicméně moderní estetické uvažování nepopíralo samu alternativu dějin a přírody, jedinečnosti a opakování. Umělecký důraz na jedinečné útvary stál v protikladu k opakování. To se ostatně z modernity nevytratilo, nýbrž se s jedinečností začalo zvláštními způsoby proplétat. Sama snaha dosáhnout originality a jedinečnosti byla něčím, co každý další umělec opakoval. Produkce nového a jedinečného se stala opakujícím se schématem. Moderní technologie, v dějinném měřítku zcela jedinečný úkaz, byly mnohdy založeny na těch „nejmechaničtějších, nejstereotypnějších opakováních“, s nimiž se potýká „naš moderní život“.¹¹ Např. dělníci v továrnách produkujících nové a „jedinečné“ zboží zcela mechanicky opakovali stále tytéž izolované úkony, avšak zároveň byli odštířeni od hlubšího, mezigeneračního opakování, na němž se zakládá tradice a zkušenost.¹² Moderní opakování se navíc ukázalo být hrozbou pro samu jedinečnost. Citlivost pro vše jedinečné, která měla být znakem doby, se vlivem mechanického opakování-reprodukce převracela ve „vnímání,

⁹ Při výkladu Benjaminova je třeba držet rozdíl mezi původností a originalitou, jelikož původnost uměleckých děl, kterou se snažil předvést Benjamin, se od moderní originality podstatným způsobem liší.

¹⁰ Georges Didi-Huberman: *Ninfa moderna. Esej o spadlé drapérii*, přel. Josef Fulka, Praha: Fra 2009, s. 55.

¹¹ Gilles Deleuze: *Différence et répétition*, Paris: PUF 1968, s. 2.

¹² Viz Walter Benjamin: O některých motivech u Baudelaira, in: Walter Benjamin: *Dílo a jeho zdroj*, přel. Věra Saudková, ed. Růžena Grebeníčková, Praha: Odeon 1979, s. 95–96.

u kterého smysl pro stejné ve světě tak vzrostl, že si prostřednictvím reprodukce vynucuje standardizaci jedinečného“.¹³

Paradoxem modernity, doby, která snad více než jakákoli jiná vnímala sebe samu jako výjimečnou, neopakovatelnou a neopakující cokoli předcházejícího, bylo, že v moderním životě začalo hrát čím dál dominantnější roli opakování. Tento paradox byl dlouhodobým filosofickým tématem jak pro Benjamina (např. pokud šlo o reprodukovatelnost umění), tak pro Adorna (ve vztahu ke kulturnímu průmyslu a k převrácení osvícenské racionální demytologizace v novou mytologii). Představa oproštění se od opakování stále téhož prostřednictvím dějinného pokroku se stala novým mýtem, pod jehož vlivem moderní společnost opakovala stále totéž, jak ukazovali Adorno s Horkheimerem v *Dialektice osvícenství*.¹⁴ Jako odpověď na tento paradox modernity, v níž se přílišné zaměření na jedinečnost převrací v nadvládu opakování, lze ovšem číst i Benjaminovu předmluvu ke knize o truchlohře, která odmítnutím alternativy „buď jedinečnost, anebo opakování“ zároveň upozorňuje na zajímavější opakování, totiž na opakování původu, jež je obsažené v samotném jedinečném útvaru. Cílem pak není pouze jedinečné produkovat, nýbrž je vykládat a seskupovat s dalšími jedinečnými útvary tak, aby se předvedlo toto druhé opakování.

Svým zájmem o vztah jedinečnosti a opakování se Benjamin řadí ke Kierkegaardovi a Deleuzovi, tedy autorům, s nimiž nebývá často spojován. Zároveň se od nich odlišuje svým cílem, jímž bylo hledat opakování v jedinečném. Deleuze, a do jisté míry i Kierkegaard, naopak hledali jedinečnost v opakování, zkoumali způsob, jímž opakování přináší něco nového. Klíčová pasáž pro pochopení Benjaminova přístupu se nachází jen v první verzi předmluvy ke knize o truchlohře a prozrazuje, že Benjamina zajímá, „v jakém smyslu existuje v dějinách opakování, ač dějiny jako takové probíhají

¹³ Walter Benjamin: Umělecké dílo ve věku své technologické reprodukovatelnosti, in: W. Benjamin: *Dílo a jeho zdroj*, s. 21.

¹⁴ Srov. Theodor W. Adorno – Max Horkheimer: *Dialektika osvícenství. Filosofické fragmenty*, přel. Milan Váňa – Michael Hauser, Praha: Oikoymenth 2009, s. 17–86.

neopakovatelné“.¹⁵ Budeme-li chápat neopakovatelnost jako synonymum jedinečnosti, pak z citace vysvítá, že Benjamin se zaměřoval primárně na jedinečnost, avšak právě v ní se snažil nalézt určité opakování. Muselo se tedy jednat o opakování zvláštního typu, jelikož opakování téhož je protikladem jedinečnosti. Klasický náhled říká, že nakolik např. umělecké dílo opakuje tytéž postupy jako dřívější díla, natolik právě není jedinečné. Nakolik je jedinečné, natolik neopakuje své předchůdce. Benjaminu však zajímalo právě ono zvláštní opakování, na němž se umělecké dílo podílí, nakolik je jedinečné, totiž nakolik neopakuje to, co zde již bylo.¹⁶

Explicitním cílem Benjaminovy knihy o truchlohře bylo předvést, že truchlohra, jež byla považována za úpadkový žánr, je ve skutečnosti původní formou; zároveň však lze autorův záměr interpretovat opačně a vyzdvihnout skutečnost, že své pojetí původu vypracovával právě na základě zkoumání uměleckých děl. Vycházel od mnohosti jedinečných děl a zkoumal, jakým způsobem se v nich opakuje původ. Umění, a nikoli příroda, pro něj bylo výsadním předmětem, díky němuž bylo možné vypracovat moderní pojetí původu a původnosti.

Jakým způsobem se tedy v jedinečných dílech opakuje jejich původ? Evidentní je, že se nemůže opakovat jako něco jasně identifikovatelného, jako nějaké „totéž“, neboť pak by byla odsunuta stranou jedinečnost děl a upřednostněny jejich společné rysy. V Benjaminově teorii umění nejde o nalezení týchž postupů či schémat platných v určité době či žánru. To ovšem neznamená, že by Benjamin takovéto opakování popíral. Byl si vědom toho, nakolik si byly např. barokní truchlohry v určitých rysech podobné, ba stejné. Avšak tato stejnost na nich nebyla tím podstatným. Opakuje-li se tedy v uměleckých dílech primárně něco neidentifikovatelného, odlišného od zákonitosti, pravidla, pojmu, schématu, vzorce či struktury, je jasné, že rychle narážíme na hranice představivosti i rozumu. Jak toto odlišné vůbec myslet? Zde je možné odpovědět jen poukazem k jedné z Benjaminových radikálních tezí: původ je

¹⁵ W. Benjamin: „Úvod [k *Původu německé truchlohry*], s. 85.

¹⁶ Jeden z Benjaminových životopisů dokládá, že Benjamin pokládá umělecká díla za „nesrovnatelná a jedinečná“. Walter Benjamin: *Lebenslauf III*, in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, VI, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, s. 219.

pro Benjaminova dílem pravdy, o níž v knize o truchlohře tvrdí, že je nepoznatelná.¹⁷ Přijmeme-li prozatím hypotézu, že původ se na této nepoznatelnosti podílí také, pak se v jedinečných dílech opakuje – a uchylujeme se zde k pojmu, který na zásadních místech používá sám Benjamin – určité tajemství.¹⁸ Na první pohled se toto řešení může zdát jako kluzký úskok. Avšak Benjaminovým cílem nebylo vyvolat tupý úžas či rezignaci na poznání, nýbrž přivést poznání k jeho mezi, totiž k poznání tajemství jakožto tajemství.¹⁹ Poznat tajemství jako tajemství znamená upustit od snah na jeho rozluštění, vzdát se intence hledající vysvětlení skryté „za“ uměleckými díly, jehož by se mohl rozum zmocnit a předměty pomocí něj uchopit. Benjaminovské tajemství je, lze-li to tak říci, tajemstvím bez tajemnosti.

Benjaminovi by bylo možné namítnout – a také se tak vícekrát stalo –, že kniha o truchlohře nenaplnuje implicitní slib obsažený ve svém názvu, tj. nepřináší definici či popis avizovaného původu. Přestože je na těchto výhradách něco pravdy, vycházejí z nepochopení Benjaminova cíle. Tím primárně nebylo vyložit či definovat, co je původem barokní truchlohry, nýbrž předvést, že truchlohra svůj původ (či původnost) má – aniž by bylo nutné jej definovat. Opakování, jímž je původ, je třeba nejprve vůbec předvést, ještě než se exaktně určí, co se opakuje. Neboť není samo sebou, že se v uměleckých dílech, coby jedinečných, něco opakuje. Moderní, k jedinečnosti citlivý pohled je naopak spíše vidí jako opakování prostá. Je tedy úkolem benjaminovského filosofa předvést opakování v jedinečném, jež není zjevné samo od sebe. Tento úkol je méně ambiciózní než snaha o definici či výklad původu, avšak na druhou stranu je možná přiměřenější lidským poznávacím schopnostem.

¹⁷ „Pravda ... se vymyká každé, ať jakkoli pojaté projekci do oblasti poznání. ... předmět poznání se nekryje s pravdou. Na poznání se lze tázat, na pravdu ne.“ W. Benjamin: *Původ německé truchlohry*, s. 11.

¹⁸ „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.“ Miroslav Petříček: *Myšlení obrazem*, Praha: Herrmann & synové 2009, s. 182.

¹⁹ Předběžně lze navrhnout hypotézu, podle níž je takovéto poznání totéž, co zjevení, kterýžto pojem používá Benjamin na týchž klíčových místech.

Celá Benjaminova kniha je komplexním předvedením (*Darstellung*)²⁰ původu truchlohry. Předvedení původu bylo pro Benjamina jedním z hlavních úkolů filosofie obecně, jak napovídá již první věta knihy: „Je specifikem filosofického písemnictví, že s každým dalším obratem [jedinečná situace – M. K.] znovu stojí [opakování – M. K.] před otázkou předvedení (*Darstellung*).“²¹ Hned od počátku autor vyjadřuje, byť nepřímou, že jej zajímá vztah jedinečnosti a opakování; zároveň lze domyslet, že on sám se ve své situaci střetl s problémem *Darstellung* právě jako s otázkou, jak předvést opakování v jedinečném (přičemž v jiných dobách mělo *Darstellung* zajisté jiné podoby a cíle). Vlastnímu pojetí *Darstellung* pak dal Benjamin jméno konfigurace či konstelace pojmů.

Nepoužíval přitom pojmy klasickým způsobem, tj. tak, že se pomocí nich uchopí to, co má určitá skupina útvarů společné. Kupříkladu klasický pojem truchlohry by určoval standardní charakteristiky této umělecké formy a ke každému dílu by přistupoval z perspektivy toho, nakolik se na standardu podílí. Benjamin naopak provokativně uvedl, že „pojem vychází od extrémů“,²² tedy že se snaží uchopit danou truchlohu v tom, co nesdílí s ostatními. Máme zde co do činění s představou čehosi jako individuálního pojmu. Pojem vycházející od extrému sice nedokáže, tak jako žádný pojem, uchopit jedinečné v jeho jedinečnosti, avšak přesto k takovému uchopení cílí jakožto k ideálu. Nevýhodou pojmu je neschopnost uchopit a vyjádřit jedinečné. Jeho výhodou naopak je, že dokáže z díla vyjmout jeden zvláštní prvek, moment či aspekt a vnést jej do konfigurace, tj. určité sítě vztahů či diagramu sil a napětí, s jinými krajními prvky dalších děl, v níž se teprve ukáže, že v každém z jejich prvků se opakuje původ.

Benjamin prezentoval umělecká díla takovým způsobem, aby se na jednu stranu podtrhla jejich extrémnost a nesrovnatelnost, a na druhou stranu se přesto předvedlo jejich usouvztažnění jako smysluplné. Cíleně vytvářel ve svém textu napětí tím, že ukazoval mnohost děl jako smysluplnou figuru

²⁰ Na rozbor tohoto termínu přijde řada níže.

²¹ W. Benjamin: *Původ německé truchlohry*, s. 9 (překlad mírně upraven).

²² Tamtéž, s. 16.

navzdory jejich nepřekonatelným rozdílům.²³ Čtenář si proto nemůže vytvořit o jednotě předkládaných prvků jednoduchý pojem, avšak smysluplnost jejich usouvztažení jej nutí uznávat, že zde určitá jednota přesto je neboli že se ve všech dílech cosi opakuje. Úkolem je v textu vytvořit co nejživější interakci mezi póly jedinečnosti a opakování, aniž by se jeden z nich stal dominantním.

Adornem výše citovaná věta Karla Krause „Původ je cíl“, k níž se opakovaně odkazoval i Benjamin, tedy nabývá v knize o truchlohře podobu úkolu předvést původ coby opakování v jedinečném. Konfigurace se tak do jisté míry podobá tomu, co např. Deleuze nazýval řadou či sérií.²⁴ Na druhou stranu se ale také podobá židovské představě skládání střepů pravdy. Tu Benjamin v první verzi předmluvy dokonce explicitně zmiňuje, avšak naznačuje přitom, že i ji chápal na základě vztahu jedinečnosti a opakování: každý dílek pravdy (či původu) pro něj byl nejen jedinečným prvkem skládanky, nýbrž též opakováním „pravidla pravdy“.²⁵ Předvedení původu tedy rozhodně nebylo akumulací jeho jednotlivých prvků, střádáním a sčítáním, nýbrž opakováním znásobováním „komplementárních energií“, jak také extrémní prvky uměleckých děl Benjamin nazýval.

Předvedení přitom pro Benjaminu nebylo pouhým prostředkem dosažení původu, nýbrž původ byl od něj naopak neoddělitelný. Původ existuje jen jako předvedený, jako již předvádějící se v mnohosti pojmově interpretovaných děl, jako vždy již opakující se v jedinečném.²⁶ Nelze jej myslet „o sobě“, bez

²³ Srov. tamtéž, s. 27.

²⁴ Takto se např. v řadě lásek Proustova vypravěče předvádí esence lásky. Viz Gilles Deleuze: *Proust a znaky*, přel. Josef Hrdlička, Praha: Herrmann & synové 2016, s. 79–96.

²⁵ W. Benjamin: Úvod [k *Původu německé truchlohry*], s. 83–84. Stejný vztah podle Benjaminu pojí i pojmy a původ.

²⁶ „Pravda sebe samu představuje, znázorňuje, přičemž znázornění [*Darstellung* – M. K.] zde naprosto nemá charakter *prostředku*, jehož prostřednictvím by bylo zpřítomňováno něco na tomto znázornění nezávislého. Jde o formu bytí pravdy.“ Martin Ritter: *Poznáním osvobodovat budoucí*, Praha: Oikoymenh 2018, s. 102. Ve své interpretaci Martin Ritter chápe původ, resp. mnohost původů, jako tožný s pravdou. Jeho tvrzení proto platí i pro původ samotný.

této konkrétní mnohosti jedinečných manifestací.²⁷ Jeho předvedení nemůže být virtuálně nikdy uzavřené, neboť uzavřenost znamená právě konec jedinečných opakování, a zbavuje tak původ takříkajíc jeho životního elementu. Na druhou stranu se však aktuálně v dějinách dochoval jen omezený počet těchto opakování (uměleckých děl) a z tohoto praktického důvodu může usilovat filosofické předvedení o specifickou celistvost.

V důrazu na neoddělitelnost původu od jeho předvedení se Benjaminova metoda nejvíce lišila od induktivního zkoumání, s nímž by bylo možné ji snadno zaměnit. Adorno dokonce chápá Benjaminovo počínání jako indukci nového typu a napsal svému příteli, že v knize o truchlohře „zachránil indukci“.²⁸ Hlavním rozdílem přitom bylo, že klasická indukce mohla dospět zkoumáním jednotlivých jevů k obecné zákonitosti, kterou poté mohla myslet samu o sobě. Benjaminovský původ naopak takto myslet nelze. Není takříkajíc nikde mimo konfiguraci, tj. mimo své názorné předvedení v pojmově zpracovaném dějinném materiálu – ve scénách, postavách, verších či alegorických obrazech truchloher –, jako je naopak induktivně získaný zákon mimo řadu jevů. V tomto smyslu je Benjaminova kniha obtížná, jelikož neumožňuje čtenáři získat žádné poznání, které by mohl mít v držbě samo o sobě, nýbrž mu pouze předvádí původ coby určité opakování neoddělitelné od jedinečných fragmentů.

Benjamin v Adornových očích zachránil indukci před jejím vlastním úskalím, jímž bylo nedocenení jedinečnosti zkoumaných útvarů, a to právě kvůli tomu, že jejím cílem je získat

²⁷ Benjaminovu představu původu inspiroval i Goethův pojem prafenoménu (*Urphänomen*), který popisuje právě hranici mezi smyslovostí a idealitou. Např. Georg 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 samy jsou naukou.‘“ Georg Simmel: Goethe, in: Georg Simmel: *Gesamtausgabe*, XV, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, s. 67–68.

²⁸ Viz Theodor W. Adorno – Walter Benjamin: *Briefe und Briefwechsel 1928–1940*, ed. Henri Lonitz, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, s. 85.

ono stejné, jež se v jednotlivých útvarech opakuje. Na druhou stranu však Benjamin podle Adorna zachránil i opačnou metodu, nominalismus.²⁹ Ten tvrdí, že každé umělecké dílo (a obecněji i jiné útvary), je neredukovatelný originál, který nelze subsumovat pod jakoukoli obecnější kategorii. Estetický nominalismus je tedy krajním teoretickým vyjádřením moderní citlivosti pro jedinečnost. Nominalismus podle Adorna přetěžoval moment jedinečnosti, zatímco indukce přetěžovala moment opakování. Benjamin pak přílišnou jednostrannost obou přístupů korigoval („zachránil“) tím, že vnesl zpět do hry právě ten moment, jež každý z nich opomíjel: u indukce jedinečnost, u nominalismu opakování.

Vymezit se vůči nominalismu bylo pro Benjamina palčivějším úkolem než kritizovat indukci, o níž ve svém textu hovoří téměř s pohrdáním. Benjamin přijímal některé vhledy nominalistů a kontrastoval vůči nim svou pozici.³⁰ Byl si vědom rizika jejich přístupu, přestože je nepojmenoval explicitně. To učinil později až Adorno: „Nepomáhá-li již dlouho odkaz na danou obecnost druhů, pak se radikální zvláštnost blíží k okrají kontingence a absolutní lhostejnosti.“³¹ Tato klíčová kritika (nejen) estetické modernity říká, že přílišné vyzdvihování jedinečnosti (Adornovými termíny: „radikální zvláštnosti“) se převrací ve svůj opak, v situaci, kdy se každý jedinečný útvar stává lhostejným. Aby si jedinečné uchovalo svou zajímavost, musí se alespoň do určité míry podílet na něčem obecnějším, tj. náležet k určitému žánru či druhu. V opačném případě se umění jeví jako nesourodá sbírka nahodilých kuriozit.

²⁹ „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 setrvávat v hranicích fenomenální zkušenosti.“ Richard Wolin: *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press 1982, s. 90–91. (Wolin cituje Adornův úvod k Benjaminovým spisům. Viz Theodor W. Adorno: *Einleitung zu Benjamins Schriften*, in: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, XI. *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, s. 570.) Wolinův popis je ovšem poněkud zjednodušující, jelikož Benjamin pojmem fenoménu míní jedinečná díla, konkrétně barokní truchlohry, nikoli fenomény obecně jako Kant.

³⁰ W. Benjamin: *Původ německé truchlohry*, s. 21–26.

³¹ T. W. Adorno: *Estetická teorie*, s. 272.

Ukazuje se zde, že problém jedinečnosti a opakování je úzce spjat s problémem obecného a zvláštního a také s otázkou jednoty a mnohosti. Sám Benjamin ve studii o truchlohře vlastně chápal obecnost nikoli jako pojem či kategorii, nýbrž jako opakování. Nikoli tedy jako např. soubor společných definičních vlastností, jako něco uchopitelného samo o sobě. Tvrdil, že obecný není pojem, nýbrž původ coby idea.³² Uznával, že nominalistické odmítnutí obecnosti je platné, nakolik se vymezuje vůči pojmu – avšak stojí na půli cesty, jelikož nemá k dispozici žádnou nosnější myšlenku obecnosti.³³ Předvést opakování v jedinečném tedy pro Benjamina znamenalo též předvést obecnost, která neredukuje jedinečné tak, jako to činí pojem, a zároveň „zachraňuje“ jedinečné před opačným rizikem převrácení se v lhostejnou nahodilost.

Touto úvahou se zpřesňuje zmíněný úkol předvést opakování v jedinečném. Vidíme, že nejde o konfrontaci interpreta s mnohostí „čistě“ jedinečných útvarů, tj. útvarů zcela zbavených opakování, a následné zavádění opakování do této mnohosti. Jde naopak o to, předvést opakování, které zde již je a které jedinečnému vůbec umožňuje být jedinečným a nezvrátit se v cosi pouze lhostejného. Od počátku je zde již vztah jedinečnosti a opakování. Toto východisko lze u Benjamina řadit k těm vůbec nejzákladnějším, metafyzickým; nejlépe to ukazuje pojem *Naturgeschichte*, v němž opakování (*Natur*) a jedinečnost (*Geschichte*) doslova srůstají. Na nejobecnější rovině nebyl pro Benjamina žádný útvar či jev ani čistě přírodní, ani ryze dějinný, nýbrž vždy přírodně-dějinný.³⁴ Artefakty dějin

³² W. Benjamin: *Původ německé truchlohry*, s. 16.

³³ Tamtéž, s. 24–25. Benjamin se vymezuje explicitně vůči Corcemu.

³⁴ 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 Susan Buck-Morssové nahlížel Benjamin v pozdním období přírodu jako „celý hmotný svět (včetně lidských bytostí), jak jej proměnila technologie“. Susan Buck-Morss: *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge – London: MIT Press 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. Další možné chápání dějin a přírody nabízí Adorno, který se je snažil „rozpustit“ (v návaznosti na osobní konverzace s Benjaminem): „K vysvětlení pojmu přírody, který bych chtěl takto rozpustit, stačí říci

zkoumal podobně jako přírodní zkameněliny,³⁵ tedy nikoli jako výrazy intence jejich tvůrce. Jeho pohled na dějiny byl vlastně obrácenou formou pohledu, který Gilles Deleuze upínal na zdánlivě nehybné přírodní předměty.³⁶ V jedné okrajové formulaci Deleuze tvrdí, že se i „ty nejtvrdší kameny v geologickém měřítku milionů let stávají měkkými a tekutými látkami.“³⁷ Naproti tomu Benjamin měl před očima dlouhý pohyb dějinného období a sledoval, jak tuhne a krystalizuje v takřkajíc přírodních artefaktech.³⁸

Jedná se pouze o metaforu, avšak obraz krystalizace přesto dává tušit jeden z nejzajímavějších rysů Benjaminova uvažování: zkameněliny lze objevovat až s časovým odstupem. Původ lze předvést díky pojmové práci s díly, z nichž se v průběhu dějin staly artefakty, jež jsou opakovaně, jedinečnými způsoby

jen tolik, že jde o pojem, který ... by nejspíše měl být přeložen pojmem mýtična. ... Míní 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 vzhází cosi nového a svůj pravý charakter získávají skrze to, co se v nich jeví jako nové.“ Theodor W. Adorno: *Die Idee der Naturgeschichte*, in: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, I. *Philosophische Frühschriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, s. 345. Pravěkost, stálost, substancialita přírody jsou v něčem analogické novokantovskému opakování, zatímco novost v dějinách volně odpovídá novokantovské jedinečnosti.

³⁵ S. Buck-Morss: *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, kap. „Natural History: Fossil“.

³⁶ Snad není bez zajímavosti podotknout, že Benjamin se živě zaobíral historií, zatímco pro přírodní vědy neprojevoval valný talent ani zájem (viz G. Scholem: *Walter Benjamin. The Story of a Friendship*, s. 49). Možná proto při svém uvažování o původu vycházel primárně z dějin (jedinečnost) a zkoušel, nakolik je lze chápat jako cosi přírodního (opakování). Naopak Deleuze nepovažoval historii za atraktivní, zatímco přírodním vědám věnoval nemalou pozornost. Proto nejspíše zkoumal to, jakým způsobem lze v opakování rozeznat určitou jedinečnost či diferenci, a přírodu chápal jako specifickou evoluci podobnou dějinám. Avšak neplatí to bez výjimky, neboť metodu, již uplatnil ve svých knihách o filmu, popsal Deleuze takto: „Jsou to skutečně dějiny filmu, ale ‚přírodní dějiny‘ (*histoire naturelle*). Jde tu o klasifikaci typů obrazů a odpovídajících znaků podobně, jako se klasifikují zvířata.“ Gilles Deleuze: *Pourparles*, Paris: Les Éditions de Minuit 1990, s. 67.

³⁷ G. Deleuze: *Différence et répétition*, s. 8–9.

³⁸ „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*, s. 577.

recipovány budoucími generacemi. Ono kýžené opakování původu lze v jedinečnosti děl předvést pouze s určitým odstupem, v konkrétním neopakovatelném okamžiku dějin, jenž představuje zlom v otevřené řadě historických recepcí díla. 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 předvedl původnost, která minulosti v její době scházela. Jde vlastně o opačný přístup než v případě klasické historiografie, která za původní považuje to, jak věci byly ve své době. Pro Benjamin je naopak původní to, co ve věcech v jejich době „nebylo“ a co se v nich teprve nyní, až když se opakují v jiné době, předvádí.

Každá doba může být budoucími interprety předvedena jako původní, přičemž v přítomnosti nelze předvídat, které její prvky – možná právě ty, jež se nyní zdají jako ty nejumělejší – se stanou součástí předvedení jejího původu. U Benjamin neexistují nepůvodní období. Naopak snaha předvést původ barokní truchlohry coby uměleckého žánru, jenž se považoval za pouze odvozený z antické tragédie, ukazuje, že v Benjaminově uvažování se původnost mohla skrývat i na nečekaných místech. Původ nebyl něčím ztraceným, náležejícím minulosti. Naopak náležel též k budoucnosti a tomu novému, co přinese. S tím souvisí fakt, že Benjamin vlastně neuvažoval o původu či původnosti obecně, např. o původu světa jako takového, nýbrž vždy již o konkrétních původech, z nichž některé se již předvedly, zatímco jiné jsou teprve na příchodu. Obecná otázka, co je původní, tedy není nikdy definitivně zodpovězena. Totž druhý zásadní význam věty „Původ je cíl“.

* * *

Vyzdvihnutí figury jedinečnosti a opakování vytyčuje hlavní interpretační stanovisko studie, kterou zde laskavému čtenáři předkládáme. Co se týče jejích cílů, prvním z nich je poskytnout soustředěného průvodce předmluvou k Benjaminově knize o truchlohře, jenž bude mít formu podrobného komentáře konkrétních pasáží. Úskalím Benjaminových textů je totiž jejich mimořádná hutnost a myšlenková bohatost, díky nimž se lze hodiny zamýšlet nad každou větou a nechávat úvahy