

## NIETZSCHE: ZROZENÍ TRAGÉDIE

Günter Wohlfart<sup>a</sup>

### 1. Koncepce

Čím více budeme přemýšlet o dějinách, tím více (nikoli méně) v nich objevíme. Filologicky dějiny přeslabikovat je však věc jedna a vyčíst živoucího ducha příběhů, které vyprávějí, je věc druhá. Antika nebyla pro Nietzscheho „žádné Ono – byla pro něj Ty, s nímž se přel i rozmlouval“.<sup>1</sup> „Filologové nechtějí věřit tomu, že člověk dokáže porozumět Sofokleově tragédii a interpretovat ji lépe než nejdůkladnější filolog i přesto, že jí na sto místech porozumí špatně a další mnohá poškozená místa prostě přejde.“<sup>2</sup> „Filologové“ skutečně nechtěli klasickému filologovi Nietzschemu věřit, že to, co objevil ve své „filologii budoucnosti“, v knize dějin Řeků a Římanů, nebylo celé vymyšleno. Pro alexandrijského ‚pitvače jazyka‘, který „je vlastně knihovníkem a korektorem a bídně slepne z prachu knih a tiskových chyb“ (I, 120, srv. 130), neměl Nietzsche nic než posměch. Pohrdal „soví vážností“ učence, jehož myšlenkový rozlet začíná s nastávajícím úsvitem a který si přichází na své s večerními červánky – avšak teprve tehdy, když nějaká forma života zestárne. Nietzsche nepohlížel na hellenismus s tím, že by jej chtěl znovu vyvolat; snažil se, aby z pozadí minulosti vynesl před oči to, nač měl upřený zrak, aby to zpřítomnil. Opravdový *ιστωρ* by tak byl v původním smyslu slova opět *očitým svědkem* přítomného. Více než to, co bylo *před* časem, by sledoval to, co je *v* čase. Historie budoucnosti? Co záleží na retrovertní radosti učenců vracet se zpět, aby se něčemu přišlo na kloub; co záleží na zvrácené radosti rozpoznávat v novém stále znovu jen staré? Nietzschemu záleželo více na tom, aby ve starém rozpoznal něco nového, aby se vrátil před všechny zpět, k velkým nepřekonaným průkopníkům básnění i myšlení v tra-

<sup>a</sup> G. Wohlfart, *Doslov k F. Nietzsche, Geburt der Tragödie*, Reclam, Leipzig 1994.

<sup>1</sup> K. Joel, *Nietzsche und die Romantik*, Jena 1905, str. 338.

<sup>2</sup> F. Nietzsche, *Kritische Studienausgabe (= KSA)*, VIII, str. 333.

gickém období Řeků, k Aischylovi a Hérakleitovi, a nabral „smělý rozběh“ ke skoku do přítomnosti i do toho, co v ní na nás čeká.

Nietzschův pokus získat zpět antickou půdu a stejně i jeho – jak sám později kriticky říká – „nesprávné využití nejpřítomnějšího“ (I, 20) můžeme považovat za pochybné: jeho „rozkopání antiky“ však způsobilo její zásadní přehodnocení – a to jak ve filosofii, tak v umění.

Pokud jde o *filosofii* v tragickém období Řeků, Nietzsche –jinak než před ním Hegel a podobně jako po něm Heidegger – neviděl v pre-sokratickém „pre“ pouhý *předstupeň*, ale *přednost*. Sókratés, resp. Euripidés „básník estetického sokratismu“, nepředstavoval podle Nietzscheho ve filosofii ani v poezii *vyvrcholení*, ale mnohem více již *ukončení* předešlé presokratické filosofie, resp. pre-euripidovské tragédie. Hérakleitos proti Sókratovi, Aischylos proti Euripidovi.

Pokud jde o *umění* v období zrození tragédie, spolupodílel se Nietzsche rozhodující měrou na tom, že byl – jak napsal archeolog Langlotz – „odvalen balvan, jenž dosud bránil v přístupu k ranému řečtví: klasicistický výklad“.<sup>3</sup> Nietzsche demaskoval optimistu Sókrata, smyl „jásavou barvu“ (I, 78) z klasicistického obrazu Řecka.

Co viděl sám Nietzsche nového ve svém pohledu na antiku? „Jsou dvě rozhodující věci, jež jsou na této knize *nové*, jednak pochopení *dionyského* fenoménu u Řeků [...], v něm je jediný původ celého řeckého umění. Druhá věc je pochopení sokratismu: Sókratés jako nástroj řeckého rozkladu, je poprvé rozpoznán jako typický dekadent.“<sup>4</sup> Nietzsche zde měl ve skutečnosti na mysli dva hlavní okruhy myšlenek, které jej zaměstnávaly někdy od roku 1869: *zrození* tragédie skrze to, co nazýval „*dionyským*“, a *smrt* tragédie skrze „*sókratické*“.

Novým protikladem pro něj bylo dionyské a sókratické, přičemž Sókratés, básník, jenž složil prooimion na Apollóna, ztělesňuje apollinskou jasnost. Sókratés, „pravzor a praotec teoretického člověka“, „mystagógos vědy“, tento „specifický ne-mystik“, je označen za „Dionysova protivníka“. Sókratés, „první a nejvyšší sofista“, jehož vliv se jako stín, který se ve večerním slunci stále zvětšuje, rozšířil do

<sup>3</sup> E. Langlotz, *Griechische Kunst in heutiger Sicht*, 1973, str. 15 n., citováno dle D. Jähnig, *Die Befreiung der Kunst von der Metaphysik in Nietzsches „Geburt der Tragödie“*, in: *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte*, Köln 1975, str. 127 n.

<sup>4</sup> KSA VI, 310, srv. I, 12 a XIV, 41 nn.

následujících generací, se jako odpůrce tragédie stal pro Nietzscheho „nejpochybnějším zjevem starověku“.<sup>5</sup> Nietzsche, vyhlížející nové ranní červánky a znovuzrození tragédie, chápe „řeckou filosofii od Sókrata jako chorobný systém, a tedy jako přípravu křesťanství“ (XII, 202). Proti Sókratovi jako předjímateli křesťanského náboženství stojí Dionysos, anti-Krist, umělec-bůh. To, co je dionyské, je antikřesťanské. Se Sókratem, skrze něhož měly morální hodnoty získat vládu nad všemi hodnotami ostatními, začíná úpadek. „Filosofové morálky se objevili tehdy, když už mělo Řecko své nejlepší časy za sebou: počínaje Sókratem jsou všichni řečtí filosofové v prvé řadě a v nejhlubší podstatě filosofové morálky.“ (XI, 16; XII, 249) Tomuto *morálnímu* výkladu života, ztělesněnému v Sókratovi, v onom teoretickém optimistovi se stigmatem dekadence,<sup>6</sup> se Nietzsche staví v *Tragédii* na odpor skrze pesimismus „mimo dobro a zlo“, skrze umělecké náboženství nemorálního boha Dionysa; krátce řečeno: skrze artistní metafyziku, která ukazuje život ospravedlněný jen jako *estetický* fenomén. Poté, co s Euripidem, básníkem sókratického racionalismu, který potíral starou aischylovskou tragédií, dionyský duch z tragédie vymizel,<sup>7</sup> byl pro Nietzscheho smrtelný zápas attické tragédie dobojován.

Jak ale došlo ke *zrození* tragédie? „Jedna ‚idea‘ – protiklad dionyského a apollinského – přeložená do metafyziky; samotné dějiny jako vývoj této ‚ideje‘; v tragédii je zmíněný protiklad vyzdvížen k jednotě...“<sup>8</sup> Jako *Tragédie* již v první větě spojuje další vývoj umění s duplicitou apollinského a dionyského, tak se při pohledu na konec Aischylovy hry *Eumenidés* uzavírá výzvou k oběti v chrámu obou uměleckých božstev. Tento v hérakleitovském smyslu harmonický protiklad je skutečně nejen Nietzscheovou úhelnou umělecko-filosofickou myšlenkou, ale má i „klíčovou funkci pro celé jeho pozdější myšlení“.<sup>9</sup> Apollinské a dionyské můžeme označit za fundamentální kategorie jeho filosofie.

Díky označení pravého estetického stavu jako stavu tragicko-dionyského, stejně jako díky apollinské blízkosti sókratickému – tedy

<sup>5</sup> Srv. KSA I, 83, 88, 90, 96 nn., 116, 544, 621 a podobně KSA VII, 228 a XII, 228.

<sup>6</sup> Srv. KSA I, 100; VI, 68 n.; VII, 555 a XIII, 167, 265, 268 a 270 atd.

<sup>7</sup> Srv. KSA I, 17, 76, 83, 87, 114, 152 a 540.

<sup>8</sup> KSA VI, 310.

<sup>9</sup> I. Frenzel, *Nietzsche*, Hamburg 1966, str. 48; srv. D. Jähnig, cit. d., str. 134.

tomu, co je smrtí tragédie, se dalo již v první práci rozpoznat převažování dionyského nad apollinským, jež u pozdního Nietzscheho stále více zesiluje. Toto dionyské představuje vlastní novum Nietzscheho estetiky. Je proti-pojmem, skrze nějž se raný Nietzsche stává hlasatelem antiklasicistické estetiky a pozdní Nietzsche učitelem antikřesťanského uměleckého náboženství věčného návratu. *Oním* Dionysem, jenž se Nietzschemu stal uměleckým božstvem par excellence, je *Dionysos-Zagreus*. Z jeho ducha se podle Nietzscheho zrodila tragédie. On je také vlastní klíčovou postavou rané *Tragédie*, stejně jako tragické pozdní filosofie, která se staví zpět na jeho půdu. Je tento apollinský umělec-bůh Dionysos něčím zcela novým, takřkajíc jakýmsi ‚zplodencem‘ *génia* ‚divého mudrce‘ Nietzscheho, nebo *genealogie* spíš ukazuje, že se zde, ostatně jako často ve filosofii, spíš novým způsobem myslelo něco starého? Pro dalekosáhlý význam této závažné, úhelné myšlenky se na ni zaměříme poněkud důkladněji a vraťme se s Nietzschem o několik kroků nazpět. První odkaz se objevuje již na začátku *Tragédie*, kde Nietzsche říká, že pojmy apollinské a dionyské přešel od Řeků, „jejichž hluboká tajná učení nazírání umění jsou rozumově postřehnutelná nikoli v pojmech, ale v jasně zřetelných postavách jejich světa bohů“ (I, 25). A jaká jsou tato tajná učení, tyto „kouzelné mýty“, ve kterých Nietzsche spatřuje „mysterijní nauku tragédie“? (I, 72 n.)

## 2. Historicita<sup>10</sup>

Klement Alexandrijský, řecký církevní otec, který zemřel před rokem 215 po Kr., vypráví ve svém *Protrepticu* Zagreuův příběh: „Dionyská mystéria jsou však zcela nelidská: když byl Dionysos ještě chlapec a Kúrétí okolo něj prováděli svůj tanec se zbraněmi, připlížili se lstivě Titánové a lákali ho dětskými hračkami; ale pak ho tito Titánové roztrhali, ačkoli byl ještě nedospělý... Poté se však objevil Zeus [...] srazil Titány bleskem a Dionysovy údy předal svému synovi Apollónovi k pohřbení; ten Dia poslechl, přenesl rozsápané mrtvé tělo na Parnasos a tam je také pohřbil.“<sup>11</sup> Pokud jde o toto ‚hluboké tajné učení‘ o vztahu Apollóna a Dionysa, máme zjevně co do činění se starým myšlenkovým odkazem orfiků.

<sup>10</sup> Podrobné pojednání se nachází v první kapitole autorovy knihy *Artisten-Metaphysik*, Würzburg 1991.

<sup>11</sup> *Protrepticus*, II, 17.2–18.2.

Klasický filolog Friedrich Creuzer se ve svém hlavním díle napsaném v duchu heidelberské romantiky při líčení *Tajné pověsti o Zagreově zrození a smrti* odvolává na citované místo z Klementa a vypráví, jak Zeus, jenž zabil Titány, nechal Zagreovy ostatky prostřednictvím Apollóna pohřbít na Parnassu. Creuzer se vrací k roztrhání Zagreova těla na kusy jako k „hlavnímu tématu kosmogonie a etiky“. S poukazem na Pausaniu se zmiňuje i o tzv. Apollónovi Dionysodótovi, dionyském Apollónovi.<sup>12</sup>

Ferdinand Lassalle, známější jako zakladatel sociálně demokratického hnutí v Německu, se ve svém díle *Filosofie temného Hérakleita z Efesu* (Berlin 1858), také odvolává na místo, kde se Creuzer opírá o Klementa, avšak Creuzera překračuje do té míry, že se pokouší o filosofickou interpretaci, která i přes hegelianský nádech a jím podmíněné rozdíly s Nietzschem, předběžně odkazuje právě na Nietzscheho teorii zrození tragédie skrze coniugium apollinského a dionyského. Lassalle říká: „Apollón... je tím, kdo po Zagreově roztrhání na kusy jeho rozervané údy sbírá, spojuje a na Diův rozkaz pohřbívá u trojnožky ve své svatyni v Delfách, a tak se v tomto aktu vnějšího sjednocení jakožto čehosi doplňujícího, ona rozkouskovaná mnohost nakonec znovu objevuje jako *jednota*.“<sup>13</sup> Lassalle se k ‚orfickému mytickému substrátu‘ Zagreova roztrhání a jeho scelení Apollónem mnohokrát vrací. Opakovaně upozorňuje na frapantní vztah obou bohů jako nutných myšlenkových protikladů a na jejich vzájemné doplňování. Apollón a Dionysos zjevují podle Lassalla základní myšlenky jako „protiklady, obemykající celou šíři řeckého náboženství, a [...] jejich *sjednocení* jako obsah mystérií...“<sup>14</sup>

Přejděme nyní odtud k Nietzschemu. Poznámek k řecké tragédii si lze v jeho pozůstalosti všimnout od podzimu 1869, a to v přípravě obou přednášek – „Řecké hudební drama“ a „Sókratés a tragédie“, které přednesl na počátku roku 1870 v Basileji. Rozhodující protikladnou dvojici ‚apollinské-dionyské‘ však Nietzsche zavádí až v pojednání *Dionyský názor na svět* z léta 1870. V něm, poté co vylíčil řecké dionyské slavnosti, říká to, co načrtává Euripidés v *Bakchant-*

<sup>12</sup> F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen*, I, 1810–1812. Citováno dle 3. vyd., Leipzig a Darmstadt 1836–1843; srv. IV, str. 36, 97 a 116.

<sup>13</sup> F. Lassalle, *Die Philosophie Herakleitos des Dunklen von Ephesos*, Berlin 1858, I, str. 211, srv. str. 263, pozn. 13.

<sup>14</sup> Tamt., str. 261.

kách (692–713): „Tohle je docela začarovaný svět, příroda slaví svou slavnost smíření s člověkem. Mýtus říká, že Apollón roztrhaného Dionysa znovu spojil dohromady. To je obraz skrze Apollóna nově utvořeného, z jeho asijského roztrhání zachráněného Dionysa.“ (I, 559) Uvedené místo se v téměř doslovném znění nachází opět v raném spisu *Zrození tragické myšlenky*.<sup>15</sup> Nietzscheův vztah k orfickému mýtu o Zagreovi je tedy docela jasný již z těchto dvou prvních spisů před *Tragédií*. Ještě jasněji však vystupuje v opomíjeném zlomku 7 [123] (konec roku 1870– duben 1871) pocházejícího z pozůstalosti, který obsahuje zajímavé odkazy nejen na starší, ale i na novější prameny, z nichž Nietzsche čerpal. Práví se tu: „Nyní ale přicházejí vlastní dionyské mýty nepomíjející hodnoty, které jsme považovali za samé základy celého řeckého uměleckého života: jak byl pozdější vládce světa jako dítě D(ionýsos) Z(agreus) rozsápán na kusy Titány a jak je nyní v tomto stavu uctíván jako Zagreus.“<sup>16</sup> V uvedených náhledech máme „pohromadě všechny složky hlubokého a pesimistického uvažování o světě, a tím zároveň i *mysterijní nauku tragédie*“,<sup>17</sup> jak později Nietzsche výstižně poznamenal.

Na začátku *Zrození tragédie*, publikovaného v roce 1872, nacházíme paralelní místo, jež zcela zjevně odpovídá citované pasáži ze zlomku 7 [123]. Nietzsche znovu vypráví příběh trpícího Dionysa, „o kterém kouzelné mýty vyprávějí, jak byl jako chlapec od Titánů rozsápán na kusy a nyní je v takovémto stavu uctíván jako Zagreus [...] Ze smíchu tohoto Dionysa vzešli olympští bohové, z jeho slzí lidé.“<sup>18</sup> Znovu je potvrzeno: orfický mýtus o Dionysovi Zagreovi je klíčem k Nietzscheově *Tragédii*. Zagreovský mýtus je pro Nietzscheho *onou* mysterijní naukou tragédie, *oním* tragickým mýtem. Dionysos Zagreus, tento apollinský Dionysos – jak ho při obrácení Pausaniových slov můžeme nazvat – je *oním* Nietzscheovým uměleckým božstvem.

Na tomto „podkladu“ vyrůstá Nietzscheova „estetika budoucnosti“, a to nejen „artistní metafyzika“ *mladého* Nietzscheho, ale zpět na tuto půdu se nakonec postaví i *pozdní* Nietzsche *Soumraku bůžků*, „poslední učedník filosofa Dionysa“. Zagreův orfický mýtus je základ-

<sup>15</sup> Srv. KSA XV, 27 a I, 587.

<sup>16</sup> KSA VII, 177.

<sup>17</sup> KSA I, 620 a I, 73.

<sup>18</sup> KSA I, 72.

ním kořenem rané umělecké teorie ve *Zrození tragédie*, jakož i tragické pozdní filosofie. Nietzsche jej pravděpodobně znal přinejmenším od Klementa, Creuzera a Lassalla.

Klement Alexandrijský se objevuje již na seznamu filologických prací, jež si Nietzsche půjčoval jako student, resp. mladý profesor, při svých prázdninových pobytech z knihovny vesnické školy „Pforta“ v letech 1865–1869.<sup>19</sup> V basilejských přednáškách o presokraticích je pak Klementův *Protrepticus* mnohokrát zmiňován. Je *velmi* pravděpodobné, že Nietzsche u příslušného zlomku 7 [123] myslel na výše citované místo *Protreptica* (II, 17.2–8.2).

Za jisté můžeme považovat to, že Nietzscheho koncepce apollinského a dionyského byla ovlivněna Creuzerem. Třetí vydání *Symboliky a mytologie starých národů, obzvláště Řeků* z let 1836–1843 se nachází v Nietzscheově knihovně. Z univerzitní knihovny v Basileji<sup>20</sup> si vypůjčil třetí díl nejprve v letním semestru 1871, pak znovu v zimním semestru 1872, a později si opatřil celé dílo. Lze se však domnívat, že Nietzsche znal Creuzera již od svého učitele Ritschla, jenž vynikal obzvláštní znalostí romantické generace filologů, k níž patřil v neposlední řadě i Creuzer. Srovnání shora uvedeného Creuzerova místa<sup>21</sup> se zlomkem 7 [123] objasňuje, že se Creuzer a Nietzsche nejen nezávisle jeden na druhém odvolávali na společné antické prameny, ale že Creuzerovu recenzi těchto pramenů musel mít Nietzsche na paměti i při svých vlastních úvahách. To můžeme také do detailů doložit na basilejských přednáškách o presokraticích.

Jakkoli měl Lassalle pro Nietzscheho nesrovnatelně menší význam, v § 10 basilejských přednášek lze přesto najít místo,<sup>22</sup> které dokazuje, že se hérakleitovec Nietzsche seznámil nejen s Bernaysovými ‚hérakleitovskými studii‘, jež rozhodující měrou ovlivnily jeho obraz Hérakleita, ale i s knihou svého protivníka Lassalla – minimálně s některými jejími částmi. I přes Nietzscheovu distanci od sociálního demokrata a hegeliana Lassalla, lze předpokládat, že Nietzscheovu koncepci protikladné dvojice ‚apollinské-dionyské‘ Lassalle ovlivnil.

<sup>19</sup> Srv. M. Oehler, *Nietzsches Bibliothek*, Weimar 1942, str. 45.

<sup>20</sup> Srv. tamt., str. 10, 49 a 51.

<sup>21</sup> Srv. F. Creuzer, cit. d., IV, str. 116.

<sup>22</sup> Srv. basilejské přednášky (*Großoktavensgabe*, XIX, 171.22. Nietzsche odkazuje na Lassalla, cit. d., II, str. 455. Srv. basilejské přednášky, str. 182.

Vedle Creuzera a Lassalla by mohl jako další pramen v novějším období přicházet v úvahu francouzský historik Jules Michelet, jenž ve svém díle *La Bible de l'humanité* (vyšlo 1864) zpracoval polaritu „apollinského a dionyského“. Michelet byl znám i ve Wagnerově domě, který Nietzsche svého času často navštěvoval a o jeho dílech se zde diskutovalo.<sup>23</sup> Za zmínku stojí i to, že již grecista Anselm Feuerbach ve své knize *Der vatikanische Apoll* vydané roku 1833 zdůrazňuje protiklad dionyského opojení a sochařské míry. V listopadu 1869 si Nietzsche tento spis půjčil z basilejské univerzitní knihovny.<sup>24</sup>

Je tedy jisté: proslulá protikladná dvojice „apollinské-dionyské“ není nikterak Nietzscheovým vynálezem. Formulovat vlastní myšlenky však i pro velikány znamená myšlenky si присvojit. Při čtení Nietzscheho následuje často po blouznivě opojeném nadšení jeho *génie*m jisté vystřízlivění a *rozčarování* z geneze jeho textů. Nakonec jde o to, proniknout k *duchu* Nietzscheova *νηφαλίας μέθης* – „střízlivého opojení“. „Tam, kde tě opouští střízlivost, je hranice tvého nadšení“ – jak poznamenal Hölderlin, Nietzscheův oblíbený básník gymnasiálních let. Těm, kteří Nietzschemu vyčítají, že přináší staré v novém rouše a zapomínají, že mu – jak bylo již řečeno – záleželo především na tom, aby našel něco nového ve starém, Nietzsche namítá: „Zlé! Věřu zlé! Jakže? On nejde – nazpět? Ano! Vy mu však špatně rozumíte, když si na to stěžujete. Jde nazpět jako ten, jenž chce učinit veliký skok.“ (V, 229)

### 3. Přijetí

V pozdním *Versuch einer Selbstkritik* z roku 1886 se Nietzsche se svou smělou prvotinou tvrdě vypořádává. Opakovaně ji nazývá „pochybnou“, ba dokonce „nemožnou“ knihou: „říkám, že je špatně napsaná, těžkopádná, trapná, zuřivá i zmatená v obrazech, citová, tu a tam přeslazená až ke zženštilosti...“<sup>25</sup> – sebekritika, které může člověk při pohledu na klasicisticko-kýčovitě líčené „starohellénské existence“ na samém závěru knihy sotva odporovat. Ono teatrální, „heroicky chvástavé“, jež je podle Nietzscheových slov o Wagnerovi pro-

titkladem velkého stylu, tyto velké tóny drakobijce<sup>26</sup> v *Tragédii* snad mohou být stylistickou odezvou wagneriánství, jež pozdní Nietzsche považoval za pochybené. Takzvaná první věta nietzschovské estetiky z pozdního spisu *Případ Wagner*, která byla proti Wagnerovi namířena, „co je dobré, je snadné, všechno božské uhání po měkkých nožkách“,<sup>27</sup> dopadá v některých částech zpět na samotného mladého wagneriána Nietzscheho. Myšlenka však také nepřichází „na holubích nožkách“, ale občas s mladickou „bouří a vzdorem“ a s troufalostí nejistého, někdy ruší schopenhauerovský hřmot i wagnerovskou okázalost, pomocí pojmů ruší blouznění, ono „stávání se filosofie operou“: velký styl toho, kdo porušuje zajištěná pravidla akademické jazykové hry, a odvažuje se tam, kde nemá ochrany, dovoluje si vlastní řeč, je riskantní. Velký stylist Nietzsche byl – Benn jej označil za největšího německého jazykového génia od dob Lutherových – je artistou, ekvilibristou a ztratí-li rovnováhu, sklouzne ke kýči. I když „nová duše“ učedníka boha Dionysa ve své první práci také ještě „nezpívala“, čehož Nietzsche později litoval, a i když také ještě nenechal zaznít vlastní dithyrambické tóny, přece však již takřkajíc mluvil hudbou „jako mateřskou řečí“ – avšak i toto bylo nejdříve znakem wagneriánství, pod jehož „křížovou palbou“ si s „unáhlenými nadějemi“ sliboval „obrodu a vytříbení německého ducha“.<sup>28</sup> Nietzsche se od Wagnera distancoval, ale ono „vyznání víry“ z předmluvy věnované Richardu Wagnerovi – předmluva v novém vydání z roku 1886 se změněným názvem *Zrození tragédie. Aneb: řečtví a pesimismus* odpadla –, ono „artistní evangelium“, podle něhož je umění nejvyšším úkolem a vlastní metafyzickou činností života,<sup>29</sup> spojuje „artistní metafyziku“ antikřesťanského, antimorálního uměleckého náboženství mladého Nietzscheho s tragickou anti-metafyzikou Nietzscheho v pozdním období. Když se v *Pokusu o sebekritiku* ohlíží nazpět, říká: „Již v předmluvě věnované Richardu Wagnerovi bylo za vlastní *metafyzickou* činnost člověka prohlášeno umění a *nikoli* morálka; v knize samé se mnohokrát opakuje jízlivé tvrzení, že bytí světa je *ospravedlněno* jen jako estetický fenomén. Skutečně, celá kniha zná pouze jediný umělecký smysl a – hlubší smysl skrytý za vším děním –

<sup>23</sup> Srv. C. P. Janz, *Friedrich Nietzsche. Biographie*, I, München 1981, str. 431.

<sup>24</sup> Srv. D. Jähnig, *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte*, str. 138. Dále srv. obsáhlou studii „Apollinisch und Dionysisch“ M. Vogela, Regensburg 1966, orientovanou převážně na dějiny hudby.

<sup>25</sup> *KSA I*, 14, srv. 12 nn. a 19.

<sup>26</sup> Srv. *KSA I*, 154.

<sup>27</sup> *KSA VI*, 13, srv. VI, 309 a *KSA I*, 20.

<sup>28</sup> Srv. *KSA I*, 15, 20, 131 a 135.

<sup>29</sup> Srv. *KSA I*, 24 a XIII, 522.

jediného „boha“, chcete-li, ale jistě jen jediného zcela nepochybného a nemorálního uměleckého boha [...] Svět, v každém okamžiku *dosažené* boží vykoupení, jako věčně se měnící, věčně nová vize toho, co nejvíce trpí, nejprotikladnějšího, nejrozporuplnějšího, jež se dokáže vykoupit jen *zdánlivě*: celou tuto artistní metafyziku může člověk nazvat svévolnou, nepotřebnou, fantastickou – podstatné na tom je, že již prozrazuje ducha, který se jednou i se vším rizikem postaví na odpor *morálnímu* výkladu a významnosti bytí.“ (I, 17) Tento nemorální umělecký bůh je Dionysos, okamžik dosaženého božího vykoupení jako vize toho, *co nejvíce trpí*, je estetická epifanie Dionysa *Zagrea*. „Okamžik nejvyššího dovršení světa“, božský okamžik „náhlé věčnosti“, v němž svět dojde dokonalosti jak Nietzsche praví s Emersonem, tento dionyský okamžik, v němž „bůh skrze nás tančí“, je okamžikem věčného ospravedlnění světa jakožto estetického fenoménu. Tento okamžik estetického, tzn. tragicko-dionyského stavu jakožto nejvyššího stavu přitakání bytí, je okamžikem, ve kterém je zakoušena „nejpropastnější myšlenka“ věčného návratu.<sup>30</sup> Okamžik estetické epifanie uměleckého boha Dionysa *Zagrea* je okamžikem věčného návratu. Umění je pravé organon filosofie věčného návratu. Pojem Dionysa je mostem mezi estetickým výkladem světa raného spisu, v němž Nietzsche mluví již jako „učedník“ tohoto boha (srv. I, 14 n.) a pozdní základní myšlenkou věčného návratu. Nejzřetelnější je to pravděpodobně na konci *Soumraku bůžků*, kde Nietzsche pojednává o „přikývnutí životu“: „to jsem nazval dionyským, to jsem rozpoznal jako most k psychologii *tragického* básníka [...] a tím se znovu dotýkám místa, odkud jsem kdysi vyšel – *Zrození tragédie* bylo mým prvním přehodnocením všech hodnot: znovu se tím vracím na půdu, z níž vyrůstá mé chtění, můj *um* – já, poslední učedník filosofa Dionysa – já, učitel věčného návratu...“ (VI, 160). V pohledu zpět na *Zarathustru* říká Nietzsche konečně v *Ecce homo* o věčném „ano“ vůči všem věcem a bytí samému vzhledem k jejich věčnému návratu: „Ale to je pojem Dionysa ještě jednou.“ (VI, 345) *Amor fati versus amor dei*, „Dionysos proti Ukřižovanému...“ (VI, 374), jsou Nietzscheova poslední slova. „Hrot moudrosti se obrací proti mudrci.“ (I, 67), že se hrot ‚tragické moudrosti‘ nakonec obrátil proti samotnému ‚tragickému filosofu‘ (srv. VI, 312), snad objasní následující místo z ‚velké biografie‘ Nietzscheovy sestry: „V onom čase popsal také několik papírů podivnými fantaziemi, ve kterých se mísila pověst o Dionysovi Zagreovi s evan-

<sup>30</sup> Srv. KSA I, 756; IV, 50; XII, 393; XIII, 522 a XIV, 338.

gelijními příběhy utrpení a se současnými osobami, jež mu byly blízké [...] Jeho přátelé a bližní se stali nepřáteli, kteří jej roztrhali.“ (XIV, 460)

Přejdeme nyní od sebekritiky ke kritice *Tragédie*. První, kdo Nietzscheho ‚roztrhal‘, byl Ulrich von Wilamowitz, jenž studoval v Pfortu bezprostředně po Nietzscheovi a který se měl později stát jedním z nejrenomovanějších představitelů svého oboru. Nietzscheovo *Zrození tragédie* ho přivedlo k ‚naprosté zuřivosti‘. Stejně jako svého času Wagnerovi odpůrci odpovídali na jeho knihu z roku 1850 *Umělecké dílo budoucnosti* posměšnými slovy ‚hudba budoucnosti‘, mířil Wilamowitzův pamflet ‚Filologie budoucnosti‘ proti mladému basilejskému profesoru klasické filologie a wagneriánovi Nietzschemu. Při pohledu na ‚exhortativní tóny‘ na konci 20. kapitoly *Tragédie* končil požadavkem: ‚aby pan Nietzsche dodržel slovo, vzal si *thyrsos*, putoval z Indie do Řecka, avšak odstoupil z katedry, na které měl vyučovat vědě a srážel na kolena tygry a pantery, a nikoli filologickou mládež v Německu...‘<sup>31</sup> Filologové dávali, i přes odpověď Nietzscheova přítele Rohdeho, jež vyšla pod titulem ‚Afterphilologie‘ v říjnu 1872, ve většině za pravdu Wilamowitzově polemice. Nietzscheův učitel Ritschl, tento ‚alexandríneček‘, si o *Zrození tragédie* zapsal do svého deníku: ‚duchaplné švindlérství‘ a v jednom dopisu radnímu Vischerovi z počátku roku 1873 vyslovil zdrcující rozsudek: ‚toto fantasticky překypující, přespříliš duchaplně do nesrozumitelnosti vykalkulované, wagnerovsko-schopenhauerovské umělecko-mysterijní náboženské blouznění‘.<sup>32</sup> Nietzscheova reputace klasického filologa rázem utrpěla, jeho přednáškám o rétorice Řeků a Římanů se studenti v zimním semestru 1872/73 vyhýbali. Jeden germanista a jeden student práv byli jeho jedinými posluchači. Svou starou pověst filologa už Nietzsche zpět nikdy nezískal. Usilování filosofického autodidakta o profesuru filosofie zůstalo rovněž neúspěšné. První kroky k vyobcování ‚divého mudrce‘ z rodiny učenců<sup>33</sup> byly učiněny.

Zdálo se, že od Wilamowitzova verdiktu nelze o apollinsko-dionyské genealogii tragédie – rovněž klasická archeologie ignorovala její koncepci jako nevědeckou – vést naprosto žádné filologické dis-

<sup>31</sup> Citováno dle C. P. Janz, cit. d., I, str. 469.

<sup>32</sup> Srv. tamt., str. 470 a 511.

<sup>33</sup> Srv. pěknou část ‚O učencích‘ v *Zarathustrovi*.

kuse. Tak dochází o století později takový povoláný znalec jako W. Schadewaldt stále ještě k následujícímu rezultátu: „Tragédie určitě nevznikla z protikladu dionyského a apollinského, jak dokazoval Friedrich Nietzsche a mnozí to po něm opakovali. Určitě však existují dvě rozdílné oblasti, na nichž tragédie závisí: na jedné straně kult Dionysův, na straně druhé hrdinská pověst...“<sup>34</sup>

#### 4. Aktuálnost<sup>35</sup>

„Řecký svět je pryč.“ (VII, 322) Půvabné doby řeckého umění minuly. Přesto se podle Nietzscheových slov můžeme „u Řeků dozvědět, co sami zakoušíme“.<sup>36</sup> Nietzsche se pokoušel nejen „z nejvyšší síly přítomnosti vykládat minulé“ (I, 293 n.), ale i *vice versa* z nejvyšší síly minulosti pochopit přítomné. Tak pohlížel raný Nietzsche od Wagnera zpět na Aischylea a Hérakleita – od těchto dvou pak na Wagnera jako na domnělou „nejvyšší sílu přítomnosti“ a s ním se díval přes něj do budoucnosti. „Výrok minulosti je vždy výrokem věšteckým: budete jej vykládat pouze jako věštcí budoucnosti, jako znalci přítomnosti.“ (VII, 676) Což to však Nietzsche později neodvolal? Cožpak v pozdním *Pokusu o sebekritiku*, jak známo, nehovořil o „unáhlených nadějích a nesprávném využití nepřítomnějšího“, kterými si tenkrát „zkazil“ svou první knihu? „Ještě větší škoda je [než zatemnit a zakazit dionyská tušení schopenhauerovskými formullemi; G. W.], že jsem si grandiózní řecký problém zkazil vměšováním nejmodernějších věcí – že jsem vkládal naděje do nejneřečtějšího ze všech uměleckých hnutí, wagnerovského, a z německé natury začal fabulovat, jako by se právě schylovalo k odkrytí mne samého.“ (XIV, 44) Maieutik Nietzsche však později musel rozpoznat, že ono toužebně očekávané znovunarození tragédie bylo díky mesalianci s duchem wagnerovské hudby spíše potratem. Můžeme se pak my, později narození, ještě prostřednictvím vykladače Nietzscheho učit *in artibus* od Řeků, nebo se, chytřejší jejich újmami, nyní nemusíme bát všechno zkazit vměšováním nejmodernějších, ne-li zrovna *nejpostmodernějších* věcí? Nie-

tzschova podivná „estetika budoucnosti“, která odpovídá jeho „zarážejícímu, podivnému pohledu na Řecko“ (I, 104), je hodna odsouzení. Ale znamená to snad, že nic neviděl? Cožpak skutečně neodpovídá to nejlepší z nového nějaké staré potřebě – jak říkal Valéry? Právě proto, že kořeny Nietzscheova myšlení sahají tak radikálně hluboko do tragického období Řeků, dosahují větve Nietzscheova stromu poznání tak vysoko nahoru do nejmodernějšího, z něhož – obzvláště vzhledem k Nietzscheově pojetí hry, které jej, jak se zdá, učinilo pre-postmodernistou – nemůže být vyloučena ani sporná postmoderna. Nietzsche, jenž se nedožil vlny různých -ismů na počátku století, pochopil z přiměřeného odstupu ducha umění 20. století, nebo alespoň určité proudy tohoto umění, lépe, než většina těch, kteří se narodili později, přičemž na prvním místě je třeba zmínit Heideggera, který – podle svých vlastních slov – neviděl, kam moderní umění směřuje. Alespoň pokud jde o výtvarné umění, je pro něj od dob Duchampových charakteristická ‚absence de l'oeuvre‘ a při pohledu na Schönberga Adorno uvedl: „Jediná díla, která dnes platí, jsou ta, která již nejsou díly.“<sup>37</sup> Umění 20. století již nemusí být *dílem*, nemusí již být ani *krásné*, pointovaně řečeno: již nemusí být *uměním*. Krásné umělecké dílo je mrtvé. Kam vedou cesty umění, této dosud nestanovené činnosti?

Chceme-li se skutečně odvážit onoho riskantního kroku přes historický práh začínajícího 20. století a chceme-li se pokusit o estetický vhléd, který neignoruje posledních devět desetiletí našeho století, učiníme dobře, nezůstaneme-li stát těsně u fenoménů, ale spíše odstoupíme tak daleko, až nalezneme ‚kategorie‘, které slouží k ‚přeslabikování‘ oněch fenoménů, abychom je mohli ‚přečíst‘ jako estetickou zkušenost. S ohledem na velikost problému, který nám současné umění skýtá, se zdá vhodné odstoupit velmi daleko. Na Nietzscheho přitom můžeme pohlížet jako na někoho, kdo nám připravuje cestu. Jeho slova z předmluvy k *Antikristu* „Až pozitivní mi patří.“ (VI, 167) lze přenést na estetiku, resp. na umění. Myslím si tedy, že Nietzscheův návrat k presokraticko-předeuripidovskému období Řeků je ‚smělým rozběhem‘ ke skoku vpřed do dosud neznámého umění 20. století. Do jaké míry?

Na vizi zrození tragédie z dionyského ducha hudby bylo rozhodující, že zrušila rozdělování na umělce, příjemce a umělecké dílo. V obraze řeckých dionyských slavností, při nichž příroda „slaví svou

<sup>34</sup> W. Schadewaldt v přednášce „Ursprung und frühe Entwicklung der attischen Tragödie“, in: *Wege zu Aischylos*, I, H. Hommel (vyd.), 1974, str. 104–147 (citováno dle D. Jähnig, cit. d., str. 141).

<sup>35</sup> Podrobné vyličení následujících domněnek se nachází v 5. kapitole autorovy knihy *Artisten-Metaphysik*.

<sup>36</sup> Srv. *KSA* VII, 372 stejně jako I, 97 n., 129 a 147.

<sup>37</sup> Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M. 1958, str. 35.

slavnost smíření s lidmi“,<sup>38</sup> není pro oddělování producenta a konzumenta, resp. producenta a produktu, místo. „Zpěvem a tancem se člověk projevuje jako člen vyšší pospolitosti... Člověk již není umělcem, stal se uměleckým dílem.“<sup>39</sup> Když Nietzsche, vyhlížeje od této významné základní zkušenosti učiněné v době zrození řeckého hudebního dramatu do přítomnosti a budoucnosti umění, sleduje vývoj, jenž od překonaného „umění uměleckého díla“, tzn. od uměleckého díla jednoho jediného umělce – Nietzsche při tom znovu nejprve myslí na hraní hudby, o kterou se on, „který si hrál na profesora až příliš dobře“, jak ironicky poznamenal Wagner, neustále pokoušel – postupuje ke slavnostní hře jako všeuměleckému dílu ve wagnerovském smyslu a se vzrůstajícím odstupem k Wagnerovi pak ke hře slavností ve smyslu všeobecném. Nietzscheovy vize „art-fiction“ z 80. let: „Umění umělců se musí jednou zcela rozplynout v lidské potřebě slavností: poustevnícký a svá díla vystavující umělec zmizí: stojí pak v první řadě těch, kteří jsou vynalézaví se zřetelem k radostem a slavnostem.“ (IX, 25) „Proti umění uměleckých děl chci hlásat vyšší umění: umění vynálezu *slavností*.“ (IX, 506) Překonání umění individuálního uměleckého díla, a tím i překonání umělce, vede konečně v posledním důsledku k estetickému nazírání světa v celku jako universálního uměleckého díla. Z bayreuthských *slavnostních her* jako všeuměleckého díla se staly jako všeumělecké dílo *hry světové*. *Umělecké dílo* se již nepovažuje za svět, ale svět za umělecké dílo. „Umělecké dílo, které se objevuje bez umělce [...] Svět jako umělecké dílo rodící se samo sobě.“ (XII, 118 n.) „Jak daleko do vnitřku světa umění zasahuje? Existují mimo ‚umělce‘ ještě umělecké síly? Tato otázka byla, jak je známo, mým východiskem: na otázku druhou jsem odpověděl kladně; a na první – ‚sám svět není nic než umění‘.“ (XII, 121)

Tím se Nietzsche opět dotýká místa, z něhož kdysi vyšel, tím se ve své pozdní teorii o konci umění opět staví na antickou půdu. „Všechno je hra“; „všechno je dovoleno“, (IV, 340) „všechno je umění“, jak říkal Beuyes. ‚V poledne‘, v okamžiku epifanie apollinského Dionysa, se všechno jeví krásné a dobré. Svět, jenž se stal dokonalým, ospravedlněný jako estetický fenomén, se jeví jako umělecké dílo rodící se samo sobě.

<sup>38</sup> Srv. KSA I, 44, 558 n. a 586 n.

<sup>39</sup> KSA I, 30, srv. I, 555.

Ale co se stane z umění v překonaném smyslu onoho „umění uměleckých děl“ v neuměleckém období a co se stane z umělce? Neplatí snad dnes ještě více než před sto lety Nietzscheova slova: „Umění a umělec: nové otazníky“? (XIII, 140)

*Přeložil Petr Kitzler*