

ARTHUR SCHOPENHAUER

V systéme štyroch kníh *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Svet ako vôľa a predstava), hlavného Schopenhauerovho diela, ktoré, na čo sa vzhľadom na až veľmi neskoro začaté dejiny recepcie ľahko zabudne, napísal v čase vrcholiacej romantickej filozofie (totiž roku 1819), tvorí umeleckoteoretická časť, umiestnená v podstate v tretej knihe, kulminačný bod, pretože sa tu proti základnému pesimistickému rázu, ktorý preniká Schopenhauerovým dielom, stavia útešný postoj, vyhliadka na prekonanie utrpenia.

Ako už napovedá názov knihy, na svet sa dá podľa Schopenhauera pozeráť z dvoch aspektov. Raz ako na predstavu, a tu sa v korešpondencii ku Kantovmu pojmu „javu“ myslí svet, pokiaľ je spoznateľný. Schopenhauer však zachádza inam než Kant, ktorý by s tým nikdy nesúhlasil, a to v tom smere, že svet javu chápe ako svet zdania, ktorý sa ako trojaký závoj – „Májin závoj“ – iluzívne a fantómovo rozprestiera medzi nami a vecami osebe, totiž v priestore, čase a príčinnosti.

V inom ohľade sa svet poznávajúcemu subjektu predstavuje ako vôľa. („Len čo je poznanie, svet ako predstava zrušený, nezostáva vôbec nič iné než číra vôľa, slepý nápor.“¹)

¹ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: *A. Schopenhauers sämtliche Werke*, hist.-krit. vyd. spolu s rukopisnou pozostalosťou a listami vyd. O. Weiß, Leipzig 1919, zv. 1, s. 248 (§ 34). (Citované je podľa tohto vydania.) Český preklad: A. Schopenhauer, *Svět jako*

Vôľa tvorí prazáklad svetového diania a je oslobodená od každej kauzality, ktorá inak, ako sa pokúsil Schopenhauer vyložiť vo svojej dizertácii (*Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde* (O štvorakom koreni vety o dostatočnom dôvode, 1813), preniká svetom ako nexus. Hoci Schopenhauer stotožňuje vôľu, opierajúc sa o platónske učenie o ideách, s týmito nedosiahnutými vzorovými obrazmi, ktoré existujú večne, nemenne, mimo priestoru a času, kategoriálnych médií indivíduí, predsa vyplňa tento pojem vo svojich teoretických rozboroch obsahovo viac vegetatívnymi predstavami tým, že ho – opierajúc sa o romantickú filozofiu prírody – chápe ako všade vládnuce prírodný princíp, ktorý sa manifestuje napríklad v gravitácii, v pude rastu, v magnetizme, v elastickejši a elektrine a podobne. Tieto prírodné sily tvoria najspodnejšiu bázu, na ktorej potom čnie sled objektívnych stupňov (bez ťažkostí tu rozpoznáme analógiu k Schellingovmu radu „potencií“), ktorá sa okrem anorganickej a organickej sféry (svet rastlín a zvierat) čoraz väčšmi snaží o vytvorenie individuality, pričom v človeku dosahuje tento proces individuácie svoj vrchol.

Prístup k vôli je pre subjekt poznávania možný vďaka jeho telesnosti, pretože vôľa sa artikuluje, a to chápe Schopenhauer na rozdiel od ním inak zastávanej idealistickej koncepcie úplne „materialisticky“, v nevedomých akciách a funkciách tela ako trávenie, dýchanie, hlad atď. Dôležitý význam prislúcha aj vôli k rozmnožovaniu, ktoré slúži na prekonanie smrti. Pohlavnosť je podľa Schopenhauera videná „každý okamih ako vlastný a dedičný pán sveta, z vlastnej dokonalosti moci sadajúci si na zdedený trón a odtiaľ sa smejúci, s posmešnými pohľadmi inštitúcií, ktoré boli nájdené, aby ju zvia-

vôle a predstava, Pelhřimov 1996. Porov. aj A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, textovo-kriticky sprac. a vyd. W. Frhr. v. Löhneysen, Darmstadt 1974 a n. (reprograf. reed. 2., revid. vyd. 1968).

zali, uväznili, aspoň obmedzili a držali pokiaľ možno úplne zakrytú, alebo tak ovládli, aby sa vyjavovala len ako celkom podriadená vedľajšia záležitosť života.“² Toto slávne miesto ukazuje, že Schopenhauer tendenčne anticipuje Freudovu teóriu neuróz a libida.

Aj myslenie, intelekt ako nástroj sebareflexie, treba chápať ako objektívnu formu vôle, pretože v orgáne mozgu si, ako to vyjadruje Schopenhauer, vôľa zažala faklu, aby ožiarila samu seba. Vôľa k poznávaniu sa teda celkom paralelizuje s vegetatívnymi funkciami tela.

Tento nápor je aktívny neustále, bez prestania, nevedomý pud k existencii je všadeprítomný: „hèn kai pân“ (jedno a všetko). Prírodné sily tvoria podľa Schopenhauera takpovediac základný bas. medziséra organického a anorganického preberá stredný hlas, kým človek spieva v tejto symfónii sveta najvyšším hlasom.

Vyšší vývoj organizmov nevidí Schopenhauer perfektibilisticky, ako je to u Leibniza, ktorý si myslel, že tento svet možno označiť ako najlepší z možných svetov, ako „predzjednanú harmóniu“, ale v pochmúrnej pesimistickej perspektíve: „Neboť jak se zdokonaluje jev vôle, tak se stále zřetelněji ukazuje i utrpení. V rostlině ještě není žádná senzibilita, tedy žádná bolest: velmi nízký stupeň obojího sídlí v nejnižších živočiších, v nálevnicích a hvězdicích: dokonce i u hmyzu je schopnost vnímat a trpět ještě omezena: ve velkém stupni nastupuje teprve s nervovou soustavou obratlovců a s růstem inteligence se stále zvyšuje. Tedy ve stejné míře, jak dosahuje zřetelnosti poznání a stoupá vědomí, tak roste i tápení, které dosahuje nejvyššího stupně u člověka, a tam opět tím více,

² Zv. 2, s. 635 (kap. 42). Porov. k tomu aj W. Durant, *Die großen Denker. Die Geschichte der Philosophie von Plato bis Nietzsche*, Bergisch-Gladbach 1987, s. 379.

čím je člověk zřetelněji poznávající, inteligentnější: ten, v němž žije génius, trpí nejvíce.“³

Schopenhauer nemá dost slov na opis neznesitelného utrpenia bytia. Vôľa, ktorá je vlastne predsa vôľou k životu, ustavične koná sebadeštruktívne: „Takže vôle k životu se průběžně o sobě stravuje a je v různých tvarech svou vlastní výživou. Konečně lidské pokolení, protože přemáhá všechna jiná, nahlíží přírodu za fabrikát k své potřebě, totéž pokolení však také (...) v sobě samém zjevuje onen boj, ono seberozdvojení vůle v neplodnější zřetelnosti a stává se *homo homini lupus*“⁴. Podľa Schopenhauera podlieha teda svet zákonu ničenia, deštrukcie a smrti, ktorá sa vo všetkých životných funkciách len odsúva. Potiaľ je život jednotlivca len „trúchlohrou“ a ilustruje to príkladmi sociálnej reality svojej doby: „(...) päťleté děti nastupují do přádelen nebo jiných továren, kde sedí nejprve 10, pak 12 a konečně 14 hodin denně a vykonávají stejnou mechanickou práci, to znamená, že zábava dýchání je draze zaplácena. To je však osud milionů; mnoho jiných lidí má osud analogický.“⁵

Liekom (alebo „quietiv“) proti utrpeniu je teraz, ako sa na začiatku už naznačilo, umenie, ktoré sa manifestuje v rozličných druhoch (ako stupňoch objektivácie). Účelom staviteľského umenia je „ozřejnění objektivace vůle na nejnižším stupni její viditelnosti, kde sa ukazuje jako temné, nevědomé, zákonité úsilí masy, které však již projevuje rozdvojení a boj, totiž mezi tíží a pevností.“⁶ Toto nízke ohodnotenie architektúry súvisí u Schopenhauera prirodzene s materiálom, z ktorého je postavená, kameňom ako anorganickou látkou.

³ Zv. 1, s. 414 (§ 56). Porov. Durant (ako v pozn. 2), s. 385. Český překlad (ako v pozn. 1) s. 249.

⁴ Zv. 1, s. 208n. (§ 27). Durant, s. 386. Čes. prekl. (ako v pozn. 1) s. 129.

⁵ Zv. 2, s. 716 (kap. 46). Čes. prekl. s. 426.

⁶ Zv. 1, s. 346 (§ 52). Čes. prekl. s. 208.

Protipól k tejto najtupšej viditeľnosti vôle tvorí tragédia, resp. trýchlohra, ktorá „nám zjevuje opäť stejné rozštěpení vôle, avšak na nejvyšším stupni objektivace, v hrozivé velikosti a zřetelnosti.“⁷ V medzistupňoch sídlia ešte maliarstvo (vo svojich druhoch historického maliarstva, portrétu a žánrového maliarstva) a sochárstvo a nakoniec aj poézia.

Podľa Schopenhauera je vzťah dejín k poézii porovnateľný so vzťahom portrétu k historickému maliarstvu. Zvieratá sa nedajú portrétovať, pretože u nich prevláda druhový charakter; možné je to naopak jedine pri podobe a tvári človeka, strhávajúcej k „čistě estetickému nazírání“.⁸

Najvyššiu priečku medzi umeniami zaujíma podľa Schopenhauera hudba.

„(...) uměním, zcela se odlišujícím od všech jiných, je hudba. Nepoznáme v ní napodobování, opakování nějaké ideje bytostí ve světě, a přesto je tak velkým a nadmíru nádherným uměním, tak mocně působí na nitro člověka, který ji zcela a hluboce chápe jako velmi obecný jazyk, jehož zřetelnost dokonce předstihuje zřetelnost názorného světa; – že v ní jistě můžeme najít víc než nějaké *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*, o čem mluví Leibniz, i když má naprosto pravdu, pokud sledujeme jen její bezprostřední a vnější význam, její slupku. Pokud by však nebyla nic víc, pak by se uspokojení, které poskytuje, muselo podobat tomu, jaké pocítujeme při správném vypočítání nějakého příkladu a nemohla by být onou vnitřní radostí, která oslovuje nejhlubší nitro naší bytosti.“ Počtový moment ako nevyhnutný a nezrieknuteľný základ hudby sa síce nedá poprieť – bez neho by prestala byť hudbou –, ale podstata hudby je skrytá ešte oveľa hlbšie. Napokon je to niečo nevysloviteľné a Schopenhauer nevie čitateľovi dať inú radu, než aby často počúval

⁷ Tamže.

⁸ Zv. 1, s. 300 (§ 45). Čes. prekl. s. 182.

hudbu „s vytrvalou reflexí a k tomu je opět žádoucí být již velmi důvěrně obeznámen s celou myšlenkou, kterou podávám.“ Táto myšlienka smeruje k tomu, že hudba, ktorá vyjadruje to „najvnútornejšie zo sveta a z nášho ja“, reprezentuje „napodobňujúci vzťah k svetu“. Sama je znakom a nie niečím „označovaným“. Schopenhauer chápe hudbu mimeticky, nie však v užšom zmysle zobrazenia ako skôr v štruktúrálnej afinite k svetu. Hudba transcenduje sféru javenia sa ideí a ich mnohosti, ktorá sa realizuje podľa *principium individuationis*, „prekračuje“ idey a je na nich celkom nezávislá. „Hudba tedy vôbec není, jako jiná umění, odrazem idejí, ale odrazem vůle samé, jejíž objektitou jsou i ideje. Proto je právě účinek hudby tolik mocnější a pronikavější než účinek jiných umění, neboť ta mluví jen o stínech, kdežto ona o podstatě.“⁹

Podstatu umení vidí Schopenhauer v tom, že – ako aj filozofia – spejú k tomu, aby „vyriešili problém bytia“, Každé umelecké dielo teda odpovedá – pokiaľ je „vydarené“ – „svojím spôsobom“ na základnú otázku: „Čo je život?“¹⁰ Schopenhauer tak dáva estetike – ako približne v tom istom čase Kierkegaard¹¹ – dimenziu filozofie života. V tomto smere budú neskôr – pravda, bez rozhodne pesimistických komponentov – pokračovať Dilthey a Bergson, a napokon aj francúzsky

⁹ Zv. 1, s. 346 (§ 52), nakoniec s. 349. Čes. prekl. s. 208-210.

¹⁰ Zv. 2, s. 502 (kap. 34). Čes. prekl. s. 297.

¹¹ Søren Kierkegaard, *Gesammelte Werke*, zv. 16, časť 1, prekl. H. M. Jung-hans, Düsseldorf / Köln 1957 – 58, s. 246 a n. – Porov. aj texty in: W. Oelmüller (a i.), *Diskurs: Kunst und Schönes*, Paderborn (a i.) 1982, s. 252 a n. – Ku Kierkegaardovým estetickým názozom porov. Th. W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Frankfurt a. M. 1974. – H. Deuser, *Die paradoxe Dialektik des politischen Christen. Voraussetzungen bei Hegel. Die Reden von 1847/48 im Verhältnis von Politik und Ästhetik*, München / Mainz 1974. – Tenže, „S. Kierkegaard: Existenzdialektik“, in: *Grundprobleme der großen Philosophen*, vyd. J. Speck (*Philosophie der Neuzeit*, zv. 3), Göttingen 1983, s. 125n., najmä s. 137 a n.

existencializmus orientuje umeleckú produkciu celkom na tento aspekt života.

Schopenhauer predikuje umeleckým dielam „naivní a dětskou otázku *nazírání*“.¹² Rekuruje tým – už z hľadiska použitia slova – na emfatické určenie „naivného“ u Schillera a ožiuje Goetheho pojem nazerania. Kým však u Goetheho malo „nazeranie“ zrejme viac funkciu určiť vzťah človeka k prírode ako čisto vizuálny, aby sa tak predišlo praktickému zásahu do prírody či dokonca jej ničeniu, u Schopenhauera sa tento termín stal celkom symbolom komtemplácie. Schopenhauer tým položil základ pre recepčný postoj, ktorý sa normatívne požadoval na prelome storočí v hnutí umeleckej výchovy a v hudobnej výchove, nakoniec aj vo vedeckých interpretačných teóriách. Príznačná je Schopenhauerova veta: „Před obrazem se má každý postavit tak, jako před knížetem, v očekávání, zda a co k němu bude mluvit; a jako ke knížeti, tak k obrazu sám nemluví: neboť to by vnímal jen sama sebe.“¹³

Čo sa povedalo o umeleckom diele, to platí *mutatis mutandis* aj o umelcovi, *g é n i o v i*, ktorého postoj sa dá rovnako v rozhodujúcej miere charakterizovať ako kontemplácia. Základnou podmienkou génia je „abnormální převaha senzibility nad iritabilitou a reprodukční silou.“¹⁴ Schopenhauer nadväzuje na Kantov pojem „nezainteresovanej záľuby“, keď vyhlasuje, že schopnosť génia spočíva v tom „vyloučit své chťění, své účely, tedy na čas se úplně zřici své osobnosti.“¹⁵ Mizogýnna črta Schopenhauera sa zviditeľňuje v tom, že ženám zásadne upiera génia a prisudzuje im nanajvýš talent.

¹² Schopenhauer (ako v pozn. 1), zv. 2, s. 502 (kap. 34). Čes. prekl. (ako v pozn. 1) s. 297.

¹³ Tamže, s. 503 (kap. 34). Čes. prekl. s. 298.

¹⁴ Tamže, s. 486 (kap. 31). Čes. prekl. s. 276.

¹⁵ Zv. 1, s. 255 (kap. 36). Čes. prekl. s. 311.

Odôvodňuje to tým, že ženy ako stelesnenie rozmnožovania podriaďujú intelekt vôli k životu alebo vytváraniu života. „Ženy môžu mať významný talent, ale žiadneho génia: neboť zůstávají vždy subjektívni.“¹⁶

Schopenhauer tým ak už nie priam zaviedol, potom aspoň energicky zastával osudnú ideologému, ktorá sa v nasledujúcom období čoraz väčšmi usádzala vo všeobecnom vedomí. Na prelome storočí, keď sa diskutovala ženská otázka a muži sa cítili ohrozovaní vo svojich zdedených spoločenských pozíciách, sa tento klamný argument vytiahol a prednášal ešte agresívnejšie, ako napríklad u Otta Weiningera.¹⁷

Schopenhauerova estetika – nie v neposlednom rade kvôli veľkému významu, ktorý v nej má hudba – urobila veľký dojem na Richarda Wagnera. V „Bludnom Holanďanovi“ sa v motíve nepokojného blúdenia a nenaplnenia objavuje reflex schopenhauerovskej filozofie.

Aj mladý Nietzsche bol na začiatku celkom pod jej vplyvom, neskôr, keď ohlásil životu pritakávajúcu „vôľu k moci“ ako „prehodnotenie všetkých hodnôt“, sa však od nej radikálne dištancoval. Nietzsche Schopenhauerovi vytýka „nihilistické znehodnotenie celého života“, a to práve tam, kde ide o „proti-inštancie“ sebaopotvrdenia vôle k životu, totiž pri umení, heroizme, génii, kráse: „najväčší psychologické padělatelství, jaké v dějinách, vyjma křesťanství, bylo.“¹⁸

¹⁶ Zv. 2, s. 486 (kap. 31). Čes. prekl. s. 287.

¹⁷ O. Weininger, *Geschlecht und Charakter*, Wien / Leipzig 261925 (1. vyd. 1903). Z predslovu k 1. vydaniu: „Že sa skúmanie na svojom konci obracia proti mužovi a, v hlbšom zmysle, než tuší bojovníčka za práva žien, prisudzuje mu najväčšiu a vlastnú vinu, to bude pre autora málo užitočné, a je toho rázu, ktorý koniec koncov môže pomôcť rehabilitovať ho u ženského pohľavia“ (s. VII).

¹⁸ F. Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*, č. 21, in: F. N., *Sämtliche Werke*, kritické študijné vydanie v 15 zväzkoch, vyd., G. Colli a M. Montinari, München / Berlin / New York 1980, zv. 6, s. 125. Český preklad: F. Nietzsche, *Soumrak bůžků*, in: F. N., *Ecce homo*. Praha 1993, s. 64.

FRIEDRICH NIETZSCHE

Asi u žiadneho iného filozofa moderny nedominuje základný rys estetického myslenia tak veľmi ako u Nietzscheho. V ňom spočíval v neposlednom rade jeho (sčasti politicky veľmi problematický a mysliteľov rozdeľujúci) účinok v prvej polovici 20. storočia. Aj teraz, v čase vyhlásenej „postmoderny“, je to jeho idea „umeleckej kultúry“, čo ho opäť ukazuje ako aktuálneho filozofa.

Počas všetkých štádií svojho života, azda s výnimkou „pozitivistickej“ fázy, kedy sa po sklamaní zakúsenom na Richardovi Wagnerovi obracia skôr k triezvo-skeptickým osvietenenským ideám [dočasne sa jeho hlavnou postavou stáva Voltaire, v *Menschliches, Allzumenschliches* (Ľudské, príliš ľudské, 1878 – 1880)], reflektuje Nietzsche, ktorý sa raz nazval „artistom s vedľajším vedeckým nadaním“, nové určenie umenia, ktoré sa mu javí ako jediný prostriedok, ako postaviť proti pokrytectvu v metafyzike, morálke, náboženstve a vede názor, ktorý umožňuje celkom novú kvalitu života.

Nietzscheho estetika má potom silne etické komponenty, siahajúce až do sféry politického. Ide mu totiž o prevrátenie kultúrnych hodnôt, ktorých prekonanosť neúprosne pranieruje. Potiaľ je jeho estetika zároveň kritikou panujúceho buržoázneho chápania života. Cenou, ktorú musel zaplatiť za nutnosť znášania nenávidených pomerov, bola jeho dlhá choroba a neskoršia duševná porucha (od r. 1888), ktorá sa nedá vysvetliť len z lekárskeho hľadiska, ako sa o to kedysi viacerí

opakovane pokúšali. Ernst Bertram videl u Nietzscheho „teodiceu choroby“ a dával ju do súvislosti s jeho ideou umelca. V *Zarathustrovi* ohlasuje Nietzsche kult umelca ako Veľkého lekára: „Umelec nie je teraz len nutne chorým, je, podobne ako oní bakchantskí Gréci, chorým a lekárom zároveň, mágom, ktorý z najbližšej blízkosti smrti čerpá čaro večného života.“¹ *Fröhliche Wissenschaft* (Radostná veda), ktorú Nietzsche ohlasuje, je jeho odpoveďou na vlastné utrpenie, hovorí o nej ako o „saturnáliách ducha, ktorý trpezlivo odolával strašnému dlhému tlaku – trpezlivo, prísne, chladne, bez podrobenia sa, ale aj bez nádeje – , a ktorého teraz zrazu prepadá nádej, nádej na zdravie, o p o j n o s ť uzdravenia.“² Z „optiky chorého“, hovorí Nietzsche, pozerá smerom k zdravším hodnotám a pojmom a badá tam „plnosť sebaistoty bohatého života“. V štruktúre choroby zakúša Nietzsche diferenciu dvoch prírod, ktoré nedospejú k identite: somatický substrát a jeho kultúrne preformovanie. V telesnosti, ktorá musí zvládnuť konflikt, sú však obsiahnuté potenciály uzdravenia: vo forme inštinktov ako vitálnych princípov.

Ešte predtým, ako sa v neskorom diele stane biologický pojem inštinktu centrálnym pre Nietzscheho estetiku, je tu už vecne v *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Oder: Griechenthum und Pessimismus* (Zrod tragédie z ducha hudby. Alebo: Gréci a pesimizmus) z roku 1871. Táto práca sa zakladá na intenzívnom čítaní Schopenhauera (1865) a preberá aj myšlienkové modely z *Welt als Wille und Vorstellung* (Svet ako vôľa a predstava). V jeho kritike klasicko-humanistického ideálu Grécka, ktorý od čias Winckelmannna ovládal neme-

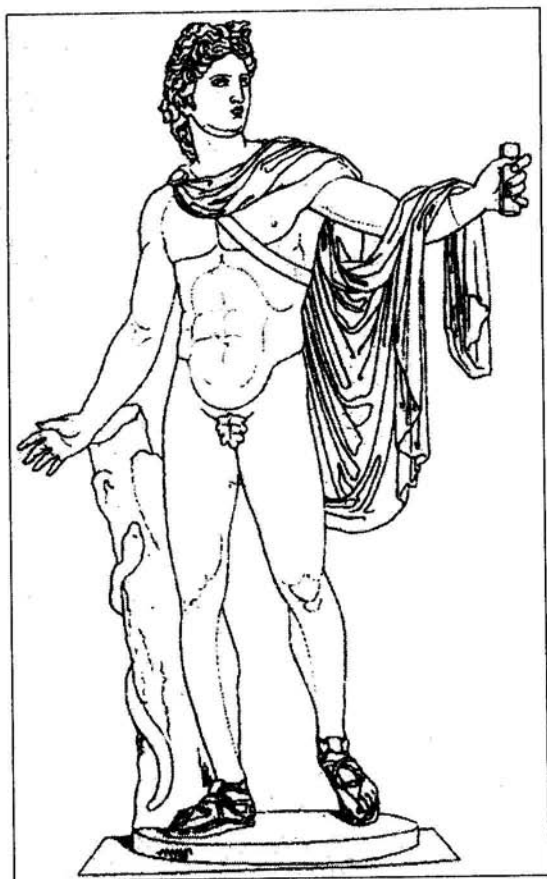
¹ E. Bertram, *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, Berlin 1921, s. 138.

² F. Nietzsche, *Fröhliche Wissenschaft*, in: F.N., *Sämtliche Werke*, kritické študijné vydanie v 15 zväzkoch, vyd. G. Colli a M. Montinari, München / Berlin / New York 1980, zv. 3, s. 345. Český preklad: F. Nietzsche, *Radostná veda*, Praha 1992, s. 9.

kú kultúru a predstavy vzdelaného nemeckého meštiactva, ale aj klasickej filológie, sa preňho stáva Schopenhauerova popularita vôle ako univerzálnej pudovej štruktúry, zakúšanej subjektom vo svojej telesnosti, a predstavy, chápanej ako jasné poznanie, štruktúrnym princípom, ktorý mu umožňuje rekonštruovať v gréckej forme života dualizmus, ktorého zložky sa k sebe vzťahujú ako príroda a kultúra. Tak rozlišuje dva princípy, dionýzsky a apolónsky, a rozvádza: „Preberáme mená Apolóna a Dionýza od Grékov, ktorí síce nespřístupnili usudzovaniu hlbokomyseľné tajné učenia o ich umeleckom názore v pojmoch, ale v rozhodne zreteľných tvaroch sveta ich bohov. Na obidve ich božstvá, Apolóna a Dionýza, nadväzuje naše poznanie, že v gréckom svete existuje obrovský protiklad, čo do pôvodu a cieľov, medzi umením obrazovým, apolónskym, a umením neobrazným, hudbou ako umením Dionýza: obidva tak rozdielne pudy idú povedľa seba, zväčša v otvorenom sváre a vzájomne sa dráždiac k vždy novým silnejším zrodom, aby v sebe upevňovali boj onoho protikladu, ktorý spoločné slovo ‚umenie‘ premostuje len zdanlivo; až sa konečne, zázračným metafyzickým aktom helénskej ‚vôle‘ zjavujú spárené a v tomto spárení napokon vytvárajú tak dionýzske ako aj apolónske umelecké dielo atickej tragédie.“³

Pre Nietzscheho je svet obrazov, ktorý reprezentuje Apolón, boh svetla ako „boh obrazotvorných síl“ (27), svetom krásneho zdania a harmónie. Apolón nevzchádza len v čistom poznaní, pretože je zároveň bohom sna, v ktorého „tvorbe je každý človek dokonalým umelcom“ (26), jestvuje však „krehká línia, ktorú snový obraz nesmie prekročiť, aby nepôsobil patologicky, v opačnom prípade nás zdanie klame ako neo-

³ V nasledujúcom texte uvádzané citátové odkazy podľa: F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in: *Sämtliche Werke* (ako v pozn. 2), zv. 1, s. 9 – 156, tu s. 25 a n. Slovenský preklad: F. Nietzsche, *Zrod tragédie z ducha hudby. Prípád Wagner. Nietzsche proti Wagnerovi*, Bratislava 1998, s. 26.



Belvedérsky Apolón. (reprodukcia)

Rímska mramorová kópia podľa atického bronzového originálu
zo 4. stor. p. n. l.

hrabaná skutočnosť“ (27). Apolón už stelesňuje istý stupeň
sublimácie a mierneho zduchovnenia. Nietzsche je však da-
leko od toho, aby túto „jasnosť“ apolónskeho stotožnil s mo-

dernými formami asketického ratio: „Nič mu nepripomína askézu, duchovnosť a povinnosť: prihovára sa mu len neskrotné a triumfujúce bytie, v ktorom je zbožstvené všetko, čo jestvuje, a vôbec nie je dôležité, či je to dobré alebo zlé.“ (31 a n.) Pod touto prikrývkou umeleckého sveta apolónskeho (Nietzsche hovorí o „olympskom čarovnom vrchu“), ktoré stelesňujú postavy gréckych bohov, je však skrytý svet hrôzy a desu, ktorý bol v raných gréckych dejinách čoraz viac potlačovaný. Tento temný základ musel byť zatlačený, aby sa urobilo znesiteľným utrpenie, na ktoré boli Gréci údajne „tak jedinečne uschopnení“. Ale toto dionýzske nie je len svetom údesného, ale aj opojenia, ktoré stupňuje subjektívne až k sebazabudnutiu a ruší *principio individuationis* v kolektívnych konaniach ako chórový spev a tanec. „Pri dionýzovskom zázraku sa nielenže opäť utvárajú zväzky medzi ľuďmi, ale aj odcudzená, nepriateľská a potlačená príroda opäť slávi zmierenie so svojím strateným synom, s človekom.“ (29) „Teraz je otrok slobodný, lebo prelomil všetky meravé nepriateľské zábrany, núdzu, zvoľu alebo »bezočivú módu«, ktoré sa medzi ľuďmi usadili. Teraz, pri tomto evanjeliu svetovej harmónie, sa každý cíti so svojím blížnym nielen zjednotený, zmierený, spojený, ale akoby roztrhal i Májin závoj a akoby nad onou tajomnou prajednotou z neho ešte stále lietali rozšklbané kúsky“ (29 a n.)

Svet dionýzskeho je svetom hudby (príp. hudobného praumenia: táto časť teórie mala na prelome storočí získať fundamentálny význam pre koncepcie ako „hudobná výchova“, ktorá chcela opäť zrušiť diferenciáciu druhov). Tu sa Nietzsche opäť napája na Schopenhauera, ktorý opisoval hudbu ako zvlášť mocnú a prenikavú, vymaňujúcu sa vypovedateľnosti, ako „čistý odraz samotnej vôle“. Vzhľadom na nezrušiteľné utrpenie vo svete ako jediná poskytuje útechu.

Apolónske naopak Nietzsche asociuje s takými umeleckými druhmi ako plastika, architektúra a epos. Vrchol ume-

leckých výkonov v antickej gréckej kultúre – historický výsledok sporov týchto dvoch princípov dionýzskeho a apolónskeho – predstavuje podľa Nietzscheho antická tragédia, pri ktorej rekonštruuje v chóre rezíduá chóru Satyrov, ktorí sa teraz premenili na „fingované prírodné bytosti“. V chórovom speve tragédie sú ešte rozpoznateľné obrazy, ktoré majú extatický charakter a pripomínajú staré mystériá. Pre Nietzscheho nakoniec predstavuje tragédia akúsi pacifikáciu dionýzskeho živlu apolónskym, pretože chór je takrečeno nútený dívať sa na „apolónske naplnenie“. Či je Nietzscheho teória správna z filologicko-historického hľadiska, o tom možno viesť spory. Novou bola každopádne jeho deštrukcia ideálneho obrazu, ktorý sa robil o gréckej kultúre. Že Nietzsche uskutočnil túto analýzu prehistórie tragédie v aktuálnej perspektíve, osvetľujú aj ďalšie vývody, ktoré sú venované Sokratovi, v ktorom vidí typického diváka, čo chce prijať tragédiu racionálne v historickom optimizme, pritom však pritlmuje jej dionýzske hĺbkové vrstvy:

„Sokrates bol však tým druhým divákom, ktorý tragédiu nechápal, a teda si ju ani nevážil; ale spolu s ním sa Euripides odvážil byť heroldom novej umeleckej tvorby. Staršia tragédia však na to zahynula, preto je estetické sokratovstvo zároveň aj vražedný princíp: pokiaľ sa však viedol boj proti dionýzskemu v staršom umení, spoznávame v Sokratovi Dionýzovho protivníka, nového Orfea, ktorý povstal proti Dionýzovi, a napriek tomu, že ho Mainady aténskeho súdneho dvora roztrhali, predsa len prinútil všemocného boha k úteku. Ten sa, ako kedysi pred edonským kráľom Lykurgom, zachránil v hlbokom mori, najmä v mystických prúdoch tajného kultu, ktoré sa pomaly šírili do celého sveta.“ (87 a n.)

Sokrates, ktorého Nietzsche nazýva „zvláštnym n e – m y s t i k o m“ (90), je pre neho zástupcom nového racionalizmu, ktorý čelí dokonca i smrti „bez prirodzenej hrôzy“; tým sa – Platónovým prostredníctvom – stáva novým vzorom pre atén-

sku mládež. Napriek tomu je tento racionalizmus len povrchovým fenoménom: Sokrates si zastiera, že hneď za ním je v pohybe „hnacie koleso“ (63), že za jeho zdanlivo jasným logickým myslením číhajú inštinky a monštruóznosti. Práve toto Nietzsche kritizuje na súdobej kultúre: že sa v gigantickom sebaklame naivne zabáva na apolónskom zdaní svojho domnele nenapadnuteľného ducha.

Princíp dionýzskeho vyvodil Nietzsche vo filologickej analýze (ktorú však Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff⁴, neskôr vedúci klasický filológ, v ktorom Nietzsche bezpochyby videl zástupcu moderného sokratizmu, odmietol v ostrej recenzii ako nevedeckú). Na čo tým narazil, bol svet opojenia, pudov a entuziastickej extázy, ale aj existenciálneho otrasu. Ak bol v tomto čase ešte celkom pod vplyvom Schopenhauerovho pesimizmu, takže útešný moment dionýzskeho mal pre neho ešte veľký význam, zmenilo sa v nasledujúcom období jeho chápanie afektov v tom smere, že ich chápal ako prameň životnej energie. Táto zmena významu sa uskutočnila v neposlednom rade pod vplyvom najnovšieho stavu prírodných vied, najmä biológie a jej sa približujúcej psychológie, ktorá postupovala podľa Fechnerovho vzoru experimentálne a skúmala súvislosť psychického a fyzického v centrálnej nervovej sústave.

Rozhodujúci popud však prišiel od vývojovej teórie Charlesa Darwina. Jeho teória výberu silnejšieho a prirodzenej selekcie, ktorú prezentoval v spise *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* (O pôvode druhov prostredníctvom prirodzeného výberu, London 1859), otriasla idea-

⁴ K U. v. Wilamowitz-Moellendorffovi porov. G. Vattimo, *Friedrich Nietzsche*, prekl. K. Laermann, Stuttgart / Weimar 1992, s. 100. Porov. U. v. Wilamowitz, *Zukunftsphilologie! Zweites Stück. eine erwiderng auf die rettungsversuche für Fr. Nietzsches „Geburt der Tragödie“*, Berlin 1873.

listickými koncepciami duchovných vied, pretože priniesla do diskusie novú tézu o zmeniteľnosti druhov a, ešte revolučnejšie, o pôvode človeka zo zvieracej ríše. Nietzsche prebral darvinistické myšlienkové dedičstvo najmä od Paula Réeho (1849 – 1901), ktorý svojimi spismi *Der Ursprung der moralischen Empfindungen* (Pôvod morálnych pocitov, Chemnitz 1877) alebo *Die Entstehung des Gewissens* (Vznik svedomia, Berlin 1885) zapôsobil na Nietzscheho *Zur Genealogie der Moral* (Ku genealógii morálky, 1887). Aj Herbert Spencer, ktorý sa svojím evolucionizmom tesne pripojil k Darwinovi, ovplyvnil Nietzscheho myslenie svojou tézou, že elementárne podnety nervovej sústavy zodpovedajú elementárnym stavom vedomia, z ktorých integrácie a diferenciácie sa dá odvodiť celý duchovný život.⁵

Rozhodujúci je v tejto súvislosti darvinizmom proklamovaný biologický pojem života, ktorý sa chápe celostne, ako dynamicko-energetická kategória. Jeho recepcia vysvetľuje Nietzscheho „konverziu“ od pesimizmu schopenhauerovského razenia k vôľu zdôrazňujúcemu optimizmu, ktorý sa živí pocitom moci, čo je ako jediná vyhlásená za dobrú a „krásnu“. Všetko slabé a nevydarené, v prirodzenom výbere neselektované ako pozitívne, sa teda ukazuje ako „škaredé“. Tu tkvie nepopierateľne prefašistická tendencia Nietzscheho, na ktorú sa jeho filozofia ako celok nesmie redukovať, keďže je veľmi protirečivá a na mnohých miestach zjavuje sympatetickú senzibilitu voči práve onomu slabému a bezmocnému, voči jemným nuansám.

S touto predstavou vitálneho pocitu moci sa u Nietzscheho spája hedonistické chápanie, že umenie je „veľkým stimu-

⁵ Porov. H. Spencer, *System der synthetischen Philosophie*, 10 zv., Stuttgart 1875 a n. – Nietzsche sa síce párkrát vyjadril o Spencerovi trochu posmešne; nazýva ho „pedantským Angličanom“ a označuje jeho filozofiu za „úzkoprsú“. Pri všetkej dištancovanosti mal však Spencerov evolucionistický koncept na jeho myslenie vplyv.

lansom života“. Jeho úlohou je umocňovanie životného pocitu, silných afektov, „slasti“. Život (ako už v koncepcii dionýzskeho) sa má naďalej zakúšať ako opojenie: „Opojenie, ktoré prichádza následkom všetkých veľkých túžob, všetkých silných afektov; opojenie slávnosti, súperenia, bravúrneho výkonu, vífazstva, každého extrémneho pohybu; opojenie krutosti; opojenie v ničení (...) Podstatným na opojení je pocit stupňovania moci a plnosť.“⁶ To sa píše v *Götzen-Dämmerung* (Súmrak modiel) a v *Nachgelassene Fragmente* (Zanechané fragmenty), ktoré obsahujú množstvo poznámok a sentencií, Nietzsche vždy znovu variuje túto tému. Jeho nový pojem života (ako ferment pojmu umenia) sa teraz vzťahuje aj na teóriu tragédie: Nietzsche sa obracia proti „veľkému nedorozumeniu Aristotela“, ktorý zaviedol dva „d e p r i m u j ú c e afekty“, hrôzu a súcit. Proti tomu namieta, že sa tam umenie samo neguje, pretože čo „hrôza alebo súcit habituálne podnecuje, dezorganizuje, oslabuje, zbavuje odvahy (...) Tragédia by potom znamenala proces rozkladu: inštinky života ničiace sa v inštinkte samého umenia. Kresťanstvo, nihilizmus, fyziologická dekadencia: to by liplo na rukách, to by v tej istej hodine prevážilo, to by sa hnalo dopredu – n a d o !... Tragédia by bola symptómom úpadku.

Tejto teórii sa dá chladnokrvne odporovať: totiž tým, že meriame pomocou dynamometra pôsobenie tragickej emócie. Ako výsledok dostaneme, čo konečne môže neuznať len absolútne luhárstvo systematika: že tragédia je t o n i c u m.“⁷

Umenie je pre Nietzscheho forma existencie, ktorá integrálne preniká životom. Preto ostro polemizuje s jeho partikularizáciou na „umenie odpočinku“, čo vyplňa voľný čas a má

⁶ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*, in: F. N., *Sämtliche Werke* (ako v pozn. 2), zv. 6, s. 116. Po česky: F. Nietzsche, *Ecce homo*, Praha 1993, s. 85.

⁷ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, in: *Sämtliche Werke* (ako v pozn. 2), zv. 13, s. 410.

len zábavný charakter. Spoznáva, že jeho pojem umenia sa nemôže presadiť proti primátu práce, ktorá ovláda všedný deň; pretože za týchto ekonomických podmienok môže byť len zatlačené do sféry času bez práce. Tak zostáva Nietzscheho pojem umenia nakoniec utopický: „Opisujem šťastie, ako si ho predstavujem v dnešnej hektickej, mocichtivej spoločnosti Európy a Ameriky.“⁸ Tento stav šťastia si Nietzsche imaginuje v obraze „slávnosti“, ktorej náladou je pocit závratu. Ponárame sa ako vo víre. Na slávnosti zhadzujeme veľké bremeno, nechávame si vytrhnúť z rúk opraty. Tým síce prechodne strácame moc, ale týmto oslobodením a zotavením ju opäť získavame. Nietzsche chce teda dať umeniu čo najširšiu bázu, obmedzenie na „umenie umeleckých diel“, ktoré sú len „príveskami“, rozhodne odmieta. Ani estetika génia nie je pre neho akceptovateľná. Hoci sa čoraz viac prikláňa k aristokratizmu, v tomto bode zastáva skôr „demokratickú“ pozíciu. V prechodnej fáze *Menschliches, Allzumenschliches* (Ludské, príliš ľudské) sa píše: „(...) záleží len na stupňoch a kvantitách: všetci ľudia sú umeleckí, filozofickí, vedeckí atď. Naše ocenenie sa vzťahuje na kvantity, nie na kvality. Ctíme si veľké, to jest však aj nenormálne.“⁹

⁸ Nietzsche, *Morgenröte*, in: *Sämtliche Werke* (ako v pozn. 2), zv. 3, s. 213.

⁹ Nietzsche, *Theoretische Studien* (1872/73, 1875), in: *Nietzsche's Werke*, odd. 2, zv. 10: *Nachgelassene Werke. Aus den Jahren 1872/73 – 1875/76*, Leipzig ²1903, s. 107 a n., tu s. 136 (č. 65). Porovnaj aj Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, in: *Sämtliche Werke* (ako v pozn. 2), zv. 2, s. 545 a n. („Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller“).