

Søren Kierkegaard

Odlesk antického tragična
v tragičnu moderním

Zkouška fragmentárního úsilí

vyložena pro

Συμπαρνεκρομενοι ¹

¹ „Symparanekromenoi“ je Kierkegaardův neologismus, který znamená společenství pohřbených živých. Kierkegaard si poznamenal (Papirer II A 690), že slovo „paranekroi“ našel u Lukána.

Někdo by mohl k tomuto nadpisu říci: tragično zůstává vždy tragičnem, a nemohl bych příliš namítat, vždyť každý historický vývoj se odehrává uvnitř příslušného pojmu. Samozřejmě za předpokladu, že slova mají určitý smysl a že dvakrát opakovaný výraz "tragično" není jen nějakou nesmyslnou parentezí uzavírající bezobsažné nic, nýbrž má obsah, který nedetronizoval svůj pojem, ale obohatil jej. Na druhé straně jistě neušlo pozornosti pozorovatele ani to, co čtenářské a divadelní publikum považuje za zaslouženou dividendu ze své uměnímilovnosti - že totiž mezi antickou a moderní tragédií je podstatný rozdíl. Kdyby někdo naopak chtěl tento rozdíl absolutizovat, aby zchytrale a třeba i násilně odtrhl antické a moderní pojetí tragična, pak by to nebylo méně nesmyslné než v předchozím případě, protože by zase zapomínal, že bezpodmínečně musíme vyjít z tragična samého a že i když se obě pojetí mohou značně lišit, právě východisko je antické a moderní tragédii společné. Výstrahou před takovým jednostranným pokusem nám může být i to, jak se estetikové neustále dovolávají ustálených Aristotelových definic a postulátů, jako by měly pojem tragična vyčerpat; výstrahou o to potřebnější, že člověka musí jímat smutek, vida, že jakkoli se svět změnil, pojem tragična zůstal ve své podstatě stejný, jako se člověk vždy stejně přirozeně dává do pláče. Třebaže to může uspokojit toho, kdo nepřeje roztržkám, tím méně oddělování tragična antického a moderního, vyvstává tu táž obtíž, již se nám právě podařilo obejít, jenomže teď v jiné a daleko nebezpečnější podobě. Nikdo, kdo je obeznámen s aristotelickou estetikou, jistě nepopře, že se z dlužné svědomitosti nebo ze starého zvyku neustále vracíme k estetice Aristotelově², jehož kvalitativní součásti tragédie³ i nadále platí. Podíváme-li se však na tyto součásti podrobněji, hned nastanou potíže. Aristotelovy požadavky jsou totiž tak všeobecné, že by s ním člověk mohl naprosto souhlasit stejně jako z jiného hlediska nesouhlasit vůbec. Abychom nepředbíhali následující úvahy tím, že bychom hned na začátku vyzradili, co má být jejich předmětem, pokusím se raději objasnit svou myšlenku na analogickém příkladu - na komedii. Starý estetik by jistě řekl, že komedie vyžaduje povahokresbu a situaci a že komedie má budit smích - toho se lze napořád dovolávat; ale jakmile se zamyslíme nad tím, jak rozličné věci mohou budit smích, dostane takový požadavek gigantické rozměry. Kdo se někdy zamyslel nad svým či cizím smíchem a kdo přitom pozoroval více podstatné nežli nahodilé rysy a konečně kdo si s psychologickým zájmem všiml toho, co připadá směšné jednomu každému pokolení, ten snadno dojde k přesvědčení, že neměnné požadavky na to, co je komické a co vzbuzuje smích, jsou vysoce proměnlivé v závislosti na představě, která o směšném panuje obecně, i když tato rozmanitost nebude zase nikdy natolik velická, aby odpovídajícím výrazem somatických funkcí byl pláč namísto smíchu. Nuže totéž platí i o tragičnu.

² Odkaz k Aristotelově *Poetice*.

³ Aristoteles vyjmenovává šest kvalitativních součástí: dramatický děj, povahokresba, myšlenková stránka, mluvně-slovní stránka, scénická výprava a hudba

Avšak jádrem našeho nevědeckého rozboru není ani tak poměr mezi antickým a moderním pojetím tragična, jako pokus ukázat, jak lze vlastnosti antického tragična rozeznat v tragédičnu moderním, a přitom se snad později obnaží i sama podstata tragična. Jakkoli těžké pro mě bude ono obnažení, zdržím se prorokování, zdali toho naše doba má vůbec zapotřebí, když z toho stejně nic nevzejde, tím spíše, že dnešní doba má spíše sklony ke komičnu. Současnost je totiž nahlodána subjektivním pochybováním a čím dál tím více se rozmáhá izolace, což lze nejlépe doložit vznikem nejrůznějších sociálních hnutí. Tím, že se snaží čelit současné tendenci k izolaci, o ní vlastně svědčí, a to v té míře, v jaké používají svých bezhlavých způsobů. Izolovanost se vždy snaží vyhlásovati svůj číselný význam; když se jednotka prohlašuje za jednotku, pak je to izolace; v tom mi jistě dají za pravdu i všichni přívrženci asociování, třebaže nedokáží vidět, že je to právě táž izolace, když stovka vyhláshuje, že není ničím jiným než stovkou. Číslu je toto číslo vždy dokonale lhostejné, ať jde o 1 nebo 1000 anebo počet všech lidí, co jich je na zeměkouli. Duch asociování je tedy v principu stejně revoluční jako duch, pro němuž chce bojovat. Když chtěl David plně pocítit svou moc a slávu, nechal sečíst svůj lid⁴; v naší době by se mohlo naopak říci, že lidé se sami sčítají tehdy, když chtějí pocítit svůj význam tváří tvář vyšší moci. Avšak všechny tyto asociace nesou známku nahodilosti a povětšinou se tvoří za tím či oním případkovým účelem, nejčastěji samozřejmě za tím, který jako asociace opanují.

Četnost asociací tak nejen dokazuje rozklad naší doby, ale zároveň jej urychluje, neboť jednotlivá sdružení se stávají *infusorii* ve státním organismu a ukazují, že rozklad už opravdu začal. Cožpak se v Řecku nezačal stát rozkládat, když se rozmohly politické kluby – heterie? A cožpak se naše doba nepodobá té, kterou ani Aristofanes nedokázal zobrazit směšnější, než jakou byla ve skutečnosti? Cožpak se z politického pohledu nevytrácí neviditelné duchovní pouto, které drželo stát pohromadě; což není síla náboženství, které udržovalo to, co je neviditelné, oslabena a poničena, což nemají státníci a kněží společné to, že podobni dávným augurům dokážou jen stěží hledět jeden na druhého bez posměchu?⁵ A přece má naše doba jednu zvláštnost oproti Řecku, je tudnomyslnější, a proto i zoufalejší. Naše doba je dosti tudnomyslná, aby věděla, že existuje něco, čemu se říká odpovědnost, a že to cosi znamená. A přece ještě máme v čerstvé paměti výrok francouzského státníka⁶, který, když mu už podruhé nabízeli ministerské křeslo, odvětil, že by je přijal za předpokladu, že odpovědnost ponese státní tajemník. Francouzský král, jak všichni víme, nenese žádnou odpovědnost, tu má nést jeho ministr; ale ani ministr nechce nést odpovědnost a chce být ministrem jen tehdy, ponese-li ji státní tajemník, takže se to přirozeně skončí tak, že odpovědnost ponese strážník nebo pouliční zametač. Jaký skvělý námět pro Aristofana tahle na hlavu postavená historie odpovědnosti! A z druhé strany, pročpak se ona vláda i ti, kteří vládou, tak obávají přijmout odpovědnost, ne-li proto, že mají strach z opozičních útoků těch, kteří stejně uhýbají před odpovědností a svalují ji zase na své podřízené. Představíme-li si dvě protichůdné síly, nicméně neschopné jedna druhou sevřít, protože jedna úslužně dává přednost druhé, nepostrádá taková situace komickou sílu. To postačí, abychom ukázali, že skutečná pouta, která drží stát pohromadě, se rozvazují, avšak izolace, jež

⁴ *Kniha Kronik I.*, kap. 21.

⁵ O římských augurech řekl Cato Starší, že nemohou projít jeden kol druhého, aniž by se usmíval; Kierkegaard si pouze splel římské augury s etruskými proroky srov. Cicero, *De divinatione* II 51, *De natura deorum* I 71.

⁶ Byl to francouzský ministr Thiers, informovali o tom berlínské noviny 22. března 1839.

tím vzniká, je přirozeně komická, a komickou právě skutečnost, že to, co je subjektivní, chce se čistě svou formou stát pojátkem. Každá izolovaná osobnost se pokaždé stává komickou, když se snaží svou nahodilostí čelit vývojové nutnosti. A nejhluběji komické by bezpochyby bylo to, kdyby nějaké nahodilé individuum pojalo univerzální ideu, že je osvobodilem celého světa. Naproti tomu Kristovo vystoupení je v jistém smyslu tou nehlubší tragédií (v jiném smyslu je něčím nekonečně větším), protože Kristus přišel v plnosti času, a - což zvláště zdůrazňuji vzhledem k tomu, co následuje - vzal na sebe hříchy světa.

Je známo, že Aristoteles praví, že v tragédii vychází každé jednání z myšlenkového pochodu a povahy (*dianoia kai ethos*)⁷; ale zároveň poznámenává, že hlavní věcí je dosažení cíle (*telos*), neboť individua nejednají proto, aby zobrazovali charakter, ale charakter tu jsou kvůli jednání. Už v tom si snadno povšimneme rozdíl od tragédie moderní. Osobitost antické tragédie totiž spočívá v tom, že jednání nevychází pouze z charakteru, v tom že jednání se subjektivně příliš nereflktuje a že do jednání se mísí relativní množství utrpení. Proto se v antické tragédii nerozvinuly dialogy do takové míry, aby vyčerpaly veškerou reflexi, která by se snažila všechno vysvětlit; nikoli, zde jako by jednotlivé hybné síly dialogu byly rozloženy do monologů a chóru. Ať se chór blíží epické podstatnosti či lyrickému vzletu, vždy říká cosi navíc, vysvětluje počínání jedinců; a monolog má zase více lyrického vzletu, a toto navíc se nevyjevuje ani v jednání ani v situaci. I samo jednání má v antické tragédii epický moment, je stejnou měrou událostí [*Begivenhed*] jako jednáním [*Handling*]. Přirozeně je tomu tak proto, že v antickém světě nebyla subjektivita plně sebereflktující.⁸ Dokonce i když si jedinec mohl jít, kam se mu zachtělo, byl závislý na podstatných určeních, kterými byly Stát, Rodina a Osud. Právě tato podstatná určení tvoří vlastní osudovost řecké tragédie, v níž spočívá její jedinečnost. Hrdinova záhuba totiž není jen následkem jeho jednání, ale též utrpením, kdežto v tragédii novější není vlastně hrdinova záhuba ani strádáním, nýbrž konáním. Dnes převládá situace a charakter. Tragický hrdina se sám subjektivně reflektuje a tato reflexe jej nejen z vytrhuje z bezprostředních vazeb ke Státu, Rodu a Osudu, ale často jej i odvrací od jeho dosavadního života. To, co nás na něm pak zajímá, je určitý úsek jeho života pojímaný jako jeho vlastní čin. Proto je tu možné vyjádřit veškeré tragično pouze prostřednictvím replik a situací, přičemž se dokonale využije všeho, co je bezprostřední. Moderní tragédie totiž nezná epické předpoklady ani nezanechává epickou pozůstalost.

Smyslem tohoto krátkého, leč postačujícího výkladu je osvětlit jeden, jak se domnívám, nesmírně důležitý rozdíl mezi tragičnem antickým a moderním, jde o rozdíl co do druhu tragické viny. Aristoteles jak známo požaduje, aby tragický hrdina měl nějakou vinu (*hamartia*).⁹ Ale vina stejně jako jednání je v řecké tragédii určitým středem mezi jednáním a strádáním, a právě v tom spočívá tragická kolise. Čím více se subjektivita reflektuje, čím více je jedinec pelagiánsky¹⁰ ponechán sám sobě, tím více se vina stává vinou etickou. Mezi těmito dvěma krajnostmi leží tragika. Bude-li jedinec zcela bez viny, tragický interes je pryč, neboť tragická kolize ztrácí na síle.

⁷ *dianoia kai ethos*, myšlení a povaha jsou dva prameny jednání, tak píše Aristoteles v *Poetice*

⁸ Že v antickém světě nebyla ještě subjektivita plně sebereflktující, je myšlenka Hegelova, který ji vyjadřuje ve své *Filosofii práva* takto: „Das Recht der subjektiven Freiheit macht den Wende- und Mittelpunkt in dem Unterschiede des Altertums und der modernen Zeit. Dies Recht in seiner Unendlichkeit ist im Christentum ausgesprochen und zum allgemeinen wirklichen Prinzip einer neuen Form der Welt gemacht worden“. *Philosophie des Rechts*, § 124.

⁹ *Hamartia* je tragická vina, o níž pojednává Aristoteles v *Poetice*, kpt. 13. Kierkegaard poněkud posunuje její termínu k „dědičná vina“, dán. *Arveskyld*.

¹⁰ „pelagiánsky“ podle Pelagia, s jehož naukou přehnaně zdůrazňující svobodnou vůli člověka a odmítající následky prvotního hříchu polemizoval Augustinus Aurelius.

Oproti tomu, je-li vinen absolutně, pak už nás tragicky nezajímá. Je tudíž zcela jistě neporozumění tragickému, když naše doba usiluje o to, aby veškerou tragickou osudovost předpodstatnila do individuality a subjektivity. Lidé dnes nechtějí slyšet o dřívějším životě nějakého hrdiny, kladou mu na bedra celý jeho život jako něco, čeho je sám strůjcem, a činí jej odpovědným prostě za vše; ale když to takto činí, tak vlastně přeměňují jeho estetickou vinu na vinu etickou. Tragický hrdina se tak stává někým zlým a samo zlo vlastním námětem tragédie. Avšak zlo nás při estetickém nazírání vůbec neinteresuje a vina jako hřích není něčím estetickým. Taková pomýlená snaha bezpochyby vzchází z celkového směřování naší doby ke komičnu. Komično totiž spočívá právě v izolaci; necháme-li v izolaci působit tragiku, dostaneme zlo v celé jeho nízkosti, a nikoli vlastní tragickou vinu v její dvojznačné nevinnosti. Když se trochu podíváme na moderní literaturu, není těžké najít mnohé příklady. Tak třeba v mnoha ohledech geniální Grabbeho dílo *Faust a Don Juan*¹¹ je vystavěno kolem pojmu zla. Ale abychom neargumentovali pouze jedním dílem, poukáži raději na obecné povědomí naší doby jako celku. Kdyby chtěl někdo vykreslit jedince, jehož nešťastné dětství mělo následky tak neblahé, že jej přivedly do záhuby, pak by něco takového dnes jednoduše prošlo bez odezvy - a přirozeně ne proto, že by o tom bylo špatně pojednáno, protože jistojistě vím, že by o tom bylo pojednáno se vši vytříbeností, nýbrž proto, že naše doba přikládá jiná měřítká. Nebude naslouchat takové zženštilé přecitlivělosti; má za to, že takový jedinec si je za svůj život sám zodpovědný, tak jaképak copak. Hyne-li někde, pak to není tragické, ale prostě zlé. Mohlo by se skoro zdát, že pokolení, v němž i já mám tu čest žít, je učiněnou říší bohů. A přece tomu tak není; ona kypící síla, ona odvaha, která by mohla být strůjcem svého štěstí, ano, stvořitelem sebe sama, je vpravdě iluzí a ztrátou tragična jenom sílí zoufalství naší doby. V tragice je totiž jistý zármutek a jistá hojivá moc, již by nikdo neměl pohrdat, a když se někdo snaží, jak se to dnes děje, nějakým nadpřirozeným způsobem sebe sama získat, tak seba sama jenom ztrácí a stává se komickým. Každý jedinec, jakkoli je původní, je přece dítětem Božím, dítětem svého věku, svého národa, své rodiny, svých přátel; jenom tak má svoji pravdivost. Když se z této své vztaženosti snaží stát absolutním, stává se směšným. V řeči člověk někdy přijde na slovo, které kvůli větné vazbě stojí určitém pádě, ale nakonec se osamostatní, třeba jako příslovce; pro znalce takové slovo získá na důrazu, a přece - dojde k úrazu, z něhož se už nevzpamatuje. Kdyby znovu hledalo uznání jako substantivum a trvalo na svém právu být skloňováno ve všech sedmi pádech, pak bude vpravdě něčím komickým. A tak je tomu i s individuem, které, sotva namáhavě vytaženo z lůna doby, se chce stát absolutním. Avšak zřekne-li se nároku na absolutno, aby se stalo relativním, pak *eo ipso* získává i tragičnost, i když by třeba bylo nešťastnější ze všech; ano, řekl bych, že jen tehdy, když jedinec získá tragičnost, stává se šťastným.

Tragika má v sobě nekonečnou lahodnost (*Mildhed*); je vpravdě tím, čím jsou boží láska a milosrdenství, ovšem v estetickém názoru na lidský život; a snad je i něžnější, takže bych mohl říct, že je jako mateřská láska, která konejší v trápení. Etické je přísné a tvrdé. Kdyby nějaký zločinec soudci namítal, že už jeho matka měla sklony ke krádeži, obzvláště v době, kdy jej čekala, soudce si opatří lékařskou zprávu o jeho duševním stavu a rozhodne, že má co do činění se zlodějem, a ne s jeho matkou. Protože je řeč o zločinu, nemůže hříšník dost dobře prchnout do chrámu estetiky, třebaže právě estetika bude proň mít polehčující slovo. A přece by pro něj bylo špatné, kdyby hledal útěchu zde, protože jeho cesta nevede k estetickému, nýbrž k náboženskému. Estetično má za sebou, a byl by to proň nový hřích, kdyby na něm

¹¹ *Don Juan und Faust* Chr. D. Grabbeho vyšel ve Frankfurtu roku 1829.

chtěl nyní lpět. Náboženská je výrazem otcovské lásky, protože zahrnuje i etický prvek, ale už změkčený. Čím? Právě tím, co dává tragičnu jeho lahodnost, totiž kontinuitou. Ale zatímco estetické skýtá uspokojení, když sledujeme, jak se rozehrává hluboká protikladnost hříchu, náboženská tuto protikladnost nejdříve ukáže v celé její strašlivosti. Vlastně až v okamžiku, kdy hříšník už už padá pod břemenem hříchu, který na sebe vzal, protože se mu zdálo, že čím větší vinu bude mít, tím větší budou jeho vyhlídky na spasení - teprve v tomto okamžiku hrůzy se objevuje útěcha, že hříšnost, která se v něm projevila, je hříšnost obecná. To je však náboženská útěcha a ten, kdo si myslí, že ji získá nějak jinak, například jako estetické rozptýlení, ji přijal nadarmo a vlastně se mu jí nikdy nedostane. V jistém smyslu je pak osobitou taktikou doby volat individuum k odpovědnosti za vše. Ale naneštěstí to tato doba nedělá dost do hloubky a niterně, a proto tak kolísá. Sama má dost samolibosti, aby pohrdala slzami tragédie, ale také dost samolibosti, aby se obešla bez Božího milosrdenství. Ale jaký bude život lidský, když se ty dvě věci vytráť? Co člověk? Co z něj vlastně zůstane bez tragického zármutku, anebo hlubokého žalu a hluboké radosti náboženství. Copak pro to všechno, co vyzařuje ze šťastných lidí, není příznačná jistá tesknost a žal, v umění, v poezii, v životě i v radosti?

Až dosud jsem se snažil ukázat rozdíl mezi tragičnem antickým a moderním, tak jak se zračí v pojetí tragické viny. Z tohoto ohniska vybíhají všechny další charakteristické rozdíly. Je-li hrdina je nepochybně vinen, mizí monolog, mizí i osud, myšlenkový pochod je zřejmý z dialogu a jednání ze situace. Totéž lze říci z jiné strany i o náladě [*Stemming*], kterou tragédie vyvolává. Víme, že Aristoteles požaduje, aby tragédie v divácích vzbuzovala bázeň a soustrast [*Frygt, Medlidenhed*]. Připomínám, že Hegel se vypořádává s tímto názorem ve své *Aesthetice* a pouští se do dvou, i když nijak vyčerpávajících, úvah na toto téma. Podle Aristotelova rozlišení mezi bázní a soustrastí si bázeň můžeme vyložit jako náladu provázející určitou událost a soustrast jako náladu, která utváří konečný dojem. Mám na mysli zvláště onu druhou náladu, protože právě ta se vztahuje k tragické vině, a tudíž se vyznačuje touž dialektikou jako sám pojem viny. V této souvislosti Hegel poznamenává, že existují dva druhy soucitu, obyčejný soucit, který se týká konečné stránky utrpení a skutečně tragický soucit. Tato pozorování jsou jistě správná, avšak pro mě nepřiliš důležitá, protože emoce natolik obecná bude platit stejně pro antické jako pro moderní tragično. To, co Hegel říká dál o pravé soucitu, je správné až k následujícímu: *das wahrhafte Mitleiden ist im Gegentheile die Sympathie mit der zugleich sittlichen Berechtigung des Leidenden (Bd.3, p. 531)*. Zatímco Hegel uvažuje o soucitu obecně a o jeho rozdílech v poměru k rozdílnosti jedinců, dávám raději přednost tomu, abych vyzdvihl rozdíly tak, že srovnám jejich poměr k rozdílu v tragické vině. Abych to v krátkosti ukázal, vydělím slovo *strast* [*Lidende*] ze slova *soustrast* [*Medlidenhed*] a *sympathii*, kterou vyjadřuje předpona *sou-*, přisoudím bez výjimky všem lidem, aniž bych říkal něco o náladě diváka, - náladě, kterou od případu k případu můžeme vystopovat až k nahodilosti - , ale pouze tak, že vysvětlením rozdílu jeho nálady postihnu zároveň rozdíl tragické viny.

V antické tragédii je zármutek [*Sorg*] hlubší, bolest [*Smerte*] menší; v moderní je bolest větší, zármutek menší. Zármutek má v sobě něco podstatnějšího nežli bolest. Bolest je vždy příznakem reflexe o utrpení, kterou zármutek nezná. Z psychologického hlediska je velmi zajímavé pozorovat dítě, které vidí trpět dospělého člověka. Dítě nemá dostatek reflexe, aby cítilo bolest, a přece je jeho zármutek nekonečně hluboký. Nemá dosti reflexe, aby mělo ponětí o hříchu a vině, takže vidí-li

trpět dospělého, nenapadne je o tom přemýšlet, a přece, i když mu příčina onoho utrpení zůstává skryta, její temná předtucha se mísí do jeho zármutku. Takový je, ovšemže v celkové harmonii, smutek řecký, a proto je tak lahodný a zároveň i tak hluboký. Když ale někdo dospělý vidí trpět někoho mladšího, třeba dítě, jeho bolest bude větší, kdežto jeho zármutek méně hluboký. Kdo se takto podívá na vztah tragédie antické a moderní, bezpochyby řekne: v antické tragédii je zármutek hlubší a rovněž i vědomí, které mu odpovídá. Protože musíme mít stále na paměti, že zármutek není ve mně, nýbrž v tragédii, takže abych dokázal pochopit hluboký zármutek řecké tragédie, musím vstoupit do řeckého vědomí. Když se lidé vyznávají ze svého obdivu k řecké tragédii, je to často jistě jenom papouškování; neboť je zřejmé, že naše doba nemá ani v nejmenším tak velkou sympathii, jakou najdeme v řeckém zármutku. Zármutek řecké tragédie je větší, protože vina má estetickou dvojznačnost. V naší době je zase větší bolest. „Je strašné padnout do rukou Boha živého“¹², to je tak vše, co může člověk říci o řecké tragédii. Hněh bohů je strašný, a přece tato bolest není tak velká jako v tragédii moderní, kde hrdina trpí cele svou vinou a v tomto utrpení z vlastní viny je sám sobě průzračný [*gjennemsigtig*].

Nyní je třeba ukázat, stejně jako v případě tragické bolesti, co je to vlastně estetický zármutek a estetická bolest. Nejpálčivější bolest je výčitka, ale výčitka je skutečností etickou, a nikoli estetickou. Bolest výčitky je nejpačivější proto, že všechna vina je v ní dokonale průzračná, ale právě pro tuto svou průzračnost je esteticky nezajímavá. Výčitka má úplnost, která zatemňuje estetické, jež se tím stává nepostřehnutelným, zejména divákovi, a jež si pro sebe žádá docela jinou působnost. Je sice pravda, že dnešní komedie někdy předvádí na scéně výčitku, ale to jen prozrazuje autorovo neporozumění. Snad se domnívá, že předvedení výčitky je psychologicky zajímavé, avšak co je zajímavé psychologicky, není takovým esteticky. V naší době se tento omyl objevuje v mnoha podobách: všímáme si věcí, kterých si všímat nemáme; ba co hůř, nacházíme je tam, kde bychom je nacházet neměli. Chceme se vzdělávat divadlem, chceme se esteticky rozplývat v kostele, očekáváme vnitřní obrácení od románu a pobavení od breviáře; chceme mít filosofii na kazatelně a kázání za katedrou. Nuže, tato bolest není bolestí estetickou, jakkoli je patrné, že naše doba se k ní dopracovává s nejvyšším estetickým zaujetím. To platí i o tragické vině. Naše doba ztratila všechna podstatná určení jako jsou Rodina, Stát anebo Rod. Zanechala jedince zcela sobě samému, takže v přísnějším smyslu se stává vlastním stvořitelem, jehož vinou je hřích a bolestí výčitka. Avšak to, co je skutečně tragické, tím vzalo za své. A tím i tragédie plná utrpení v přísném smyslu arci pozbyla tragické zajímavosti, neboť moc, z níž utrpení vzcházelo, pozbyla svůj význam, takže divák volá: Pomož si sám, a nebesa ti pomohou; jinými slovy: divák pozbyl soucitu, ale soucit - ať jej chápeme subjektivně či objektivně - je bytostným výrazem tragiky.

Dřív než budeme pokračovat v tomto pojednání, vymezím pro ujasnění estetický zármutek poněkud lépe. Zármutek je protipohybem bolesti. Dokud se všechno nepopletlo nemístnou maníí konsekventnosti - již bych sám rád předešel - dalo se říci: čím větší nevinnost, tím hlubší zármutek. Když se to ale přežene, tragično se zruší. Přitom vždy ještě zůstává jakýsi moment viny, ale ten se fakticky subjektivně nereflektuje; a proto je zármutek řecké tragédie tak hluboký. Abych předešel nemístné důslednosti, poznamenám pouze, že přehánění jenom převede celou věc do jiné oblasti. Sloučení absolutní nevinnosti a absolutní viny není totiž znakem estetickým, nýbrž metafysickým. Toť pravá příčina toho, proč se lidé vždy stydí nazývat Kristův život tragédií; každý vytuší, že estetické kategorie zde nepostačují. Estetické pojmy se

¹² List apoštola Pavla Židům, 10, 31.

vzhledem k takovému fenoménu neutralizují a stávají se indiferentní; ostatně i tak je zřejmé, že tento případ přesahuje každou estetickou kategorii. Tragické jednání v sobě vždy zahrnuje prvek utrpení a tragické utrpení zase prvek jednání; estetické spočívá v oblasti relativního. Identita absolutního jednání a absolutního utrpení je nad síly estetiky a patří metafysice. Taková identita je v Kristově životě, neboť jeho utrpení je absolutní, protože jeho jednání je absolutně svobodné, a jeho jednání je absolutní utrpení, protože je absolutní poslušností. V antické látce je to právě subjektivně nereflektovaný prvek viny, jenž působí, že tragický zármutek je tak hluboký. Tragická vina je něco víc než pouhá subjektivní vina, je to vina dědičná [*Arveskyld*]. Ale dědičná vina, stejně jako prvotní hřích, je podstatným určením, a právě tato podstatnost prohlubuje zármutek. Právě kolem toho se točí tragické zaujetí [*tragiske Interesse*] v slavné Sofoklově trilogii *Oidipus na Kolonu*, *Oidipus vladař* a *Antigona*. Ale dědičná vina obsahuje vnitřní rozpor: být vinen, a přece být nevinen. Závazek, jehož prostřednictvím je nějaké individuum vinno, je totiž pieta, zbožnost, avšak vina, kterou uvádí Sofokles, je esteticky velmi ambivalentní. Vlastně by se dalo říct, že národem, jenž vytvořil hlubinnou tragédii byli Židé. Když tvrdí o JHVH, že je Bohem žárlivým, Bohem, jenž trestá děti za hříchy otců do třetího a čtvrtého pokolení¹³, nebo když slyšíme strašné výroky Starého Zákona, jsme v pokušení hledat látku pro tragédii právě zde. Ale židovství je eticky vysoce rozvinuté a výroky JHVH, jakkoli strašlivé, jsou spravedlivým trestem. Ovšemže v Řecku je tomu jinak; tam hněv bohů nemá etický charakter, nýbrž estetickou dvojznačnost.

Chceme-li v řecké tragédii najít přechod od zármutku k bolesti, musíme si vzít za příklad *Filokleta*. Je to tragédie utrpení v přísném smyslu. Ale i zde najdeme vysoký stupeň objektivity. Tento řecký hrdina tkví ve svém předurčení, jeho osud je nezměnitelný a nic dalšího se o tom nedá říci. To vnáší do zármutku prvek bolesti. První pochybnost, kterou bolest vlastně začíná, je tato: proč se to přihodilo mně, proč ne někomu jinému?¹⁴ Je pravda, že ve *Filoktetovi* - a to mi vždy připadlo porozuhodné a jedinečné na rozdíl od nesmrtelné trilogie¹⁵ - nacházíme vysoký stupeň reflexe: mistrovské vykreslení vnitřního rozporu v jeho bolesti, která obsahuje tak hlubokou lidskou pravdu, zatímco objektivita drží celek. Filoktetova reflexe - a to je typicky řecké - není hloubavá, vždyť si sám nařiká, že nikdo nechápe jeho bolest. V tom je mimořádná pravdivost, a přece právě tady se ukazuje rozdíl mezi jeho bolestí a bolestí reflektovanou, která chce být vždy sama se svou bolestí a která hledá novou bolest v bolestiplném osamocení.

Nuže pravý tragický zármutek vyžaduje prvek viny, pravá tragická bolest prvek nevinnosti. Pravý tragický zármutek prvek průzračnosti [*Gjennemsigtighed*], pravá tragická bolest prvek zatemnění [*Dunkelhed*]. Takto nejlépe, jak věřím, vyjadřujeme dialektiku, v níž se vzájemně střetávají určení zármutku a bolesti, a rovněž i dialektiku, která spočívá v pojmu: tragická vina.

Duchu naší společnosti se přiči vytváření souvislých děl a rozměrných celků, víme, že nemáme tendenci pracovat na stavbě babylónské věže, na niž Bůh v spravedlivosti své může sestoupit a zničit ji, je nám jasné, jak spravedlivé bylo zmatení jazyků, a proto chápeme, že vlastností všeho lidského úsilí a jeho pravdou je fragmentárnost, jíž se člověk podstatně liší od nekonečné spolupodmíněnosti panující v přírodě; bohatství individua spočívá v jeho síle fragmentární marnotratnosti

¹³ 2. Mojžíšova 20, 5; 34, 7. Dále srv. 3. Mojžíšova 20; Kniha Jobova 20 aj.

¹⁴ *Filoktetos* v. 732 n.

¹⁵ Sofoklův *Filoktetos* je tu staven do protikladu k trilogii *Oidipus vladař*, *Antigona* a *Oidipus na Kolonu* téhož autora.

[*Ødselhed*] a rozkoš toho, kdo tvoří, ani toho, kdo přijímá, nepramení z urputného a precizního výkonu, ani ze zdlouhavého sledování tohoto výkonu, ale spíše z tvorby samé a z požitku prchavých záblesků, v nichž tvůrce přináší něco víc než dokonalé provedení, protože aparence Ideje¹⁶ přináší něco navíc také recipientovi¹⁷, když vidí, jak její *fulgurace*¹⁸ probouzejí jeho vlastní tvořivost - a protože to vše, jak pravím, se přičií tendencím naší společnosti (vždyť nynější období lze vidět jako varovný atentát na interječní styl, v němž idea třaská, aniž by vybuchla, styl, kterému naše společnost přiznala status oficiálnosti), a poté, když jsem byl upozornil na to, že moje chování přesto nelze nazvat vzpourou, protože jak je vidět, pouta, která drží tuto dobu pohromadě, se uvolňují sama a mezičlánky, které je spojovaly, se už aforisticky a svévolně rozpadají, jen připomínám, že můj styl byl pokusem stát se tím, čím není - stylem revolučním.

Na každém ze svých shromáždění volá tato společnost po obnově a znovuzrození, a to z následujícího důvodu: její vnitřní síly může omladit pouze nějaké nové znamení její produktivity. Nuže označme náš cíl jako pokus fragmentárních snah, anebo zkoušku v umění psát posthumní spisy.¹⁹ Zcela završené dílo nemá žádný poměr k básnické osobnosti; u posthumních spisů člověk neustále cítí přetržitost, *desultornost*²⁰, nutkání doplnit je představou osobnosti. Posthumní spisy jsou jako ruiny, nuže, které místo by mělo lépe sloušet tomu, kdo je tu pohřben. V tomto umění jde tedy o to dosáhnout uměleckými prostředky téhož účinku, téže bezstarostnosti a nahodilosti, téhož anakolutického letu myšlenky. Je to umění dosáhnout požitku, který nikdy není přítomný, neboť vždy má v sobě prvek minulosti, takže to, co je teď, je v minulém čase. To právě vyjadřuje slovo: posthumní. V jistém smyslu vše, co spisovatel vytvoří je posthumní, přestože nikoho nenapadne, aby nazval završené dílo dílem posmrtným, ani tehdy když má tu nahodilou vlastnost, že bylo publikováno už za jeho života. Nuže tvrdím, že rysem veškeré lidské tvorby je jistá dědičnost, protože člověk nemá to privilegium žít pod věčným zrakem božím. To, co se mezi námi vytváří, nazývám proto Pozůstalost (*Efterladenskab*), neboli dědictví; Nedbalost (*Efterladenhed*), indolence, tak budu zvat ingenium, jehož si ceníme; *vis inertiae*²¹ zase přírodní zákon, který uctíváme. To pravil jsem, a vyhověl tím všem našim posvátným zvykům a obyčejům.

Přistupte nyní blíže, drazí Συμπαρανεκρομενοι, právě posílám do světa svoji tragickou heroinu a je to jako bych dával této dceři zármutku svatební věno bolesti. Sám jsem ji stvořil, ale její obrysy jsou tak *nebulózní*²², tak mlhavé, že každý z vás ji může milovat a každý po svém způsobu. Je to můj výtvor, její myšlenky jsou mými myšlenkami, jako by mi jedné milostné noci svěřila své nejhlubší tajemství a vydechla přitom jeho i svoji duši v mém náručí, a jako by se v témže okamžiku přede mnou celá proměnila a zmizela tak, že její bytost už jen doznívá ozvěnou v mé náladě; místo toho, aby platil opak, že zrozena z mé nálady bude čím dál skutečnější. Vkládám ji do úst svá slova a cítím přitom, jako bych zneužil její důvěry, jako by stála za mnou plná výčitek; a přece je u mne a její tajemství je čím dál zjevnější. Je mým vlastnictvím, mým právoplatným vlastnictvím, a přece jako bych se lstivě vloudil do její důvěry, jako bych se musel neustále ohlížet, zda ji mám za sebou; a

¹⁶ Vyjevování Ideje ve smyslově názorném tvaru: formulace Hegelovy, ale i Kierkegaardovy estetiky.

¹⁷ recipient = vnímatel, divák

¹⁸ fulgurace = záblesky

¹⁹ posthumní = posmrtné, posmrtně vydané

²⁰ *desultornost*, od *desultorický* = skokovitý; Kierkegaard často užívá výrazu k vyjádření diskontinuity, přetržitosti

²¹ *vis inertiae* = silou netečnosti, indolence

²² *nebulózní* = nejasný, mlhavý

přece je pořád se mnou, jde pořád přede mnou a ožije jen tehdy, když ji sám vyvolám. Říkají jí Antígona. To jméno z antické tragédie jsem si zapamatoval a budu se ho držet, ačkoli vše ostatní bude moderní. Ale nejdřív poznámku. Beru tu ženskou postavu, protože arci věřím, že právě ženská povaha se nejlépe hodí k tomu, aby se ukázal rozdíl, o který mi jde. Jako žena bude mít podstatnost, aby se projevila její smutek, ale jako reflexivní bytost bude mít také dostatek reflexe, aby cítila bolest. Aby mohla pociťovat smutek, musí tragická vina oscilovat mezi vinou a nevinností; a to, co ji vnuká vědomí vlastní viny, musí vždy být některé podstatné určení. Ale aby mohla pociťovat smutek, musí tragická vina zůstat neurčitá, a proto tu není reflexe ve své nekonečnosti, jež by ji odvracela (*reflektere ude*) od její viny, protože reflexe ve své nekonečné subjektivitě nepřipouští moment dědičné viny, který působí zármutek. Ale protože se v ní přecejena probouzí reflexe, nebude ji odvracet od jejího zármutku, ale bude ji k němu vracet (*reflektere inde*), a to tak, že v každém okamžiku změni její zármutek na bolest.

Rod Labdakoců je stížen kletbou rozhněvaných bohů. *Oidipus* zabil sfingu a osvobodil Théby; zabil však také svého otce, oženil se se svou matkou a *Antígona* je plodem tohoto manželství. Tolik řecká tragédie. Tady navážu. Ponechám všechna fakta přesně tak, jak jsou, a přecejeno všechno bude jinak. Všichni víme, že zabil sfingu a osvobodil Théby. I to, že *Oidipus* se těšil úctě a obdivu a byl šťasten v manželství s *Iokastou*. Ostatní je skryto před lidskými zraky a žádné tušení dosud nevyvolalo strašný sen ve skutečnost. Ví to jenom *Antígona*. Jak se to dověděla, o to tragédii nejde a každý ať si dosadí vlastní verzi. Za mlada, ještě než plně dospěla, usadila se jí v duši neurčitá tušení toho strašného tajemství, aniž její úzkostná ruka nahmatala nějakou jistotu. Teď už mohu rovnou podat vlastní definici moderního tragična. Neboť strach je reflexe, a tím se bytostně liší od zármutku. Strach je orgán, jehož prostřednictvím si subjekt přisvojuje a asimiluje zármutek. Strach je hybnou silou, jíž si zármutek hloubí cestu k lidskému srdci. Ale tento pohyb není rychlý jako šíp, je sukcesivní, není jednou provždy, nýbrž neustále vzniká. Tak jako vášnivý erotický pohled přitahuje svůj objekt, tak pohlíží strach na zármutek, aby jej k sobě připoutal. Jako je klidný nevyzpytatelný láskyplný pohled zaujat milovaným předmětem, tak se strach zabývá zármutkem. Ale strach má navíc určitý moment, který ho ještě pevněji poutá k jeho předmětu, neboť se zároveň bojí i miluje. Strach má dvojí funkci: je to buď pohyb odkrývání, jenž se bez ustání dotýká a svým hmatem odhaluje smutek tím, že jej obchází. Anebo je strach náhlý, který rázem setřese celý svůj zármutek, a to tak, že ono Teď okamžitě rozloží v posloupost. V tomto smyslu je strach ryze tragickou kategorií, takže staré rčení *quem deus vult perdere, primum dementat*²³ je zcela na místě. Skutečnost, že úzkost je úkazem reflexe, odráží i jazyk; vždyť přecejeno říkám "mít z něčeho strach", přičemž sám odlučuji strach od toho, z čeho mám strach; nikdy nemohu užít slova strach v objektivním smyslu. Kdežto když řeknu "můj smutek", vyjadřuje to naopak skutečnost toho, nad čím pociťuji zármutek stejně jako samotný můj smutek. Strach má navíc ještě reflexi o čase, neboť nemohu mít strach z přítomnosti, pouze z minulosti nebo z budoucnosti; avšak minulost a budoucnost, jež drží pospolu tak neoddělitelně, že přítomnost mizí, se určují právě reflexivně. Naproti tomu řecký zármutek, stejně jako řecký život ve svém úhrnu, odehrává se v přítomném čase, a proto je tento zármutek hlubší, avšak bolest je menší. Proto strach bytostně patří k tragičnu. A proto je také Hamlet tak hluboce tragický, když podezřívá svou matku ze zločinu. Anebo Robert Dábel²⁴, když se ptá, jak vůbec mohl způsobit

²³ *quem deus vult perdere, primum dementat* = koho chtějí bohové zničit, toho nejdříve zbaví rozumu

²⁴ Robert Dábel – Kierkegaard jej znal ze Schwabovy sbírky *Buch der schönsten Geschichten und Sagen*, Stuttgart 1836, s. 347.

tolik zla. Anebo když Högne²⁵, kterého jeho matka počala s trollem, zří jednou ve vodě svůj obraz a ptá se matky, jak jeho tělo mohlo přijít k takovému tvaru.

Celý rozdíl je teď nabíledni. *Antigona* se v řecké tragédii nezajímá o nešťastný osud svého otce²⁶. Ten spočívá jako neproniknutelný zármutek nad celým rodem. Antigona žije bezstarostným životem jako kterákoli řecká dívka; jistěže chór, který ví o její předurčené smrti, ji lituje, vždyť má opustit život tak mladá, opustit jej, aniž by zakusila nejkrásnějších rozkoší, ona však zjevně zapomíná na hluboký zármutek této rodiny. To vůbec neznamená, že je lehkovážná, anebo že si jako jedinec žije jen sama sebou, bez závazků ke svému rodu. A právě to je něco vpravdě řeckého. Životní poměry jsou jim určeny jednou provždy jako horizont, v němž žijí. Třeba temný a zamračený, stejně nezměnitelný. Odtud duševní ladění, jímž je zármutek, ne bolest. V Antigoně má tragická vina své určité místo: navzdory královu zákazů pohřbila svého bratra. Kdybychom v tom viděli pouze izolovaný fakt, pouhou kolizi mezi sesterskou láskou a pietou na jedné a nahodilým lidským zákazem na druhé straně, pak už by Antigona nebyla řeckou tragédií, nýbrž námětem pro tragédii moderní. V antickém pojetí této látky jde totiž o to, že v nešťastné smrti bratří i v sestřině střetu s jedním lidským zákazem slyšíme ozvěnu *Oidipova* bědného osudu; je to jakoby opožděná bolest, jako by se tragický *Oidipův* opakoval v každé větvi jeho rodiny. Tento celkový obraz nekonečně prohlubuje divákův zármutek. Netýká se jen individua, ale jakéhosi malého světa; objektivní smutek se uvolňuje a proniká s hrozivou důsledností jako nějaká přírodní síla a jak bědný osud Antigony zní ozvěnou osudu jejího otce, zármutek sílí a sílí. A tak když se Antigona navzdory královu zákazů rozhodne pohřbit svého bratra, cítíme, že to z její strany není ani tak svobodné jednání jako spíš osudová nutnost, která stíhá hříchy otců na dětech. Antigona má dosti svobody, abychom si ji zamilovali pro její sesterskou lásku, ale v nutnosti fata jako by nejen nad životem *Oidipa*, ale i celé jeho rodiny opakovaně zněl tentýž refrén.

Nuže, zatímco si řecká Antigona žije bezstarostným životem, takže kdyby nedošlo k dalším událostem, mohli bychom si myslet, že její život postupně dospěje k úplnému štěstí, život naší Antigony je už vlastně u konce. Nedal jsem ji zrovna skrovné věno, a jako se říká²⁷, že dobré slovo na správném místě je jako zlaté jablíčko na stříbrné míse, tak jsem vložil ovoce smutku do poháru bolesti. Její věno není nějakou marnou nádherou, kterou žere mol a kazí rez²⁸, je to poklad na věčnosti. Zloději je neukradnou; sama nad ním bude bdít. Její život se nebude odvíjet jako život řecké Antigony; není obrácen navenek, ale dovnitř, jejím jevištěm není svět vnější, ale vnitřní, jeviště duše. Copak se mi nepodařilo, draží *Συμπαρανεκρομενοι*, vzbudit ve vás zájem o tuto dívku, anebo mám přistoupit ke *captatio benevolentiae*?²⁹ Ani ona nenáleží světu, v němž žije; přestože ve zdraví vzkvétá, její skutečný život je tajný; třebaže tu žije, její vlastní život se odehrává daleko odtud; je to život tichý a skrytý, svět z něj neuslyší ani vzdech, neboť její vzdech je ukryt v hlubinách její duše. Netřeba připomínat, že není vůbec slabá a churavá žena, právě naopak, je plná hrdosti a síly. Nic snad nepovznáší lidskou bytost tolik jako to, chová-li tajemství. To dává smysl celému lidskému životu, ačkoli je to smysl jen pro ni, nemusí se už marně

²⁵ Příběh Högneho vzal Kierkegaard z Rafnových *Nordiske Kæmpehistorier* II, s. 242 n. Podle severské mytologie byl Högne synem Grimhildy a trolla.

²⁶ Kierkegaard tu v příběhu novodobé Antigony vyjadřuje svůj vlastní poměr k otci i ke své snoubence, Regině Olsenové, tak se že sám staví do role hrdinky, která z lásky zapírá fakt rodinné kletby a odmítá sňatek, aby se sudba nerozšířila.

²⁷ *Přísluví* 25, 11.

²⁸ *Matouš* 6, 19-20.

²⁹ *captatio benevolentiae* = v rétorice řeč, jíž se má získat blahovůle publika

upínat ke svému okolí; vystačí si sama, zůstává blažena ve svém tajemství - skoro bychom mohli říci, i kdyby ono tajemství bylo nanejvýš neblahé. Taková je naše Antígona. Hrdá na své tajemství, hrdá na to, že je vyvolena, aby tak pozoruhodným způsobem zachraňovala čest a důstojnost Oidipova rodu; a když vděčný lid zdraví Oidipa a provolává mu slávu, je si dobře vědoma role, kterou hraje, a její tajemství proniká hlouběji do duše a stává se ještě nepřístupnější pro každou jinou lidskou bytost. Cítí, jak mnoho je jí vloženo do rukou, a to jí dává nadpřirozený rozměr, nutný k tomu, aby nás mohla zaujmout jako tragická postava. Musí nás zajímat jako jedinečná osoba. Víc než jako nějaká obyčejná mladá dívka, i když je mladá dívka; je nevěsta, ale ve vši čistotě a nevinnosti. Jako nevěsta dosahuje žena svého určení a nějaká obyčejná žena nás může zajímat jen potud, pokud ji bereme ve vztahu k jejímu určení. Také tyto analogie tady najdeme; řekne se o Boží nevěstě, že spočívá ve Věře a v Duchu. Nazval bych Antigonu nevěstou snad ještě v krásnějším smyslu, opravdu je skoro víc než to, je matkou; v čistě estetickém smyslu je *virgo mater*³⁰, nosí pod srdcem své tajemství, skryté pohledům a nezbadatelné. Ona je mlčením právě proto, že je tajnůstkářka, ale její stažení se do sebe, v němž mlčení spočívá, jí dává ono nadpřirozené vzezření. Hrdá na svůj smutek, žárlivá na tento smutek, protože je její láskou. A přece její smutek není mrtvou a nehybnou vlastností; je neustále v pohybu, rodí bolest a sám se z bolesti rodí. A tak když se děvče odhodlá obětovat svůj život pro ideu, když tu stojí s obětním věnečkem na čele, je nevěstou, protože veliká povznášející idea ji proměňuje a obětní věnec je jakoby jejím svatebním vínkem. Nezná žádného muže³¹, a přesto je nevěsta; ba dokonce nezná ani onu ideu, která ji povznáší, protože by to bylo neženské. A přece je nevěsta.

Taková je naše Antígona, nevěsta smutku. Zasvěcuje svůj život smutku nad sudbou svého otce i nad sudbou vlastní. Neštěstí, které potkalo jejího otce, volá po smutku. A přece není nikoho, kdo by pro něj dokázal truchlit, protože není nikoho, kdo by o tom věděl. A stejně jako řecká Antígona nemůže snést, aby tělo jejího bratra zůstalo pohozeno bez posledních poct, stejně tak cítí, jak kruté by bylo, kdyby se o tom nikdo neměl dovědět, zarmucuje ji, že by neměly být prolity žádné slzy, a děkuje bohům za to, že si ji vybrali za svůj nástroj. Tak velká je Antígona ve své bolesti. Poukazují zde opět na rozdíl mezi tím, co je řecké, a tím, co je moderní. Ryze řecké je, že *Filoktet* si stěžuje, že nikdo neví o jeho utrpení; je to výraz hluboké lidské potřeby chtít, aby je druzí uznali. Reflektující smutek však takovou touhu nezná. Antigoně nepřipadne přát si, aby se někdo dozvěděl o její bolesti, ale ona ji cítí ve vztahu ke svému otci, cítí, že je spravedlivé, že se má zhostit tohoto smutku, který je esteticky náležitý stejně jako trest, který má podstoupit člověk, když se byl dopustil něčeho špatného. Naší Antigoně je jasné, že bude zaživa pohřbena, kdežto Antigonu řecké tragédie zachvátí smutek:

Ó já nešťasná!

mezi živými ni mrtvými

*ni za života ni ve smrti nemít domov!*³²

³⁰ *virgo mater* = panna matka, tj. Panna Maria.

³¹ *Lukáš* 1, 34.

³² (850) – *ió dystanos, út en brotois, út en nekroisi metoikos, ú ksosin, ú thanousi** (844) O weh, Unselige ! / Nicht unter Menchen, nich unter Todten, / Im Leben nich heimisch noch im Tode ! Kirkegaard cituje ve svém spise řecky s německým překladem pod čarou.

Naše Antigona to o sobě může říkat po celý život. Rozdíl je zarážející; první tvrzení obsahuje faktickou pravdu, která činí smutek menším. Kdyby naše Antigona měla říkat totéž, nebyla by autentická (*uegentligt*), je to právě neautentičnost, jež je autentickou bolestí. Řekové se nevyjadřovali v přeneseném smyly (*uegentligt*), nýbrž přímo, protože jejich život nebyl tak reflexivní. Když si například Filoktet stěžuje, že žije sám a zanechán na opuštěném ostrově, říká pravdu, a to doslovně. Ale když naše Antigona pocítí bolest své samoty, pak je sama pouze v přeneseném smyslu, a to z toho důvodu, že její bolest je bolest autentická.

Co se týče tragiky, spočívá na druhé straně spočívá ve faktu, že pohřbívá svého bratra, ale částečně také v souvislosti s otcovým bědným osudem, který je znám ze dvou předchozích tragédií. A znovu narážím na zvláštní dialektiku, která klade vinu Oidipova rodu do poměru k individualitě. Je to dědičná vina. "Dialektika" se všeobecně považuje za něco zcela abstraktního, většinou se tím myslí logická poslušnost. Nicméně život člověka naučí, že existuje mnoho druhů dialektiky a že téměř každá vášeň má svou vlastní. Například dialektika, která vztahuje vinu rodu k určitému subjektu, takže tento subjekt nejen trpí, - neboť má co dělat s přírodní silou, které člověk marně odolává - ale spolu s utrpením si přináší také vinu, participuje na ní, taková dialektika je nám cizí a k ničemu nás nezavazuje. Ale kdyby si v rámci antické tragédie měl člověk představit znovuzrození, pak by se každého jedince týkalo jen jeho vlastní znovuzrození, a to nejen v duchovním smyslu, ale ve zcela určitém smyslu znovuzrození z lůna matčina nebo rodu. Dialektika, která váže individuum k rodině a rodu není žádná subjektivní dialektika, protože ta naopak vyvazuje individuum ze sítě vztahů; je to objektivní dialektika. Ve své podstatě je to pieta a zachovávaní piety se v žádném případě nedá pokládat za něco pro individuum škodlivého. V naší době si člověk v poměru k přírodě dovoluje to, co si jen nerad dovolí v poměru k duchu. Nikdo si přece nebude přát, aby byl tak osamělý, tak odtržen od přírody, aby rodinu nepovažoval za celek, o němž je třeba říci, že když jeden člen trpí, trpí všichni. To dělá člověk bezděky, vždyť proč by se jinak nějaký jedinec bál, že jiný člen rodiny utrží hanbu, ne-li proto, že cítí, že tou hanbou bude také sám trpět. Toto utrpení si individuum obvykle přináší s sebou, ať chce, či ne. Ale protože je zde východiskem individuum, a ne rodina, je toto nevyhnutelné utrpení *maximální*; člověk cítí, že lidstvo nemůže zcela opanovat své přírodní podmínky, a přece se o to snaží, jak je to jen možné. Jestliže na druhé straně jedinec pohlíží na přírodní poměr jako na faktor obsažený ve vlastní pravdě, pak odpovídajícím způsobem vyjádření této skutečnosti v duchovním světě bude participace individua na vině. To je závěr, který mnoho lidí asi nedokáže pochopit, avšak pak nemohou pochopit ani tragiku. Je-li individuum osamocené, pak je buďto absolutním strůjcem vlastního osudu, a v tom případě nezůstává nic tragického, nýbrž pouze zlo - protože není rovněž tragické, když se někdo sám oslepí či propadne do sebe, to je jeho věc - anebo jsou jedinci pouhými modifikacemi věčné substance bytí, a pak se tragika zase vytrácí.

Co se týče tragické viny, odlišnost moderního pojetí se stane zřejmější, teprve až ono moderní rozezná v sobě ono antické, a vlastně jen tehdy můžeme o tragické vině vůbec hovořit. Řecká Antigona participuje na otcově vině prostřednictvím dceřinné lásky stejně jako naše Antigona moderní. Ale pro řeckou Antigonu je otcova vina a utrpení vnější, nezměnitelný fakt, který se netýká jejího zármutku (*quod non volvit in*

pectore)³³; a pokud Antigona trpí vinou svého otce, je to jakoby v důsledku přírodní síly, pak je to zas a jenom vnější fakt. S naší Antigonou je tomu jinak. Předpokládám, že Oidipus už nežije. Antigona dobře věděla o onom tajemství ještě za jeho života, ale neměla odvalu svěřit se otcí. Jeho smrt ji připravila o jediný způsob, jak se mohla osvobodit od svého tajemství. Kdyby je teď někomu svěřila, potupila by tím otce; její život pro ni získává na významu právě tím, že se svým neporušitelným mlčením oddá tomu, že mu vzdává poslední poctu každý den, ba každou hodinu. Je však jedna věc, o níž neví; neví, zda její otec znal sebe sama. A to je právě ono moderní, tento neklid v jejím smutku, tato ambivalence v její bolesti. Miluje svého otce celou svou duší a tato láska ji vyhání z ní samé a žene do otcovy viny; jako ovoce této lásky cítí se být odcizena lidem; čím víc miluje svého otce, tím větší vinu cítí; jen u něj nachází klid, když, oba stejně provinilí, pláčou jeden nad druhým. Ale dokud její otec ještě žil, nedokázala se mu svěřit se svým smutkem, protože nevěděla, zdali o něm otec ví, takže tu byla možnost, že by mu způsobila podobnou bolest. Byl by snad méně vinen, kdyby o tom nevěděl? Tento pohyb je vždy relativní. Kdyby Antigona nebyla znala faktické souvislosti s naprostou jistotou, neměla by její postava význam; mohla by bojovat pouze s pochybnostmi a na tom je příliš málo tragického, aby nás to mohlo zajímat. Ale ví o tom všem; přestože i v tomto vědomí byla ještě nevědomost, která mohla vždy pohánět její smutek a měnit jej na bolest. A navíc je neustále ve střetu se svým okolím. Oidipus žije ve smýšlení lidu jako král, jemuž štěstí přeje, je slaven a ctěn; také Antigona otce obdivovala a milovala. Účastní se každé slavnosti na jeho počest s nadšením, kterému není rovno v celém království, v myšlenkách se k němu neustále vrací a po celé zemi je chválena jako vzor milující dcery, a přece toto její nadšení je jen způsob jak dát průchod jejímu smutku. Její otec jí leží neustále na mysli, ale jak?: jako její bolestiplné tajemství. Ale neodvažuje se poddat svému hoři, užít se jím, cítí jako mnoho na ní závisí, bojí se, že někdo uvidí její trýzeň a že po ní bude slídit, a z toho zase nepramení bolest, ale zármutek.

Pro Antigonu takto přepracovanou a rozšířenou se myslím můžeme velice dobře nadchnout, a myslím, že mi nikdo nevytkne lehkomyšlnost nebo otcovskou předpojatost, když řeknu, že se dobře osvědčí v tragickém řemesle a může si dovolit vystupovat v tragédii. Doposud byla jen postavou epickou a budila pouze epický interes.

Nebude ani těžké najít pro ni kontext, do něž by zapadla, dokonce můžeme dobře pořídit i s jedním, který nabízí táž řecká tragédie. Má přece sestru, která dosud žije. Představil bych si ji starší nežli Antigonu a vdanou. Také jejich matka může být ještě naživu. Je samozřejmé, že to přirozeně vždy budou jen vedlejší postavy, stejně tak je zřejmé, že tragédie tím povšechně dostává epický moment, který je ostatně v každé řecké tragédii, ačkoli to nemusí být vždy nápadné. Monolog v ní vždy bude hrát venkoncem hlavní roli, i když ji může přijít na pomoc situace. Je třeba si představovat, že vše se odehrává kolem hlavního interusu, který vyjadřuje trest Antigonina života, a když je pak celek uspořádán, zbývá ještě otázka: jak vznikne dramatický interes?

Naše hrdinka, jejíž obraz nám vyvstal z přechozího, hodlá přeskočit nějaký moment svého života; už hodlá žít jen duchovně, což je něco, co příroda nepřipouští. Z hloubi své duše potřebuje milovat, avšak když už se má zamilovat, pak neobyčejně vášnivě. A tady je opět něco dramaticky velmi zajímavého - zamilovaná Antigona, a s bolestí pravím, že Antigona je k smrti zamilovaná. To zjevně skýtá dramatickou

³³ *quod non volvit in pectore* = který nevzdouvá její hrud'

kolizi. Měli bychom být trochu konkrétnější v tom, co nazýváme tragickou kolizí. Čím sympatičtější jsou kolidující síly a čím jsou hlubší a stejnorodější, tím významuplnější bude kolize. Je tedy zamilovaná a předmět její náklonnosti o tom ví. Nuže, moje Antígona není žádná obyčejná dívka a také její věno není obyčejné - je jí její bolest. Bez tohoto věna ji nedostane žádný muž; už jen to, že to cítí, je odvaha; skrývat to před ním - holá nemožnost; a chtít to skrývat - hřích proti její lásce. Ale může mu s tím vůbec patřit? Najde vůbec odvahu, aby se svěřila někomu jinému, ba dokonce manželovi, kterého miluje? Antígona má ovšem dosti síly; takže otázka nestojí, zda, aby ulehčila svému srdci, je povinna vyrazit něco ze své bolesti, vždyť ji dokáže sama snášet i bez opory; ale dokáže se obhájit i před tím, kdo je mrtev? Jistěže by také trpěla, kdyby vyrazila své tajemství manželovi, neboť její život je do tohoto tajemství tak nešťastně zapleten. To jí však netrápí. Jde jí o otce. Z této strany je to kolise sympatičké povahy. Její život, dříve klidný a tichý, se teď stává, samozřejmě jen v ní samé, prudký a vášnivý, a její repliky jsou čím dál pathetičtější. Vede boj sama se sebou, byla by i ochotná obětovat svůj život svému tajemství, ale nyní je nucena obětovat svoji lásku. Nakonec vítězí, či vlastně vítězí tajemství - a ona prohrává. A teď přijde druhá kolize, neboť má-li být tragická kolize opravdu hluboká, kolidující síly musejí být stejnorodé. Výše popsaná kolize ovšem nemá tuto vlastnost, protože vlastní kolize vzniká mezi její láskou k otci a láskou k sobě samé, nejistotou, zda její láska není jako oběť příliš veliká. Další kolidující silou je sympatičká láska k jejímu milovanému. Ten ví, že je milován, a směle žádá její ruku. Její zdrženlivost je pro něj nepochybně hádanka; všimne si, že je to pro ni z nějakého zvláštního důvodu obtížné, ale ne nepřekonatelné. Pro něho je nejdůležitější, aby ji přesvědčil o tom, jak moc ji miluje, o tom, že jeho život bude zmařen, bude-li se muset zříci své lásky. Jeho vášeň se nakonec stane něčím bezmála neskutečným, ale jejím odporováním se stane také vynalézavější. Každým ujišťováním o své lásce sílí její bolest, každým vzdechem ji zarývá střely smutku hlouběji do srdce. Nevynechá žádný prostředek, aby ji přesvědčil. Ví stejně dobře jako ostatní, jak velice svého otce milovala. Setká se s ní u Oidipova hrobu, kam často spěchá, aby ulevila svému srdci, aby se oprostila od sebe sama a toužila po svém otci, i když i tato touha je smíšená s bolestí, protože neví, jaké bude jejich další setkání, bude-li si už vědom své viny. Milenec ji překvapí a zapřísahá ji ve jménu lásky, kterou ona chová ke svému otci; vidí, že na ni udělal neobyčejný dojem, vytrvá a upne se k tomuto prostředku celou svou nadějí, aniž ví, že právě tím zmařil své vlastní záměry.

Pak už v dramatu běží jen o to, jak se jí snaží vyrvat její tajemství. Aby je vyrazila, nechá ji chvíli blouznit, ale nepomáhá to. Kolidující síly stojí tak neústupně na svém, že pro tragického jedince se stává jednání nemožné. Její bolest se ještě zvětšila láskou, utrpením sympatičkým s tím, koho miluje. Jen ve smrti dojde pokoje; a tak je celý její život zasvěcen smutku, a je to jako by vystavěla hráz, aby se snad neštěstí osudově nepřeneslo na další pokolení. Jen v okamžiku smrti otevře své nitro a vyzná svou lásku; právě v okamžiku, kdy mu nepatří, může vyznat, že mu patří. Když byl *Epaminondas*³⁴ raněn v bitvě u Mantineje, ponechal si šíp v ráně, dokud neuslyšel, že bitva je vyhrána, protože věděl, že by zemřel v okamžiku, kdy by jej vytrhl. A tak i Antígona nosí ve svém srdci tajemství jako šíp, který život neustále zabodává hlouběji a hlouběji, aniž by ji zabil, protože dokud zůstává v jejím srdci, může žít. Ale v okamžiku, kdy bude vytažen, musí zemřít. Její milý se musí bez ustání pokoušet vyrvat její tajemství, třebaže to pro ni znamená jistou smrt. Čí rukou to vlastně hyne? Toho kdo je živ, anebo toho, kdo je mrtev? Toho, kdo je mrtev, v

³⁴ Podle Cornelia Nepa „*Epaminondas*“, kap. 9.

témže smyslu, jak bylo prorokováno o *Herkulovi*³⁵, že nebude zabit nikým z živých, nýbrž z mrtvých, platí o ní potud, pokud příčina její smrti spočívá ve vzpomínce na otce; v onom druhém smyslu rukou toho, kdo je živ, pokud její nešťastná láska byla příčinou toho, že ona vzpomínka ji zabila.

Přeložil Petr Osolsobě

³⁵ V Sofoklových *Trachiňankách*, v. 1159 n.