

Na *Ústavu filosofie a religionistiky*
(v oboru *Filosofie*)
Filosofické fakulty
University Karlovy v Praze

bakalářskou práci s názvem:

Dva pohledy na řeč v raném Nietzschevě myšlení

napsal Robert Roreitner

pod vedením prof. Pavla Kouby

v roce 2008

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně s využitím pouze citovaných pramenů a literatury.

Úvod.....	4
Řeč jako paměť.....	7
Řeč jako hudba.....	13
Tři poznámky o podstatě hudby.....	14
Hudba jako vůle a řeč jako představa.....	16
Dvě námitky proti Schopenhauerovi.....	18
Symbolizující řeč a ukazující hudba.....	21
Hudba v původu řeči.....	22
Hudba, neurčité něco a pohyb kosmu.....	24
Individualita a inspirace.....	27
Velké pod perspektivou dějin.....	29
Kultura, genius a patos pravdy.....	30
Ani po sobě, ani vedle sebe.....	33
Závěr.....	37
Příloha 1.....	39
Příloha 2.....	43
Bibliografie.....	87
Résumé.....	91
Summary.....	92

Úvod

Nietzschovo myšlení už dnes nebudí takový rozruch, jaký vyvolávaly Bataillovy, Klossowského nebo Deleuzovy studie o Nietzsche v padesátých a šedesátých letech. Málokdo věří, že by toto myšlení mohlo ještě poskytnout základ pro nějaký extrémní názorový proud, jako ho v minulosti poskytlo pro jisté formy fašismu na jedné straně a anarchismu na straně druhé. V kontinentálním, ale i v anglosaském filosofickém prostředí se přinejmenším od osmdesátých let začíná ustavovat jistý konsenzuální rámec jeho interpretace. Perspektivismus opatrně vstupuje také do analytického myšlení. O Nietzscheho se dnes na různých fakultách zajímají fenomenologové, biologové i teologové. A v učebnicích filosofie nebo dějin idejí mu bývá vymezena kapitola srovnatelná svým rozsahem s kapitolou o Descartovi nebo Hegelovi. S trochou nadsázky by se dalo říci, že Nietzsche se z prokletého autora vypracoval bezmála na filosofického klasika.

Je-li tomu tak a Nietzsche se dnes skutečně (trochu proti své vůli, ale nezávisle na ní) stává klasikem, zní jen o to naléhavěji otázka po způsobu, jakým jeho dílu rozumíme. Zdá se totiž, že stát se klasikem není totéž, co posmrtně působit ve svém způsobu myšlení, že to naopak může představovat účinný prostředek, jak být takového působení zbaven. Nietzsche sám, ještě jako klasický filolog, podezřívá z podobné procedury svou dobu ve vztahu ke „klasické“ řecké kultuře: devatenácté století ví o starověku víc než kterékoli předchozí, *působení* starověku je však zároveň více než kdy jindy potlačeno. Jakkoli se takto jednoduše podaná nepřímá úměra mezi poznáním a působením musí při bližším prozkoumání ukázat jako jednostranná a sama o sobě zavádějící, podtrhuje její úzká perspektiva bez dalšího alespoň skutečnost, že čím více dnes rozumíme Nietzscheho myšlení, tím zajímavější se stávají pokusy porozumět tomuto našemu rozumění.

V tomto smyslu, jako jednu z několika fází odpovídání na takto položenou otázku, je třeba přivítat oblast nietzscheánského bádání, jejíž kořeny sahají k Schlechtovým a Andersovým studiím z přelomu padesátých a šedesátých a k Lacoue-Labarthově a Nancyově komentářům z počátku sedmdesátých let, která se však naplno rozvíjí až od konce let osmdesátých v rámci *Nietzsche-Studien* i v podobě samostatných sborníků a monografií, z nichž pro tuto práci vybíráme tři zásadní publikace: *Počátky Nietzscheovy teorie řeči* od Claudie Crawfordové z roku 1988, kolektivní monografii k Nietzscheově rané filosofii *Centauren-Geburten*, sestavenou péčí Tilmana Borscheho a Federica Gerratany v roce 1994, a *Nietzschovu ranou kritiku řeči* od Hanse Geralda Hödla z roku 1997.¹ Výklad genese Nietzscheova způsobu myšlení, o něž se tyto knihy zpravidla buď a) na základě jeho zdrojů v textech dobových autorů, nebo b) na základě biografických poznatků, anebo c) s pomocí dosud ne příliš známých velmi raných Nietzscheových textů pokoušejí, může představovat výzvu pomalu se ustavujícímu způsobu, jakým dnes rozumíme Nietzschemu a s Nietzschem světu.² Ne snad tak, že by čtení raných textů díky tomu, že jsou v nich zachyceny jeho počátky, nabízelo samo o sobě nějaké autentičtější

1 Claudia Crawford: *The Beginings of Nietzsche's Theory of Language*, Walter de Gruyter, Berlin – New York 1988; *Centauren-Geburten: Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, ed. Tilman Borsche und Federico Gerratana, Walter de Gruyter, Berlin – New York 1994 (jednotlivé příspěvky jsou citovány samostatně, ke stránkování v rámci sborníku srv. Bibliografie); Hans Gerald Hödl: *Nietzsches frühe Sprachkritik*, WUV-Universitätsverlag, Wien 1997. K dřívějším studiím srv. např. K. Schlechta, A. Anders: *Friedrich Nietzsche. Von den verborgenen Anfänge seines Philosophierens*, Stuttgart 1961 a J.-L. Nancy, P. Lacoue-Labarthe: *Rhétorique et langage (Textes traduits, présentés et annotés par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy de Friedrich Nietzsche)*, Paris 1971. K významu posledně jmenované knihy srv. Glenn Most, Thomas Fries: *Die Quellen von Nietzsches Rhetorik-Vorlesung* (C.-G.).

2 Často jsou tyto tři přístupy kombinovány. Pokud jde o biografické údaje, ty v předkládané práci nebudou, na rozdíl od dvou ostatních východisek, zohledňovány vůbec. Texty autobiografického charakteru, na něž se odvolává první kapitola, nebudou čteny jako svědectví o Nietzscheově životě, nýbrž o jeho myšlení, nebude nás zajímat, o čem tyto texty jsou, nýbrž jak a proč jsou psány a co říkají samy o sobě. K obhajobě biografického ohledu při výkladu Nietzscheova díla srv. Johann Figl: *Interpretation der Jugendschriften Nietzsches. Zum Verhältnis von Biographie und Philosophie* (C.-G.).

porozumění Nietzscheovu myšlení. A ani skutečnost, že zde máme před sebou myšlenkovou stavbu, která již v mnoha rysech připomíná Nietzscheovu pozdní filosofii, avšak předvedenou v pojmech, na které jsme v této souvislosti dosud nepřivykli, nepředstavuje žádný příslib toho, že bychom se s pomocí raných textů mohli přiblížit Nietzscheovu způsobu myšlení *v jeho původní podobě*, od něž nás dělí jak naše dnešní očekávání, tak dlouhá tradice komentářů. Jakkoli zůstává zkoumání raných textů pro jejich fragmentární, nejednoznačný a často jen náznakový charakter vposledku neoddělitelné od výkladu pozdního díla a jakkoli dnešní význam těchto textů může (právě tak jako v případě pozdního díla a pozůstalosti) spočívat jedině v tom, co dokáže říci *nám*, může snad raná Nietzscheova pozůstalost sehrát nenahraditelnou roli, když nám právě díky svému vztahu k původnímu utváření způsobu, jakým Nietzsche myslí, a díky nezvyklé podobě, v níž tu vystupuje, postaví před oči spolu s rozpoznatelným zárodkem tohoto myšlení také propastnou *vzdálenost*, která nás od něj dělí, a tedy skutečnost, že se ve své původní podobě (nakolik jsme ji schopni vytušit) nikdy nemůže stát *naším* myšlením, že naopak zůstává myšlením vznikajícím za velmi konkrétních podmínek, ve velmi konkrétní době. Pokud stále obnovované vědomí o nesmazatelném rozdílu mezi námi a způsobem Nietzscheova myšlení představuje podmínku pro to, abychom s ním vstupovali do smysluplné komunikace, abychom ho na sebe jako specifický *způsob* myšlení nechávali působit, pak snad recepce rané pozůstalosti, jak v posledních dvaceti letech intenzivně probíhá, může k takové komunikaci svým dílem přispět.

Předkládaná práce má celkem dva cíle. Zaprvé chce alespoň v náznaku představit tuto oblast bádání, která může přinést výsledky přesahující úzký filologický rámec, v němž se zdánlivě pohybuje. K tomu slouží především obě přílohy, obsahující seznam významných pramenných textů z vytyčeného období a český překlad některých z nich, druhotně pak odkazy (zpravidla v podobě poznámek pod čarou) propojující úzké téma tří předkládaných kapitol se širším kontextem rané Nietzscheovy pozůstalosti. Hlavním cílem této práce však bude vyložit specifický způsob, jakým je v raném Nietzscheově myšlení reflektována řeč. V tomto pokusu bude přitom vycházet ze dvou konkrétních ohledů na řeč, jak se postupně objevují v Nietzscheových textech: nejdříve v autobiografických náčrtech, z nichž první se datuje rokem 1856, posléze ve fragmentech těsně předcházejících *Zrození Tragédie*. Jednou tak vystoupí do popředí uchovávací funkce řeči, podruhé její genetická stránka, poprvé paměť jako charakteristická vlastnost symbolického řádu, podruhé neustálý pohyb ustavování tohoto řádu. Výklad obou perspektiv, které stojí na samém začátku Nietzscheovy filosofie, v žádném případě však nemají smysl tohoto začátku vyčerpát, bude obsahem prvních dvou kapitol. Třetí kapitola se pak pokusí porozumět důsledkům, které pro Nietzscheovo myšlení přináší konfrontace těchto dvou perspektiv v textech z let 1871-73, jejichž hranici a zároveň poslední referenční text této práce bude tvořit spis *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním* z léta 1873.

Řeč jako paměť

Konečně jsem učinil rozhodnutí, psát si deník, ve kterém předám paměti všechno, co mě zasáhne radostí nebo smutkem, abych si ještě po letech mohl vzpomenout na život a dění této doby, a to především, co se mě týče. Nechť toto rozhodnutí neoslábne, ačkoli se mu do cesty staví značné překážky.³

Těmito větami z roku 1856 se spolu s první zapsanou sebe-reflexí začíná Nietzscheova reflexe řeči. A texty deníkového či životopisného charakteru budou ohniskem jeho úvah na toto téma až do doby okolo roku 1862, kdy se v jeho poznámkách objevují črty „o podstatě hudby“ a o něco později text *O náladách*. V době před těmito prvními větami svěřil již mladý Nietzsche řeči mnoho dopisů (ve kterých zpočátku hledá tvar svého jména, které dostává po řadě podoby *Nitzsche – Nietsche – Nietzsche*), básniček a také pozoruhodný stroj, pomocí něhož vyvěštil smrt Napoleona III, jakož i vítězství Ruska v Krymské válce, avšak vědomí o textovosti textu, ani otázky po jeho podstatě nebo účelu v nich ještě nenajdeme. Povědomí o zachraňující a útěšné úloze psaní, o textu jako prostředí, kde se pisatel dozvídá o sobě, ale také stále se navracející otázka po nejlepší způsobu zvěčnění prožitku v řeči jsou naopak tím, co nese dlouhotrvající Nietzscheovo úsilí po zapsání „vlastního života“.

Patří k charakteru Nietzscheových autobiografických pokusů, že „rozhodnutí“ učiněné ve vánoční euforii roku 1856 bylo záhy opuštěno a že se k němu mladý Nietzsche znovu vrátil až po dvou letech. Texty z padesátých a ze začátku šedesátých let nadepisované obvykle „Z mého života“, „Můj život“ či „Můj životopis“ tak připomínají opakované navracení se velkého rozhodnutí a opětné upouštění od něj. Začínají obvykle krátkou úvahou o funkci, podstatě a způsobech uskutečnění tohoto žánru, kterou následuje vlastní biografie zpravidla se omezující na velmi stručné vylíčení několika momentů Nietzscheova dosavadního života (prostředí Röckenu, Nietzscheovo narození, *smrt otce*, smrt bratra a sen, který jí předchází, odjezd z Röckenu, naumburské prostředí, literární a skladatelské počiny). Celý text tak obvykle nezabírá více než 4 stránky. Výjimku tvoří rozsáhlejší skica „Z mého života“ z roku 1858 a (jediný skutečný) *deník* z prvních dní na Schulpfortě (1859).⁴

Prvním hybným momentem sebe-reflexivního psaní je podle nejranější Nietzscheovy reflexe na ně *paměť*. Řeč má jakožto paměť, spolehlivější než Nietzscheova, *cosi* uchovat, aby si to *on* mohl jednou znovu připamatovat (nechce tedy primárně zajistit pro zapsané věčnost, nýbrž pro zapisujícího opětovné setkání se zapsaným). „Já sice ještě nejsem dospělý, mám za sebou sotva čas dětství a jinošství a přece z mé paměti zmizelo již tolik věcí a to málo, co o nich vím, se nejspíš zachovalo jen díky tradici.“⁵ Paměti zkrátka nedůvěřuje a to málo, co se díky ní přece jen zachovalo a co vidí Nietzsche jasně před sebou, chce svěřit textu, než se ztratí úplně všechno. Jak Nietzsche až pětkrát či šestkrát během této doby znovu a znovu za sebou řadí téměř identické věty začínající: „Narodil jsem se v Röckenu 15. října 1844 jako syn duchovního...“ – ty procházejí drobnými proměnami a v některých ohledech si dokonce protiřečí.⁶ *Psát* tedy podle mladého Nietzscheho v kontextu autobiografického žánru nikdy neznamená *přepisovat* (a není tomu tak – nakolik můžeme Nietzschemu věřit – ani v případě básní, pro něž „neměl žádný vzor“⁷). Bylo by tedy možné položit otázku, k čemu se řeč usilující *cosi* uchovávat vlastně vztahuje (je-li vyloučena možnost, že se vztahuje k jinému textu). Je jisté, že již v roce 1856 disponuje Nietzsche jistým kritériem pro to, co má a co nemá být uchováno. Zapisovat chce

3 *Schl. III*, str. 9.

4 Ve Schlechtově vydání *Werke in drei Bände* jsou texty, kterých si všímá tato kapitola, seřazeny za sebou ve 3. svazku na str. 7-154. Pro jejich původní zařazení v *Historisch-kritische Gesamtausgabe* srv. Příloha 1.

5 *Schl. III*, str. 13.

6 Za všechno: o nemoci otce, jejíž konec „Z mého života“ datuje 26. července 1849 a již „jsme byli zpočátku všichni zděšení“, píše Nietzsche o tři roky později, že „hrozícímu nebezpečí nemohl zcela porozumět“, a v roce 1863, že v době smrti svého otce mu nebyly ještě ani čtyři roky. (Nietzsche se narodil 15. října 1844.)

7 *Schl. III*, str. 21

kronikář Nietzsche (tuto úlohu bude později skutečně po dva roky zastávat ve sdružení Germania) pouze to, co ho „zasáhne radostí nebo smutkem“. Tento nárok však nelze jednoduše spojit s představou textů napsaných v době kolem *Zrození tragédie*, podle které je významem řeči *pocit*. Zaznamenáno má být to, co zasahuje, ne samotné zasažení; o dva roky později čteme, že to, co je hodno zaznamenání, „stojí před mou duší“ a má být „spojeno v malbu“.⁸ Označovaným řeči tu, zdá se, není ani věc ani pocit, nýbrž představa věci nesoucí s sebou silný pocit.⁹

Druhým motivem obsaženým již v textu „Z mého života“ je „poučení“, a to poučení o sobě samém (o „postupném vývoji rozumu a srdce“): jistý stupeň sebepoznání, který nabízí teprve sebe-reflexivní psaní. V tomto smyslu je tato nejrozsáhlejší autobiografická práce mladého Nietzscheho zakončena následujícím čtyřverším:

Ein Spiegel ist das Leben
In ihm sich zu erkennen,
Möcht ich das erste nennen,
Wonach wir nur auch streben!!

Mladý Nietzsche tedy nechce pouze prodloužit život událostem, které ho potkaly a které hrozí tím, že se každou chvíli navždy vytratí z jeho paměti. Jejich zapisováním se chce zároveň ujistit o sobě, „rozeznat sám sebe“ a to nejvíce ve chvíli, kdy musí opustit domov, kdy je vystaven „tolika novému“ (jak sám komentuje svůj příchod do Naumberku), ve skutečnosti však – potom, co „ztratil drahého otce“ – je tento motiv v Nietzscheově autobiografickém psaní obsažen stále, jak dokazuje zatvrzelost, se kterou se znovu a znovu vrací ke stejným událostem, které podle jeho vlastního názoru „osudově“ určily jeho život a jejichž paměť ho tedy také – bylo by možno dodat – chrání od záměny s někým jiným.

Psaná řeč (jako zdokonalená paměť) by tedy měla mít schopnost dávat autorovi textu vědět o něm samém. Tři črty z roku 1861 pojmenované všechny „Můj životopis“ rozvíjejí tento motiv a naznačují, že sebepoznání tu není míněno jako cíl sám o sobě. Ten, „komu leží na srdci jeho vlastní mravní a duchovní vývoj,“ musí někdy „přehlédnout z odstupů uplynulý čas“.¹⁰ Tato maxima je podpořena názorem, podle něž „základní charakterové rysy“ jsou každému vrozeny, ale „jako muž“ vystoupí člověk až potom, co se ho dotýkaly a co ho utvářely „vnější vztahy“: „čas a okolnosti“, a to tak, že mu „vtiskly určité formy“.¹¹ Horší je to s odpovědí na otázku, jak spolu souvisí „přehlížení uplynulého času“ a „duchovní vývoj“ přehlížejícího, což je souvislost, kterou mladý Nietzsche dvakrát krátce po sobě zdůrazňuje, a tedy na ní, jak se zdá, trvá. Jde o to, že by se v přítomnosti aktu psaní mělo protínat poznání minulosti píšícího s formováním jeho budoucnosti. Problém o to závažnější, že tato sebe-formující funkce psaní, určování vlastní budoucnosti jako důsledek poznání či pochopení své minulosti, byla patrně mlčky obsažena ve všech Nietzscheových autobiografických textech, jak na to poukazuje například pozdější zmínka

8 Jistě není radno interpretačně přetěžovat takto raný text a je lépe nechat stranou – s poukazem na jistou Nietzscheovu básnickou licenci – úvahy nad podivným vyjádřením, že to, co vyvstává před duší, má být v textu „spojeno“, jako by představy byly ze stejného materiálu jako slova. Je ovšem pravda, že náznak bezprostředního vnímání fenoménu psaní (jako by ten byl samotnou skutečností) se v tomto velmi raném textu (*Z mého života*) objeví ještě jednou: „Už jsem toho dost napsal, pojďme si trochu prohlédnout město. Chceme nejdřív projít skvělou Jakubskou bránou. Když teď vystoupáme krásnou širokou ulicí se starobylými domy, přijdeme na tržiště. Podívej, přímo před tebou stojí radnice. Jak je obrovská! (...)“ *Schl. III*, str. 25

9 *Schl. III*, str. 13

10 *Schl. III*, str. 88.

11 *Schl. III*, str. 88-90. O Nietzscheově představě o poměru svobody a předurčenosti vystupujícím ve vývoji jednotlivce, který tu zůstane jen takto vágně naznačen, se lze dozvědět mnohem více v textech napsaných jen o rok později pro Germanii, které zároveň představují nejostřejší předobraz pozdějšího „perspektivního“ stanoviska v Nietzscheho raném díle. Těmito texty se zde nemůžeme podrobněji zabývat. Srv. „Osud a dějiny“ a „Svoboda vůle a osud“ *BAW II*, str. 54-63.

o tom, že jeho výchova byla přenechána jemu samému.¹² Nelze-li na tuto otázku odpovědět z textů blízkých roku 1861, nabízí snad jistou odpověď poslední z raných sebe-reflexivních črt „Ohlédnutí za dvěma roky v Lipsku“ z roku 1867. V ní se mimo jiné praví, že jen mladá duše a jen po jistou dobu je schopna „ze všech událostí a zkušeností... vyhmátnout to, co je na nich typické“ a především, že „ze světa těchto typů již nikdy a jaktěživa nevyjde“, navždy již stojí „pod kouzlem tohoto světa“¹³. Tato touha vyhmátnout ze zkušeností a událostí ty nejlepší/nejkrásnější formy (dokud je čas) by vysvětlovala, i když zde ještě nelze na podobnou reflexi ukázat, Nietzscheovo rané zaujetí pro události vlastní minulosti, tedy autobiografickým psaním, a především pak ohled na budoucnost pisatele, který je v tomto zaujetí obsažen. To by znamenalo, že Nietzsche byl veden intuicí, která se později stala jednou z hlavních myšlenek práce *O pravdě a lži*, již velmi záhy, jistě už před setkáním s Schopenhauerovým a Hartmannovým dílem. Pokud by totiž vyhmátnutí onoho typického, které pak bude člověka už napořád doprovázet, probíhalo skutečně (s určitým privilegiem) jakožto *psaní* vlastního životopisu, mělo by toto typické *formu slov* anebo by alespoň bylo od slov neoddelitelné. Představovalo by tak jakési soukromé kolumbárium, pokladnici (částečně) setřených metafor, na které – poté co je v dětství nashlé – člověk všechno viděné a prožívané směřuje.

Poslední ohled, který chce tato kapitola v souvislosti se sebe-reflexivními texty mladého Nietzscheho vyzdvihnout, je snaha nalézt nejlepší způsob výrazu pro to, co má být „předáno paměti“. Nietzsche si tedy v této době nejen klade otázky, co zaznamenávat (to, co s sebou nese silný pocit) a proč to zaznamenávat (aby to nebylo zapomenuto a aby sebe-poznáním pečoval zapisující o rozvoj svého „rozumu a srdce“), ptá se také sám sebe, jak nejlépe nějakého (bylo by snad možné říci „adekvátního“) zápisu dosáhnout. Tato otázka se v poznámkách mladého Nietzscheho objevuje bezprostředně po příchodu na Schulpfortu (který s sebou přinesl zkušenosti s vlastním psaním, zpochybující původní ideu deníku), a to jednak v podobě určité vyhraněnosti způsobů záznamu, jednak v hledajícím střídání těchto způsobů. Výslovně pak tuto otázku klade Nietzsche o čtyři roky později na začátku jednoho ze svých „životopisů“: „Jak načrtnout obraz života a charakteru člověka, kterého jsme poznali?“¹⁴

Poměrně rozsáhlý deník ze srpna 1859 se nese ve znamení stesku po domově. Je však třeba poznamenat, že mladému Nietzscheovi ani uprostřed období, kdy mu jediný týden „připadá jako celá věčnost“, není v některých okamžicích cizí onen „zobecňující pohled“, o kterém mluví později v již zmiňované souvislosti „vyhmátnutí typického“, a že i pro stesk po domově se pokouší nalézt nesentimentální výraz, například v básni nazvané „Bez domova“ ze šestého dne na Schulpfortě. Totéž však již nelze říci o celku srpnového deníku, a právě v tom, jak se domníváme, spočívala zkušenost zpochybující dosavadní samozřejmost ve způsobu sebe-reflexivních zápisů. Nejde tu o to, zabývat se zmatky mladého Nietzscheho, nýbrž o něco, co mohlo mít význam pro budoucí Nietzscheho pojetí řeči. Pro vykreslení atmosféry schulpfortského deníku stačí ocitovat jeho úplný začátek:

Proti stýskání (podle prof. Buddensiega)

1. Když se chceme něco pořádného naučit, nemůžeme pořád zůstat doma.
2. To nechtějí ani drazí rodiče; řídíme se tedy jejich přáním.
3. Naši drazí jsou v Božích rukou; stále nás provázejí jejich myšlenky.
4. Když budeme pořádně pracovat, smutné myšlenky nás přejdou.
5. Pokud nic z toho nepomáhá, modli se k Pánu Bohu.¹⁵

K povšimnutí je tu především čtvrtý bod, který Nietzsche velmi dobře naplnil svým deníkem (nikdy jindy si „deník“ v pravém slova smyslu nevedl!), který jde však příkře proti smyslu jeho

12 *Schl. III*, str. 151 (1867).

13 *Schl. III*, str. 150.

14 *Schl. III*, str. 107.

15 *Schl. III*, str. 42.

původního deníkového rozhodnutí. Podle něho mělo být předáno paměti to, co zasahuje, aby to bylo (s příslušnou intenzitou) zachováno pro budoucnost, schulpfortský deník naopak zaznamenává lhostejné věci, aby na to, co „zasahuje“, nechal zapomenout. Mladý Nietzsche si zapisuje všechno, co je jen po ruce, od denní teploty po týdenní schulpfortský jídelníček. Každodenní deníkové martyrium trvá přesně tři týdny, po kterých najednou a navždycky skončí. Bezprostředně po něm následuje pětice „trochu fantasticky vyzdobených“ epizod „z mého života“, která představuje dokonalý protipól k srpnovému deníku, ztrácí se v lyrismech a fantastických zápletkách. S nimi sebe-reflexivní psaní na nějakou dobu utichá. Dalším významnějším zápisem je teprve vyličení prázdninových cest ze začátku roku 1860, které je co do doslovnosti jistým ozvukem schulpfortského deníku, postrádá však jeho křečovitou: jedná se spíše o den po dni klidně plynoucí vyličení významnějších událostí prázdnin. Následuje výše citovaná trojice autobiografických črt z roku 1861, která se způsobem podobným textu „Z mého života“ znovu vrací k „osudovým“ momentům Nietzscheova života, jejichž vyličení je na rozdíl od schulpfortského deníku vlastní jistá sugestivní síla¹⁶. Na jedné takové pasáži by se měl kontrast ukázat:

Večer jsem si hrál ještě s ostatními dětmi, vědom si toho, že je to dnes naposled. Pak jsem se s nimi i se všemi místy, která mi bývala drahá, rozloučil. Bolestné vyzvánění večerních zvonů se neslo po pláních. Šero se šířilo naší vesnicí, vyšel měsíc a bílý na nás shora shlížel. Nemohl jsem spát. Vzrušený a neklidný jsem se zmítal na své posteli a nakonec jsem vstal. Na dvoře stály naložené vozy a lucerna na ně vrhala slabé světlo.¹⁷

Téměř doslovně stejné vyličení (jen Nietzsche neuvádí, že si byl vědom toho, že je to poslední večer, chybí bílý měsíc a příchod na dvůr se odehraje „okolo půlnoci“) podává také o dva roky pozdější text „Můj život“, který zároveň obsahuje teoretické stanovisko k metodě zapisování.¹⁸ *To, o co pokaždé běží, jsou zaprvé „fyziologické zvláštnosti“, které zadruhé nikdy nejsou tím, čeho si „na první pohled“ všimneme: jsou totiž „malé“. A zatřetí, pokud jde o lidskou bytost, nejsou tím zvláštním na ní „vnější“ nahodilé události, nýbrž „vnitřní pochody“.* To, co zasahuje, nemůže být tedy uchováno jako takové. Je třeba zachytit drobné rozdíly, které jej odlišují od všeho ostatního, jeho „fyziologické zvláštnosti“. Ačkoli tu jde o to, co je „vnitřní“ a podstatné, jediná možnost uchování spočívá ve vyjádření specifického vnějšího („fyziologického“) tvaru. Tento poznatek o tom, jak se silný prožitek ve svém uchování vydává ohrožení, že bude špatně rozpoznán (že bude některý z malých rozdílů přehlédnut), předznamenává konflikt, k němuž později dojde uvnitř Nietzscheova konceptu kultury a který

16 Snad do jisté míry spojená s tím, jak se oněch několik momentů v Nietzscheových textech stále vrací, pokaždé v drobně pozměněné podobě.

17 *Schl. III*, str. 93-94.

18 Předcházející vyličení peripetií, které vedly k první reflexi nad tím, *jakým způsobem* svěřovat silné prožitky (které jako by o to samy žádaly tím, že člověka „zasahují“) paměti písma, chce být zároveň návrhem na jejich výklad. Mladý Nietzsche začíná náhle tři roky po velkém „rozhodnutí“ se sebe-reflexivními zápisy experimentovat a v pouhých šesti měsících vyzkouší tři nové způsoby. Jeden možný výklad těchto proměn stylu by říkal, že znejistění ohledně způsobu zápisu, které je v této době u Nietzscheho patrné (a je stvrzeno tím, že si tuto otázku později výslovně položí) pochází ze zkušenosti jakéhosi nevlastního nakládání s vlastním smutkem, který má jakožto instance propůjčující událostem význam tak, že je nechá „zasahovat“, v Nietzscheově autobiografickém psaní od počátku výsadní postavení. V Schulpfortě se Nietzsche podle rady profesora Buddensiega a zavalen novými povinnostmi neobrací při psaní (s výjimkou zmíněné básně) k tomu, co ho „zasahuje“, přesto však píše. Výsledkem jsou banality typu „Horko dnes nebylo tak významné jako obvykle.“ S těmi však musel být mladý Nietzsche nespokojen, po třech týdnech toto snažení rozhodně ukončil a obrátil se k opačné krajnosti. Ani to se však (z pochopitelných důvodů) nestalo trvalejším návykem. Úvaha o nejlepším výrazu z roku 1863 (která následuje) pak sice ne výslovně, ale za to rozhodně odmítá oba v srpnu 1861 vyzkoušené způsoby. Schulpfortský deník sice zapisuje „malé“ věci, ty však nemají nijak „individuální“ charakter a představují ryze „vnější“ popisy. „Fantastická“ vyličení se možná svým snivým charakterem obracejí do „nitra“, upadají tím však zároveň v obecnost a líčí spíše „velkou masu“, to, co je vidět na první pohled, než to, co je „malé“ a skryté.

bude vyvolán tím, že „velké“ ztratí schopnost jednoznačně hierarchizovat symbolický prostor uchováající různé momenty minulosti a uplatňovat své měřítko na nově nastávající velké okamžiky. Jako je zde k vyjádření zásadní události třeba vystihnout její drobné charakteristické rysy, tak bude také přežívání velkého uvnitř kultury podřízeno nepatrným posunům ve způsobu jeho symbolického uchovávání a sensibilitě jednotlivců:

Proti tomu bychom mohli postavit: *malé účinky velkého!* zastupují-li je totiž individua. Velké se těžko chápe, často odumře tradice, nenávisť vůči němu je obecná, jeho hodnota spočívá na kvalitě, kterou ocení jen nemnozí.¹⁹

K tomu se podrobněji vrátí třetí kapitola.

19 19[37], *KSA* 7, str. 430; čes. překl. str. 30-31.

Řeč jako hudba

Daleko a zcela odděleně od úvah o autobiografickém psaní se v Nietzscheově raném myšlení nachází druhé ohnisko jeho reflexe řeči. S prvním má společné to, že stejně jako v případech sebereflexivních zápisů, kde prostor psané řeči vystupoval jako odpověď na otázku po možnostech uchování událostí a utváření vlastní identity zapisujícího, ani zde se od řeči nevychází a úvahy motivované odjinud na ni teprve posléze narážejí jako na něco, s čím je třeba se vyrovnat. Tímto druhým ohniskem je *pravdivost hudby*. Hudba získala v romantické estetice právo mluvit a nebýt při tom vázána na řeč, být pravdivou a něco vyjadřovat tak, že tento výraz není převoditelný na žádný jazykový ekvivalent. Jedním z příznaků tohoto nového hudebního názoru je pak posun mezi Wagnerovou knihou *Opera a drama* a jeho *Beethovenem*: hudba již nepředstavuje *prostředek* dramatu, získává novou samostatnost a schopnost promlouvat o tom, co je běžné řeči nepřístupné.²⁰ O „významu“, „pravdivosti“ a „správnosti“ hudby, která „vyslovuje podstatu světa“, mluví pak především Schopenhauerova filosofie,²¹ která je hlavním zdrojem Wagnerova obratu a která, jak známo, významně ovlivnila také Nietzscheho. Přesto je předčasný závěr, že „metafysika hudby“, která proti pravdivosti řeči staví zcela odlišnou pravdivost řeči hudby, vstoupila do Nietzscheho textů spolu se Schopenhauerovými pojmy. Ve skutečnosti vystupuje v Nietzscheových úvahách hudba v roli autonomního výrazového prostředku, který si klade nárok na pravdivost zcela odlišnou od pravdivosti řeči (a proto se zároveň vůči řeči potřebuje vymezit) již dlouho před prvním čtením *Světa jako vůle a představy*. Cílem této kapitoly bude ukázat, jak se počínají třemi poznámkami *o podstatě hudby* z roku 1862 v Nietzscheově myšlení rozvíjí reflexe řeči a jejího vztahu k hudbě, a to na úplně jiných základech, než na jakých vystupovala řeč v kontextu autobiografického psaní. Nárok na *pravdivost hudby* postupně zproblematizuje pravdivost řeči (která podle pravidel hudby pravdivá nikdy není), zmnoží a zkomplikuje samotný pojem řeči (bude třeba mluvit o řeči gest, pocitů, tónů, nálad, hudby apod. na jedné straně a o řeči ve vlastním smyslu na straně druhé), zpochybní identitu subjektu řeči a nakonec, poté co přijme a transformuje některé pojmy Schopenhauerovy filosofie, se bude pokoušet pro všechny jednotlivé způsoby „řeči“ najít společný pojem a vyložit podstatnou diferenci mezi řečí a hudbou pomocí dvou různých funkcí („symbolizace“ a „ukazování“), které mohou znaky (řeči) zastávat. Časově odpovídá toto vyústění rané Nietzscheovy filosofie řeči a hudby přibližně prvním přípravným poznámkám ke *Zrození tragédie*, tedy přelomu let 1870/71.

Tři poznámky o podstatě hudby. Když nyní za východisko této kapitoly zvolíme tři nenadepsané fragmenty, které Nietzsche s několikaměsíčními intervaly sepsal během roku 1862, zjistíme, že jsou navzájem propojeny otázkou, co je všem hudebním dílům společné: jaká je podstata hudby? Při tom je Nietzschemu od první věty zřejmé, že žádaná odpověď se nevyhne jisté dvojznačnosti. Každé hudební dílo má dvě složky, které, jakkoli představují rozdílné a protikladné momenty, jsou na sebe navzájem nepřevoditelné a jedna nemůže být bez druhé: „Hudba představuje stejnou měrou pouhou matematickou stavbu i vztah k nějakému citu.“²² Tento rozpor pak vrcholí ke konci posledního fragmentu: krása a hluboký cit, které, jak se zdá, hudba dokáže sdělovat a které mají tvořit její podstatu, jsou v účincích hudby, tedy v matematickém uskupení tónů, ve znacích, jimiž skladatel promlouvá a které zase musí někdo úplně jiný „uchopit“, vydány dvojímu nebezpečí *přenosu* (od skladatele k tónu se hudba materializuje, od tónu k posluchači se idealizuje). Hudba se v účincích stává něčím úplně jiným. „Avšak jediné účinky nějakého umění jsou tím, co dovoluje usuzovat na jeho podstatu.“²³

20 Srv. R. Fietz: *Am Anfang ist Musik II* (C.-G.). K obratu ve Wagnerově myšlení a jeho významu pro Nietzscheho také G. Campioni: *Wagner als Histrion 2* (C.-G.).

21 A. Schopenhauer: *Svět jako vůle a představa I a II*. V 1. díle na str. 208-217, ve 2. díle na str. 328-336.

22 *BAW 2*, str. 89; *Příloha 2*, str. 45.

23 *BAW 2*, str. 172; *Příloha 2*, str. 46.

Přenos²⁴, jakkoli se zdá být násilné nechat krásu hudby prostupovat v podobě „akustických vzruchů“ ušními a „mozkovými nervy“, tvoří nepostradatelnou složku hudby přinejmenším od chvíle, kdy je jí přiřčena schopnost něco *sdělovat*, tedy být svého druhu řeči.

Okolo hudby, jejíž podstata se ještě úplně nevyjasnila, která se však od začátku vyznačuje nějak zásadním vztahem k citu (resp. k vášním a touhám), se pak celkem samozřejmě rozvíjí názor na původ řeči: „Nejstarší jazyky byly také chudší na slova, postrádaly obecné pojmy... Dalo by se málem tvrdit, že šlo spíše o jazyky citů než o jazyky slov... Vlny citů s sebou přinášely rytmus. Postupně se oddělila řeč od řeči tónů.“²⁵ Nietzsche představuje jasnou hierarchii původnosti znaků: (citu), tóny, slova, obecné pojmy. Zřetelně se na tomto místě rozdvouje pojem řeči: obecně je řečí to, v čem něco jiného „nachází svůj výraz“ (např. řeč tónů), v užším slova smyslu vystupuje „řeč“ bez přívlastku jako řeč slov a obecných pojmů. Sřet významu (a tedy pravdivosti) hudby s významem (resp. pravdivostí) řeči řeší Nietzsche vyvozením řeči z hudby: na začátku spadala řeč se zpěvem v jedno, jejich společným významem byly „vášně, touhy a city“, řeč se od řeči tónů „postupně oddělila“. Brzy se ukáže, jak blízko mají tato zřetelná, ale zatím nejasná určení (hierarchie znaků, dvojnásobnost pojmu řeči, prioritá pravdivosti hudby) blízko k Schopenhauerovi.

Zbývá zodpovědět otázku po významu hudby. „Pocit“, který v textu vystupuje v mnoha úlohách, je jako obsah sdělení hudby odmítnut hned na začátku: „Ani pocit, ani intelekt. Nevědomá strženost.“²⁶ Pocit, který v nás hudba probouzí, je příliš povrchním určením jejího významu: bude různý u poslechu Wagnera a Albrechtsbergera, různý při dvou různých náladách a ještě různější u dvou posluchačů. Nietzsche hledá hlubší určení, ptá se, co je společné *každému* poslechu hudby. Odpověď překvapí jak extrémní mírou epistemické skromnosti, pokud jde o podstatu fenoménu hudby, tak i suverénním nárokem, pokud jde o jeho rozsah. Umělec „může nanejvýš konstatovat účinky, které v něm vyvolává neurčité něco“ a u posluchače nejde „ani o pocit, ani o poznání, nýbrž o nejasné tušení božského“. Vzápětí však Nietzsche dodává: „symbolicky je to pohyb kosmu... Melodie je obrysem všeobecného v jednotlivém“.²⁷

Nietzsche v tuto chvíli nedisponuje žádným vysvětlením toho, jak podstatně *neurčené* něco ve významu hudby může souviset s jejím nárokem na symbolizaci *kosmu*. Už vůbec nedokáže zdůvodnit, proč se skladatel musí vzdát sám sebe ve prospěch „moci, která ho inspiruje“²⁸ (další rys, který později nabude na významnosti), a stejně neuspokojivé je i řešení vztahu pravdivosti hudby k pravdivosti řeči, resp. vztahu obecného pojmu řeči k řeči v obvyklém specifickém významu. Navzdory všem těmto problémům však tři poznámky *o podstatě hudby* pozoruhodně koncisním způsobem stavějí vedle sebe většinu otázek, které budou určovat Nietzscheovy úvahy o symbolu a hudbě, rozvíjející se nejdříve s Schopenhauerem, posléze proti němu a vrcholící v pojetí těsně předcházejícím *Zrození tragédie*. Především ale tyto *poznámky* ukazují na místo, kde do Nietzscheových textů podruhé vstupuje nutnost myslet řeč.

Hudba jako vůle a řeč jako představa. Schopenhauera četl Nietzsche poprvé tři roky po sepsání poznámek *o podstatě hudby*, tedy v roce 1865, a ať už Schopenhauerovo dílo představovalo pro Nietzscheho myšlení v některých ohledech spíše „metafyzickou zacházku“²⁹, nezbytný nástroj pro transformaci jeho vlastních raných úvah do ostře vymezených filosofických pojmů, nebo významnou inspiraci a proměnu jeho směřování, je jistá přinejmenší skutečnost, že

24 V těchto textech se ještě nevyskytuje slovo „Übertragung“, se kterým bude Nietzsche intenzivně pracovat v poznámkách okolo spisu *O pravdě a lži*, ačkoli o pojmu „přenosu“ už dává smysl mluvit.

25 BAW 2, str. 114; Příloha 2, str. 46.

26 BAW 2, str. 89; Příloha 2, str. 45.

27 BAW 2, str. 172; Příloha 2, str. 46.

28 BAW 2, str. 171; Příloha 2, str. 46.

29 Srv. Sandro Barbera: *Ein Sinn und unzählige Hieroglyphen. Einige Motive von Nietzsches Auseinandersetzung mit Schopenhauer in der Basler Zeit* 5 (C.-G.).

toto dílo způsob Nietzscheho myšlení po dlouhou dobu významně formovalo a že spolu s Langem, Hartmannem, Emersonem a Goethem patří v tomto nejranějším období k jeho nejvýznamnějším zdrojům, patrně představuje zdroj vůbec nejzásadnější. Před zhodnocením Nietzscheho recepce Schopenhauera se tato podkapitola pokusí proto stručně zrekapitulovat, jak vystupují řeč a hudba v jeho díle.

Východiskem první části Schopenhauerovy filosofie (svět jako představa) není subjekt, který si představuje svět, nýbrž sama představa, která se teprve rozpadá na subjekt a objekt. Proto podle ní také nazíráme věci zároveň *mimo sebe* i zcela *bezprostředně*. Nemáme představy věcí od věcí odlišných, věci samy jsou našimi představami. Našimi však nejsou tak, že bychom vlastnili celou představu. To, že je představa naše, je dáno představou samou a naše já vystupuje jen jako moment této představy.³⁰ Teprve v druhém kroku je možné představování ze strany subjektu rozložit na dvojici momentů, kterých si bezprostředně nejsme vědomi: na vnímání, které Schopenhauer ztotožňuje s podrážděním vnějších smyslů, a rozvažování, které „postupuje od účinku k příčině“, dává nám tedy věci jako vnější, v prostoru a v čase.³¹ Stejně bezprostředně, jako si věci představujeme, je zároveň možné představy sdělovat, totiž „mimikou a zvukem“, jak to činí zvířata (která si, pokud jde o prostor, kauzalitu a čas, představují věci stejným způsobem jako lidé). Člověk však na rozdíl od zvířat ke sdělování používá pojmovou řeč, výtvar a nutný nástroj jeho rozumu.³² Tento nástroj je nutný proto, že názorné představy, jakkoli jsou nejbezprostřednějším obrazem světa, nepřetrvávají a dojem, který zanechávají v paměti, časem slábne, až docela zmizí.³³ Účelem abstraktního poznání (korelativního, jak uvidíme, s pojmovou řečí) je však právě trvalé uchování a možnost sdělení.³⁴ První proto, že „genius není připraven v každé hodině“, druhé jako podmínka možnosti civilizace a státu.³⁵ Pojmy vytvářejí tedy oblast *toto genere* odlišnou od sféry názorných představ, přesto k nim však stojí v nutném vztahu: jsou napodobeninou, opakováním, reflexí (tedy odrazem) původního názorného světa.³⁷ Jsou to *představy představ*³⁸, a teprve díky tomuto odstupu vzhledem ke světu názorných představ se mohou stávat obecnými, tedy vztahovat se k více původním představám.³⁹ Je to ovšem paradoxně také tento odstup, který znemožňuje, aby pojmy byly samy o sobě myšleny, neboť celé naše vědomí má formu času, kdežto pojmy vznikají abstrakcí jako nečasové objekty. „Proto, aby vstoupily do bezprostřední přítomnosti nějakého individuálního vědomí, a tím mohly být vsunuty do nějaké časové řady, musí být jistým způsobem opět vztaženy k povaze jednotlivých věcí, individualizovány, a tedy vázány na smyslovou představu: tou je *slovo*.“⁴⁰ Teprve touto fixací pojmu ke slovu a tedy propojením rozumu s vědomím je umožněno myšlení a s ním naplnění účelů, s ohledem na něž pojmy vznikaly.

Takový vznik pojmům odepírá jakoukoli původnost. Jako z kamenů je možné z nich sestavit mozaikový obraz, ale ten má smysl jen natolik, nakolik se přibližuje nazírání.⁴¹ Pojmy v sobě od počátku nesou jistý *dluh*. Podobají se papírovým penězům (nebo dlužním úpisům) a náš intelekt bance, která za pojmy musí ručit skutečným bohatstvím názorných představ.⁴² Jakkoli tato metaforika předznamenává slavné Nietzscheho obrazy z textu *O pravdě a lži*, zastírá zároveň

30 SVP II, str. 20.

31 SVP II, str. 21-22.

32 SVP I, str. 46.

33 SVP II, str. 47.

34 SVP I, str. 61.

35 SVP I, str. 63.

36 SVP I, str. 46.

37 SVP I, str. 48-49.

38 Popř. „reprezentacemi reprezentací“, jak dovoluje něm. *Vorstellung* a jak se také překládá do angličtiny (srv. Paynův anglický překlad *Světa jako vůle a představy* nebo C. Crawford)

39 SVP I, str. 50.

40 SVP II, str. 49.

41 SVP I, str. 62.

42 SVP II, str. 52 a 56.

jeden rys, který je pro Schopenhauerovu teorii pojmové řeči podstatný, totiž že pojmy na jedné straně a názorné představy na straně druhé tvoří dvě zcela disparátní oblasti, mezi kterými nikdy není možný plynulý přechod, takže kupříkladu událost, která přetrvává v ústním tradování, se v každém kroku podstatně proměňuje: vypravěč má názornou představu, tu musí *přenést* do úplně odlišné sféry pojmů, posluchač opět (bezprostředně) přechází k názorné představě, ta však může být zcela odlišná od představy vypravěče.⁴³ K tomu se úzce přimyká další část Schopenhauerovy kritiky pojmové řeči. Protože, „jak říká Berkeley“, jen málo lidí myslí, ale všichni chtějí mít názory, opakují celé generace po celá staletí omyly velkých duchů.⁴⁴ A podobně funguje vzdělání: pomocí přivykání a vštěpování určitých pojmů „se naočkují myšlenky, jimiž později nemůže otrást žádné poučování, jako by byly *vrozené*, jak je často nahlížejí dokonce i filosofové.“⁴⁵ Z výše uvedeného je zřejmé, že tyto myšlenky, kterými se očkují celé národy, jsou úzce vázány na způsob, jakým dotyční lidé mluví a jak se k řeči vztahují. Nejnebezpečnější iluze, která podle Schopenhauera může vzniknout, je pak názor, že některé pojmy mají platnost samy o sobě, bez závislosti na nazírání. V tom má pak také spočívat hlavní omyl, kterého se dopustil Kant, když vztahy názorných představ, na něž lze uplatnit jediné kategorie substance a akcidentu, chápal – sveden způsobem jazykového vyjadřování – skrze pojmy subjektu a predikátu.⁴⁶

Druhá část Schopenhauerovy filosofie, jak známo, nachází či postuluje podstatu světa jako představy v pojmu *vůle*, která se teprve objektivizuje postupně ve formách subjektu a objektu, času, prostoru a kauzality. Nejbezprostřednější objektivitou vůle je pak *idea*, v níž na sebe vůle bere pouze formu „bytí pro subjekt“.⁴⁷ S tím vstupuje do Schopenhauerovy filosofie dvojnásobnost pojmu obecnosti a vstoupila by do ní také dvojnásobnost pojmu pravdy, s níž jsme tuto kapitolu otevřeli, kdyby Schopenhauer pojmové řeči její vlastní *pravdivost* zcela neupřel (pojmy jsou pravdivé, nakolik přestávají být pojmy a začínají být názornými představami). Necháme-li však stranou slovo „pravda“, problém, který se staví Schopenhauerovi před oči, je tentýž: existují dvě „v jistém ohledu protikladné“ obecnosti.⁴⁸ Jednou je výše popsaná obecnost pojmu, druhou pak obecnost, s níž je vyjádřeno „hnutí vůle samé“⁴⁹ Vrcholem druhé je hudba, jak bude ukázáno níže, která představuje „v nejvyšším stupni obecnou řeč“, ovšem – jak Schopenhauer vzápětí dodává – naprosto odlišnou od „prázdné obecnosti abstrakce“.⁵⁰ Jestliže hudba bude vyjadřovat vůli samu, ostatní umění vyjadřují *ideje*, bezprostřední a „adekvátní“ objektivizace vůle: jejich obecnost (a pravdivost), jakkoli nedosahuje míry obecnosti vlastní hudbě, je tedy obecností stejného druhu. Když nyní přistoupí Schopenhauer k výkladu o poezii, jejímž materiálem, jak sám říká, jsou abstraktní pojmy, stojí před otázkou, jak vysvětlit, že básník pomocí vztahů obecných pojmů vyjadřuje obecnost zcela protikladnou.⁵¹ Schopenhauer navíc, narozdíl od Nietzscheových poznámek, neodvozuje řeč z hudby: že lidský hlas slouží jako instrument řeči, je vzhledem k jeho tónové kvalitě pouze nahodilou okolností⁵², a rým a rytmus v poezii mají představovat pouhé pomocné prostředky.⁵³ Schopenhauer tak musí vysvětlovat poezii jako zprostředkovatelku idejí pouze z jejího pojmového rozměru a není tak velikým překvapením, že nám toto vysvětlení zůstane dlužen.⁵⁴

43 SVP II, str. 50.

44 SVP I, str. 47.

45 SVP II, str. 51.

46 SVP I: *Kritika Kantovy filosofie*, str. 383 *et passim*.

47 SVP I, str. 148.

48 SVP I, str. 214.

49 SVP II, str. 329.

50 SVP I, str. 213.

51 SVP I, str. 198.

52 SVP II, str. 329.

53 SVP I, str. 199.

54 Příklady, které Schopenhauer uvádí, snad fungují, ale tvrzení, že celé spektrum od obecnosti pojmů přes

Tolik k neřešenému problému dvojí obecnosti, který je uvnitř Schopenhauerova systému v celém svém rozsahu zpředměněn ve funkci poezie. *Hudba* je v oblasti umění výlučná tím, že nenapodobuje ideje (bezprostřední objektivace vůle), ale jako „velmi obecný jazyk“ se vztahuje k vůli samé.⁵⁵ Její paradox tak spočívá v tom, že napodobuje *nepředstavitelné*.⁵⁶ Popsat vztah hudby k „tomu o sobě světa“ se Schopenhauer pokouší mnoha způsoby, i když předesílá, že to z právě uvedeného důvodu není možné. Jisté je, že stejně jako Nietzsche si je také Schopenhauer dobře vědom dvou zcela odlišných stránek hudby: jejím vnějším významem jsou pouhé *početní poměry*. Pochopíme-li je však jako *znaky*, rozpoznáme ještě jiný, mnohem hlubší význam hudby, v němž hudba vystupuje právě jako obraz podstaty světa.⁵⁷ Toto úvodní rozlišení je však ve své hrubosti matoucí a Schopenhauer jistě nemá na mysli znakovou reprezentaci podobnou pojmu nebo názoru, při níž přechod od znaku k označenému (např. od smyslového vněmu nebo od slova k předmětu) vykonává rozvažování. Výslovně dokonce rozvažování z procesu vnímání hudby vylučuje a říká k tomu, že „tóny působí estetickým dojmem už jako účinek, aniž pronikáme k jejich příčině jako při nazírání.“⁵⁸ Vymezit jedinečnost způsobu, jakým hudba „označuje“ to, co jí má být vlastní, však již nedokáže.

Dvě námitky proti Schopenhauerovi. Specifický charakter hudby tedy podle Schopenhauera spočívá v tom, že její znaky – tóny – neobracejí pozornost posluchače k označovanému, jak se to děje nejen při percepci každého jiného uměleckého díla, ale také při prostém smyslovém vnímání nebo při čtení. Hudba nás tedy nevede k označovanému, ale již v tom, jak na nás působí, „odráží“ vůli, *tedy* to o sobě světa. Jak si představuje korelaci mezi působením hudby a projevy vůle, objasňuje Schopenhauer dvěma způsoby. Jednou přiřazuje čtyři hudební hlasy (bas, tenor, alt a soprán) čtyřem „odstupňováním v řadě bytostí“ (říši minerálů, rostlin, zvířat a člověka): „analogonem základní povahy přírody“ má pak být *harmonie* vznikající souhrou čtyř různých hlasů.⁵⁹ Podruhé má odchylování se a návraty melodie k základnímu tónu vyjadřovat volní činnost člověka: úsilí, uspokojení, nudu, nové toužení atd.⁶⁰ Výsledkem takové úvahy, předpokládáme-li její přesvědčivost, bude, že pravdu hudby nalezneme jednou v řádu přírody, podruhé v celku zkušenosti se sebou samými: pokaždé tedy ve vůli (v širokém Schopenhauerově smyslu), jak ji poznáváme *ve světě představy*.⁶¹ Z toho lze vyvodit dva závěry: 1) při popisu jedinečné korelace mezi hudbou a vůlí se Schopenhauer vrací zpět k *alegorickému vztahu*, který již používal při výkladu architektury nebo poezie: hudba tedy neoznačuje svůj předmět žádným jen sobě vlastním způsobem; 2) aby mohl tvrdit, že hudba odráží „to o sobě světa“, musí již předpokládat, že věci o sobě je vůle.⁶² Na tomto místě se tak odkrývá dvojznačnost prostupující celým Schopenhauerovým dílem. Na jedné straně myslí *věc o sobě* s Kantem a krok za něj jako jev v jeho poznání nepřístupné stránce, *toto genere* odlišné od objektu smyslového názoru; jevem pak již ovšem nemíjí jako Kant jev patřící nějakému subjektu, nýbrž představu, která v sobě subjekt jako svůj vnitřní moment naopak zahrnuje, představu jako *vztah* subjektu a objektu.

individuální názornost až k obecnosti ideje přejdeme v dvouverší pomocí vymezení přívlastků, není dvakrát přesvědčivé. A poukaz na *vlastní* zkušenosti posluchače přechod k *obecnosti* ideje také příliš neosvětlí. Srv. *SVP I*, str. 199-200.

55 *SVP I*, str. 208-209.

56 *SVP I*, str. 209.

57 *Ibid.*

58 *SVP I*, str. 217.

59 *SVP II*, str. 328-329.

60 *SVP I*, str. 212.

61 Za přispění *reflexe*, která nás nenechává stát u prázdných představ a vede nás k úvaze o jejich podstatě. Srv. *SVP I*, str. 101.

62 Této podmíněnosti předchozím výkladem si je ovšem Schopenhauer sám vědom: „Přiznávám však, že je bytostně nemožné toto řešení dokázat... Nemohu proto udělat nic jiného než... přenechat souhlas či nesouhlas s mým názorem účinku, který má jednak na každého čtenáře hudba, jednak celá a jediná myšlenka, kterou sděluji v tomto spise.“ *SVP I*, str. 209.

Na druhé straně však zároveň ztotožňuje věc o sobě s naší vnitřní tělesnou zkušeností, s bolestí a slastí coby „bezprostředními afekcemi vůle“, s chtěním.⁶³

Na tuto nedůslednost upozorňuje ve své první reflexi Schopenhauerovy filosofie tři roky po prvním čtení jeho hlavního díla také Nietzsche. Jedním pozoruhodným rysem tohoto textu nadepsaného titulem „K Schopenhauerovi“ (1868) je, že Nietzsche nekritizuje ani tak sám prohřešek proti nemožnosti cokoli predikovat věci o sobě: ten je snadné omluvit s poukazem na situaci myslitele stojícího před hádankou světa a nemajícího na vybranou právě nic jiného než hádat. Nemístný je však „diktátorský tón“, s jakým Schopenhauer vlastnosti věci o sobě připisuje, a hlavním podnětem pro útok fakt, že se Schopenhauerovo myšlení zapletlo samo do sebe, když se pokoušelo vplést *svět do systému*.⁶⁴ Zde je třeba poznamenat, že v roce 1866 vyšla v Německu kniha Friedricha Alberta Langeho s názvem *Dějiny materialismu*, kterou Nietzsche hned toho roku četl a z níž z velké části pramení jeho raná kritika Schopenhauera. Bylo by však nesprávné číst Nietzscheův text jako pouhou kritiku nebo dokonce odmítnutí Schopenhauerovy filosofie. Langeho kniha, z níž si Nietzsche odnesl mimo jiné přesvědčení, že „filosofie je uměním“, které nás má „opevňovat“, představuje v jeho očích, jak píše v roce 1866 Carlu von Gersdorff, naopak osvětlení Schopenhauerova systému.⁶⁵ Nietzsche ve svém raném textu s Schopenhauerovými pojmy spíše pracuje, než že by je odmítal, již zde se však rýsují hranice Schopenhauerovy filosofie, které bude chtít Nietzsche prostřednictvím jejích vlastních pojmů překročit.

Hned v úvodu hodnotí Nietzsche celek Schopenhauerova díla doslova jako nepodařený pokus vysvětlit s jistým předpokladem („na základě přijatého faktoru“) svět. Tento nezdar má být důsledkem neochoty vidět za hranicemi individuace *temné a odporující (das Dunkle Widersprechende)*. Pokus o interpretaci tohoto Nietzscheova „temného a protiřečícího“ bude s pomocí jeho pozdějších textů podniknut v poslední části této kapitoly v souvislosti s výkladem vztahu řeči a hudby. V textu z roku 1868 podává Nietzsche dva hlavní argumenty odkrývající hranice Schopenhauerova systému a zároveň naznačující možnost jejich překročení. Začneme argumentem o původu vědomí. Schopenhauer mluví o stupních objektivace vůle od nerostů až k člověku, z nichž vyšší vždy pochází z nižšího a tak příroda postupně stoupá ke svému vrcholu. To je však časový proces a čas přichází podle Schopenhauera ke slovu až s nejvyšším stupněm objektivace vůle jako nutná forma názoru. Jak tedy mohl tento nejvyšší stupeň (intelekt) vůbec vzniknout? Schopenhauer odpovídá, že samostatná existence přírodních procesů, díky nimž vznikl intelekt, je pouze *hypotetická*, je to pouhý překlad nenázorné skutečnosti do řeči intelektu. To tedy znamená, vyvozuje z toho Nietzsche, že také poslední stupeň před objevením se intelektu má v minulosti pouze hypotetickou existenci, protože spolu s ním tu nebylo žádné vědomí, jehož by mohl být představou. „Na dalším stupni se má objevit intelekt, tzn. ze světa, který neexistuje, má najednou a bezprostředně vyrazit květ poznání. To se *má stát* ve sféře bez času a prostoru, bez zprostředkování kauzality: co však pochází z takového odsvětštěného světa, musí být samo – podle Schopenhauerových tezí – věcí o sobě. (...) Schopenhauerova věc o sobě by tak byla zároveň *principiem individuationis* a základem necesitace, jinými slovy: naším světem.“⁶⁶ Nietzsche připouští, že za světem vědomých představ existuje něco, co již vědomé není a co tento svět do značné míry určuje (snad až tak, že skutečně tvoří jeho „podstatu“), sám také pro tento nevědomý základ světa představ na dlouhou dobu od Schopenhauera přejímá pojem vůle, a to s několika výhradami v celé jeho šíři, tím se však podle Nietzscheho nijak

63 *SVP I* §18., str. 93-95.

64 *BAW 3*, str. 355; *Příloha 2*, str. 54.

65 Obsah *Dějin materialismu* a Nietzscheovy recepce této knihy je čerpán z C.Crawford: *The Beginings of Nietzsches Theory of Language* (str. 67-94), z H.G.Hödl: *Nietzsches frühe Sprachkritik*. a z F. A. Lange: *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart*, Leipzig 1921. Pro dopis Carlu von Gersdorff viz *The Beginings*, str. 68.

66 *BAW 3*, str. 359-360; *Příloha 2*, str. 56.

nerozřešila nepřístupnost „kantovského X“, které (a tady myslí věc o sobě v Schopenhauerově modifikaci jako vztah) zůstává výrazem neprůhlednosti na straně objektu i subjektu. Vůle není věcí o sobě, je „naším světem“, a hranice individuace náležející k tomuto světu se posouvají před oblast vědomých představ, protože „naš svět“ překračuje svým rozsahem Schopenhauerův svět jako představu.

Druhá hlavní námitka si všímá, jakým způsobem Schopenhauer pojem věci o sobě „potají odsouvá stranou“ a místo něj nám „vnucuje“ pojem vůle. Schopenhauer predikuje vůli (věci o sobě) tři negativní vlastnosti, které čerpají své oprávnění z protikladu ke světu představ (z toho, že vůle *není* představou): *jednotu* (vůle nepodléhá principu individuace), *věčnost* (vůle není v čase) a *svobodu* (na vůli se nevztahuje kauzalita). Jenže, namítá Nietzsche, vztah věci o sobě a jevu není vztahem *protikladnosti* a pojmy jednoty, věčnosti a svobody jsou pojmy příliš lidskými, než aby mohly mít transcendentní platnost: „všechny do posledního jsou nerozlučně svázány s naším uspořádáním, takže je naprosto pochybné, zda mají vůbec nějaký význam mimo oblast lidského poznání. Že však mají náležet věci o sobě, protože jejich protiklady převažují ve světě jevů, to nám nedokáže ani Kant ani Schopenhauer.“⁶⁷ Pojem kauzality je čerpán ze světa jevů (tedy z našeho světa jevů, ze světa, jak se dává nám lidem), a proto i pojem k němu opačný je s tímto lidským světem svázán, je pouze lidskou pravdou, kterou nelze uplatňovat za hranicemi světa myšleného člověkem. Schopenhauer má na podobné námitky odpověď ve svém „vyvrácení materialismu“⁶⁸. „Naše uspořádání“, o kterém Nietzsche mluví, tedy stavba lidského těla, smyslových orgánů, nervů, mozku atd. je také pouze představou, a nemůže tedy nijak otřást jistotou závěrů intelektu či bezprostřední obeznámeností s vůlí, které sice mají v objektivním těle své koreláty, nemohou z něj ale být, pokud se chceme vyhnout údělu barona Prášila, vysvětlovány. Tento argument však Nietzsche dobře zná a pojem „našeho uspořádání“, který si i se souvisejícími úvahami vypůjčuje z Langeho, s ním počítá. V této souvislosti je snad na místě ocitovat *in extenso* pasáž z *Dějin materialismu*, která celou věc shrnuje:

Je v tuto chvíli zcela lhostejné, jestli jevy smyslového světa vysvětlujeme jako představy nebo pomocí mechanismu orgánů, když jen ukážeme, že jsou produktem našeho uspořádání v nejširším slova smyslu. Jakmile je toto předvedeno, nejen s ohledem na jednotlivé jevy, ale s příslušnou obecností, vyplývá odsud následující řada závěrů:

1. Smyslový svět je produktem našeho uspořádání.
2. Naše viditelné (tělesné) orgány jsou, tak jako ostatní části světa jevů, pouze obrazy neznámého předmětu.
3. Transcendentní založení našeho uspořádání pro nás proto zůstává právě tak neznámé jako věci, které na něj působí. Před sebou máme vždy jen výsledek obojího.“⁶⁹

Poznání nemá tedy podle Langeho jednu neznámou, jak tvrdil Kant, nýbrž dvě. Poznání je vždy poznáním něčeho a toto něco se nikdy nedává jako ono samo, právě protože je poznáváno. Zároveň je poznání pokaždé poznáním někomu vlastním, avšak ani ten nevystupuje jako on sám, protože je naopak afikován poznávanou věcí. Poznávaný předmět ani poznávající tělo (které je navíc zároveň poznávané) nejsou tím, čím byly předtím, než vstoupily do vzájemné interakce. Jsou již výsledkem této interakce, zároveň však, právě jako výsledky, za sebou obě strany nechávají tušit neurčité něco, co do interakce muselo nejdříve (ne snad nutně časově) vstoupit. Na Schopenhauerovo „vyvrácení materialismu“ tak Nietzsche spolu s Langem nejen dokáže odpovědět, ale zároveň ho obrátit proti Schopenhauerovu systému. Nechce se říci, jak předpokládá ve svém argumentu Schopenhauer, že vnímání je zapříčiněno tímto naším *vnímaným* tělem, nýbrž že jedním z *konstitutivních momentů* vnímání je jakési naše tělo, anebo ještě obecněji „naše uspořádání“, na které by Schopenhauer rád zapomněl, když postuluje

67 BAW 3, str. 358; Příloha 2, str. 55.

68 SVP I, str. 38-39.

69 Friedrich Albert Lange: *Die Geschichte des Materialismus*, 2. Buch, str. 402-403; srv. *The Beginings*, str. 74.

„bezprostřední poznání vůle“⁷⁰ a pojem vůle uzpůsobený našemu lidskému uspořádání vydává za pojem transcendentní.⁷¹

Odtud už není daleko k osvětlení Langeho teze, že filosofie je uměním, odkud by bylo možné dále pokračovat k úvahám o oprávněnosti materialismu a perspektivy přírodních věd, lépe řečeno k otázce, v jaké situaci je tato perspektiva oprávněná a odtud zase k Nietzscheho zájmu o nevědomé tělesné úsudky, z nichž je zcela vyloučeno rozvažování a na jejichž základě se teprve rozvíjí pojmové myšlení. Teď je však na čase Langeho vliv na Nietzscheho odsunout prozatím stranou. K Schopenhauerovu pojetí vztahu řeči a hudby, který nás přivedl až k nejobecnějším otázkám jeho filosofie týkajícím se statutu vůle, i k Nietzscheho první reakci na něj již bylo řečeno dost, abychom mohli přejít k Nietzscheho výkladu hudby a řeči v poznámkách z let 1869-1871.⁷²

Symbolizující řeč a ukazující hudba. Vyšli jsme od problému, jak pojmově uchopit význam hudby v protikladu k významu řeči, který se, jak bylo ukázáno, velmi brzy objevuje v Nietzscheho myšlení. Hned na začátku jsme se tak střetli s dvojznačností, která se vkradla do pojmu řeči: i hudba je svého druhu řečí. Tento problém pak tvořil také významný moment Schopenhauerovy filosofie. Jenže zatímco se Nietzsche od počátku pokoušel zajistit autonomní postavení hudby oproti řeči tím, že z ní řeč vyvozoval, Schopenhauer postuloval odlišnost řeči a hudby *toto genere*. Řeč a hudba se musely lišit právě tak, jako se lišily jejich koreláty: jev a věc o sobě. Pokusili jsme se dále s pomocí Nietzscheho raného textu ukázat nekonzistenci Schopenhauerovy filosofie, která zpětně vrhá také podezření na jeho pojetí hudby: vůle vymezená příliš lidským pojmem jednoty už právě patří k lidskému světu představ a Schopenhauerova hudba je příliš lidskou hudbou na to, aby odrážela něco víc, než nevědomá puzení člověka.⁷³

Jakkoli Nietzsche nepřestává Schopenhauerovo nekonzistentní pojetí vůle jako věci o sobě kritizovat, nelze přehlédnout, jak široce na něm zároveň své vlastní úvahy o hudbě zakládá. V úvodu fragmentu 12[1], který je celý věnován vztahu řeči a hudby, cituje pochvalně Schopenhauerova *Parerga* na podporu teze o zásadní odlišnosti „věčného významu hudby“ (pro který Nietzsche od Schopenhauera přebírá označení „vůle“) a „tělesné symboliky“, symboliky těla projevujícího *gestem* vášně a touhy, která v protikladu k hudbě označuje „jen velmi vnějším způsobem“ její rytmickou stránku. Hned v následujícím odstavci k tomu však Nietzsche píše: „celý instinktivní život, hra pocitů, vněmů, afektů a aktů vůle, – jak tu musím proti Schopenhauerovi dodat – je nám známa, jak ukazuje přesnější introspekce, pouze jako představa. A můžeme snad říci, že sama Schopenhauerova 'vůle' není ničím jiným než nejobecnější formou

70 Např. SVP I, § 18, str. 93-95.

71 K Nietzscheho a Hartmannově kritice Schopenhauerova pojmu bezprostředního poznání vůle a k jejím zdrojům srv. *The beginnings, V. Schopenhauer and Hartmann: Will, Character, Instinct*, str. 51-66. U Hartmanna z této kritiky vyplývá pojem *nevědomého*: každému vnímání je bytostně vlastní nejen *jevový* charakter objektu, ale také jistá neprůhlednost na straně subjektu.

72 Význam vztahu řeči a hudby v Nietzscheho rané ale i pozdní filosofii vyzdvihl ve svém článku z roku 1994 Rudolf Fietz. Jeho textu za mnoho vděčí následující část této kapitoly. Srv. Rudolf Fietz: *Am Anfang ist Musik* (C.-G-).

73 Navzdory Nietzscheho vývoji, pro nějž se zdá být v této době nejvýznamější recepce díla Eduarda von Hartmanna (na jehož významu pro mladého Nietzscheho zakládá především svou interpretaci začátků Nietzscheho teorie řeči Claudia Crawford), budeme v této kapitole interpretovat Nietzscheho texty z let 1869-71 jako celek. Důvodem k tomu je především přesvědčení, že jakkoli Hartmannův pojem nevědomí představoval pro Nietzscheho důležitý pojmový doplněk a zpřesnění k Schopenhauerově filosofii a jakkoli se tento pojem přímo dotýká vztahu řeči a hudby (tvoří v podobě nevědomých úsudků a nevědomé řečové struktury spojnic mezi nimi), tento vztah je pochopitelný a samostatně vyložitelný i bez odkazů k Hartmannovi a jeho pojmu nevědomí, pouze na pozadí Nietzscheho recepce Schopenhauera a Langeho, která je v této době již v hlavních bodech uzavřená.

vyjevování něčeho pro nás zcela nedešifrovatelného.⁷⁴ Významem hudby tak není, jak by chtěl Schopenhauer, Kantova věc o sobě: ta zůstává vždy něčím „zcela nedešifrovatelným“. Není jím však, což už je obtížnější ukázat, ani Schopenhauerova vůle vymezená lidským pojmem jednoty. Nejsou jím ona lidská přání, zklamání, návraty k uspokojení a nuda, jak Schopenhauer interpretuje melodii v prvním svazku *Světa jako vůle a představy*. Na jednu stranu Nietzsche proti Schopenhauerovi nevěří, že by hudba mohla pronikat k samotné podstatě světa (což bude navíc souviset s problematičností samotného pojmu „podstaty světa“), na druhou stranu jí však má být vlastní mnohem obecnější forma jevu, než jakou jí dokáže v konkrétních rozborech připsat Schopenhauer.⁷⁵ *Předmětem hudby* je podle Nietzscheho „*vůle ve své naprosté obecnosti coby nejpůvodnější forma vyjevování, skrze niž je třeba rozumět všemu nastávání*“.⁷⁶ Zbývající část této kapitoly se pokusí vysvětlit, co může mít Nietzsche tímto vyjádřením na mysli.

Pojetí vztahu řeči a hudby, jak vystupuje v textech z Nietzscheho pozůstalosti z let 1869-1871, můžeme chápat jako rozpracování pěti motivů přítomných již v raných poznámkách o *podstatě hudby*, kde však tyto motivy zůstaly v podobě pouhých tezí, motivovaných sice zřetelně požadavkem svébytného postavení hudby vůči řeči, ale filosoficky dosud neodůvodněných. Podle těchto poznámek měla hudba a) *symbolizovat pohyb kosmu*, zároveň však b) jako její původ mohl umělec konstatovat nanejvýš *podstatně neurčené něco*; dále c) musela být *individualita umělce překonána* inspirující mocí; řeč se Nietzsche d) pokoušel *vyvodit z hudby*; a významem hudby e) neměl být v žádném případě *pocit*, mělo jít o *nevědomou strženost*.

Hudba v původu řeči. Řeč jako způsob sdělování pocitů má podvojný charakter, odpovídající dvěma složkám pocitu: tíhnutí vůle a doprovodné nevědomé představě. „Různý stupeň libosti a nelibosti (...) symbolizuje *tón mluvčího*, zatímco souhrn ostatních představ je označen *symbolikou jeho gest*“.⁷⁷ Tento rozštěp uvnitř řeči je odůvodněn tím, že řeč chápáná pouze jakožto řeč gest (z jejichž ustalování později Nietzsche odvozuje řeč slov a řeč pojmů), tedy jako viditelná symbolika, ponechává vždy nevyjádřen jistý „nerozložitelný zbytek“, který je však pro ni naprosto podstatný. Nietzsche označuje tento „zbytek“ jako „tíhnutí vůle“, popř. jako „stupeň libosti a nelibosti“, zároveň však tento pojem na nejvyšší míru vyprazdňuje, když vylučuje, že by „tíhnutí vůle“ neslo jakékoli kvalitativní určení: *jedná se výhradně o „kvantitativní rozdíly*“.⁷⁸ Když tedy Nietzsche stupeň libosti a nelibosti – uvnitř „pocitu“ ostatně neoddělitelný od svých „doprovodných“ představ – nazývá „nejobecnější formou vyjevování“, neupřednostňuje tím jeden fenomén mezi ostatními jako původnější, nýbrž míří na vnitřní strukturu vyjevování. A právě v takovém smyslu má být hudba, v podobě řeči tónů, původem řeči a jen v tomto smyslu má mít řeč tónů v protikladu ke konvencionální řeči gest, slov a pojmů „obecnou platnost“, nezávislou na jednotlivých jazycích. Mohli bychom tedy říci, že řeč nese podle Nietzscheho ve svém tónu intenzitu, stupeň bytí pocitu, který je jejím významem, zatímco její gesto vyjadřuje obsah, kvalitu tohoto pocitu.⁷⁹ Mluvíme-li však o řeči na úrovni gest a tónů, jedná se stále pouze o bezděčné vyjadřování, které Nietzsche ve své rané genealogii řeči klade jako její prvotní stupeň, a právě tak jako je toto vyjadřování tónem a gestem bezděčné, je jeho rozumění nevědomé.⁸⁰ Slova se pak odvozují z gest následovně: „celou oblast konsonant a vokálů můžeme

74 12[1], KSA 7, str. 360-361; Příloha 2, str. 73.

75 Nietzsche nepochybuje o tom, že svět se nejvíce nám: „Stydím se odvozovat prostor, čas a kauzalitu z ubohého lidského vědomí: jsou vlastnictvím vůle. Jsou to předpoklady každé symboliky jevů: člověk je pak také takovou symbolikou...“ 5[81], KSA 7, str. 114-115; Příloha 2, str. 67.

76 12[1], KSA 7, str. 364; Příloha 2, str. 74.

77 12[1], KSA 7, str. 361; Příloha 2, str. 73.

78 KSA 1, str. 572; Příloha 2, str. 69.

79 Např. v poznámce 9[72] rozlišuje Nietzsche výslovně rozsah (*Breite*) a intenzitu (*Intensität*) slova, srv. KSA 7, str. 301.

80 V poznámkách, kterých si zde všímáme, bývá tento stupeň komunikace popisován spíše lakonicky: „Pohyby napodobování: obrazy“ (3[20], KSA 7, str. 66; Příloha 2, str. 63); podrobněji především v *Dionýském pohledu na*

zařadit snad jedině pod symboliku gest: konsonanty a vokály, pokud je zbavíme všeho tónového podkladu, nejsou ničím jiným než určitými *pozicemi* orgánů, zkrátka gesty.⁸¹ Slova jsou tedy podle Nietzscheho uvnitř řeči něčím zásadně odlišným od tónu této řeči, něčím, co patří k viditelnému světu, ke světu symbolů, a co v sobě proto také zahrnuje možnost konvencionálního ustálení a jisté trvalosti. Uskutečněním této možnosti se ze slova stává pojem: „zpozorovaný symbol se stává *pojmem*: protože při uchování řeči v paměti tón zcela odezní, uchovává pojem pouze symbol doprovodné představy. Co dokážeme označit a rozlišit, to 'pojímáme'.“⁸² Pojmové myšlení vzniká tedy jako opakování prožitého v paměti za zapojení jistého konvencionálního aparátu – jehož funkce zde zatím zůstává blíže nespecifikována, – za jehož hranicemi pokaždé zůstává onen „nerozložitelný zbytek“, který se postupně z paměti vytrácí zcela: „myšlení je přezvykování po kouscích.“⁸³

V původu řeči nalézá tedy Nietzsche „hudbu“ (je však hned zřejmé, že tento pojem hudby je značně odlišný od hudby ve smyslu Albrechtsbergerovy kontrafugy), zároveň ale platí, že se hudba prostřednictvím opakování svých výrazů může stát kodifikovanou „řečí“. „Rozvoj symboliky tónu: vnímání určitých zvuků se upevňuje nácvikem.“⁸⁴ „Nesmírný proces stárnutí v hudbě: všechno symbolické může být opakováno a tím usmrceno: postupné ustavování 'fráze'.“⁸⁵ K obvyklým pojmům řeči a hudby se tak v Nietzscheových poznámkách z této doby symetricky ustavují dva pojmy zcela jiného řádu, které umožňují smysluplně hovořit o tom, že se hudba (opakováním určitých motivů) stává strnulou „řečí“ nebo že se řeč (za okolností, na které ještě přijde řeč) stává „hudbou“, že se vrací ke svému původu nebo, jak Nietzsche také říká, k přírodě.⁸⁶ Jaká je tedy pravda hudby v protikladu k pravdě řeči, pokud tuto Nietzsche chápe jako pravdu reprezentace, kde pojmy usilují o co nejpřesnější a nejjednoznačnější fixaci svého významu? Tímto významem, jak jsme viděli, je „doprovodná představa“, tedy kvalitativní stránka „pocitu“, jeho „rozsah“. Zde je však třeba vyzdvihnout protiklad, ve kterém se rozvíjí Nietzscheovo pojetí „představy“ vůči Schopenhauerově filosofii. Představa v těchto Nietzscheových poznámkách neexistuje až jako představa individuálního subjektu, jak tomu bylo u Schopenhauera. Představa je naopak přímo svázána s vůlí jakožto „původní formou vyjevování“ a předchází tak každému individuálnímu subjektu. Individuální subjekt ve svém

*svět 4 (KSA 1, str. 572; Příloha 2, str. 69). Později (přibližně od roku 1871) se v Nietzscheových poznámkách objevují dva pojmy, pomocí nichž se nevědomému základu percepce dostává hlubšího rozpracování. Vzhledem k tomu, že tato problematika zde neleží ve středu našeho zájmu, odkážeme pouze na sekundární literaturu. Pojmu *nevědomých úsudků (unbewußte Schlüsse)*, převzatému z dobových přírodovědných diskusí, je věnován článek Andrey Orsucci: *Unbewußte Schlüsse, Anticipationen, Übertragungen: Über Nietzsches Verhältnis zu Karl Friedrich Zöllner und Gustav Gerber (C.-G.)*. Claudia Crawford, stavějící ve své originální interpretaci často na Nietzscheově recepci Eduarda von Hartmanna a jeho pojmu nevědomí, rozpracovává pojem *Anschauung (The Beginnings)*, především str. 128-138 a 158-178). Na pozoruhodný doklad o tom, jakou roli hrál v raném Nietzscheově myšlení pojem nevědomého, upozorňuje z kontextu Nietzscheho filologické činnosti ve svém článku Fritz Bormann (*Anekdota Nietzscheana aus dem philologischen Nachlaß der Basler Jahre (1869-1878) – C.-G.*). V překladu velké části Aristotelovy *Rétoriky*, který Nietzsche pořídil v roce 1874 je Aristotelova *logistiké orexis* oproti tehdy standardním Stahrovu překladu „rozumná touha“ (*verständiges Begehren*) překládána jako „pud spojený s úvahou“ (*mit Überlegung verbundener Trieb*) a *alogos orexis* oproti „nedůstojnému pudu“ (*unwürdiger Trieb*) jako „nevědomý pud“ (*unbewußter Trieb*).*

81 12[1], KSA 7, str. 361; Příloha 2, str. 73.

82 KSA 1, str. 576; Příloha 2, str. 71. Srv. také 3[15], KSA 7, str. 64; Příloha 2, str. 62.

83 5[80], KSA 7, str. 113; Příloha 2, str. 66.

84 3[13], KSA 7, str. 63; Příloha 2, str. 62.

85 2[10], KSA 7, str. 48; Příloha 2, str. 60.

86 Bylo by snad možné říci, že pokud jde o vztah „obvyklých“ pojmů řeči a hudby k jejich pojmům odvozeným, bude se v Nietzscheově myšlení v případě hudby nový pojem od obvyklého čím dál tím více osvobozovat a „obvyklá“ hudba bude postupně ztrácet své privilegium, které v této době ještě přesvědčivě drží, takže se Nietzsche bude moci jednou prohlásit za nejhudebnějšího filosofa všech dob (podle *Am Anfang ist Musik* 5). Pojmová řeč na druhé straně zůstane v podobě gramatiky nejvýznamnějším terčem Nietzscheovy kritiky „stárnutí“ a frázovitého „opakování“.

nevědomém „pocitu“ zaujímá vztah k již konstituovanému světu představ, který je na něm do jisté míry nezávislý. Místo aby lidský subjekt konstituoval svět představ, ten se naopak v jedné ze svých možností utváří skrze něj a spolu se sebou konstituuje i tento subjekt: „Stydím se odvozovat prostor, čas a kauzalitu z ubohého lidského vědomí: jsou vlastnictvím vůle. Jsou to předpoklady každé symboliky jevů: člověk je pak také takovou symbolikou, je jí i stát a rovněž země.“⁸⁷ Vznikání světa představ z vůle tak Nietzsche činí oproti Schopenhauerovi nezávislým na vědomí, které představuje jen jednu z modalit představy, v jistém smyslu její zdvojení. Schopenhauerův dualismus vůle a představy, kterému již dříve, jak jsme viděli, vytkl přílišný antropomorfismus a neudržitelnost transcendentního, a přesto pozitivně určeného pojmu vůle, v poznámkách z let 1870 a 1871⁸⁸ přetváří Nietzsche v jistou *konceptci nastávání*, která pól transcendentního bytí (Schopenhauerovy vůle) vyprazdňuje až do podoby „indiferentního bodu“, „rozporu“ (*Widerspruch*) jako takového⁸⁹ a vůli jako „původní formu vyjevování“ převádí zcela na stranu fenomenálního pólu (na stranu světa představ). Jev není tak podle Nietzscheho v první řadě jevem pro subjekt (ačkoli existuje jen v souvislosti s ostatními jevy a je tedy vždy nějak percipován), nýbrž *vyjevováním* toho, čemu Nietzsche nejčastěji říká *pra-jednota* (*Ur-Eine*) a co odpovídá Schopenhauerovu pólu „pravého bytí“ (věci o sobě). Toto bytí však není bytím, které by nejdříve bylo a pak teprve vstupovalo do jevu, je jen tak, že je *ustavičně symbolizováno* v jevení.⁹⁰ Bytí je proto zcela závislé na svém vyjevování a jedině, co trvá, je *rozpor*: „Pokud prajednota potřebuje zdání, pak je její podstatou rozpor.“⁹¹

Hudba, neurčité něco a pohyb kosmu. Důsledkem Nietzscheovy transformace Schopenhauerovy filosofie je, že rozdíl mezi světem jako představou a světem jako vůlí již nemůže odkazovat ke vztahu fenomenálního světa k jeho transcendentnímu jádru, ale musí dostat nový smysl *uvnitř* fenomenálního světa. Svět jakožto představa, jehož různé stupně (od nevědomé „doprovodné představy“ pocitu přes gesto a artikulované slovo až k pojmu) vykládá Nietzsche ve své genealogii pojmového jazyka, bude nyní poukazovat na možnost *fixace obrazů* (představ). Bude otevírat proces stupňování jejich jednoznačnosti, *zostřování* jejich hranic, na jehož vrcholu by stál dokonalý pojmový jazyk, schopný jednoznačně, v modu koexistence, vedle-sebe (*Nebeneinander*), tedy *najednou* reprezentovat svět. V takovémto úplném a jednoznačném vymezení představ a vztahů mezi nimi by pak spočívala pravda (pojmové) řeči, schopná jistého přetrvávání.⁹² Svět jako vůle ukazuje naopak na původ těchto představ, na *rozpor*, ze kterého pocházejí, na jejich vzniklost. Když se tento ohled světa vezme v úvahu, neexistuje „již žádná instance, která by garantovala svébytnost znaků. Signifikanty od té chvíle postrádají transparentnost směrem k počátečnímu smyslu, ztrácejí absolutní ukotvující centrum a dávají se do pohybu.“⁹³ Svět jako vůle není žádnou z představ, ale „formou nastávání“ představ, způsobem, kterým představy vznikají a zanikají, je světem v modu následnosti (*Aufeinander*). Pravda hudby nyní spočívá podle Nietzscheho v předvedení tohoto generativního procesu. Není jí vlastní žádný denotát, jako je tomu u řeči, může se nanejvýš vykázat jako účinek neurčitého něčeho, *rozporu*, a přesto má schopnost ve svém pohybu „symbolizovat“ *pohyb kosmu*.

87 5[81], KSA 7, str. 114-115; Příloha 2, str. 67.

88 Hlavním zdrojem Nietzscheových úvah na toto téma je sešit U I 2b (7[1-204], KSA 7, str. 137-217), kterému Crawfordová ve svém anglickém překladu dala název „*Anschaung Notes*“.

89 Srv. 7[116], 7[152], KSA 7, str. 164-165, 198.

90 Srv. 5[80], KSA 7, str. 114; Příloha 2, str. 67.

91 7[152], KSA 7, str. 198.

92 K tomu např. 5[80] KSA 7, str. 114; Příloha 2, str. 67: „účelem není nic jiného než reprodukce, přežvykování prožitého ve vědomém myšlení.“ Především ale celý motiv apollinské krásy vyznačující se právě ostroší tvarů a jednoznačnou vymezeností hranic, např. „patos homérské řeči“ vyslovuje Nietzsche takto: „Vše musí být *zřetelné!*“ (9[110], KSA 7, str. 315). Podobně, jak jsme viděli, mluví již Schopenhauer o uchovávací funkci pojmové řeči a s ní spojené možnosti tradování omylů.

93 R. Fietz: *Am Anfang ist Musik I*.

Jestliže s Nietzschem připustíme, že také řeč se může stát hudbou, je třeba konstatovat, že „hudebnost“ nemůže spočívat v nějaké kvalitě znaků ani v jejich označovaném, nýbrž ve způsobu zacházení s nimi (z pohledu „hudebníka“) respektive v jejich vzájemných vztazích (z pohledu „hudby“ samotné). Nietzsche disponuje téměř wittgensteinovským, ovšem velmi newittgensteinovsky využívaným, pojmovým rozlišením mezi dvěma různými způsoby fungování znaků. Když vymezuje rozdíl mezi skutečnou hudbou (v obvyklém slova smyslu) a hudbou vnímanou skrze „afekty“ (protiklad by platil ještě výrazněji, kdybychom čistou hudbu chtěli postavit proti nějakému jejímu slovnímu opisu), píše: „Afekt jako takový totiž, jak jsem řekl, není s to ukazovat, nýbrž pouze symbolizovat.“⁹⁴ Hudba tedy v protikladu k ostatním, *symbolizujícím* uměním *ukazuje*. To je rozlišení, které Schopenhauer hledal, ale nenalezl ve zmiňované kapitole o hudbě. Také on vyloučil, že by hudba měla *symbolizovat*, tedy v Nietzscheově smyslu, že by měla odkazovat k něčemu od sebe odlišnému. Protože si však jeho transcendentní „vůle“, která byla tak jako zde významem hudby, zachovala některé pozitivní vlastnosti „věci“, nebylo z jeho pozice možné říci ani z pozice čtenáře pochopit, *jaký* jiný vztah by tedy hudba k vůli měla zaujímat. Nietzsche transformoval pojem vůle do podoby „obecné formy vyjevování“ a dokáže nyní na rozdíl od Schopenhauera vysvětlit, jak může „hudba“ tuto obecnou formu nastávání ne označovat a *poukazovat* k ní, nýbrž na sobě samé *ukázat*. „Umělcovo tvoření je napodobováním přírody v nejhlubším smyslu.“⁹⁵ A na jiném místě: je to „opakování praprodu, ze kterého vznikl svět.“⁹⁶

Znaky tedy, jsou-li použity a vnímány jako znaky *hudební*, přestávají cokoli značit. Hudba, která znaky prostoupila, ochromuje jejich symbolický význam. Znaky přestávají jakožto znaky existovat, hudba se vyjadřuje (*ukazuje*) v pohybu ochromených znaků. V tomto smyslu se Nietzsche vyjadřuje o vztahu poslední věty deváté Beethovenovy symfonie a Schillerovy Ódy na radost: „jsme hudbou zcela ochromeni pro obraz a slovo, a tak z *Schillerovy básně vůbec nic neslyšíme*.“⁹⁷ Také hudební tóny jsou, jak si všiml již Schopenhauer, jakožto znaky ochromeny, protože nás nikdy nenapadne ptát se, *co* slyšíme, *co* vydává tento zvuk, a otázka, co tento tón nebo tato hudební věta značí (s očekávanou odpovědí např. „splav“ nebo „ideu revoluce“) nás zase podle Schopenhauera i Nietzscheho odvádí od hudby k tomu, co druhý odmítavě označuje jako „tónovou malbu“ (*Tonmalerei*). Z toho plyne překvapivý důsledek, že hudba není, v Nietzscheově slova smyslu, *hudební* ani z podstaty, ani z pravidla. Vrátime-li se však k obecným úvahám o ukazování, můžeme si všimnout, odkud vstupuje hudba do poezie:

Teď však přistupuje nový prvek: pořadí slov má být symbolem procesu: rytmika, dynamika, harmonie se opět stávají pro tvorbu nezbytnými.

Vyšší kruh získává postupně vládu nad menšími kruhy, tzn. že se stávají podstatnými volba a umístění slov. Poezie začíná zcela pod vládou hudby.⁹⁸

Vyšší kruh získává vládu nad nižšími, syntax si podřizuje sémantické jednotky a ochromuje jejich významovou platnost. Zachází se tedy se surovým materiálem znaků, zprvu bez zvláštního ohledu na jejich význam, aby se mohl básník soustředit na to, jak z rytmu a melodie ochromených znaků vznikají a zase zanikají významy nové a jak harmonie tohoto vznikání a zanikání *ukazuje rozpor*, ze kterého tento pohyb vychází a který nikdy nelze zcela překlenout. Aby tuto (vždy specifickou a konkrétní) hru ochromených znaků, která ve své schopnosti ukazovat představuje pravdu hudby, co nejvíce vymezil vůči protikladnému pólu, nazývá ji Nietzsche po vzoru nauky o pravdě řeči a v opozici k ní *čistou logikou*.⁹⁹ Rudolf Fietz, který

94 12[1], *KSA* 7, str. 365; *Příloha* 2, str. 74.

95 7[196], *KSA* 7, str. 213.

96 7[117], *KSA* 7, str. 166.

97 12[1], *KSA* 7, str. 366; *Příloha* 2, str. 75.

98 3[16], *KSA* 7, str. 64; *Příloha* 2, str. 63.

99 *KSA* 1, str. 574; *Příloha* 2, str. 70.

postupuje oklikou přes názvosloví Ludwiga Wittgensteina a Nelsona Goodmana¹⁰⁰ a hovoří proto o dvojí různé *symbolizaci*: o *denotaci* pro řeč a *exemplifikaci* pro hudbu, shrnuje pak to, co nazývá také „ukázáním se znakovosti samé“, takto:

Hudba symbolizuje pra-jednotu (věčné nastávání) tak, že ji exemplifikuje, tzn. tak, že opakuje umělecký praprocess (diferenční hru nastávání). Ve své dynamické formě ukazuje hudba svou vlastní pohybovou energii, která formy tvoří a destruuje, a podává ji zároveň jako energii nevyslovitelné pra-jednoty, kterou je ona sama (hudba) „vyslovována“. To, „co“ hudba exemplifikuje, nepředchází jí proto jako cosi předmětně určitelného, nýbrž představuje podmínku možnosti konstituce předmětnosti a určitelnosti. (Exemplifikující) hudba se ukazuje jako to transcendentální (denotující) řeči. V tomto smyslu je počátkem.¹⁰¹

Přehlédneme-li nyní znovu otázky vznesené ranými Nietzscheovými poznámkami *o podstatě hudby*, můžeme se pokusit odpovědět, v jakém smyslu má hudba „symbolizovat“ pohyb kosmu. Jistě ne tak, že by k němu, jako k něčemu nepřítomnému ale v zásadě zpřítomnitelnému, odkazovala, že by pohyb kosmu představoval označované hudby. Spíše tím, že se skrze ni děje proces vlastní každému nastávání, že ve specifické abstrakci od každé kvality svých znaků (tedy i od jejich označující funkce) předvádí v *obecnosti* proces vznikání. Tento proces ovšem nepředvádí jakožto proces vznikání obecnin. Nastávání je v Nietzscheově pojetí pokaždé zcela *konkrétním* nastáváním, nastáváním něčeho zcela konkrétního a obecnost hudby, jak tomu v podobě požadavku, který však zůstal nenaplněn, bylo již u Schopenhauera, je obecnosti pojmů v jistém smyslu dokonce protikladná. Každé dílo „hudebního“ umění musí být proto jedinečným dílem. Ovšem, aby nějaké jedinečné dílo bylo zároveň hudebním dílem, musí odkrývat, *ukazovat* své jedinečné vznikání a zanikání, bytostnou kontingenci svého původu a svých následků. Pokud lze tedy o hudebním díle říci, že provádí jistou abstrakci, pak se jedná o abstrakci opačnou, než je ta, při níž vznikají obecné pojmy. Hudební dílo v protikladu k pojmům vyzdvihuje právě jedinečnost svých znaků (v jejich materialitě a neprůhlednosti) a kontingenci v jejich původu, aby *ukázalo* bytostný *rozpor* (*Widerspruch*) *spočívající právě v této jejich jedinečnosti a konkrétnosti*. Obecný charakter, který může hudba v Nietzscheově pojetí vykázat, tak spočívá v její schopnosti předvést na čemkoli, co se stane *hudebním* znakem, *jeho* v uchovávací řeči nikdy zcela vyslovitelnou *jedinečnost* a propast příliš konkrétních okolností jeho vzniku, která ho v řádu řeči navždy odděluje od všeho ostatního a může být v jistém smyslu překročena jedině svévolným a ze své podstaty nedokonalým přenosem (*Übertragung*).¹⁰² Hudba je obecná proto, že pro kteroukoli součást řeči dokáže *kdykoli* ukázat pozadí jejího ustavování a bohatství jeho konkrétních aspektů, které řeč *ještě* nepojala. V tomto světle se také objasňuje odmítnutí „pocitu“ (popř. „afektu“) jako významu hudby. Pocit nebo afekt je díky své doprovodné (nevědomé) představě stále něčím příliš obecným (ve smyslu obecnosti pojmů) a fixovaným. Upřít pozornost na pocit znamená být stále ještě příliš zaujat kvalitou a rozsahem znaku, na úkor jeho intenzity a dynamického procesu přicházení a odcházení (*Aufeinander*). Je-li pravdou hudby její schopnost ukazovat obecnou formu vyjevování, odkrývá se nyní také souvislost mezi jejím „kosmickým“ významem a nemožností vykázat v jejím původu více než „něco zcela nedešifrovatelného“. Tuto podmínku formuluje Nietzsche v poznámkách z přelomu 60. a 70. let takto: „Když tedy skladatel komponuje lyrickou píseň, není jakožto skladatel zasažen ani obrazy, ani řečí pocitů daného textu: to hudební podráždění, které přichází ze zcela odlišných oblastí, vybírá slova písně coby výraz sebe sama, který však zůstává pouhým podobenstvím.“¹⁰³ Hudba přichází podle Nietzscheho *ze zcela odlišných oblastí*. Tímto místem, odkud jsou vybírána slova

100 Což se může někomu zdát částečně neodůvodněné vzhledem k tomu, že v samotném Nietzscheově textu je k dispozici rozlišení symbolizovat-ukazovat.

101 R. Fietz: *Am Anfang ist Musik IV*.

102 Pojmu „přenosu“ se bude více věnovat třetí kapitola.

103 12[1], *KSA* 7, str. 366; *Příloha* 2, str. 74.

písně, však není nějaké místo, které by bylo možné zpřítomnit nebo *označit* a jehož pozici by tak bylo možné v nějakém procesu postupně dešifrovat. Je jím prázdný, „indiferentní bod“, *rozpor*, a protože nastávání vychází pokaždé z takového rozporu, který nemá žádné místo, z pra-jednoty, která již vždy vstoupila do procesu individuace,¹⁰⁴ není nikdy možné jeho původ označit a pevně fixovat. Díky této nemožnosti fixovat svůj význam, díky tomu, že Nietzscheova hudba vylučuje jakoukoli koexistenci (*Nebeneinander*) jako předem danou a představuje naopak sám proces následnosti (*Aufeinander*), na jehož základě se teprve každá koexistence ustavuje, je tato hudba zároveň otevřeností pro *možnost stále nového*.¹⁰⁵ Nikoli však pro možnost *čehokoli nového*. Je třeba znovu zdůraznit, že hudba je pokaždé vázána na konkrétní jedinečnost svých znaků a nové, jehož možnost v nich odkrývá, představuje vždy proměnu nějakého konkrétního uspořádání. „V hudbě: ustavičný proces přicházení ke shodě (*Übereinkommungsprozeß*) o nové symbolice: ten se stále znovu děje *nevědomě*.“¹⁰⁶ V podobném smyslu Nietzsche vymezuje svůj pojem hudby vůči „romantismu“. Hudba nemá probouzet nějaké „rozrušení“ nad tím, že všechno je možné, nic netrvá a krásné věci zanikají. Nemá být tedy pouhou otevřeností pro možnost stále nového, nýbrž pokaždé zároveň usilováním o konkrétní uskutečnění této možnosti. Umělecké dílo, které v obecnosti deklaruje věčný rozpor a ustavičné nastávání, ale samo žádné konkrétní vznikání neukáže, není ještě *hudební*: „Romantické instinkty míjejí: umělecké preludy je nepodněcují k činu, setrvávají ve stavu rozrušení. Nepřekonáme tyto stavy teoreticky dříve, než budou překonány prakticky.“¹⁰⁷

Individualita a inspirace. Aby se vyjasnil také poslední nárok na hudbu přítomný již v Nietzscheově raných *poznámkách*, je třeba položit na závěr otázku po prostředí, ve kterém se hudba děje. Již při vymezení *ukazování* jakožto jiného způsobu fungování znaků jsme tiše předpokládali vedle znaků odkaz ještě k něčemu dalšímu. Znaky se neproměňují ze *symbolizujících* za *ukazující* samy o sobě, nýbrž vždy *pro někoho*. Primárně je to básník, který se musí sám – a to je zde nové – stát součástí pohybu hudby, a pokud má pak hudbu jakožto hudbu vnímat ještě někdo jiný, musí podle Nietzscheho nezbytně nastoupit na místo básníka. Nemůže zůstat divákem, protože „lyrickému (hudebnímu) proudu“ nelze přihlížet, je třeba stát se jeho součástí.¹⁰⁸ Odůvodnění této nutné podmínky hudebního umění jsme se již letmo dotkli, když jsme sledovali Nietzscheovu transformaci Schopenhauerova pojmu představy: také „člověk je jistou v každé chvíli se rodící představou“¹⁰⁹ a má-li mu hudba ukázat to, co podle Nietzscheho ukazovat dovede, nesmí tento člověk z pozice diváka předstírat, že on do proudu nastávání nepatří a že ho pozoruje zvnějšku. Taková pozice není možná proto, že pohyb hudby není symbolický, reprezentující, že není něčím, co by mělo něco jiného „divákovi“ stavět před oči. Hudba ochromuje a zneprůhledňuje znaky, aby prostřednictvím nich mohla *ukazovat*, a ten, kdo stojí stranou a pokouší se tedy stále ještě skrze tyto znaky zahlédnout to, co pro něj, jako již ustavený subjekt, v modu koexistence (*Nebeneinander*) symbolizují, nemůže ničemu porozumět. Jediným způsobem recepce hudby je proto podle Nietzscheho napodobení jejího pohybu, zapojení sebe sama („symboliky celého svého těla“) jako znakového materiálu, na němž bude

104 To však není nějaká teze, kterou by měl hudební umělec podle Nietzscheho předpokládat, spíše něco, co se v jeho díle stále znovu ukazuje.

105 Motiv stále nového je poprvé výslovně přítomen v Nietzscheově raném textu *O náladách* (1864), *Schl. III*, str. 113-116; *Příloha 2*, str. 47-49. K tomuto tématu v souvislosti se *Zrozením tragédie* a jeho vznikáním srv. Michael Kohlenbach: *Die „immer neuen Geburten“: Beobachtung am Text und zur Genese von Nietzsches Erstlingswerk „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“* (C.-G.).

106 3[20], *KSA 7*, str. 66; *Příloha 2*, str. 63.

107 5[45], *KSA 7*, str. 104; *Příloha 2*, str. 65.

108 Srv. např. závěr Dionýského pohledu na svět (*KSA 1*, str. 577; *Příloha 2*, str. 71) a fragmentu 12[1] (*KSA 7*, str. 369; *Příloha 2*, str. 76).

109 7[175], *KSA 7*, str. 208.

spolu-předveden proces nastávání.¹¹⁰ V této nutnosti zapojení se přitom nejde o to, že by hudební proces vyjevování potřeboval ke svému uskutečnění náš – jemu přiměřený – subjekt, pro který by se odehrával. Nezdá se, že by v Nietzscheově pojetí hudby bylo vůbec nějakého vědomého subjektu zapotřebí. Znaky – jakkoli se musí diferencovat vůči sobě navzájem – si s tímto omezením vystačí samy, jako si vystačí bez lidského subjektu také „představy“ světa. Nutnost naší účasti není nutností z hlediska hudebního procesu, ale prostě a jednoduše podmínkou našeho porozumění tomuto procesu. V tomto smyslu můžeme tuto kapitolu uzavřít posledními větami jednoho delšího fragmentu o vztahu slov a hudby v roce 1871:

Kolik porozumíme z textu Palestrinovy mše, Bachovy kantáty nebo Händelova oratoria, pokud také nezpíváme? Jen pro toho, kdo se přidá ke zpěvu, existuje lyrika, jen pro něj existuje vokální hudba. Posluchač jí stojí tvář v tvář jako absolutní hudbě.

Zde, s nárokem posluchače, aby se mu slovo stalo srozumitelným, začíná podle nejjasnějších důkazů opera.

Jakže? Posluchač si činí nároky? Slovu by mělo být rozumět?^{111/112}

110 Zde je však třeba poznamenat, že i pro Nietzscheho představují obrazy dionýských blouznivců a mainad, které se vrhají ze skal, v poznámkách z této doby spíše metafory, a že to, co se má s účastníkem hudebního díla dít, probíhá spíše na rovině sensibility, než prostřednictvím roztrhání vlastního těla, jak to někdy sugeruje *Zrození tragédie*. Srv. např. 5[90], *KSA* 7, str. 116-117; *Příloha 2*, str. 67: „Pojem 'dramatu' jako 'jednání'. – Tento pojem je ve svém základu velmi naivní: rozhoduje tu svět zraku a návyk oka. Co však – pojmáme-li tuto otázku duchovně – nakonec není jednáním? Pocit, který o sobě dává vědět, ujasňování si – to nejsou jednání? Musí se pokaždé všest a vraždit? – Jedna věc je však nezbytná: *nastávání* oproti bytí a plastickému umění. Zde ustrnutí chvíle – tam skutečnost.“

111 12[1], *KSA* 7, str. 369; *Příloha 2*, str. 76.

112 Aby bylo alespoň částečně učiněno zadost bohatství Nietzscheových textů z přelomu let 1869/71, zmíníme se ještě na závěr o dvou odlišných interpretačních přístupech, které však přinášejí velmi podobné výsledky. Detlef Otto vykládá tyto texty prostřednictvím srovnání s o dva roky pozdějším spisem *O pravdě a lži* a za pomoci jeho pojmů. Poukazuje nejdříve na zdánlivě nepřekonatelný rozpor mezi dřívějším a pozdějším obdobím, když první trvá na *původnosti* hudby ve vztahu k řeči (vyjadřující se v „pouhých podobnostech“) a druhé představuje pojetí *metaforičnosti*, ze které není *žádné* cesty ven. Pak ale nachází způsob, jakým diferencí mezi hudbou a řečí uchopit v pozdějších pojmech: hudba a řeč jsou dvěma různými *verzemi* metafory. Jednou je to metafora, která *právě vzniká*, a s ní spojený pud ke stále nové tvorbě metafor; podruhé již *ustavená* (setřená) metafora a zvyk, který jí upevňuje (srv. Detlef Otto: *Die Version der Metapher zwischen Musik und Begriff* – C.-G.). Diana Behler volí pro svůj příspěvek do *Centauren-Geburten* téma mnohem částečnější, o to však zároveň vlivnější např. u ruských a francouzských symbolistů na začátku dvacátého století. Všimá si motivu *prolínání smyslů* ve *Zrození tragédie*, což je však téma, které by v Nietzscheově myšlení bylo možné stopovat mnohem hlouběji do minulosti. Například již v citovaných poznámkách *o podstatě hudby* (1862) čteme: „Optické vzruchy jsou nám dány jako vzdálené, více vnější a objektivnější, akustické jako niternější a bližší. Brzy lze pocítit korespondenci mezi tóny a barvami“ (*BAW* 2, str. 171; *Příloha 2*, str. 46). Prolínání smyslů představuje aspekt *hudby*, kterého se tato kapitola vůbec nedotkla, který je však přesto zjevně aspektem *téže* hudby, o které zde byla řeč. Hudba vyzdvihující intenzitu znaků na úkor jejich kvalitativního rozsahu, předvádí optické i akustické znaky při jejich konkrétním vzniku bez předchůdného ohledu na to, zda patří pod pojem zvukového nebo vizuálního a otevírá tak možnost komunikace napříč těmito zdánlivě pevně ustavenými kategoriemi. Srv. Diana Behler: *Synästhesie in Nietzsches Die Geburt der Tragödie* – C.-G.

Velké pod perspektivou dějin

V předchozích dvou kapitolách jsme představili dvě perspektivy, ze kterých se v Nietzscheově nejranějším myšlení rozvíjejí úvahy o řeči. V denících vystoupila do popředí schopnost řeči uchovávat fragmenty minulosti a s ní možnost překročit hranice prchavé individuální paměti. Řeč se ukazovala jako prostředí, do něž je možné zaznamenávat události mimořádné intenzity, které ponechány samy sobě upadají do stále hlubší nepaměti a hrozí úplným zmizením. S tím se otevíral také proces, jímž se zapisující subjekt teprve mohl pokusit zaujmout takový vztah k sobě, který by již nebyl vztahem k nehmatatelné temnotě ani vztahem prostředkováním vyprávěním druhých a který by zároveň dovoloval podílet se na utváření vlastních typizovaných reakcí a více či méně trvalých šablon, skrze něž bude tento subjekt rozumět světu. Již v denících pak na sebe strhával pozornost jistý rozpor. Jakkoli tam řeč vystupovala jako možnost přetrvání intenzivních prožitků, ukazovalo se zároveň, že není schopna uchovat samu jejich intenzitu a že k tomu, aby události přetrvávaly skutečně jako zasahující, je třeba teprve najít jejich odlišující znak. Řeč sama, jakkoli má uchovávat to, co je intenzivní, není místem intenzity, ale kvality, a proto zapisující subjekt musel na situaci, která ho zasáhla, aby ji mohl jako takovou svěřit řeči, najít její „fyziologické“ zvláštnosti, malé rozdíly, které ji odlišují od všeho ostatního a umožňují tak uvidět to, co je na ní podstatné („vnitřní“). V pozdějších poznámkách, v protikladu k této schopnosti řeči reprezentovat důležité okamžiky minulosti v modu koexistence (*Nebeneinander*), vystoupil do popředí hudební charakter řeči, tedy zviditelněný původ všech reprezentací bez ohledu na jejich jednotlivé kvality, nahodilost jejich ustalování a stále přítomná možnost jejich proměny. Nakolik se řeč stávala hudbou a ukazovala tak namísto svého uchovávacího charakteru proces vznikání a zanikání svých znaků v modu následnosti (*Aufeinander*), kde byla jejich schopnost synchronního značení nutně ochromena, odkrývala rozpor (*Widerspruch*) uvnitř každé přetrvávající reprezentace, totiž rozpor mezi neopakovatelností jejího nastávání (*Werden*) a zdáním její trvalosti (*Sein*). V předchozích dvou kapitolách bylo ukázáno, jak Nietzsche v raných poznámkách promýšlí *každý* z těchto dvou momentů řeči. Jakým způsobem je však možné myslet je *oba*? Tedy, jakým způsobem myslet řeč, která vykonává soud nad tím, co z minulosti má být uchováno a co se má navždy vytrátit, která v tomto smyslu představuje kritérium *velikosti*, a která zároveň vždy dokáže ukázat vzniklost a nahodilost toho, co uchovává, bez ohledu na jeho kvalitu, ve prospěch své otevřenosti pro možnost stále nového a dosud nereprezentovaného? Z odpovědi na tuto otázku, tedy jinými slovy na otázku po *možnosti myslet velikost v kontextu dějin*, v celém jejím tušeném rozsahu se tato poslední kapitola pokusí vypracovat pouze dvě její podmínky, nakolik je možné je vyčíst z Nietzscheových textů z let 1871-73. Požadavek celistvé odpovědi by zde měl zůstat otevřen jakožto nárok, se kterým lze přistupovat k pozdějšímu Nietzscheovu dílu.

Kultura, génius a patos pravdy. Po vydání *Zrození tragédie*, jehož záměrem bylo mimo jiné popsat možnost vzniku nové německé kultury založené na nové hudbě 19. století, se Nietzsche ve svých poznámkách pokouší vypracovat obecný pojem *kultury*. Východisko tohoto projektu, které zároveň dává tušit, nakolik Nietzscheův pojem kultury závisí na uchovávací schopnosti řeči, najdeme shrnuto v jedné z *předmluv* z konce roku 1872:

Každé mizení a zanikání vidíme neradi, často nás jímá údiv, jako bychom v něm zažili něco v zásadě nemožného. Když se láme vysoký strom, neseme to s nelibostí, zřítí-li se hora, trápí nás to. Každá silvestrovská noc nám dává pocit mystéria rozporu mezi bytím a děním, Možnost, že by okamžik nejvyššího dovršení světa zmizel takřikajíc bez potomků a dědiců jako prchavý paprsek světla, však nejsilněji uráží člověka mravného. Jeho imperativ totiž naopak zní: to, co tu bylo už jednou, aby zušlechtilo pojem „člověk“, musí existovat i věčně. Myšlenka, že velké okamžiky tvoří jakýsi řetěz, že jako horský hřbet spojují lidstvo napříč tisíciletími, že to největší z minulosti je velké i pro mne a že se tušení spojené s

touhou po slávě naplňuje, je základní myšlenkou *kultury*.¹¹³

Kultura tedy obsahuje dva základní momenty. Uchovává pro přítomnost velké okamžiky minulosti a zároveň poskytuje naději, že také přítomné velké okamžiky budou uchovány, jak to samy na přítomnosti vyžadují. V pojmu kultury se tak v Nietzscheově myšlení poprvé v jistém smyslu setkávají dva ohledy na řeč, které byly již dříve promyšleny samostatně. Kultura má představovat paměť důležitých událostí ne již jednotlivého subjektu, nýbrž lidstva, jehož pojem se v rámci této paměti také teprve utváří, a zároveň tento svůj nový subjekt otevírat pro možnost nových velkých okamžiků. To, co má být uchováno, velký okamžik, označuje Nietzsche také jako „vrchol světa“, ovšem světa, který se „rodí v každém okamžiku“, takže každý okamžik může být velkým, jde jen o to, jestli bude „geniálně“ pocíten a vyjádřen. V tomto smyslu zdání *neustále* „nutí k nastávání genia“.¹¹⁴ Pojem genia, který je v Nietzscheově pojetí kultury zcela ústřední, se tak prvotně nevztahuje k nějakému celku individuálního života, nýbrž k jednotlivému okamžiku, a proto může Nietzsche napsat, že umělecké dílo je „prostředkem k přetrvání geniů.“¹¹⁵ To však neznamená, že by se tento genius okamžiku vynořoval zničehonic, a od kultury proto Nietzsche požaduje, kromě toho, že bude prostřednictvím *státní výchovy* produkovat *vzdělanost*, která umožní *uměleckým dílům* přetrvat a tak založí *dějiny*,¹¹⁶ aby zároveň působila *produktivně*,¹¹⁷ tedy aby velké okamžiky minulosti předkládala jako vzor a inspiraci pro zachycení „vrcholu“ přítomnosti, aby „napomáhala geniovi k jeho vzniku.“¹¹⁸ Tímto způsobem kultura, pod ochranou státní autority, tvoří onen „řetěz“: „Prožívat velké po ostatních, abychom něco velkého prožili pro ostatní. (*Das Große nachleben, um es vorzuleben.*)“¹¹⁹ Autority státu má přitom kultura vskutku zapotřebí, a to jak v zájmu samotného zachování okamžiků (v podobě řízené státní výchovy), tak v zájmu jejich „stále nové“ produkce, které Nietzsche jako posledního cíli podřizuje celé společenské dění a v jejímž zájmu načrtává pyramidu nesoucí na svém vrcholu genia.¹²⁰ Teprve státní autorita dokáže zkrotit egoistické potřeby jednotlivců a obrátit je ke společnému cíli a jako taková představuje první Nietzscheovu odpověď na poznatek, že cesta k uchování a do jisté míry také k produkci velkých okamžiků „vede lidskými mozky! Mozky žalostných, krátce žijících bytostí.“^{121/122}

Státní autorita, podepírající pyramidální uspořádání společnosti představené Nietzscheovým pojmem kultury je ovšem – jak se má ukázat – závislá na pojmu *pravdy* a celý projekt kultury je

113 „O pathosu pravdy“, *Schl. III*, str. 267-268; česky in *Pět předmluv k pěti nenapsaným knihám*, str. 24-25.

114 7[167], *KSA 7*, str. 203; *Príloha 2*, str. 78.

115 7[139], *KSA 7*, str. 195; *Príloha 2*, str. 78.

116 Srv. např. 7[121], *KSA 7*, str. 167-170; *Príloha 2*, str. 77.

117 8[92], *KSA 7*, str. 258; *Príloha 2*, str. 79.

118 18[3], *KSA 7*, str. 413; *Príloha 2*, str. 81.

119 8[97], *KSA 7*, str. 260; *Príloha 2*, str. 79.

120 K tomu nejvýmluvněji „Řecký stát“, *Schl. III*, str. 275-268; česky in *Pět předmluv k pěti nenapsaným knihám*, str. 32-42.

121 „O patosu pravdy“, *Schl. III*, str. 268; česky *ibid.*, str. 25.

122 Tento motiv autoritativního státu znovuuustavujícího jednotu společnosti v době „atomického chaosu“, jak svou současnost Nietzsche označuje ještě v *Nečasových úvahách* a proti čemu se obrací již v raných poznámkách ze Schulpforty, přesně odpovídá tomu, co Urs Marti označuje s Lukácsem jako „romantický antikapitalismus“. Srv. Urs Marti: *Motive des romantischen Antikapitalismus bei Nietzsche* (C.-G.), kde autor poukazuje na podobné motivy zvláště v raném Nietzscheově díle, zároveň však proti Lukácsově kritice Nietzscheho vyzdvihuje tu stránku jeho díla, která „romantický antikapitalismus“ rozhodně překračuje tím, že kapitalistické „rozpuštění“ společnosti a s ním spojené vítězství individua přijímá bez nostalgie jako možnost nových experimentů. Jako výraz tohoto stanoviska cituje Marti ranou Nietzscheovu poznámku z roku 1873: „Za každých okolností *revoluci*, ale záleží na chytrosti a lidskosti příštích pokolení, jestli z toho vzejde barbarství nebo něco jiného.“ (29[207], *KSA 7*, str. 713). V podobném duchu, jakkoli v rámci mnohem širšího kontextu problematizuje vztah rané Nietzscheovy filosofie ke státu Derrida ve svém komentáři k textu „O budoucnosti našich vzdělávacích institucí“ (1872), srv. Jacques Derrida: *OTOBIOGRAPHIEN – Die Lehre Nietzsches und die Politik des Eigennamens*, kap. *Das otographe Zeichen des Staates*, Berlin 2000, str. 40-61.

tak úzce spojen s *patosem pravdy*. Ať už stát vynucující výchovou uchovávání minulosti nebo filosof přicházející s nárokem na nový velký okamžik jsou na tomto patosu závislí. Druhý případ předvádí Nietzsche v první z *předmluv* na příkladu „Hérakleita“. Hérakleitos je jedním z největších „slávychtivců“, ve smyslu požadavku kladeného velkým okamžikem. Je tedy tím, kdo dokázal pocítit a vyslovit vrchol jednoho světa a nyní žádá jeho uchování. Zároveň se však nijak nestará o „smrtníky“: ví, že má pravdu, a že „svět věčně potřebuje pravdu, a tedy věčně potřebuje Hérakleita, i když on ho nepotřebuje. Co *jemu* záleží na jeho slávě!“ Hérakleitovi nezáleží na *jeho slávě*, protože *sláva jeho filosofie* je zaručena tím, že *má pravdu*. Stejně jako autorita státu předepisující pravidla hierarchie čerpá svoji sílu z rozšířené víry, že právě *toto* uspořádání je *správné* a *přirozené* (protože uchovává a produkuje tyto a tyto *pravdivé* okamžiky), zakládá se Hérakleitův nárok na věčnost, jak to trefně vyjádřil Hödl, na diferenci mezi „touhou po slávě“ a „slávou u smrtníků“,¹²³ na diferenci, která, jak jsme viděli, spadá vjedno s *patosem pravdy*. Jestliže tedy původní Nietzscheův projekt kultury bral v úvahu schopnost hudby ukázat kontingenci všech reprezentací a v ní skrytou možnost jejich proměny, nebral ji dostatečně vážně, když se spolehl na patos pravdy, který měl zaručit možnost ustavení přirozené společenské hierarchie podle kritéria „velikosti“.¹²⁴ V letech 1872 a 73 Nietzsche nejen vznáší řadu dílčích námitek proti schopnosti státu být zárukou propojení uchovávající a produktivní stránky kultury¹²⁵, ale především uvedením perspektivy „dějin světa“ napadá sám patos pravdy, jak se to děje v oné bajce, kterou poprvé v první z *předmluv* vypráví „bezcitný démon“, podruhé vystupuje jako vypravování, které si vždycky může „někdo vymyslet“ v textu *O pravdě a lži*. Účinkem této bajky je nivelizace oné podstatné difference mezi pravdou (nárokem na skutečnou slávu) a slávou u pouhých smrtníků. Pojem pravdy¹²⁶, má-li mít ještě nějaký význam, nesmí být chápán „morálně“, tedy jako nárok přesahující svou povahou intersubjektivní pole, naopak může mít smysl jedině uvnitř dějinně ustavených konvencí a předpisů, jako to, co se uprostřed dané společnosti a v dané době sluší a očekává, avšak zároveň – protože bajku o dějinách světa si kdykoli může někdo vymyslet – jako jedinečný způsob reprezentace, který podléhá modu nastávání (*Aufeinander*) a stejně jako odkazuje na svůj konkrétní a nahodilý původ, skrývá v sobě také možnost proměny.¹²⁷ Tak představuje bajka a celý text *O pravdě a lži* výtvar povytce „hudební“ filosofie, která ochromuje reprezentace co do jejich kvality, stírá zavedené rozdíly velikosti (nosič je v její perspektivě roven nejpyšnějšímu člověku) a vykládá o vzniku pravd jako o přenosu jedinečných událostí na jiné okamžiky, ztotožnění těchto nestejných momentů a vyhlášení totožného jako příčiny všech podobných jednotlivých případů, čímž zároveň odkrývá možnost jejich zapomenutí v proudu *Aufeinander* a pro pole *Nebeneinander*

123 Srv. Hans Gerald Hödl: *Nietzsches frühe Sprachkritik*, Wien 1997, str. 70.

124 „Velikost“ ovšem vystupuje ve dvojí roli. Jednak jako intenzita („kvantita“) patřící k řádu *Aufeinander*, a pak jako její uchovávající výraz v řádu *Nebeneinander*, tedy jako kvalita („Naše hodnotové soudy se vztahují na kvantitu, nikoli na kvalitu. Ctíme to, co je *velké* (...) Jen tak, že k sobě připojíme velmi mnoho účinků a nahlédneme je jako jednotu, získáme dojem velikého: tzn. skrze tuto jednotu *vytváříme* velké.“ 19[80], *KSA* 7, str. 446). Stát se dopouští toho, že velké coby ustavenou kvalitu uplatňuje jako měřítko intenzity nastávání („Kultura je závislá na tom, jak se definuje 'velké'.“ 19[51], *KSA* 7, str. 436).

125 Všichni filosofové jsou „žasnoucí cizinci“ (23[23], *KSA* 7, str. 548) a „vůči všem positivis kultury nebo náboženství působí *rozkladně, zhoubně*,“ takže vposledku „každá kvetoucí kultura musí usilovat o to, aby filosofa učinila *zbytečným* (nebo ho zcela izolovala).“ (28[2], *KSA* 7, str. 616; *Příloha 2*, str. 82) A špatná soudržnost dvou momentů „kultury“ má ještě jednu stránku: „Dějiny – oslabují jednání a matouce tím, co je davové, oslepují pro *příklady*. (...) *Historická nemoc jako nepřítel kultury*.“ (27[81], *KSA* 7, str. 611; *Příloha 2*, str. 82)

126 V textu *O pravdě a lži* se pojmem pravdy rozumí to, co jsme v minulé kapitole nazývali pravdou řeči, nikoli pravda hudby.

127 „Všechny kvality jsou původně *jedinečnými akcemi* (*einmalige Aktionen*), poté často ve stejných případech opakovanými, nakonec návykem.“ (19[187], *KSA* 7, str. 471) a „Je třeba, aby bylo možné přesvědčivě ukázat, že všechno přítomné a jsoucí *kdysi nebylo* a proto také *jednou nebude*. Hérakleitovo nastávání“ (19[119], *KSA* 7, str. 458).

Ani po sobě, ani vedle sebe. Výsledkem kritiky podané v textu *O pravdě a lži* pro náš problém možného propojení dvou ohledů na řeč, jejího uchovávaného a hudebního charakteru, je trojí zjištění: 1) řeč, pro níž je jistý systém konvencí, uchovávaný, relativně trvalá stránka (ve smyslu gramatiky i jisté pojmové zásoby – kolumbária) konstitutivní, neuchovává nutně to, co je *velké*, anebo, i když to, co uchovává, původně velké bylo, neuchovává to po dlouhém procesu opakování vždy již *jako velké* (proces „stírání“ a „zapomínání“), popřípadě to uchovává jako velké pouze nominálně („ikonická historie“). Řeč jako prostor společný všem lidem sleduje ve svém utváření a vývoji také jiné *cíle* než uchování velkých okamžiků, především možnost ustavení trvalého a bezpečného světa („státní existence“). 2) Taková (pojmová) řeč se proto stává spíše strnulou, než otevřenou pro nové velké okamžiky. 3) Moc v podobě státní autority není tím, co by bylo schopné donutit řeč k uchovávaní velkých okamžiků jako velkých, ani k otevřenosti pro řád *Aufeinander*, protože se sama zakládá na ustavené (pojmové) řeči. Jediný způsob uchování, který dokáže zaručit, je právě oslabující „ikonická historie“ a nové velké okamžiky mohou nastávat jediné mimo ni a jako vůči ní „cizí“. Dva koncepty, které Nietzsche rozvíjí jako reakci na vstup filosofické „hudební“ perspektivy do myšlení velkého, jsou *přežití skrze plození* (nebo v účincích) v protikladu k přežívání v „historii“ a s tím spojené *nevědomé způsoby pamatování* v protikladu k paměti pojmů.

Přežívání díky historii a přežívání díky plození.

Zde Platónovo plození v krásném – tedy ke zrození genia je nezbytné překonání

128 Způsob, kterým Nietzsche v textu *O pravdě a lži* dekonstruuje patos pravdy lze popsat konkrétněji na základě vztahů perspektiv, které zde vystupují. Materialistická perspektiva dějin světa, kterou představuje bajka o chytrých zvířatech (a která je právě již bajkou, „nejnižším stupněm filosofie“, tzn. „básnění“, jak psal Lange, a tedy prvním krokem „špatného myšlení“, jak říká Nietzsche), nevystupuje jako *ultima veritas*, nýbrž jako *perspektiva*, která má svou relevanci především v korektivní funkci, kterou vykonává vzhledem ke „kantovské“ perspektivě sebekritiky řeči (k níž zase dochází tehdy, když k výkonu „špatného myšlení“ přistupuje potřeba – a jistá nemožnost – ho „sdělit“, srv. 19[103], KSA 7, str. 453). Nietzsche zde využívá obou perspektiv, ovšem tak, že je ve vzájemné kontrapozici obě zbavuje jejich původního nároku na to, být *jedinou* perspektivou: „zajisté máme před sebou bludný kruh – mají-li pravdu vědy, nestojíme na Kantově základě: má-li pravdu Kant, pak se vědy mýlí.“ Nietzsche poukazuje na nemožnost definitivního zaujetí „kantovské“ nebo „fyziologické“ perspektivy. Kruh, ve kterém se pohybují – *sebekritika řeči*: věci se nám nejeví takové, jaké jsou, protože jejich vyjevování závisí na „našem uspořádání“, na temném a žádostivém podloží; *materialismus*: tedy na našem těle, na práci našich nervů, mozku atd.; *sebekritika řeči*: ale i způsob, jakým se nám dává „naše uspořádání“ je již výsledkem interakce se světem... – tento kruh je třeba projít, zároveň je ale třeba vědět, že „celá tato pozice je [dále] neupotřebitelná“: musíme z ní ven, „musíme ji zapomenout!“ Tak, jako zapomínáme na „teplotu vzduchu“. „Na veškerenstvu nám nijak nesejde, chceme mít právo neohlížet se na něj.“ (srv. 19[125], KSA 7, str. 459) Teprve skutečnost, že obě perspektivy vypovídají o *stejně věci* (o „našem uspořádání“, o těle), umožňuje jejich *komunikaci*, zajímavé už však není snažit se rozhodnout, která z nich má pravdu přesahující její perspektivní zasazení (takovou nemá ani jedna), nýbrž sledovat vzájemné vztahy situovaných pravd obou perspektiv a možnosti, které jejich interakce otevírají pro myšlení (např. *pojetí tělesnosti, které by zohlednilo oba pohledy*, o něž Nietzsche, jak se zdá, usiluje – k tomu v náznaku níže).

129 Pokud jde o konkrétní teorii jazyka, kterou Nietzscheovy texty z let 1872/73 nabízejí, přikláníme se k názoru Crawfordové, že její myšlenkové bohatství (které Crawfordová shrnuje takto: „1) řeč jako druh nevědomého umění, 2) postupná geneze řeči skrze obrazy, 3) myšlenka, že všechna slova jsou od začátku tropy, a proto 4) neschopnost řeči popsat podstatu věcí.“, *The beginnings*, str. 205) zůstalo ve vztahu k poznámkám z předchozího období v podstatě nezměněno a jediné, co zde Nietzsche navíc vytěžil z četby knihy Gustava Gerbera *Řeč jako umění (Sprache als Kunst)*, je „Gerberův tropologický model“, tedy filosofické využití pojmů metafory, metonymie a synekdochy (k tomu srv. *Přednášky o rétorice, Příloha 2*, str. 83-85). Zároveň se však domníváme, že v tom nespočívá důvod ke snižování významu, který pro Nietzscheovo myšlení sehrála inkorporace metafyzicky nezatižených tropických pojmů na místo těžkopádné schopenhauerovské „pra-jednoty“, „vůle ke zdání“, „prapůvodního utrpení“ a podobných. Na jeho zhodnocení v této práci však již nezbývá prostor, a proto zde musí postačit odkaz na Hödlovu knihu *Nietzsches frühe Spachkritik*.

historie.¹³⁰

Vzdělávání ne nutně pojmové, ale především jako vzdělávání pohledu a správné volby: tak jako se hudebníkův hmat nemýlí ve tmě.¹³¹

Podobně, jako již dříve promýšlel nevědomou strukturu řeči nebo její nevědomý předstupeň (jak to vyzdvihla Crawfordová a jak je to dobře vidět z poznámek k přednášce ze zimního semestru 1869/70)¹³², ptá se nyní Nietzsche nově po takové nevědomé formě řeči jako po způsobu *nepojmového uchovávání*:

Takzvané *nevědomé úsudky* lze převést na *paměť, která všechno uchovává*, poskytuje paralelní zkušenosti, a tak již *zná* důsledky jednání.¹³³

Paměť uchovává vykonané reflexivní pohyby.

Vědomí vzniká až s vnímáním kauzality, tzn. paměť je starší než vědomí. Např. u mimózy nacházíme paměť, ale žádné vědomí. Samozřejmě paměť bez *obrazu*.¹³⁴

Tato nevědomá hlubší vrstva uchovávající řeči není fyziologickým faktem.¹³⁵ Tělesnost je spíše nejbližším vypočtením těchto struktur, nikoli jejich příčinou nebo nositelem. Materialistická perspektiva, která je dokáže zkoumat¹³⁶, představuje již „nejnižší a nejpevnější stupeň filosofie“, je již vypracována z „pozice ideálu“.¹³⁷ Tato vrstva odpovídá „našemu uspořádání“, o kterém mluvíme jako o těle, protože tělo představuje formu, ve které se nám dává, zároveň si ale vždy můžeme uvědomit, že tato forma je právě již formou, *ve které se nám toto uspořádání dává*. Říká-li tedy Nietzsche, že „naše uspořádání“ představuje nejen předpojmovou, ale prereprezentativní (předobrazovou) paměť, neztotožňuje tím prostě tuto paměť s fyziologickými strukturami: ty již představují *jistou její reprezentaci*. Tělo již patří obrazové řeči gest, Nietzschemu jde naopak o vrstvu výrazu a uchovávání, která leží hlouběji než obrazy. Má-li být tento stupeň na druhé straně skutečně schopen uchovávání, nelze ho ztotožnit ani s hudební stránkou řeči a nabízí se tak, že máme co do činění s fází, která v Nietzscheově genesi řeči, jak byla vyložena v předchozí kapitole, dosud nebyla tematizována. Hudba představovala *modus následnosti*, gesto a obraz první formu *koexistence*. Paměť, která vystupuje zde, nepatří ani k jednomu: není ani hudbou, ani řečí. Z pohledu řeči představuje její stín, její původ, řeč ve stavu vznikání, přechodnou formu mezi hudbou a řečí. Není hudbou, se kterou lze jediné splynout v jednotu a jejíž proud následnosti nesnese v sobě žádné rozdělení ani trvání, a není ani řečí, která již na svém nejnižším, obrazovém, stupni vyžaduje dokonalý rozestup mezi viděné a vidoucí, a která tak zakládá *modus existence vedle-sebe*. Výrazové vrstvě, o jejíž paměti je zde řeč, není vlastní ani vidění, ani splnutí, nýbrž *vnímání (Empfindung)*, a její prvky nejsou ani ve vztahu vedle-sebe, ani ve vztahu po-sobě, nýbrž *skrze-sebe (Durcheinander)*.¹³⁸ Paměť na této úrovni tedy uchovává „reflexivní pohyby“, které zase představují *napodobování* cizích vnímaných pohybů a jejichž opakování tak umožňuje. Proto, vzhledem k tomu, že jednota hudby se tu již rozpadá do center vnímání, je tato paměť dvojím způsobem bytostně *klamavá*.¹³⁹ Zprv z toho důvodu, že napodobování probíhá jako „přivlastňování si cizího“ a představuje tak

130 19[10], KSA 7, str. 419.

131 19[299], KSA 7, str. 511.

132 Srv. *O původu řeči, Příloha 2*, str. 58-59.

133 19[147], KSA 7, str. 465.

134 19[161], KSA 7, str. 469.

135 „Paměť nemá nic společného s nervy, s mozkiem. Je to původní vlastnost.“ (19[162], KSA 7, str. 470)

136 Srv. např. dobovou debatu o „nevědomých úsudcích“ vedenou přírodovědci. K jejímu významu pro Nietzscheho myšlení srv. pozn. na str. 23.

137 Srv. F.A.Lange: *Geschichte des Materialismus*, 2. sv., str. 512.

138 „Je-li všemu vlastní vnímání (*Empfindung*), pak máme prolnutí (*Durcheinander*) nejmenších, větších a největších center vnímání. Tyto komplexy vnímání (*Empfindungscomplexe*), větší nebo menší, by se nazývaly 'vůli'.“ (19[159], KSA 7, str. 469)

139 Srv. 19[163], KSA 7, str. 470.

již přenos mezi dvěma různými sférami, tedy *metaforu*.¹⁴⁰ A zadruhé proto, že také opakování probíhá sice v rámci jednoho centra vnímání, ale mezi dvěma různými časovými okamžiky. Nicméně tyto nezrušitelné dvě diference jsou přece jen překlenuty jistou formou identity: proto lze vůbec hovořit, sice o bytostně *klamavé*, ale přesto o *paměti*. Důležité je nyní postavení, které takto popsaná vrstva výrazu zaujímá mezi hudbou a řečí. Nejde o samostatný symbolický řád, nýbrž o symbolický řád (o řeč) v *procesu ustavování*, který však není prostým nastávaním (hudbou) a umožňuje již rozmanitost *kvalitativně různých* způsobů tohoto ustavování, jakož i přivýkání jednomu nebo jinému způsobu a také napodobování těchto způsobů od jiných „vnímajících center“. Tento *řád způsobů ustavování symbolična* není hudbou ani řečí, avšak z hudby vychází a je již na cestě k řeči a nemůže se tak obejít ani bez generativního impulsu hudby, ani bez obrazů, tvarů, slov a pojmů, vystupujících jako *to*, co je tímto řádem *ustavováno*. Pokud jde nyní o otázku přežívání (*Weiterleben*) velkých okamžiků, otevírá se zde alternativa pro způsob, který jsme dosud poznali, totiž pro ten, kdy je velký okamžik „dokázán“ jakožto pravda, tedy převeden na pojem a vpsledku vlastně zařazen do nějaké rubriky existujícího kolumbária. Nietzsche tvrdí, že velký okamžik může být také sdělen „ve svých účincích, takže se ostatní skrze ně zpětně přesvědčí o hodnotě fundamentu,“¹⁴¹ neboli prostřednictvím „plození v krásném“.

S aparátem rozvinutým v předchozích odstavcích je nakonec možné uvažovat, v jakém rámci by se toto Nietzscheovo „plození v krásném“ mohlo odehrávat. Nepůjde už o předávání hotových pojmů, tvarů nebo obrazů, nýbrž o přenos *způsobu jejich ustavování*. Půjde o to, učit nalezenou pravdu ne již jako *pravdu*, nýbrž jako jistý *způsob* vidění, přemýšlení, nevědomých reakcí na konkrétní situace. V tom by spočívala nová naděje na uchování velkých okamžiků, poskytovaná řečí (nebo v širším smyslu symbolickým řádem), poté, co se patos pravdy ukázal nejen v praxi nedostatečný (Hérakleitova „pravda“ byla zapomenuta a v době „atomizace“ společnosti se na něj přestává věřit), ale především ze své podstaty klamný, když předstírá, že jedinečný velký okamžik lze beze zbytku sdělit v pojmové řeči srozumitelné všem a přehlíží tak hned několik *přenosů* mezi zcela odlišnými sférami, několik metafor, kterými velký okamžik musí na své cestě k dějinnému bytí projít. Tento způsob uchování již ztratil iluze o „vlastním výrazu“ a o přetrvání velkého okamžiku takového, jaký byl: „*Napodobování* tvoří protiklad k *poznání* proto, že poznání se nechce přiznat k žádnému přenosu (*Übertragung*), nýbrž že chce výraz nechat trvat bez metafory a bez následků.“¹⁴² Nahrazení starého konceptu přetrvávání za nový tak zároveň není prosto jisté rezignace. Velký okamžik tak, jak byl ve své intenzitě prožit, bude v dějinách nepochybně ztracen. Přežití, které mu řeč nabízí, není trváním ve vlastním slova smyslu, nýbrž pouze v modu *příbuznosti*, *vlivu*. Velké jedinečné okamžiky, jakkoli mohou strhnout lavinu následků, se v dějinách bez výjimky ztrácejí – to je poznatek, který s ohledem na podstatný nárok přítomnosti na věčnost může najít svůj korektiv jen v regulativní ideji věčného návratu *téhož*.

Zároveň se stává zřejmým také omezení kladené z druhé strany. Onomu prolnutí (*Durcheinander*), kterým hudba prochází na cestě k řeči jsou již vlastní paměť přesahující individuum, mnohostranné vzájemné *napodobování* a rodokmeny příbuznosti, které svým rozsahem překrývají biologické rodiny. Velký okamžik, který by byl zcela oddělen od této provázanosti, je proto nemožný a každé nové vidění světa bude pokaždé do jisté míry napodobením perspektiv minulosti. Avšak díky bytostnému rysu *nepřenositelnosti* všeho individuálního, který nikdy nedovoluje dokonalé opakování a vždy staví před oči otázku po konkrétní proměně *způsobu ustavování symbolična*, k níž při každém *přenosu* musí dojít, bude stále přítomna možnost i potřeba pokračování tohoto „plození v krásném“, obnovování pohledu na svět a od něj neoddelitelné přeměny „vlastního uspořádání“, v níž nikdy vpsledku nepůjde o

140 Srv. 19[227], *KSA* 7, str. 490.

141 19[251], *KSA* 7, str. 498.

142 19[228], *KSA* 7, str. 490-491.

zachování individua a jeho zvyklostí, nýbrž vždy o posunování hranic toho, co toto individuum dokáže pocítit a vyslovit.¹⁴³

Na závěr této kapitoly ještě poznámka o pojmu, který se má stát významným. Vedle *života*, který byl v ústřední úloze přítomen již v Nietzscheových poznámkách k chystané disertaci o teleologii¹⁴⁴, se v textech z této doby poprvé objevuje ještě jiný pojem, který by si mohl klást nárok na popis dosud velmi nevymezeného *řádu způsobů ustavování řeči* a který bude skutečně hrát významnou roli v pozdním Nietzscheově myšlení, totiž pojem *stylu*.¹⁴⁵ „Velký styl“ vystupuje později v pozůstalosti z osmdesátých let jako nárok, odmítající zároveň pouhé opakování zavedených prostředků výrazu i romantické („dekadentní“) „setrvávání ve stavu vzrušení“. A pro myšlení, které se ho pokouší dosáhnout, stále platí, že se nesmí pohybovat ani v již ustaveném prostoru koexistence, ani v řádu pouhé následnosti, kde všechno splývá v jedno, nýbrž v onom meziprostoru prolnutí, kde se symboly teprve svým konkrétním způsobem ustavují a kde vládne „umění melodie“:

Tento styl má s velkými vášněmi společné, že pohrdá tím, aby se líbil: že zapomíná na to, aby přemlouval; že rozkazuje, že *chce*... Stát se pánem nad chaosem, kterým jsme; přinutit svůj chaos, aby získal tvar: aby se stal logickým, jednoduchým, nedvojznačným, matematikou, *zákonem* – taková je tato ctižádost.¹⁴⁶

Omluvte mě, pokud k tomu ještě dodám: to, čemu se dekadentní vkus nejvíce vzdaluje, je *velký styl*: ke kterému patří například Palazzo Pitti, ale *nikoli* Devátá symfonie. Velký styl jako nejvyšší vystupňování umění melodie.-¹⁴⁷

143 Toto nikdy zcela naplnitelné směřování by tak snad bylo možné již na tomto stupni Nietzscheova pojmového vývoje spojit s regulativní ideou *nadčlověka*.

144 Srv. *BAW* 3, str. 371-394 a *The beginnings*, str. 105-127.

145 Srv. 19[274, 295], *KSA* 7, str. 505, 510.

146 *Schl. III*, str. 782 (= *Vůle k moci*, 842).

147 *Schl. III*, str. 1226 (dopis Carlu Fuchsovi, zima 1884/85).

Závěr

Co je to tedy za řeč, na kterou nám Nietzscheova raná filosofie nabízí dva různé pohledy? Zpočátku šlo o velmi konkrétní a jasně vymezenou řeč: byla to slova zapsaná do deníku a upomínající na něco, co se stalo. Když se však proti řeči postavila hudba (zpočátku také ve velmi konkrétní podobě, jako Albrechtsbergerova fuga a Wagnerova opera), došlo k jistému pohybu napříč oběma těmito pevně ohraničenými oblastmi a od původních velmi konkrétních pojmů se oddělila dvojice pojmů „řeči“ a „hudby“, která nadále usilovala popsat ne již pouze řeč slov a Wagnerovu hudbu, ale každý symbolický systém, fungování znaků jako takové, tedy také obrazy, ve kterých se nám dávají věci světa a které jako znaky odkazují k něčemu mimo sebe. Znaky, které za běžných okolností *symbolizují*, tedy uchovávají nějaký význam, jinými slovy vystupují jako „řeč“, se vždy *mohou* stát hudebními znaky, tedy zviditelnit nahodilost a vposledku nezprostředkovatelnou a neuchovatelnou jedinečnost svého původního významu. Mohou – stanou-li se hudbou – ukazovat své nikdy nekončící ustavování a rozpadání, do něhož je jako jeho součást vtažen také subjekt, který před tím, zdánlivě pevně ustavený, četl zdánlivě trvalé významy znaků.

Je-li tomu tak a znaky nemohou ve svém rozsahu uchovávat původní intenzitu svého vznikání, nýbrž pouze nejednoznačnou upomínku na ni, pak ani není možné ustavit takový symbolický, potažmo společenský řád, který by ve své hierarchii věrně odpovídal nároku „velkých okamžiků“ a dovoľoval ovládnout produkci nových takových okamžiků. Reprezentovaná velikost ztrácí v procesu svého uchovávání vztah k původní velikosti a do jejího rámce nelze předem vsadit a upoutat budoucí velké okamžiky. Velké tedy nelze uchovat samo o sobě, protože při pokusu o jeho archivaci přetrvávají pouze uchovávající symboly a ztrácí se zřetel k tomu, co mělo být uchováno.

Vyvstala tak otázka, za jakých podmínek by vůbec bylo možné takové myšlení velkého (tedy *hodnotící* myšlení), které by se pohybovalo mezi oběma pohledy na řeč a oba bralo stejně vážně v potaz. Z posledních Nietzscheových poznámek, kterými jsme se v této práci zabývali, pak vyplynula odpověď, že *velké*, které by se již dalo myslet a které by mohlo v jistém smyslu přetrvávat, a tedy by nesmělo být čistou intenzitou (patřící cele k nastávání, jež netrvá), které však zároveň, jak jsme se přesvědčili, nelze bez podstatné ztráty vřadit do žádného ustaveného řádu symbolů, by se muselo vztahovat ke *způsobu ustavování* symbolického řádu. Velká by pro toto myšlení nemohla být žádná věc ani myšlenka, ovšem ani nezachytitelný okamžik: velkým by mohl být jedině způsob vidění nebo způsob myšlení. Velké by se tak v přenosech dějinami neuchovávalo identicky jako ono samo, nýbrž jedině po způsobu příbuznosti, ve svém působení na to, co bude nastávat. A novost tohoto nastávání, neoddelitelná od jeho velikosti, by zase byla pokaždé novostí jen v rámci určitých vztahů příbuznosti. Myšlení velkého by se odehrávalo jako myšlení velkého *stylu*.

Příloha 1

Nietzschova raná reflexe řeči (1854-1873): primární zdroje, komentáře a české překlady

Text	Vydán v	V sekundární literatuře	V této práci	Český překlad
Věštecký aparát, 1854-55	<i>BAW 1</i> , str. 333-337	Hödl 1997	-	-
Autobiografické poznámky, 1856-69	<i>BAW 1</i> , str. 1-33, 276-284, <i>BAW 3</i> , str. 66-69 (<i>Schl. III</i> , str. 7-154)	Safranski 2000, kap. 1,2; Hödl 1994	Řeč jako paměť, str. 7-12	-
Dětství národů, 1861	<i>BAW 1</i> , str. 235-243	Hödl 1997, str. 115	-	-
Tři poznámky o podstatě hudby, 1862	<i>BAW 2</i> , str. 89, 114, 171-172	-	Řeč jako hudba, str. 15-16	Příloha 2, str. 44-45
Osud a dějiny (Fatum und Geschichte), 1862	<i>BAW 2</i> , str. 54-59	Hödl 1997, str. 113-114	-	-
Svobodná vůle a osud (Willensfreiheit und Fatum), 1862	<i>BAW 2</i> , str. 60-63	Hödl 1997, str. 113-114	-	-
O náladách (Über Stimmungen), 1864	<i>Schl. III</i> , str. 113-116	-	Řeč jako hudba, str. 26	Příloha 2, str. 46-48
K dějinám literárních studií, 1867/68	<i>BAW 3</i> , str. 319-342	Gerratana 1994	-	Příloha 2, str. 49-51
K Schopenhauerovi (Zu Schopenhauer), 1867/68	<i>BAW 3</i> , str. 352-361	Crawfordová 1988, str. 95-104, 179-192; Barbera 1994	Řeč jako hudba, str. 18-21	Příloha 2, str. 52-56
K teleologii (Zur Teleologie), 1867/68	<i>BAW 3</i> , str. 371-394	Crawfordová 1988, str. 105-138	-	-
Styl ve filosofických spisech, 1868	<i>BAW 4</i> , str. 213	-	-	-
Homér a klasická filologie (Homer und die klassische Philologie), 1869	<i>Schl. III</i> , str. 155-174	-	-	Kitzler 2005, str. 7-23
O původu řeči, 1869/70	Crawfordová 1988, str. 224-226	Crawfordová 1988, str. 41-50 et passim	-	Příloha 2, str. 57-58
Sešity 2-5, 1869-71	2[1] – 5[125],	Fietz 1994; Otto	Řeč jako hudba,	Příloha 2,

	<i>KSA 7</i> , str. 45-128	1994, Crawfordová 1988, str.158-178	str. 21-27	str. 59-67
Řecké hudební drama (Die griechische Musikdrama), 1870	<i>KSA I</i> , str. 515-532	Hödl 1997, str. 25	-	-
Dionýský pohled na svět (Die dionysische Weltanschauung), 1870	<i>KSA I</i> , str. 551-577	Fietz 1994	Řeč jako hudba, str. 21-27	Příloha 2, str. 68-70
Fragment 12[1], 1871	<i>KSA 7</i> , str. 359-369	Hödl 1997, str. 31; Fietz 1994, Otto 1994	Řeč jako hudba, str. 21-27	Příloha 2, str. 71-75
Sešit 7 („Anschauung Notes“), 1871	7[1-204], <i>KSA 7</i> , str. 137-217	Crawfordová 1988, str. 158-178 et passim	Řeč jako hudba, str. 21-27	-
K pojetí kultury a genia, 1871-73	6[1] – 28[6], <i>KSA 7</i> , str. 129 – 619	-	Velké pod perspektivou dějin, str. 29-31	Příloha 2, str. 76-82
Zrození tragédie (Die Geburt der Tragödie), 1872	<i>KSA I</i> , str. 9-156; <i>Schl. I</i> , str. 7-134	Behler 1994, Kohlenbach 1994 ; Hödl 1997, str. 20-35	-	Fischer, 2008
O patosu pravdy (Über das Pathos der Wahrheit), 1872	<i>KSA I</i> , str. 755-760; <i>Schl. III</i> , str. 267-271	Hödl 1997, str. 59-64	Velké pod perspektivou dějin, str. 29-32	Kitzler 2005, str. 24-28
Řecký stát (Das griechische Staat), 1872	<i>KSA I</i> , str. 764-777; <i>Schl. III</i> , str. 275-286	Hödl 1997, str. 65-69; Marti 1994	Velké pod perspektivou dějin, str. 29-31	Kitzler 2005, str. 32-42
Sešit 19, 1872-73	19[1-330], <i>KSA 7</i> , str. 417-520	Hödl 1997, str. 51-62; Otto 1994	Velké pod perspektivou dějin, str. 31-35	Koubová 2007, str. 29-57
Přednášky o rétorice, 1872/73 (?)	<i>Philologica 2</i> , str. 239-268	Hödl 1997, str. 41-50 ; Most-Freis 1994, Crawfordová 1988, str. 199-220	-	Příloha 2, str. 83-85
O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním (Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne), 1873	<i>KSA I</i> , str. 873-890; <i>Schl. III</i> , str. 309-322	Hödl 1997; Crawfordová 1988, str. 199-220; Otto 1994	Velké pod perspektivou dějin, str. 31-32	Koubová 2007, str. 7-28
Filosofie v tragickém období Řeků (Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen),	<i>KSA I</i> , str. 799-872; <i>Schl. III</i> , str. 349-414	D'Iorio 1994	-	Březina-Horák, 1994

1873				
------	--	--	--	--

Příloha 2

Tato příloha obsahuje překlady vybraných Nietzschevých textů z let 1862-1873, vztahujících se pokaždé v nějakého ohledu k tématu řeči. Ve všech případech se jedná o prameny, ke kterým buď existuje nějaký pozoruhodný komentář v sekundární literatuře, anebo jsou zohledněny v této práci, jak o tom obojím zpravuje předcházející příloha. Tento výbor postrádá především Nietzscheovy poznámky k chystané disertaci o teleologii („K teleologii“) a důležité fragmenty ze sešitu U I 2b (*KSA 7*, 7[1-204], str. 137-217), na kterých mj. zakládá svou interpretaci Crawfordová. Překlad poznámek *K dějinám literárních studií* není kompletní.

Překlady byly pořízeny z těchto zdrojů:

1. „Tři poznámky o podstatě hudby“ / tři nenadepsané fragmenty (název od německých vydavatelů); *BAW 2*, str. 89, 114, 171-172
2. „O náladách“ / „Über Stimmungen“; *Schl. III*, str. 113-116
3. „K dějinám literárních studií ve starověku a v moderní době“ / nenadepsané poznámky (název od německých vydavatelů); *BAW 3*, str. 319-342 [překlad pouze do str. 323]
4. „K Schopenhauerovi“ / „Zu Schopenhauer“; *BAW 3*, str. 352-361
5. „O původu řeči“ / „Vom Ursprung der Sprache“; *The Beginnings*, str. 224-226
6. „Hudba a řeč“ / nenadepsané fragmenty ze sešitů *P I 14b*, *P I 15a*, *N I 1*, *U I 3* a *U I 3a*; 2[1] – 5[125], *KSA 7*, str. 45-128
7. „Dionýský pohled na svět 4“ / „Die dionysische Weltanschauung 4“; *KSA 1*, str. 572-577
8. „Fragment z pozůstalosti 12[1]“ / nenadepsaný fragment tvořící sešit Mp XII 1d; 12[1], *KSA 7*, str. 359-369
9. „K pojetí kultury a génia“ / nenadepsané fragmenty z různých sešitů; 6[1] – 28[6], *KSA 7*, str. 129 – 619
10. „Přednášky o rétorice: § 7. Tropický výraz“ / „Rhetorik-Vorlesung: § 7. Der tropische Ausdruck“; *Philologica 2*, str. 264-268

Tři poznámky o podstatě hudby (1862)

I.

Hudba představuje stejnou měrou pouhou matematickou stavbu i vztah k nějakému pocitu. Postupně prohlubování.

Skladatel: vzbuzený pocit, procitlá představivost, démonická síla.

Posluchač. Probuzený sluch, hudební smysl.

Duch přehlíží a nevědomky spojuje různé pocity. K tomu patří představivost. Původní dojem démonické povahy. Ani pocit, ani intelekt. Nevědomá strženost.

Vnější smysly se stále zjemňují, sbíhají se.

Proto podobné dojmy v různých smyslech.

Höderlinova báseň.

Petöfioho báseň.

Vlastní citový život je nám ze všeho nejméně jasný. Odtud skutečnost, že struny, které v nás rozeznívá hudba, nerozeznáváme podle jejich tónu, nýbrž je pouze cítíme podle jejich záchvěvů.

Tón dopadá na ušní bubínek, ušní nervy ho převádějí do mozkových nervů a stále více zduchovňují jeho podstatu.

Tušíme princip hudebního porozumění.

Když slyšíme Fuxovu nebo Albrechtsbergerovu fugu, jak tóny pochodují v zástupu a pak se zase rozlučují, s parukou a v naškrobených kamaších, každou chvíli se jeden na druhého vrhají a navzájem o sebe klopýtají, pak poskakují, pak zase tancují, jindy si vážně vykračují a dělají si komplimenty a nakonec jeden z nich zůstane stát, plukovník na koni, který ostatní nechá, aby se kolem něj proháněly: pak tě napadne, že stojíš před loutkovým divadlem a pozoruješ tančící loutky voděné na drátu.

II.

Když ses posmíval těm, kdo můžou žít v takovém formálním díle a považovat ho za vyvrcholení hudby, za jediné pravou hudbu: také nad tebou a nad tvým rozumem krouží mnoho lidí hlavou, když staneš jakoby sražen k zemi mocí hudby před vlnami Tristana a Isoldy. To obojí, Albrechtsbergerovy kontrafugy i wagnerovské milostné scény, to obojí je hudba. Obojímu musí být něco společné: podstata hudby. Pocit není totiž není žádným měřítkem pro hudbu.

O idyle.

Marie Antoinette ve Francii.

V nejmenší míře také bukolická poezie.

Věda o řeči nás učí, že čím starší je nějaký jazyk, tím je také znělejší, až do té míry, že je často nemožné oddělit řeč od zpěvu. Nejstarší jazyky byly také chudší na slova, postrádaly obecné pojmy. Byly to vášně, touhy a city, co nacházelo svůj výraz v tónu. Dalo by se málem tvrdit, že šlo spíše o jazyky citů než o jazyky slov, každopádně se pocity, tóny a slova utvářely u každého národa podle jeho individuálního charakteru. Vlny citu s sebou přinášely rytmus. Postupně se oddělila řeč od řeči tónů.

III.

Akustické vzruchy spočívají na propojení zvnějšku přicházejících zvukových afektů s naším sluchem jakožto smyslem zvuku.

Pohyb zakládající optické vzruchy pochází z nadzemských sfér, je nekonečně rychlejší a jemnější, takže ho nelze vůbec vnímat, sám naopak vyjevuje klidná a nehybná tělesa. Optické vzruchy jsou nám dány jako vzdálené, více vnější a objektivnější, akustické jako niternější a bližší. Brzy lze pocítit korespondenci mezi tóny a barvami.

Vycházení jednoho tónu z jiného jako základní podmínka tónického uskupení, jako podstata melodie, jako obrysy a kontury.

Korespondence hlasů, zvláštní modifikace zvukových vln, jasně červená s trumpetou, oči lesního rohu.

Mnohoznačnost hudby.

Oko a ucho.

Účinky jednotlivých hudebních kusů jsou rozdílné u jednotlivých povah, ještě rozdílnější u jednotlivých duchů, dokonce jsou rozdílné v případě jediné povahy při jejích různých náladách. To je relativní působení hudby. Skladatel nikdy nedokáže odhadnout účinek, jaký vyvolá, on sám bude zasažen jiným způsobem. Když skládá, nelíčí svou vlastní náladu, přinejmenším to není zapotřebí, nýbrž jeho nálada podněcuje jeho hudební představivost, jeho nálada může být výsledkem idejí. Čím podněcenější je jeho představivost, tím víc se zbavuje různých vzorců a on sám bude překonán mocí, která ho inspiruje. Posлуhač, tím že přináší navíc svou vlastní náladu, může na hudbu pohlížet čistě esteticky, jako na umělecké dílo, nebo jako na hudební výraz nějaké myšlenky, anebo ji prostě vnímat, jednoduše nechat vlny tónů, aby do něho narážely. Může uchopit hluboce něco, co skladatel pocítoval jen povrchně, může hledat myšlenky, kde žádné nejsou, a může shledat slabým mnohé, v čem se skrývá hluboký cit. O působení hudby lze tedy říci, že je neměřitelné. Krása, jak se jeví nějakému jednotlivci nebo národu nějakého období, nemusí být vůbec pravá. Účinky tedy nemají naprosto žádný vztah ke kráse. Avšak jediné účinky nějakého umění jsou tím, co dovoluje usuzovat na jeho podstatu. Neboť dokonce sám umělec může nanejvýš konstatovat účinky, které v něm vyvolává neurčité něco, ono démonické, tvůrčí podnět. Aby toto démonické bylo znovupocítěno posluchači, to je nejvyšší požadavek uměleckého chápavosti. Nejde však ani o pocit, ani o poznání, nýbrž o nejasné tušení božského. Tento pocit vzniká díky pohybu tam, kde z formy zničehonic vyskočí božská jiskra. Symbolicky je to pohyb kosmu, rytmus rozmanitých pohybů. Melodie je obrysem všeobecného v jednotlivém tak, že celek se zase v provedení jeví jako uskutečnění jednotlivého. Proto časté protiklady v melodiích, které zobrazují odstupňování světla a stínu.

O náladách (1864)

Ať si čtenář představí, jak na večer prvního velikonočního dne sedím doma zabalený do županu. Venku mží. Krom mě v pokoji nikdo není. Dlouho upřeně hledím na bílý papír, který leží přede mnou, pero v ruce a rozmrzelý nad pomíchaným množstvím námětů, událostí a myšlenek, které se všechny dožadují toho, aby byly zapsány. A mnohé z nich se toho dožadují velice prudce, protože jsou mladé a zjitřené jako mošt. Proti tomu se však vzpírá mnoho starých, vyzrálých a projasněných myšlenek, jako starý vládce, jehož dvojznačný pohled se mívá s úsilím mladého světa. Řekněme to otevřeně: naše rozpoložení je dáno svárem nového a starého světa a tuto situaci sváru nazýváme pokaždé náladou, anebo také, trochu opovrhlivě, rozmarem.

Pozvedám se jako dobrý diplomat nad obě svářící se strany a chystám se vyličít situaci panující ve státě s nezaujatostí muže, který se den co den s nelibostí účastní stranických zasedání a ve svém jednání následuje tutéž zásadu, které se z tribuny vysmívá a kterou haní.

Příznejme, že píšu o těch náladách, pro které jsem právě nyní naladěm. A je štěstí, že jsem naladěm právě pro popisování nálad.

Přebral jsem si dnes několikrát Lisztovu Útěchu a cítím, jak do mě její tóny pronikly a jak se ve mně ve zduchovnělé podobě stále ozývají. Měl jsem dnes také jednu krátkou bolestivou zkušenost, prožil jsem jedno odloučení nebo neodloučení a vidím nyní, jak tento pocit oněmi tóny prostoupil a nevěřím, že by se mi ona hudba byla vůbec líbila, kdybych neměl zároveň tuto zkušenost. Duše tak vyhledává to, co je stejného druhu jako ona, a nové události, které ji zasahují, vymačkává masa dostupných vjemů jako citrón. Přesto se však se starým sloučí jen část nového a přetrvá z něho jistý zbytek, který dosud v obydlí duše nenachází nic, co by s ním bylo spřízněno, a proto se zde usadí osamoceně, často k nespokojenosti starých obyvatel, se kterými se dostává do sváru. Ale podívej! Tady přichází přítel, zde se otevírá kniha, tamhle kráčí dívka. Poslouchej! Zní tu hudba! – Do domu otevřeného všem už zase proudí ze všech stran noví hosté a ten, kdo dosud zůstával osamocen, nachází početné a vznešené spřízněnce.

Je však podivuhodné, že hosté nepřicházejí proto, že chtějí, ani nepřicházejí tak, jak jsou, nýbrž přicházejí ti, kteří přicházet musí, a pouze ti, kteří musí. S ničím z toho, co duše *nedokáže* reflektovat, se nepotkává. Protože je ale v moci vůle nechat nebo nenachovat duši reflektovat, potkává duše jen to, co potkat chce. A to se zdá mnohým nesmyslné, neboť si pamatují, jak se proti některým vjemům vzpírají. Ale co v posledku určuje vůli? Nebo jak často vůle spí a vládnou jen puzení a sklony! Jedním z nejsilnějších duševních sklony je však jakási touha po novém, záliba v nezvyklém a právě ta vysvětluje, proč se necháváme přivádět do nepříjemných nálad.

Ale nejen skrze vůli přijímá duše nové vjemy. Duše je z téže látky, kterou jsou tvořeny události, anebo z podobné, a tak se stává, že událost, která v duši nenarazí na žádnou spřízněnou strunu, přece na ni dolehne plnou tíží nálady a postupně může nabýt takové převahy, že zbývající obsah duše stlačí a sevře.

Nálady tedy pocházejí buďto z vnitřních zápasů, anebo z vnějšího tlaku na vnitřní svět. Jednou je to občanská válka mezi dvěma lidovými tábory, podruhé útlak lidu ze strany jediného stavu, jedné malé minority.

Přesto mi často připadá, když naslouchám svým vlastním myšlenkám a pocitům a tiše na sebe číhám, jako bych slyšel srocování a hukot zuřících zástupů, jako by vzduchem procházel šelest, tak jako když myšlenka nebo orel letí ke slunci.

Zápas se bez ustání stává pro duši potravou a ta z něho navíc dokáže vytěžit ještě dost sladkého a krásného. Přitom zároveň potírá i plodí nové, prudce se obrací proti němu, a přece svého odpůrce zároveň ponenáhlu přetahuje na svou stranu, až se s ním uvnitř spojí v jedno. A nejpodivuhodnější na tom je, že nikdy nehledí na vnějšek, na jméno, osobu, krajinu, krásná slova nebo písmo, to všechno má pro ni druhořadou hodnotu, cení si naopak vždy toho, co tato

schránka skrývá.

To, co je snad dnes celým tvým štěstím nebo tvou celou bolestí, se možná v krátké době ukáže být pouhým převlekem ještě hlubšího pocitu a samo v sobě se ztratí s příchodem toho, co je vyšší. A tak se naše nálady stále více prohlubují, žádná jednotlivá z nich není zcela totožná s jinou, nýbrž každá je neuchopitelně mladá, každá je zrozením okamžiku.

Myslím teď na to, co jsem měl dříve rád. Jména a osoby se změnila a nechci tvrdit, že jejich podstata se skutečně pokaždé prohloubila a stala se krásnější. Je však nepochybné, že každá z těchto navzájem podobných nálad pro mě představuje krok vpřed a že je pro ducha nesnesitelné znovu procházet stupněmi, kterými již jednou prošel. Chce se rozpínat do stále větších hloubek a výšek.

Buďte pozdraveny milované nálady, podivuhodné proměny bouřlivé duše, rozmanité tak, jako je rozmanitá příroda, ale velkolepější než ona, neboť vy se donekonečna stupňujete, stále tíhnete vzhůru. Rostlina však voní dnes tak, jako voněla v den Stvoření. Nemiluji už tak, jak jsem miloval před týdnem. V tomto okamžiku už nejsem naladěný tak, jak jsem byl, když jsem začínal psát.

Nejdřív jsem to zkusil v tónech. Podívej, nepodařilo se. Srdce bouřilo dál. A tón zůstal mrtvý. Pak jsem to zkusil ve verších. Ne, rýmy to nepojmou, žádné klidné, uměřené rytmy. Pryč s papírem, беру nový, teď pero hbitě škrábe, teď rychle, inkoust!

Hebký letní večer. Hasnoucí a bledě žíhaný. Dětské hlasy z ulic. V dálce hluk a hudba. Je to mše. Lidé tancují, barevné svítilny žhnou, divá zvěř bručí, tady třaská výstřel, tam hlasy bubnů, jednotvárné, pronikavé.

V pokoji je trochu temno. Zapaluji světlo. A oko dne přesto netrpělivě nahlíží skrze napůl zastřené okno. Ach, rádo by vidělo dál, do středu tohoto srdce, které plá silněji než světlo, hasne rychleji než večer, je vzrušenější než hlasy přicházející z dálky, hluboko uvnitř se chvěje a co chvíli poskočí, jako veliký zvon, který rozezvučela bouře.

A já vzývám bouři. Nepřítahuje zvuk zvonů blesky? A teď, bouře, tak blízko! Tříbí, očišťuje, rozfoukává dešťové opary mé malátné duše. Buď vítána, konečně vítána!

Podívej! První blesk šlehá do středu mého srdce a z něho to stoupá vzhůru jako hustá bledá mlha. Znáš ho, chmurného a lstivého? Mé oko již hledí jasněji a má ruka se za ním natahuje, aby mu spílala. A hrom hřmí. A zazvučí hlas: „budiž očištěn!“

Mdlé dusno. Mé srdce se vzdouvá. Nic se nehýbe. Tu, tichý dech, na zemi se chvěje tráva – buď vítán, dešti, konejšivý a vykupující! Tady je pusto, prázdno, mrtvo. Máš znovu vyrůst.

Hled': druhý úder! Pronikavě a dvojstřížně do středu srdce! A zazvučí hlas: „Doufej!“

A ze země stoupá jemný opar, jím povlává vítr a ten následuje bouře, vřeštící a lapající svou kořist. Ulomené květy žene před sebou. Za bouří radostně připlouvá déšť.

Středem srdce. Bouře a déšť! Blesk a hrom! Jen středem! A zazvučí hlas: „Staň se novým!“

Velké myšlenky produkuje pouze jednotlivec.

Přesvědčení davu mají v sobě vždy něco polovičatého a mlhavého.

Instinkty davu jsou naproti tomu silnější než instinkty jednotlivce.

Kdo má za úkol představit okruh idejí celé jedné epochy a jejich oběh, musí pokaždé počítat s hloupostí a se strachem z celistvosti.

Vést lid znamená přivést instinkt ke vzmachu, aby se uskutečnila idea.

To samé platí také v pedagogice.

Co je pro jednoho instinktem, představuje často pro druhého názor (*Anschauung*), pojem.

Dějiny myšlení v protikladu k dějinám instinktů.

Mezi mravním životem a představami o mravnosti neexistuje žádný nutný paralelismus.

Možnou kritiku Aristotelovy Poetiky zatím nikdo ani netuší. Aristotelés zůstává *protagónisté*s. Je třeba začít od tragédie.

Řada názorů pochází z instinktu, např. Bůh atd., tzn. z potřeby.. Chyba je tu takřka nevyhnutelná, avšak pojmové vyvrácení nikdy dost silné, aby názor překonalo. Potřebu je možné vykořenit jen jinou potřebou.

To platí také o dějinách. Potřeba být duchovně činný k nim mnoho lidí podněcuje. Užitek, který přinášejí, leží z velké části v samotném jejich studiu. V celkovém ohledu na tom filosofie, přírodní věda atd. není o nic lépe.

Především jsou však historická studia prospěšná tím, že lidi zdržují od experimentování s lidmi, od sociálních reforem apod. Vyjdou také celkem lacino.

Je přišerné pomyšlení vědět, že se nespočet průměrných hlav zabývá skutečně vlivnými věcmi.

Je přece jenom užitečné vědě její „nesmírně krásný“ kabát trochu stáhnout z těla. Zdravý národ jako Řekové ji zná jen v nepatrné míře. Nepopíráme její prospěšnost, hlava národa ale musí vědět, že se dav tímto živlem nesmí příliš opíjet. Je třeba vést válku proti všemu, co z lidí činí omezence, rozhodně ale ne tím způsobem, že je učíme rozkládat potřeby pomocí názorů. Stručně řečeno, je třeba přetvářet potřeby. Uspokojení at' si vyhledává dav.

Např. lze přeměnit silné náboženské potřeby v potřeby mravní. Politické v dobročinné. Požitkářské potřeby v potřeby umělecké. Ale pomalu. Probudit v pijákovi kořalky smysl (*Sinn*) pro krásné tvary je nesmysl (*Unsinn*). Zato ale [v něm lze probudit] smysl pro pivo a politiku.

Každý, kdo dokáže uspokojit některou potřebu své doby, může také počítat s její vděčností.

Existují ale potřeby, které musí být nejdříve pěstovány a jejichž původci obvykle sklídí hloupé výčitky a nevděk. Kdo jim ostatně radil, aby vytvářeli nové potřeby?

Přeceňujeme dnes dějiny. Že se jimi zabýváme, je přirozené. Neboť původem jejich existence je instinkt. Snad se z nich také něčemu přiučí politik nebo diplomat. My ostatní ale správně cítíme, že výklad pojmů, který je sem tam podložený jednotlivými fakty, má v sobě něco schematického. Každá historická skutečnost má v sobě cosi křehnoucího a podobného medúze, co mizí jen před okem básníka. Z kvádrů historických faktů musíme teprve vytesat sochy.

Věda má v sobě něco mrtvého. Zvláště etika působí škodlivě na dobré vlastnosti člověka. Sklon k dobrému jednání je zde: člověk si ho ale nesmí uvědomit. Viz Amor a Psyché.

Tak nejsou dějiny, které tu líčím, ničím jiným než dějinami davu a jednotlivá osobnost má na ně vliv jen do té míry, do jaké působí na dav.

Obecně však stojí dějiny v protikladu k filosofii.

Pozorování propletených potřeb v protikladu k úvaze o jednotlivé odpoutané potřebě.

To má však společné s přírodními vědami.

Nakonec existuje pouze jeden způsob pozorování věcí, který je vědecký.

Jiný je namířen k vůli. Např. 10 jablek různých pro dítě, pro malíře a pro vědce.

Třetí způsob pozorování věcí přináleží umělci.

Tři instinkty: instinkt poznávání, smyslovosti (instinkt pro formy) a etický instinkt.

Spisovatel pojímající dějiny „organicky“ musí být básníkem: rozhodně je na škodu, když jím není.

Dějinné zákony neplatí ve sféře etiky. „Pokrok“ není v žádném případě historickým zákonem, ani intelektuálním, ani morálním, ani ekonomickým.

„Zárodky křesťanství v pohanském světě“: oblíbené téma konstruktérů dějin.

Zákonitost (*Gesetzmäßigkeit*) existuje jen pro rozvažujícího ducha, který dokáže přehlížet to, co je zvláštní. Nejde o žádnou rozumovou (*vernünftige*) zákonost, nýbrž jen o jeden jediný instinkt, který se projevuje na rozdílných materiálech.

Úlohou historika je pak rozeznávat potřeby velkých davů, což jsou často potřeby pocházející od silných duchů. Jednotlivé osobnosti mají proto pro historika hodnotu: jedny jako doklady davových potřeb, jiné nepočtené jako zdroje nových potřeb.

Ani události jednotlivců, ani události dějin nemají nutný průběh, tzn. průběh podle rozumné nutnosti.

Rozumí se samo sebou, že všechno, co je, má svůj důvod a že tento řetěz není nikde porušen. Tato nutnost [však] není ničím vznešeným, krásným ani rozumným.

Např. muž, který může obšťastňovat národ nebo rodinu, je zabit padajícím stromem. Je tu příčina a účinek, ale žádná rozumnost.

Tento přirozený běh nutnosti nemůže ukázat žádný historik. Nedokážeme to ani u našich jednotlivých zážitků.

Někteří chtějí ukázat veliký běh nutnosti. To je ale klam.

Dokážeme nanejvýš nalézt první členy řetězce, které se brzy zase odtrhnou.

Některé kousky řetězce nacházíme často. Ty posbíráme dohromady a hledáme v naukách o lidských potřebách důvody vysvětlující takový jev.

Zkrátka nyní používáme vědeckou metodu. Objevujeme zákonitost, která při pozorování jednotlivých věcí musela zůstat skryta.

Právě tak, jako nacházíme zákony našeho vlastního jednání, tj. charakteru, pomocí kombinace mnoha jednotlivých faktů.

Jen [s tím rozdílem], že chyba leží blíže úvaze o dějinách než reflexi vlastního charakteru.

Především ale musíme zdůraznit malý rozsah kousků řetězce.

Skeptik může vždy zpochybnit existenci zákonů. Neexistují, může říci, žádné stejné příčiny, a tedy ani žádné stejné účinky. To je také pravda. Každá stejnost je imaginární. Právě tak se to má s přírodou, které přesto náleží její vlastní zákonitost.

(...)

Pokus vysvětlit svět na základě přijatého faktoru.

Věci o sobě se dostává jedné z jejích možných podob.

Pokus se nezdařil.

Schopenhauer ho nepovažuje za pokus.

Jeho věc o sobě byla od něj nalezena.

To, že sám neviděl svůj neúspěch, lze vysvětlit z toho, že nechtěl cítit temné a odporující v oblasti, kde končí individuace.

Nedůvěřoval svému soudu.

Místa.

Temné puzení se pod aparátem představy dává jako svět. Toto puzení samo pod *princip individuace* nevstoupilo.

I

Již titulní list Světa jako vůle a představy nám prozrazuje, co se Schopenhauer domníval tímto dílem vykonat pro lidstvo.

Na otázku probouzející touhu každého metafysika, jak je vyslovena Goethovým „A co když ne“, odpovídá smělym Ano: a tím se jako chrámový nápis rozevírá vzdálený a široký obzor nového poznání. Tak nadepsal Schopenhauer vysvobozující formuli jako odpověď na starou a nejdůležitější hádanku světa své knize na úvodní list coby její titul: svět jako vůle a představa.

Ono domnělé řešení tedy:

Abychom správně porozuměli, v čem je třeba hledat to, co je na této formuli osvobozující a objasňující, je záhodno přeložit ji do zcela obrazné formy.

Bezodvorná a nepoznatelná vůle se pod aparátem představy dává jako svět.

Pokud od této věty odejmemo to, co na Schopenhauera přešlo jako dědictví velkého Kanta a k čemu Schopenhauer po celou dobu ve své velkolepé manýře přistupoval s patřičným respektem: pak zbude jedno slovo „vůle“ spolu se svými predikáty. Proto tak závažné a tolik zahrnující slovo, má-li jím být označena natolik významná a Kanta překračující myšlenka, že o ní její objevitel mohl říci, že ji považuje za to, „co se velmi dlouho hledalo pod jménem filosofie a čeho náleží právě proto historickými vzdělanci považován za právě tak nemožný jako objev kamene mudrců.“

Zde nám v pravý okamžik přichází na mysl, že také Kantovi připadal jeden neméně pochybný objev, pomocí staromódně zamotané tabulky kategorií... [nečitelné], jako velký, jako největší a nejplodnější čin jeho života, ačkoli s tím charakteristickým rozdílem, že Kant po dokončení „toho nejobtížnějšího, co mohlo být pro metafysiku podniknuto“ sám nad sebou žasl jako nad násilně vyrážející přírodní silou a přijal posvěcení, „vystoupit jako reformátor filosofie“, zatímco Schopenhauer po celý čas uměl děkovat za svůj domnělý náleží geniální rozvaze a názorné síle svého intelektu.

Omyly velkých mužů jsou hodny úcty, protože jsou plodnější než pravdy malých.

Když tedy nyní přistupujeme k tomu, abychom onu na začátku vyslovenou větu, úhrn Schopenhauerovy filosofie analyzovali a podrobili zkoušce, není nám žádná myšlenka vzdálenější, než takovou kritikou útočit na samotného Schopenhauera, vítězoslavně mu vyčíst jednotlivé kroky jeho důkazů a nakonec nadhodit otázku, jak mohl proboha člověk s tak děravým systémem dojít k takovým nárokům.

II.

Ve skutečnosti nelze popřít, že věta, kterou jsme představili jako úhrn Schopenhauerova systému, může být ze čtyř stran úspěšně napadena.

1. První a nejobecnější způsob, který je namířen proti Schopenhauerovi jen natolik, nakolik nepřekročil Kanta tam, kde to bylo zapotřebí, si všímá pojmu věci o sobě a shledává v něm, řečeno s nadsázkou, „jen ukrytou kategorii“.

2. I když ale Schopenhauerovi ponecháme právo následovat Kanta po této nebezpečné cestě, mohlo být to, co klade na místo kantovského X, vůle, vytvořeno jen za pomoci poetické intuice, zatímco provedené pokusy o logický důkaz nemohou uspokojit ani Schopenhauera ani nás.¹⁴⁸

Zatřetí jsme nuceni ohradit se proti predikátům, které Schopenhauer své vůli připisuje a které znějí jakožto predikáty něčeho zcela nepoznatelného až příliš určitě a jsou získány bez výjimky z protikladu ke světu představ: pojem protikladu mezi věcí o sobě a jevem nemá ale žádný smysl.

4. Přesto bychom mohli postavit ve prospěch Schopenhauera proti všem těmto třem instancím třikrát umocněnou možnost:

může existovat věc o sobě, ovšem pouze v tom smyslu, že v oblasti transcendence je možné úplně všechno, co bylo kdy vymyšleno v mozku nějakého filosofa. Tato možná věc o sobě může být vůlí: možnost, která díky svému původu ve spojení dvou možnostmi, představuje pouze negativní potenci první možnosti, znamená již jinými slovy závažný krok směrem k druhému pólu, k pólu nemožnosti. Vystupňujeme pak tento pojem, jehož možnost stále klesá, ještě jednou, když připustíme, že mu mohou náležet dokonce predikáty vůle, které Schopenhauer předpokládal: právě proto, že mezi věcí a jevem je vztah protikladnosti zcela nedokazatelný, ale dá se přece jen myslet. Proti takovému klubku možnostmi by se nyní navíc obrátilo každé morální myšlení: ale dokonce i na tuto etickou námitku by ještě bylo možné odpovědět, že myslitel stojící před hádankou světa nemá navybranou, než právě hádat, tzn. doufat, že mu geniální okamžik přinese na rty slovo, které poskytne klíč k onomu písmu, které leží všem na očích a přece zůstává nečitelné a které nazýváme svět. Je jím slovo vůle? – Tady se nachází místo, kde musíme počtvrté zaútočit. Tkanivo Schopenhauerova základního principu se pod jeho rukama zaplétá do sebe: z malé části v důsledku jisté taktické nešikovnosti svého tvůrce, především ale proto, že se svět tak snadno nenechá upnout do systému, jak Schopenhauer v prvním nadšení vynálezce zadoufal. Ve stáří si postěžoval, že nejtěžší filosofický problém nebyl vyřešen ani jeho soustavou. Měl tím na mysli otázku hranic individuace.

3

V následujícím nás bude s naléhavostí zaměstnávat jeden konkrétní druh rozporů, jimiž je Schopenhauerův systém proděravěn. Druh nanejvýš důležitých a sotva pomínutelných rozporů, které se ležice pod srdcem matky jaksi již chystají k boji proti ní a které hned po narození vykonají svůj první čin, když matku usmrtí. Všechny se vztahují k hranicím individuace a jejich *próton pseudos*¹⁴⁹ spočívá v bodech dotčených pod číslem 3.

„Vůle jako věc o sobě,“ říká Schopenhauer, „je zcela odlišná od svého jevu a úplně svobodná od všech jeho forem, v nichž se projevuje a které se proto týkají jen její *objektivity*, jí samé jsou však cizí. Již nejobecnější forma každé představy, objekt pro subjekt, se jí netýká; tím méně je podřízena těmto formám, které mají celkově svůj společný výraz ve větě o důvodu, kam, jak

148 Nietzsche zde odkazuje na dvě stránky z prvního svazku *Světa jako vůle a představy*. Patrně se jedná o dvě místa, kde Schopenhauer doznává nesamozřejmost druhého kroku své filosofie, totiž ztotožnění světa s vůlí. „Tak jsme my, kteří se právě proto snažíme rozšířit omezení svého poznání, nahlédli zde protipostavený skeptický argument teoretického egoismu jako malou hraniční pevnost, která je sice provždy nepřemožitelná, avšak jejíž posádka z ní nikdy nemůže vyjít, a proto ji můžeme obejít a bez rizika si ji nechat v zádech.“ (*SVP I*, str. 97) „Jedině toto použití reflexe nás už nenechalo stát u jevu, nýbrž převedlo nás k věci o sobě.“ (*SVP I*, str. 101)

149 Původní lež (pozn. překl.).

známo, patří také čas a prostor, a následně také prostřednictvím nich setrvávající a možné vznikající mnohost. V tomto posledním ohledu budu nazývat čas a prostor jedním výrazem ze staré scholastiky, *principium individuationis*.¹⁵⁰ Na tomto líčení, které v nesčetných variacích potkáváme v Schopenhauerových spisech, překvapí diktátorský tón, se kterým se o oně věci o sobě, ležící mimo oblast poznání, vypovídá množství *negativních* vlastností a který tak nezůstává v souladu s tvrzením, že věc o sobě není dotčena ani nejobecnější formou poznání, bytím objektu pro subjekt. To vyslovuje Schopenhauer sám: „tato věc o sobě (...), která jako taková nikdy není objektem, právě proto, že každý objekt je opět jejím pouhým jevem, ne jí samou, musela, *měla-li být myšlena objektivně, dostat jméno a pojem od objektu*, od něčeho jakkoli objektivně daného, tedy od svého jevu.“¹⁵¹ Schopenhauer tedy požaduje, aby něco, co nikdy nemůže být objektem, bylo přesto myšleno objektivně: tímto způsobem můžeme však dospět pouze ke zdánlivé objektivitě, když zcela temné a neuchopitelné x jako pestrými šaty ověšíme predikáty, vzatými ze světa jemu samému cizího, ze světa jevů. Požadavek je tedy, abychom navěšené šaty, totiž predikáty považovali za vlastní věci o sobě: protože právě to znamená věta „*má-li být myšlena objektivně, musí dostat jméno a pojem od objektu*.“ Pojem „věci o sobě“ je tedy, „protože to tak má být,“ potají odstrčen stranou a místo něj je nám vnucen jiný.

Vypůjčeným jménem a pojmem je právě vůle, „protože je nejzřetelnějším, nejrozvinutějším a od poznání bezprostředně osvětleným jevem věci o sobě.“¹⁵² Ale o to nám tu nejde: důležitější je, že také všechny predikáty vůle jsou vypůjčeny ze světa jevů. Schopenhauer se, pravda, sem tam pokouší vyložit smysl těchto predikátů jako zcela neuchopitelný a transcendentní, např.: „Jednota této vůle, v níž jsme rozpoznali podstatu o sobě jevového světa, je metafysická, její poznání proto transcendentní, tj. takové, které nezávisí na funkcích našeho intelektu a tedy jimi vlastně nelze uchopit.“¹⁵³ Můžeme se však přesvědčit z celého Schopenhauerova systému, zvláště ovšem z jeho prvotního výkladu v prvním svazku *Světa jako vůle a představy*, že tam, kde se mu to hodí, neostýchá se Schopenhauer lidského a vůbec ne transcendentního užití jednoty vůle a k transcendentnímu se vrací v zásadě jen tak, kde se mu mezery jeho systému ukazují příliš zřetelně. S touto „jednotou“ se to má tedy stejně jako s „vůli“: jsou to predikáty věci o sobě, vypůjčené ze světa jevů, pod nimiž se vlastní jádro, to transcendentální vypaří. O třech predikátech jednoty, věčnosti (tj. bezčasovosti) a svobody (tj. bezdůvodnosti) platí totéž co o věci o sobě: všechny do posledního jsou nerozlučně svázány s naším uspořádáním (*unsere Organisation*), takže je naprosto pochybné, zda mají mimo oblast lidského poznání vůbec nějaký význam. Že však mají náležet věci o sobě, protože jejich protiklady převažují ve světě jevů, to nám Kant ani Schopenhauer nedokáže, ani pravděpodobně nikdy nebude moci dokázat. Druhý především proto, že jeho věc o sobě, vůle s oněmi třemi predikáty nemůže vystačit a je naopak neustále nucena vypůjčovat si ve světě jevů, tzn. přenášet na sebe pojem mnohosti časovosti a kauzality.

Naproti tomu si podržuje naprostou správnost, když říká, „že zvnějšku se nikdy podstatě věci nepřiblížíme. Ať jsme se jakkoli snažili, nezískali jsme nic než obrazy a jména.“¹⁵⁴

4.

Vůle se jeví; jak se může jevit? Anebo jiná otázka: odkud aparát představ, v němž se vůle jeví? Schopenhauer odpovídá obratem, který je mu vlastní, když intelekt označuje za *méchané*¹⁵⁵ vůle: „Stupňování vývoje mozku je však způsobováno stále narůstající a stále více

150 Arthur Schopenhauer: *Svět jako vůle a představa I*, přel. M. Váňa, Pelhřimov 1996, str. 103.

151 Ibid., str. 101. Zvýraznění Friedrich Nietzsche.

152 Srv. Ibid., str. 101. Nietzsche necituje přesně.

153 Citace z druhého svazku SVP; Nietzsche odkazuje ještě na dvě strany německého vydání prvního svazku, které odpovídají 22. a začátku 23. paragrafu, v čes. překl. str. 101-103 (pozn. překl.).

154 Ibid., str. 93.

155 *méchané* (řec.) = nástroj, prostředek, vynález (pozn. překl.).

komplikovanou potřebou odpovídajících jevů vůle.“ „Poznávající a vědomé já je proto ve své podstatě terciální, že předpokládá organismus, ten však zase vůli.“¹⁵⁶ Schopenhauer tu má na mysli řád jevů vůle s neustále se stupňující potřebou existence: aby ji uspokojila, poslouží si příroda některým z posloupnosti pomocných prostředků, mezi nimiž má také intelekt od sotva počínajícího vnímání až po nejvyšší jasnost své místo. Takový názor klade před svět jevů jakýsi jiný svět jevů: pokud totiž chceme udržet Schopenhauerovy *termini* o věci o sobě. Již před jevem intelektu spatřujeme *principium individuationis*, zákon kauzality v plné působnosti. Vůle se co nejrychleji chopí života a hledá všemi způsoby, jak by vstoupila do jevu; začíná skromně s nejnižšími stupni, od píky a postupně se rozrůstá. V této části Schopenhauerova systému je již všechno rozpuštěno ve slova a obrazy: z původních určení věci o sobě se vytratilo všechno, málem i vzpomínka na ně. A tak, kde se vynoří, slouží jen k tomu, aby dokonalý rozpor vystavila na denní světlo. „Geologické procesy, které předcházely všemu životu na zemi, nebyly přítomny vůbec v žádném vědomí: ani ve vlastním, protože žádné neměly, ani v vědomí něčeho jiného, protože nic jiného neexistovalo. Takže (...) vůbec nebyly; anebo co tedy znamená jejich existence? – Je ze své podstaty pouze *hypotetickou* existencí. Totiž v tom smyslu, že kdyby za oné dávné minulosti bylo existovalo nějaké vědomí, byly by v něm přítomny takové procesy. K tomu nás vede *regressus* jevů a náleží tedy k podstatě věci o sobě, aby se v takových procesech podávala.“ Jsou, jak říká Schopenhauer na té samé stránce, pouhými „překlady do řeči našeho nazírajícího intelektu.“¹⁵⁷

Zeptejme se však po těchto rozvázných výkladech, jak byl kdy vznik intelektu vůbec možný? Existence posledního stupně předcházejícího objevení se intelektu je jistě právě tak hypotetická jako existence každého dřívějšího stupně, tzn. nebyla k dispozici, protože nebylo k dispozici žádné vědomí. Na následujícím stupni se má objevit intelekt, tzn. ze světa, který neexistuje, má náraz a bezprostředně vyrazit květ poznání. A to se má zároveň stát v nečasovém a neprostorovém prostředí, bez kauzálního zprostředkování: to však, co pochází z tak odsvětštěného světa, musí – podle Schopenhauerových tezí – být samo věcí o sobě: buď je tedy intelekt, coby její nový predikát, navěky spojen s věcí o sobě; anebo nemůže žádný intelekt existovat, protože nikdy nemohl žádný intelekt vzniknout.

Intelekt však existuje: a tedy by nemohl být nástrojem světa jevů, jak chce Schopenhauer, a byl by věcí o sobě, tj. vůlí.

Schopenhauera věc o sobě by tak byla zároveň *principiem individuationis* a základem necesitace (*Grund der Necessitation*), jinými slovy: tímto světem. Schopenhauer chtěl v rovnici najít x a z jeho výpočtu vyplynulo, že $to = x$, tzn. že x nenašel.

5. Myšlenky
6. Charakter
7. Teleologie a protiklad
- 8.

Je dobré si všimnout, s jakou opatrností uhýbá Schopenhauer otázce po původu intelektu z cesty: kdykoli se přiblížíme k této otázce a v tichosti doufáme, že to teď přijde, skryje se jaksi do mraků: ačkoli je zcela zřejmé, že intelekt v Schopenhauerově smyslu již předpokládá svět *principia individuationis* a zákonů kauzality. Jednou, nakolik je mi známo, má toto poznání na jazyku: obrací ho tam však s takovým sebezapřením, že je třeba přistoupit k němu blízko: ...¹⁵⁸

156 Citace z druhého svazku SVP.

157 Citace z Schopenhauerovy knihy *Parerga und Paralipomena* (v něm vyd. sv. II., str. 150).

158 Následuje citace z druhého svazku SVP.

O původu řeči (1869/70)

Stará hádanka: u Indů, u Řeků, až do naší doby. S určitostí říci, jak původ řeči *nelze* myslet.

Řeč není vědomým dílem ani jednotlivců ani většiny. 1. Vědomé myšlení možné teprve s pomocí řeči.¹⁵⁹ Takové důvtipné myšlení s pouhou zvířecí řečí slov zcela nemožné: obdivuhodný důmyslný organismus. Nejhlubší filosofické poznání je již připraveno v řeči. Kant říká: „Velká část, možná největší část činnosti rozumu spočívá v rozkládání pojmů, které v sobě [člověk] již před tím našel.“¹⁶⁰ Stačí pomyslet na subjekt a objekt; pojem soudu je abstrahován z gramatické věty. Ze subjektu a predikátu pocházejí kategorie substance a akcidentu.¹⁶¹ 2. Rozvoj vědomého myšlení je pro řeč škodlivý. Rozklad s rozvojem kultury. Ta formální část, v níž právě spočívá filosofická hodnota, trpí. Stačí připomenout francouzštinu: nezachovalo se skloňování, neutrum, ani pasivum, všechny koncovky obroušené, kořeny slov zdeformované k nepoznání. Vyšší kulturní vývoj nedokáže tradované uchránit před rozpadem.¹⁶² 3. Na to, aby byla prací jednotlivce, je příliš komplikovaná, na práci mas příliš jednoduchá, dokonalý organismus.

Zůstává tedy poslední možnost, chápat řeč jako instinktivní výtvar, podobně jako u včel – u mravenců atd.¹⁶³

Instinkt ale není výsledkem vědomé úvahy, ani prostým důsledkem tělesné konstituce, ani působením mechanismu umístěného v mozku, ani účinkem mechanismu, který k duchu přichází zvenčí a je jeho podstatě cizí, nýbrž nejvlastnějším výkonem individua nebo masy, pocházejícím z jejich charakteru. Instinkt dokonce splývá s nejnižším jádrem bytosti. Toto je vlastní problém filosofie, nekonečná účelnost organismů a absence vědomí při jejich vzniku.

Tím jsou odmítnuty všechny dřívější naivní postoje. U Řeků, zda je řeč *thesei* nebo *fysei*: tedy zda je ustavena libovolně, smlouvou či dohodou anebo zda jsou zvuky podmíněny pojmovým obsahem. Ale také pozdější učenci užívali těchto hesel, např. matematik *Maupertuis* (1697-1759): dohoda jako základ. Nejdříve stav bez řeči, s gesty a výkřiky. K nim se pak připojí konvencionální gesta a výkřiky. Tyto prostředky mohly být bývaly ještě zdokonaleny v pantomimickou řeč výkřiků a zpěvu. Ale to by bylo zlé. Správná intonace: jemný schluch nenáleží každému. Tak by se přišlo na to vynalézt nový způsob výrazu. Svým jazykem a svými rty by pak byl člověk schopen produkovat množství artikulací. Pocítil by užitečnost nové řeči a zůstal by při ní.

Mezitím vystoupila do popředí jiná otázka, totiž jestli řeč bývala mohla vzniknout pouze díky schopnostem lidského ducha, nebo jestli představuje bezprostřední dar Boží. Starý zákon je jediným náboženským textem, který obsahuje mýtus o původu řeči nebo něco podobného. Dva hlavní body: Bůh a člověk hovoří tímtež jazykem, ne jako u Řeků. Bůh a člověk dávají věcem jména, která vyjadřují vztah věci k člověku. Tedy pojmenování zvířat atd. představovalo problém tohoto mýtu: řeč sama se předpokládá. – Národy mlčí o původu řeči: svět bohy ani

159 K celému tomuto textu srv. E. von Hartmann: *Philosophie des Unbewussten: Das Unbewusste in der Entstehung der Sprache*, Berlin 1870 (str. 240-246): „...každé vědomé lidské myšlení je možné teprve s pomocí řeči.“ (str. 245). [pozn.překl.]

160 Hartmann cituje Kanta takto: „velká, možná největší část činnosti jeho rozumu spočívá v rozkládání pojmů, které v sobě již nachází.“ (str. 241) [pozn.překl.]

161 O abstrakci soudu, substance a akcidentu z gramatické věty mluví Hartmann na str. 240. Předpovídá navíc nové formy filosofie: „příslušné filosofické zužitkování ostatních větných částic, např. takzvaného vzdáleného předmětu nebo třetí osoby, lze podle mého názoru ještě očekávat.“ (str. 241) [pozn.překl.]

162 K úpadku moderních jazyků v důsledku „vyššího kulturního rozvoje“ srv. str. 243-244. [pozn.překl.]

163 Srv. Hartmann, str. 244: „Na to, aby byla prací *jednotlivce*, je stavba příliš komplikovaná a bohatá, řeč je dílem *mas*, *lidu*. Na to, aby byla *vědomým dílem většího počtu*, představuje však příliš *jednotný* organismus. Vytvořit ji mohl jedině *masový instinkt* takový, jaký vládne v životě úlů, termištů a mravenišť.“ [pozn.překl.]

člověka nedokáží myslet bez ní.

Tato tázka je ospravedlněna slabým historickým a fyziologickým úsudkem. Kdysi bylo díky srovnání jazyků zřejmé, že vznik z povahy věcí nelze prokázat. Arbitrárnost pojmenování již v Platónově Kratylovi: tento názor předpokládá totiž jazyk před jazykem.

Jean Jacques *Rousseau* věřil, že je nemožné, aby řeč byla vytvořena pouze lidskými prostředky.

Pro opačný názor je významné dílo *de Brosseho* (1709-1777), který trvá za zcela lidským původem, ovšem s nedostatečnými prostředky. [Říká, že] volba zvuků závisí na povaze věcí, např. *rude* (hrubý) a *doux* (jemný), a ptá se: „Není jedno drsné a druhé líbezná?“ Taková slova se ale nachází nekonečně daleko od vzniku řeči: přivikli jsme [pouze] a začali si namýšlet, že ve zvucích je obsaženo něco z věci.

Krátce potom [je] významný *lord Monboddó*. Předpokládá reflexivní činnost ducha: vynález lidí, a sice častěji opakovaný. Proto nepotřebuje žádný primitivní jazyk. Jedenadvacet let o tom psal: obtíže stále narůstaly. Připisoval vytvoření [řeči] nejmoudřejším mužům. Přesto měl za potřebí pomoc něčeho nadlidského: egyptských démonů-králů.

V Německu Berlínská akademie – před sto lety – vypsalá soutěž na téma „O původu řeči“. V roce 1770 byl vybrán Herderův spis. Člověk se pro řeč narodil. „Genese řeči představuje tedy právě tak niterné nutkání, jako je pud embrya k narození v okamžiku jeho zralosti.“ Se svými předchůdci však [Herder] sdílí názor na to, jak se řeč směrem od vnějších zvuků zvnitřňuje. Interjekce matkou řeči: zatímco ve skutečnosti představuje její negaci.

Správný názor je běžný teprve od Kanta, který v *Kritice soudnosti* jednak rozpoznal teleologii v přírodě jako něco skutečného, na druhé straně pak vytkl obdivuhodnou antinomií, že něco může být účelné bez vědomí. To [je] podstata intelektu.

Na závěr Schellingova slova: „Protože bez řeči nelze myslet nejen žádné filosofické, ale vůbec žádné lidské vědomí, nemůže být základ řeči položen s vědomím; a přece, čím hlouběji do ní pronikáme, o to zřetelněji se ukazuje, že její hloubka zdaleka překračuje hloubku výkonu toho nejjasnějšího vědomí. S řečí je to jako s organickými bytostmi; domníváme se, že máme před očima, jak slepě se rodí, a nemůžeme při tom popřít nekonečnou záměrnost jejich utváření až do nejmenšího detailu.“¹⁶⁴

164 Touto citací z Schellinga Hartmann otevírá svou kapitolu o původu řeči (Schelling: *Werke*, sv. 1, str. 52). [pozn.překl.]

2[5]

Křesťanství jakožto *nemytické* náboženství zjevení zvítězilo nad světem, který se stal mytickým zcela.

Nesmírný vliv vědy: pro *theoretikos* musel být nejprve vytvořen příslušný způsob života: mezi prvními Řeky byl nemožný.

2[10]

Hudba je řečí schopnou nekonečného projasňování (*Verdeutlichung*).

Řeč poukazuje (*deuten*) jen s pomocí pojmů a účast tak vzniká skrze medium myšlenky. V tom spočívají její hranice.

To platí pouze o objektivní psané řeči, vyslovená řeč zní: a intervaly, rytmus, tempo, síla, důraz jsou symboly pocitového obsahu, který se skrze ně ukazuje. To všechno patří také k hudbě. Největší objem pocitu však není vyjádřen slovem. Slovo právě jen nasvědčuje: je povrchem vzdušného moře, které v hlubinách bouří. Zde je hranice dramatu. Neschopnost zobrazit koexistenci, „vedle sebe“ (*das Nebeneinander*).

Nesmírný proces stárnutí v hudbě: všechno symbolické může být opakováno a tím usmrceno: postupné ustavování „fráze“.

V tomto ohledu je hudba jedním z nejprchavějších umění. Skutečně má něco společného s uměním mimů. Snad jen, že pocitový život mistrů bývá zpravidla o ohromný kus napřed. Vývoj od nesrozumitelných hieroglyfů k frázi.

Básnictví je často na cestě k hudbě. Buď tak, že vyhledává ty nejsubtilnější pojmy, mezi nimiž se hrubá materie pojmu téměř vytrácí...¹⁶⁵

2[11]

Slovo a hudba v opeře. Slova by nám měla vykládat hudbu, ta však promlouvá z duše jednání. Slova jsou vskutku nejnedostatečnějšími (*mangelhaftesten*) znaky.

Drama nás podněcuje k *obrazivosti vůle*: zdánlivě nesmyslný výraz. Epos k obrazivosti intelektu, zvláště očí. Čtené drama nedokáže obrazivost vůle vzrušit a produktivně naladit, protože příliš stimuluje obrazivost pohledu.

Prostřednictvím lyriky nevystupujeme ze sebe, jsme však podněcováni k produkci vlastních duševních nálad, především skrze *anamnēsis*.

2[15]

Tentýž instikt, který nacházel uspokojení v poslechu eposu, našel ho později v dramatu. Tím se drama osvědčuje jako dokonalá forma eposu. Uskutečnění do té doby jen představovaného obrazu:

- Tím, že je opera tvořena jakoby na základě opory, kterou jí poskytuje minulost, brání přirozené tvorbě hudebního dramatu, protože vysává její zdroje.
- Dramatické vzniká na základě silného instinktu, na základě víry v nemožné, v zázrak: vyšší stupně pocitu než v eposu, jehož celé dědictví drama přebírá. Tak epos zemřel, protože se vyžil.
- Protože při poslechu dramatu není (jako u eposu) v první řadě zaměstnána fantazie, stává se umístění našeho já do toho, co je cizí, pravděpodobnějším: sebezapomenutí je předpokladem pro obě umění: jednou skrze nanejvýš vystupňovanou činnost představivosti, podruhé skrze nanejvýš vystupňovanou činnost citu. Vůle produktivně

naladěna působením dramatu, nazírání působením eposu.
Stačí porovnat účinek vyprávění a osobního svědectví při sebevraždě.

2[20]

Velcí géniové jsou z hlediska každodenního shonu neuchopitelní a není možné správně je ocenit. Když se postupně přece jen ustaví jejich odpovídající hodnocení, jsou to jim příbuzní duchové, kteří je rozeznali. Celý souhrn estetických soudů lze převést zpět na velké génie: existuje několik málo pratyků. Proto je vzájemný vztah mezi velkými duchy tak strašně důležitý. Za jejich soudem stojí silnější instinkt a hlubší vědomý náhled.

Staří takové soudy pečlivě uchovávali.

2[23]

Kdo zahlédne nad velkými mistry umění a myšlenek obecné hodnocení, se kterým se setkávají a které je dílem takzvaných vzdělců, ten nalezne mezi lidmi rozšířeno mnoho správných soudů a snad se nad jejich rozšířením a nad jejich bezpodmínečnou platností podiví. Tento člověk také v dalších úvahách dojde k tomu, že by se měl učit ne snad lépe smýšlet o soudnosti lidu, nýbrž hledat původ správných soudů u jejich pravého zdroje, totiž přímo u těch velkých geniů, o jejichž úsudek se jedná. To, že jsou tyto výtečné náhledy svými autory písemně nebo v ústním předání projeveny a posléze se rozšíří, děje se jen díky marnivosti, duchovní afektovanosti, často také v součinnosti s později nastupující otrockou zbesilostí uctívání atd. Osamocené hlasy těchto velkých umělců a myslitelů přehlušují dějiny, jakkoli hlasitě a nepokojně se ty se svým válečným křikem a státními akcemi mohou snažit vypadat. Tyto hlasy pronikají, přestože se proti každému geniovi pozvedá zpustlý křik vládnoucích průměrných hlav, přestože proti jeho soudu chtějí prosadit svou platnost nesčetné s řevem předstupující zvrácenosti. Tyto hlasy pronikají tak, jako zůstává zvuk varhan i pod nejhluchnější změtí hlasů neotřesen a neodchýlen a nakonec si vítězně a hrdinsky prorazí cestu ven. Vládnoucí estetika polovdělané doby, nakolik je založena na soudech mistrovských děl a na jejich hodnocení, není ničím jiným než dogmaticky představenou a systematicky sestavenou sbírkou výroků několika doopravdy soudných hlav, tj. samotných tvůrců těchto velkých děl, sbírkou, která však nikdy není dokončená a stále vzhlíží vstříc ověření a zúplnění příštím geniem.

2[26]

Je třeba vysvětlit znik základních zákonů dramatu.

Velké slavnostní průvody s maskami představovaly již drama.

Epos usiluje o to, aby se nám obrazy dostaly před oči.

Drama, které také předvádí obrazy...¹⁶⁶

co je mým cílem, když si prohlížím knihu s obrazy? chci jí porozumět.

Tedy opačně: rozumím epickému vyprávěči a dostávám pojem za pojem: pak si vypomůžu s fantazií, uchopím všechno dohromady a mám obraz. Tak jsem dosáhl cíle: rozumím obrazu, protože jsem ho sám vytvořil.

U dramatu vycházím z obrazů: když teď vypočtu, že to a to má znamenat tohle a tohle, připravuji se o požitek. Drama má být „samozřejmé“.

3[1]

(...)

Jsme neustále v pokušení představovat si scény [dramatu] v řadě jednu vedle druhé (*nebeneinander*) jako malbu a zabývat se pak celkovým obrazem jeho kompozice. Takový postup představuje skutečné zmatení uměleckých principů, neboť zákony koexistence, „vedle sebe“ (*Nebeneinander*) jsou uplatňovány pro následnost, „po sobě“ (*Aufeinander*). Požadavek jednoty v dramatu je požadavkem netrpělivé vůle, která nedokáže klidně nazírat, nýbrž se chce

na cestě, po níž se vydala, nespoutaná útokem vrhnout k cíli.

3[2]

Jednání vstupuje do tragédie teprve s dialogem. Na tom se ukazuje, že v tomto uměleckém žánru se od samého začátku nesměřovalo k *drán*, nýbrž k *pathos*.¹⁶⁷ Nejdříve nebylo ničím jiným než objektivní lyrikou, tzn. písní zpívanou z pozice mytologické bytosti, a proto také v kostýmu, který na ni upomínal. Zpočátku udávali důvod své lyrické nálady převlečení pěvci sami, později před nimi vystupovala postava, jejímž úkolem bylo vylíčit hlavní dějové zvraty. Každá důležitá událost ve vyprávění byla následována lyrickým průlomem. Tato postava vystupovala také v převleku a byla chápána jako vůdce chóru, jako bůh, který vypráví o svých činech. Řecké drama je tak ve svých počátcích chórovým cyklem písní s propojujícím vyprávěním. Řecké hudební drama je předstupněm absolutní hudby. Lyricko-hudební partie jsou...¹⁶⁸

3[10]

Dokonalé poznání zabíjí jednání, a když se vztahuje na samotné poznávání, zabíjí samo sebe. Nebudeme moci pohnout žádnou končetinou, budeme-li chtít nejdříve vědět, co všechno k takovému pohnutí končetinou náleží. Dokonalé poznání je však *nemožné*, a právě proto je možné jednání. Poznání je šroub bez konce: v každém bodu, do něž je vsazeno, začíná nekonečno. Proto nemůže nikdy přejít k jednání. To vše platí pouze o vědomém poznání. Zemřou, jakmile se rozhodnu dokazovat poslední důvody nádechu před tím, než ho provedu.

Ne každá věda, která si nárokuje praktický význam, je již proto vědou, např. národní ekonomie.

3[13]

Rozvoj symboliky tónu: vnímání určitých zvuků se upevňuje nácvikem. Text při tom velmi pomáhá, např....¹⁶⁹

3[15]

Z výkřiku a doprovodného gesta pochází *řeč*: v něm se intonací, důrazem a rytmem vyjadřuje podstata věci, gestem obličej je pak doprovodná představa, obraz podstaty, jev.

Nekonečně neúplná symbolika vyrůstající na základě pevných přírodních zákonů: ve volbě symbolu se neprojevuje žádná svoboda, nýbrž instinkt.

Zpozorovaný symbol se stává pojmem: pojmáme to, co dokážeme označit a rozlišit.

3[16]

První výkřik a výkřik jako odpověď na něj: moc harmonie.

Při zpěvu písně přizpůsobuje opět přírodní člověk symboly plnosti tónu, když zachovává jen symbol jevů: vůle, podstata se zase ukazuje v plnější a smyslovější podobě. V umocnění afektu se podstata dává zřetelněji, a proto také symbol, tón vystupuje více do popředí. Píseň znamená v jisté míře návrat k přírodě, je plodem vystupňované vznícenosti.

Teď však přistupuje nový prvek: pořadí slov má být symbolem procesu: rytmika, dynamika, harmonie se opět stávají pro tvorbu nezbytnými.

Vyšší kruh získává postupně vládu nad menšími kruhy, tzn. že se stávají podstatnými volba a umístění slov. Poezie začíná zcela pod vládou hudby.

Dva hlavní druhy: zda obrazy
anebo pocity

mají skrze ni dojít k výrazu.

Píseň není prostou řadou zvuků slov, neboť slovo má zcela relativní zvuk a tón. Záleží pouze na obsahu. Tak, jak se má zvuk ke slovu, má se také melodie k pořádku slov. Tzn. skrze

167 *drán* (řec.) = jednat, konat; *pathos* (řec.) = trpnost, vášeň. [pozn. překl.]

168 V rukopise dále nečitelné. [pozn. překl.]

169 V rukopise dále nečitelné. [pozn. překl.]

harmonii, dynamiku a rytmiku vzniká větší celek, kterému se slovo podřizuje.

Lyrika a epos: cesta k pocitu a k obrazu.

3[19]

Pocity jsou tíhnutí (*Strebungen*) a představy nevědomého druhu. Představa se symbolizuje v gestu, tíhnutí v tónu. Tíhnutí se však vyjadřuje buď v libosti nebo v nelibosti, v jejich rozmanitých podobách. Tyto podoby právě symbolizuje tón.

Podoby bolesti (úleku): bušení, tahání, škubání, bodání, řezání, kousání, lechtání.

Libost a nelibost na jedné straně a smyslové vnímání na druhé je třeba rozlišovat.

Libost vždy nějaká:

podoba intermitence vůle	– rytmika
kvantita vůle	– dynamika
esence	– harmonie.

3[20]

Pohyby napodobování (*Nachahmungsbewegungen*): obrazy (*Abbilder*).

Výrazy a gesta: předzjednané symboly, především pohled.

Zesílení výrazů a gest v tónu.

Stupňování k požitku: instinkt krásy: libost z existence v určité podobě.

Čím je libost ze třpytivého, z barvy?

Čím je libost z tónu?

Jak je možná libost při soucitu?

Spoluprožívání (*Mitleben*) předpokladem každé libosti: také z estetické libosti očí.

Rytmika vždy již symbolicky působící.

Symbol: přenesení (*Übertragung*) nějaké věci do úplně odlišné oblasti.

V hudbě: ustavičný proces přicházení ke shodě (*Übereinkommungsprozeß*) o nové symbolice: ten se neustále znovu děje *nevědomě*.

3[28]

Člověk ve vytržení jako umělecké dílo bez publika.

Co vnímá umělecké dílo? Čím umělecké dílo pojmáme?

Poznáním a chtěním zároveň.

3[29]

Schopenhauerovy hypotézy:

Svět *vůle* je s oním světem čísel identický: svět čísel je formou vyjevování vůle.

Svět představ prajednoty bez vlastní reality, celý *svět čísel* bez vlastní reality.

Vůle však...¹⁷⁰

Náš *intelekt odpovídá věcem*, tzn. je vzniklý a to jako vždy *analogický věcem*. *Je ze stejné látky* jako věci, logika atd.; je bezpodmínečným služebníkem vůle. Patří také do oblasti čísel.

3[37]

Svítící, třpytící se, světlo, barva.

Tak, jak se mají jednotlivé věci k vůli, mají se také krásné věci k jednotlivým věcem.

Tón pochází z noci.

Svět *zdání* udržuje individuaci.

Svět tónu navzájem svazuje: musí být příbuzný vůli.

Tón je *řečí genia druhu*.

Tón jako hlas svádějící k existenci. Poznávací znamení, symbol podstaty.

Jako hlas bolesti při ohrožení existence.

Mimika a tón: obojí symboly pro pohyby vůle.

3[45]

Řecký svět: rozkvět vůle. Odkud pocházejí rozkladné elementy? Z rozkvětu samého. Ohromný smysl pro krásu, který do sebe pohltil ideu pravdy, se postupně uvolňuje. Tragický pohled na svět je hraničním bodem: Krása a pravda se navzájem vyvažují. Předně je tragédie vítězstvím krásy nad poznáním: děs z přibližujícího se onoho světa je umělecky přetvářen, čímž se předchází jeho rozkladnému přebytku. Tragédie je ventilem myticko-pesimistického poznání řízeným vůlí.

3[51]

Pesimismus je důsledkem poznání o absolutně nelogickém základu (*das Unlogische*) světového uspořádání: nejsilnější idealismus se vrhá do boje proti nelogickému základu pod praporem některého abstraktního pojmu, např. pravdy, mravnosti atd. Jeho triumf: popření nelogického základu jako něčeho zdánlivého a nepodstatného. „Skutečná“ je pouze *idea*.

Goethovo „démonické“! To je „skutečné“, to je „vůle“, *ananké*.

Odumírající vůle (umírající bůh) se rozdrobuje mezi individuality. Její úsilí vždy směřuje ke ztracené jednotě, jejím *telos* je vždy pokračující rozpadání. Každá dosažená jednota se stává jejím triumfem, zejména umění a náboženství.

V každém projevu nejvyšší instikt k sebepřisvědčení, až nakonec vůle propadne svému *telos*.

3[71]

Úvod: „radostné materialistické helénství,“ o němž novější lidé sní, že ho jednou zbičují.

Tragédie a tragický pohled na svět: jen jedenkrát národními!

Velcí *melancholikoi*.

Gorgo a medúza.

3[91]

Není možné uniknout vůli: jak se to má s askety? Se sebevraždou? (Možné jen skrze opojení nebo popření vědomí?) Sebevražda je možná jen jako úsilí po blaženějším bytí. Nebytí nelze myslet.

Ctnosti abstrakce, např. nepodmíněná pravdivost.

Asketické směřování se v nejvyšší míře staví proti přírodě a pochází zpravidla z pokažené přirozenosti. Příroda nemůže udržovat zakrněnou rasu. Křesťanství mohlo dojít vítězství jedině ze zchátralém světě.

4[7]

Existuje-li v řeči iktus – rozdílný od akcentu – musí se projevit také ve verši. Ale slova mívají ve verši různou pozici, jednou v arsi, podruhé v thesi – tím pádem nemají žádný iktus.

Existuje-li iktus ve verši (a), pak neexistuje jistě iktus uvnitř slov (b).

Neexistuje-li iktus uvnitř slov (b), pak neexistuje jistě iktus ve verši (a).

Platí-li a, pak neplatí b.

Neplatí-li b, pak neplatí a.

Tedy neplatí a.

Jestliže neexistuje iktus ve verši, pak je možný iktus uvnitř slov.

Existuje-li iktus uvnitř slov, pak je možný iktus ve verši.

5[21]

Rozklad aischylovského dramatu se nestal pouze symptomem ale také prostředkem rozkladu athénské demokracie.

V tom, že na tragédii nenavázala žádná filosofie, se ukazuje úpadek.

Nebo neexistovala žádná škola orfických pythagorejců, která se oddávala dramatu? Nebyli to přece kyničtí pythagorejci? Anebo Arkesilaos či Polemón? Ne!

Jak se vztahuje filosofie k umění? K dramatu?

Nikdy ho nedosáhla, díky svému sókratovskému původu.

5[33]

Mnozí lidé občas pocítí, že žijí uvnitř sítě iluzí. Málo z nich si ale uvědomí, jak daleko tyto iluze dosahují.

Nenechat se ovládnout iluzemi, to je nekonečně naivní přání. Je to však také intelektuální imperativ, příkaz vědy. V objevu této pavučiny slaví *anthrōpos theōrētikos* a s ním právě tak i vůle k existenci své orgie: poznává, že zvědavost nikdy nedojde svého konce a považuje tak vědecký instinkt za jeden z nejmocnějších *méchanai*¹⁷¹ existence.

5[41]

Hudební drama a svobodní duchové.

5[44]

Budhistovi chybí umění: odtud kvietismus.

Německému svobodnému mysliteli tanou přeludy uměleckých ideálů: odtud jeho plození v krásném, zápas o svět.

Každé poznání pravdy je neproduktivní: jsme rytíři, kteří v lese naslouchají hlasům ptáků, následujeme je.

5[45]

Osvícenectví pohrdá instinktem: věří jen na důvody.

Romantické instinkty mijejí: umělecké přeludy je nepodněcují k činu, setrvávají ve stavu rozrušení.

Nepřekonáme tyto stavy teoreticky dříve, než budou překonány prakticky.

5[57]

„Všichni bohové musejí zemřít“: staroněmecká představa, kterou věda s největší silou až dodnes uskutečňuje. „Smrt Sigurda, potomka Odinova, nemohla smrt Baldera, syna Odinova, odvrátit: po Balderově smrti následovala brzy smrt Odina a ostatních bohů.“

5[60]

Buddha: „Žijte svatí muži tak, že budete skrývat své dobré činy a odhalovat vlastní hříchy.“

5[68]

Nejvyšší projev vůle:

víra v iluzornost a teoretický pesimismus se zakousne do vlastního ocasu.

5[78]

Že svět představ je reálnější než skutečnost, to je víra, kterou Platón coby *umělecká povaha* teoreticky založil. Prakticky představuje víru všech produktivních géniů: názor vůle. Tyto představy jsou jakožto původ instinktů právě tak reálné jako věci; odtud jejich neslýchaná moc.

5[80]

Soucitný čin je korekturou světa v oblasti jednání. Ve sféře myšlení mu odpovídá náboženství.

Tak stojí tvoření v krásném vedle nacházení-krásného.

Prolamuje se v dobrou systém individuality?

Samotné dychtění po existenci vůle postačuje k tomu, aby se z něj odvodila etika.

Povinnost: poslušnost vzhledem k představám: klam! Skutečné důvody hnutí vůle tyto představy povinností zastírají. Vzpomeňme si na povinnosti vzhledem k vlasti atd. Jednání z

povinnosti je jakožto jednání z *povinnosti* bezcenné; neboť ani báseň ani čin nevzniká abstrakcí. Je však hodnotný právě proto, že nemůže pocházet z abstrakce, z povinnosti a přece se udál.

Laskavost a láska jsou *geniálními* vlastnostmi: nejvyšší moc vychází z nich, promlouvá zde tedy instinkt, vůle. Je to instinkt jednoty, vyjevení vyššího řádu, který se manifestuje skrze laskavost, lásku, milosrdenství a soucit.

Laskavost a láska jsou instinkty k praktické korekci světa – vedle náboženství, které prostředkuje jakožto přelud.

Nemají nic společného s intelektem: tomu chybí jakýkoli prostředek, skrze nějž by se jimi mohl zabývat. Jsou čistým instinktem, pocitem smíšeným s představou.

Představa v pocitu má vzhledem k vlastnímu hnutí vůle význam pouhého *symbolu*. Tento symbol je přelud, jímž obecný instinkt vstupuje do podoby subjektivního a individuálního podnětu.

Pocit – s vůlí a nevědomou představou.

Jednání – s vůlí a vědomou představou.

Kde začíná jednání? Nemělo by být „jednání“ také představou, něčím nedefinovatelným? *Hnutí vůle*, který se stává *viditelným*? Ale viditelným? Tato viditelnost je něčím nahodilým a vnějším. Činnost konečníku je také hnutím vůle, které by bylo viditelné, kdybychom tam dokázali přenést oči.

Vědomá vůle také *necharakterizuje* jednání. Neboť můžeme vědomě ovlivňovat vnímání, které bychom proto snad ještě nenazvali jednáním.

Co znamená uvědomovat si hnutí vůle? Symbolizaci, která se stává stále jasnější. Řeč, slovo: nic jiného než symbol. Myšlení, tzn. vědomé představování si není ničím jiným než zpřítomňováním a propojováním řečových symbolů. Pra-intelekt znamená něco úplně jiného: ten je ze své podstaty představou účelu. Myšlení je pamětí symbolů. Myšlení se vztahuje k prožitě skutečnosti po způsobu her zrakového čidla po zavření očí, které také reprodukuje prožitou skutečnost v neuspořádaných přesunech: myšlení je přežvykování po kouscích.

Oddělení vůle a představy zcela přirozeným plodem nutnosti provázející myšlení: když něco chceme, když se nám před očima objeví nějaký cíl, jde o reprodukci, analogii podle prožitého. Tento cíl není ničím jiným než reprodukovanou minulostí: tímto způsobem se hnutí vůle činí srozumitelným. Cíl však není motivem, agentem činu, jakkoli se tímto způsobem *jeví*.

Je nesmyslné tvrdit, že spojení vůle a představy je nutné: představa se ukazuje být klamným mechanismem, který nijak nepotřebujeme předpokládat v jádru věcí. Tento mechanismus se dává do pohybu, jakmile se má vůle stát jevem.

Mnohost a pohyb ve vůli existuje jen skrze představu: věčné bytí se až skrze představu stane nastáváním, chtěním, tzn. nastáváním, vůle sama jakožto působící je zdáním. Existuje jen věčný pokoj, čiré bytí. Ale odkud pochází představa? To je hádanka. Přirozeně je právě tak od počátku, nemůže přece nikdy vzniknout. To se však nesmí zaměnit s mechanismem představ ve vnímané bytosti.

Jestliže je však představa pouhým symbolem, pak je věčný pohyb, všechno úsilí bytí jen *zdáním*. Dále existuje něco, co si představuje: to však nemůže být samo bytí.

Pak tedy stojí vedle věčného bytí nějaká jiná zcela pasivní moc, moc zdání – – mystérium!

Když naproti tomu vůle již v sobě obsahuje mnohost a nastávání, existuje nějaký cíl? *Intelekt, představa musí být nezávislá na nastávání a chtění*; ustavičné symbolizování sleduje účely pocházející přímo z vůle (*reine Willenszwecke*). Vůle sama však nemá zapotřebí žádné představy, a tedy nemá ani žádný účel: účelem není nic jiného než reprodukce, přežvykování prožitého ve vědomém myšlení. Jevení je ustavičným symbolizováním vůle.

Protože v přeludech představ rozpoznáváme záměr vůle, je představa výplodem vůle, mnohost je již ve vůli obsažena a jev představuje *méchané* vůle pro sebe.

Člověk musí být schopen posunout hranice a říci: také tyto nutné myšlenkové důsledky jsou záměrem vůle.

5[81]

Stydím se odvozovat prostor, čas a kauzalitu z ubohého lidského vědomí: jsou vlastnictvím vůle. Jsou to předpoklady každé symboliky jevů: člověk je pak také takovou symbolikou, je jí i stát a rovněž země. Tato symbolika tu dále není bezpodmínečně pouze pro jednotlivé lidi.

5[90]

Pojem „dramatu“ jako „jednání“.

Tento pojem je ve svém základu velmi naivní: rozhoduje tu svět zraku a návyk oka. Co však – pojímáme-li tuto otázku duchovně – nakonec není jednáním? Pocit, který o sobě dává vědět, ujasňování si – to nejsou jednání? Musí se pokaždé věšet a vraždit? – Jedna věc je však nezbytná: *nastávání* oproti bytí a plastickému umění. Zde ustrnutí chvíle – tam skutečnost.

Účelem takové skutečnosti (*Wirklichkeit*) je ovšem uskutečňovat se a působit (*wirken*) právě jako *taková*. Není zapotřebí váhat mezi zdáním a pravdou. Patologický zájem se tu stává příkazem. Cítíme jako bychom ho skutečně prožili. Kdo dokáže nejsilněji probouzet takové zdání, je nejlepším básníkem: je však zároveň podstatné, *koho* má básník klamat. V ideálním případě dokáže oklamat sám sebe. Zde je ovšem měřítko uměleckého díla kladeno mimo toto dílo samé. Podněcuje k poznání a k činu jakožto „působící a skutečné (*wirkendes wirkliches*) umělecké dílo“.

5[91]

Když člověk rozplete nějaký přelud a pozná ho jako přelud, musí vůle – *pokud* si přeje jeho přetrvání – vytvořit přelud *nový*. *Duchovní rozvoj* je ustavičnou proměnou jednoho přeludu v přelud vznešenější, tzn., že se „motivy“ našeho myšlení stávají stále duchovnějšími, příslušejícími ke stále širší všeobecnosti. Cílem „lidstva“ je to největší zvnějšnění, jaké nám vůle jako fantom může poskytnout. V zásadě se nic nemění. Vůle koná svoji nutnost a představa se pokouší dosáhnout univerzálně platného charakteru vůle. Duchovní rozvoj spočívá ve starosti o blaho větších organismů, než je individuum.

5[98]

Způsoby, jakými mluvíme o lidové poezii, jsou tak mlhavé, že nedokážeme pojmenovat jejich tvůrčího genia. Tvorba řečí, náboženství a mýtů, právě tak jako velkých lidových básní, je však převoditelná na jednotlivce: v porovnání s receptivními existuje vždy velmi malý počet produktivních jedinců. To, že je něco přijato celým národem, má smysl jen proto, že se pod masou národa nacházejí soudu schopní geniové.

V národu najdeme vždy stopy zanechané lvy ducha, kteří jím proběhli: v mravech, v právu, ve víře, všude se množství přizpůsobuje vlivu jednotlivců.

„Ryze lidské“ je pouhou frází, ještě více: iluzí nejhrubšího druhu.

5[106]

Co je to *výchova*?

To, že prožité okamžitě pojímáme skrze jisté představy. *Hodnota* těchto představ určuje hodnotu různých způsobů vzdělávání a výchovy.

V tomto smyslu je *výchova* věcí intelektu, díky čemuž je až do jistého stupně skutečně *možná*.

Tyto *představy* mohou být sdělovány jen pomocí *váhy osobnosti*. Potud závisí výchova na mravní velikosti a charakteru učitele.

Na magické působení *osoby* na *osobu* je vázán každý vyšší projev vůle (který již vystoupil z dráhy stvrzování jednotlivého života a tím si podřídil nižší projevy vůle).

Toto působení se projevuje v *přenosu* (*Übertragung*) *představ*.

5[109]

Vrhejme se stále znovu do Etny a instinkt poznání se nám ve stále nových zrozeních ukáže

jako forma existence: a jen pod nápoem nepokojného apollinského instinktu po pravdě bude příroda *přinucena* vystavět pokaždé vyšší protější světy umění a náboženství.

To, čemu říkáme „pocit“, nás filosofie kráčející v Schopenhauerových stopách učí chápat jako souhrn (*Komplex*) nevědomých představ a volních stavů (*Willenszustände*). Tíhnutí vůle se však vždy projevuje jako libost a nelibost a vykazuje pouze kvantitativní rozdíly. Neexistují druhy (*Arten*) libosti, zato však její stupně a bezpočet doprovodných představ. Libostí pak musíme rozumět uspokojení, nelibostí neuspokojení *nějaké* vůle.

Jakým způsobem se sděluje pocit? Částečně, ale jen velmi částečně, se tak může stát v myšlenkách, tedy ve vědomých představách, což platí samozřejmě jen o části doprovodných představ. Vždy ovšem v této oblasti pocitu zůstává nějaký nerozložitelný zbytek. Jen to, co je rozložitelné, náleží řeči, tedy pojmu: tím jsou určeny hranice „*poesie*“, pokud jde o její schopnost vyjádřit pocit.

Oba zbývající způsoby sdělení jsou zcela instinktivní, nevědomé a přesto účelně působící. Jde o *řeč gest* a o *řeč tónů*. Řeč gest je tvořena obecně srozumitelnými symboly a pochází z reflexivních pohybů. Tyto symboly jsou viditelné: oko, které je vidí, prostředkuje okamžitě stav, který gesto projevilo a který je jím symbolizován: obvykle pak pozorující zakouší sympatickou inervaci právě té části obličeje či těla, jejichž pohyb vnímá. Symbol tu znamená nedokonalé a pouze částečné vyobrazení, poukazující znak (*andeutendes Zeichen*), u něž je třeba ještě přijít ke shodě o tom, jak mu rozumět: avšak všeobecné rozumění znaku je v tomto případě *instinktivní*, a tedy nikoli dosažené v jasném vědomí.

Co tedy *gesto* z oné dvojaké bytnosti pocitu vlastně symbolizuje?

Zřejmě doprovodnou představu, neboť jen ta může být, jakkoli nedokonale a částečně, označena (*angedeutet*) viditelným gestem: obraz může být symbolizován jedině obrazem.

Malířství a sochařství zobrazují člověka v jeho gestech: tzn. opakují symbol a dosáhnou jeho účinků tehdy, pokud symbolu rozumíme. Libost nazírání spočívá v porozumění symbolu, bez ohledu na jeho zdánlivost.

Herec naproti tomu představuje symbol skutečně, nejen zdánlivě: ale jeho působení na diváka se nezakládá na porozumění: noříme se spíše do symbolizovaného pocitu a nezastavujeme se již u libosti ze zdání, u krásného zdání.

Tak ani jevištní dekorace nevyvolává libost zdání, chápeme ji jako symbol a rozumíme skrze ni označené skutečnosti. Voskové loutky a skutečné květiny jsou stejně tak přípustné, jako pouze namalované, což dokazuje, že si tu zpřítomňujeme [symbolizovanou] skutečnost a ne umělecké zdání. Cílem se namísto krásy stává pravděpodobnost.

Co je to ale krása? „Růže je krásná“ znamená: růže má příjemný lesk (*gutes Schein*), má v sobě něco líbivě svítivého. O její podstatě tím patrně není nic řečeno. Jako zdání (*Schein*) působí příjemně a vzbuzuje libost: tzn. vůle je uspokojena svým vlastním zdáním a libost z existence je tak podpořena. Podle své podoby (*Schein*) je pravdivým vyobrazením své vůle: což je identické s touto formou: podle své podoby odpovídá druhovému určení. Čím více mu odpovídá, tím je krásnější. Pokud tomuto určení odpovídá podle své podstaty, pak je „dobrá“.

„Krásná malba“ znamená pouze: představa, kterou jsme měli o malbě, se naplnila. Když ale mluvíme o obraze jako o „dobrém“, označujeme tak svou představu obrazu jako představu odpovídající jeho *podstatě*. Zpravidla se však pod pojmem krásné malby rozumí obraz, který něco krásného představuje: tak soudí laikové. Ti se těší z krásy látky. A právě tak máme rozumět výtvarnému umění v rámci dramatu, s tím rozdílem, že jeho cílem nemůže být zobrazení výhradně toho, co je krásná: postačí, u dramatu postačí, když je *pravdivé*. Zobrazovaný předmět má být smyslově uchopen v co nejvyšší živosti. Má působit jako pravda: to je nárok, jehož pravý protiklad vystupuje v každém díle krásného zdání.

Kdy však symbolizuje gesto doprovodné představy pocitu, pod jakým symbolem mohou být

našemu porozumění *zprostředkovány* pohyby *vůle*? Jakého druhu je toto instinktivní zprostředkování?

Zprostředkování tónu. Přesněji řečeno, jde o různé druhy (*Weisen*) libosti a nelibosti – bez jakékoli doprovodné představy, – které jsou symbolizovány tónem.

Všechno, co lze jako charakterizaci různých vjemů nelibosti vyslovit, jsou obrazy představ, které se staly zřejmými díky symbolice gest: např. když mluvíme o náhle děsu, o „bušení, tahání, trhání, píchání, bodání, kousání, šimrání“ bolesti. Takto, zdá se, vyjadřujeme jisté „intervalové formy“ vůle, slovem – vypůjčeným ze symboliky tónů – její *rytmiku*. Míru vystupňování vůle, měnící se kvantitu libosti a nelibosti rozpoznáváme pak v *dynamice* tónů. Avšak vlastní bytnost vůle se skrývá, aniž by se nechala v jakémkoli připodobnění vyjádřit, v *harmonii*. Vůle a její symbol – harmonie – obojí v posledku *čistá logika!* Zatímco jsou rytmika právě tak jako dynamika jen vnějšími stranami v symbolech se projevující vůle a málem na sobě ještě nesou rysy jevení, představuje harmonie symbol čiré esence vůle. Podle toho lze také jednotlivé projevy rytmiky a dynamiky charakterizovat právě jako jevy a *z této své stránky může být hudba rozvinuta v umění krásného zdání*. Nerozložitelný zbytek, harmonie vypovídá o vůli mimo i uvnitř všech forem jevení a stává se tak *symbolikou* ne pouhého pocitu, nýbrž *světa*. Pojem je v *její* sféře naprosto bezmocný.

Nyní se pokusme pochopit význam řeči gest a řeči tónů pro *dílo dionýského umění*. V původním lidovém dithyrambu se člověk nechce vyslovit jakožto individuum, nýbrž jako příslušník lidského druhu. To, že přestává být individuálním člověkem, je vyjádřeno symbolikou oka, řeči gest tak, že mluví jako satyr, jako přírodní bytost mezi přírodními bytostmi a sice nanejvýš vystupňovanou řečí gest, gesty tanečními. Tónem však vyslovuje nejnítěrnější myšlenky přírody: nejen genius druhu jako v *gestech* ale genius samotného bytí, vůle se činí bezprostředně srozumitelnou. S gesty tak stále zůstává uvnitř hranic svého druhu, tedy uvnitř jevěvého světa, v tónech rozpouští svět jevů v jejich původní jednotu, Májin svět mizí pod mocí jejich kouzla.

Kdy ale objevuje přirozený člověk symboliku tónu? Kdy mu řeč gest přestává stačit? Kdy se tón stává hudbou? Především v nanejvýš vystupňovaných stavech libosti a nelibosti vůle, v jásající nebo v k smrti vyděšené vůli, zkrátka v *opojení pocitem*: ve výkřiku. O kolik silnější a bezprostřednější je výkřik oproti pohledu! Avšak také mírnější pohyby vůle mají svou symboliku tónů: obecně přísluší ke každému gestu nějaký tón: jen opojení pocitem je však schopno vystupňovat tón k čistému zvuku.

Nejnítěrnější a nejčastější slynutí (*Verschmelzung*) symboliky gest a tónu se nazývá *řeč*. Ve slově je prostřednictvím tónu a jeho výšky, síly a rytmu jeho znění symbolizována podstata věci, prostřednictvím gesta úst pak doprovodná představa, obraz, jev podstaty. Symboly mohou a musí být rozmanité. Vyrůstají však instinktivně, provázené velkou a moudrou zákonitostí. Zpozorovaný symbol se stává *pojmem*: protože při uchování [řeči] v paměti tón zcela odezní, uchovává pojem pouze symbol doprovodné představy. Co dokážeme označit a rozlišit, to „pojímáme“.

Při stupňování pocitu se podstata slova ukazuje jasněji a smyslověji v symbolu tónu: slovo více *zvučí (tönen)*. Zpěv představuje návrat k přírodě: symbolu, otupenému předchozím užíváním, se navrácí původní síla.

Pořadím slov, tedy zřetězením symbolů má být nyní symbolicky vyjádřeno něco nového a většího: pro tuto potenci se opět stávají nezbytnými rytmika, dynamika a harmonie. Tento vyšší kruh ovládá nyní užší kruh jednotlivých slov: je zapotřebí nového výběru slov, jejich nového postavení, začíná poesie. Nápěv věty není pouhou řadou zvuků slov: neboť slovo má svůj zvuk jen v relaci k jiným, protože jeho podstata, jeho symbolicky vyjádřený obsah se mění podle jeho umístění. Jinak řečeno: vyšší jednotou věty a podstaty, která je jí symbolizována, je stále znovu určován jednotlivý symbol slova. Myšlenka je řetězcem pojmů a tedy vyšší jednotou doprovodných představ. Podstata věci je pro myšlenku nepřístupná: to však, že na nás působí

jako motiv, že pohybuje vůlí, lze vysvětlit tak, že se myšlenka zároveň stala zpozorovaným symbolem nějakého volního jevu, pohybu a jevu vůle. Je-li však vyslovena, tedy ve spojení se symbolikou tónu působí nesrovnatelně silněji a bezprostředněji. Je-li zazpívána, dosahuje vrcholu své působnosti, pokud se zároveň *melos*¹⁷² stává srozumitelným symbolem její vůle: není-li tomu tak, působí na nás pouze pořadí tónů, pořadí slov a myšlenka však zůstávají vzdálené a lhostejné.

Podle toho, zda má slovo působit převážně jako symbol doprovodné představy nebo jako symbol původního pohybu vůle, podle toho, zda mají tedy být symbolizovány obrazy nebo pocity, oddělují se od sebe dvě cesty poesie: epos a lyrika. První vede k výtvarným uměním, druhý k hudbě: zalíbení v jevech ovládá epos, v lyrice se ukazuje vůle. Onen se hudby zbavuje, tato s ní zůstává svázána.

V dionýském dithyrambu je dionýský blouznivec podněcován k co nejvyššímu vystupňování všech svých symbolických sil: cosi nikdy nepocítěného naléhá, aby bylo vyjádřeno, prolomení individuace, sjednocení v genu druhu, příroda. Nyní má být vyjádřena podstata přírody: je třeba nového světa symbolů, doprovodné představy nacházejí svůj symbol v obrazech vystupňované lidské podstaty, jsou vyjádřeny s nejvyšší fyzickou energií v symbolice celého těla, v tanečních gestech. Ale také svět vůle požaduje pro sebe neslýchaný symbolický výraz, moc harmonie, dynamiky a rytmiky najednou prudce vzrůstá. Rozdělená na dva světy nárokuje si také poesie novou oblast: zároveň smyslovost obrazu jako v eposu i pocitové opojení tónu jako v lyrice. Aby toto rozpoutání všech symbolických sil bylo možné pojmout, je zapotřebí stejného vystupňování u každé přistupující bytosti: dithyrambický dionýsův sluha bude pochopen jen těmi, kdo se mu podobají. Proto celý tento nový umělecký svět podstupuje ve své cizí a svůdné podivuhodnosti strašlivé boje uvnitř apollinského řectví.

Co jsme zde uvedli o vztahu řeči k hudbě, musí ze stejných důvodů platit také o vztahu *mimických projevů k hudbě*. Také mimické projevy, coby vystupňovaná symbolika lidských gest, zůstávají, pokud je měříme věčným významem hudby, pouhým přirovnáním, které nikdy nedokáže znázornit její nejnvtřnější tajemství, nýbrž pouze její vnější rytmickou stránku a i tu jen velmi vnějším způsobem, totiž na podkladu lidského těla pohybovaného vášněmi. Zařadíme-li však pod kategorii tělesné symboliky také řeč a ve smyslu zavedeného kánonu drama přiblížíme k hudbě, měla by následující Schopenhauerova věta vystoupit v nejjasnějším světle: „Není na škodu, ačkoli to čistě hudební duch nevyžaduje, když k čisté řeči tónů, jakkoli ta, jako soběstačná, nemá žádné pomoci zapotřebí, přidáme slova, dokonce když ji podložíme názorně předvedeným jednáním, aby se také našemu názornému a reflexivnímu intelektu, který nevydrží zůstat nečinný, dostalo snadného a analogického zaměstnání, díky němuž navíc pozornost lépe přilne k hudbě a snáze ji následuje, a tak se také to, co tóny vyslovují ve své obecné, neobrazné řeči srdce, doplní názorným obrazem, jako schématem, nebo tak, jak příklad doplňuje obecný pojem: tím bude dojem z hudby ještě umocněn.“¹⁷³. Odhlédneme-li od racionalisticky vnější motivace, podle níž náš názorný a reflexivní intelekt nevydrží při poslechu hudby zůstat nečinný a pozornost za pomoci názorného jednání hudbu lépe následuje, pak Schopenhauer plným právem charakterizuje drama ve vztahu k hudbě jako schéma, jako příklad ve vztahu k obecnému pojmu. A když připojuje: „vskutku, ono také umocní dojem z hudby,“ pak nekonečná obecnost a původnost vokální hudby, provázanost tónu s obrazem a pojmem ručí za správnost takového výroku. Hudba každého národa začíná v úzkém svazku s lyrikou a dlouho před tím, než lze vůbec pomyslet na hudbu absolutní, prochází v tomto spojení nejdůležitějšími vývojovými stupni. Tuto původní lidovou lyriku je třeba chápat – a opravdu v tom není zbytí – jako napodobování přírody, která tvoří vzor umění, a v tomto smyslu musí za předobraz onoho spojení hudby s lyrikou platit přírodou vytvořená *podvojnost v charakteru řeči*, do níž se nyní, po výkladu o vzájemném vztahu hudby a obrazu, pokusíme hlouběji proniknout.

Mnohost jazyků dává bez dalšího najevo fakt, že se slovo a věc nekryjí úplně ani nutně, nýbrž že slovo představuje symbol. Co však slovo symboluje? Co jiného než představy, ať už vědomé nebo, jako je tomu většinou, nevědomé. Neboť jak by mohlo slovo-symbol odpovídat oné nejnvtřnější podstatě, jejímiž vyobrazeními jsme my sami i svět? Ono jádro známe pouze ve formě představ, přibližujeme se mu jen v jeho obrazných výrazech. Ostatně nikde neexistuje přímý most, který by nás k němu přivedl. Také celý instinktivní život, hra pocitů, vněmů, afektů a aktů vůle, – jak tu musím proti Schopenhauerovi dodat – je nám známa, jak ukazuje přesnější introspekce, pouze jako představa. A můžeme snad říci, že sama Schopenhauerova „vůle“ není ničím jiným než nejobecnější formou vyjevování něčeho pro nás zcela nedešifrovatelného. Musíme-li se tedy podrobit přísné nutnosti, upírající nám jakoukoli možnost vyjít mimo představy, můžeme přesto v oblasti představ rozlišit jejich dva hlavní druhy. Jedny se nám ukazují jako vněmy libosti a nelibosti a doprovázejí jako nepostradatelný nejhlubší hlas všechny ostatní představy. Tato nejobecnější forma vyjevování, ze které a jen skrze níž rozumíme všemu nastávání a všemu chtění a pro kterou chceme podržet název „vůle“, nachází nyní také v řeči svou vlastní symbolickou oblast. A sice takovou, která je pro řeč stejně základní jako ona forma vyjevování pro všechny ostatní představy. Různý stupeň libosti a nelibosti – projev neprůhledného prazákladu – symbolizuje *tón mluvčího*, zatímco souhrn ostatních představ je označen *symbolikou jeho gest*. Tak jako je onen prazáklad ve všech lidech týž, má také *tónový podklad* obecnou a mimo všechny rozdíly jednotlivých jazyků srozumitelnou platnost. Na něm

se pak rozvíjí mnohem libovolnější a svému základu nikdy zcela adekvátní symbolika gest, s níž začíná rozmanitost jazyků, jejichž mnohost lze přirovnat ke strofickému textu napsanému na onu pra-melodii jazyka libosti a nelibosti. Celou oblast konsonant a vokálů můžeme zařadit snad jediné pod symboliku gest: konsonanty a vokály, pokud je zbavíme všeho tónového podkladu, nejsou ničím jiným než určitými *pozicemi* orgánů řeči, zkrátka gesty. Pokud si představíme *slovo* vycházející z úst člověka, utváří se nejprve kořen slova a základ oné symboliky gest, tedy tónový podklad, ozvuk vněmů libosti a nelibosti. Tak jak se má celek naší tělesnosti k oné původní formě vyjevování, k vůli, má se také slovo složené z konsonant a vokálů ke svému *tónovému podkladu*.

Této původní formě vyjevování, „vůli“ spolu se stupnicí vněmů libosti a nelibosti se však dostává stále adekvátnějšího symbolického výrazu ve vývoji hudby a k tomuto historickému procesu přistupují snahy lyriky opsat hudbu v obrazech, což se děje v souladu s tím, jak je tento dvojitý fenomén, podle právě dokončeného výkladu, již prapůvodně předznačen v řeči.

Kdo nás při těchto úvahách pozorně, s nakloněnou myslí a vlastní fantazií sledoval – a také nás s dobrou vůlí doplňoval tam, kde byl výraz příliš stručný, nebo tam, kde zněl příliš nepodmíněně – ten může nyní spolu s námi užívat této výhody a vážněji a hlouběji, než je dnes zvykem, si položit a zodpovědět některé sporné otázky, které vzrušují dnešní estetiku a ještě více současné umělce. Pomysleme jen, jaké opovázlivosti je podle všech předpokladů zapotřebí k tomu, aby se někdo pokoušel z hudby dělat báseň, tzn. aby chtěl báseň ilustrovat hudbou a hudbě dopomoci stát se řečí pojmu: jaký převrácený svět! Opovázlivost, která mi připadá, jako by chtěl syn zplodit svého otce! Hudba dokáže ze sebe stvořit obrazy, které pak budou pouhými schémata, téměř jen příklady jejího vlastního obecného obsahu. Jak by však měl být obraz, představa schopna ze sebe stvořit hudbu! Natož pak, že by to mělo být v moci pojmu nebo, jak se říká, „básnické myšlenky“. Tak samozřejmě jako vede most z mysteriózního hradu hudebníka do širé krajiny obrazů – a právě po tom kráčí lyrik, – tak je také nemožné vydat se opačnou cestou, ačkoli jsou prý někteří, kteří mají za to, že jí prošli. Zalidněme si vzduch představivostí takového Rafaela, dívejme se jako on, jak svatá Cecilie ve vytržení naslouchá harmoniím andělského chóru – z tohoto světa, který se, jak se zdá, ztrácí v hudbě, neproniká k nám žádný tón. Jen si také představme, že by tyto harmonie díky nějakému zázraku pro nás skutečně začali znít, kam by se v okamžiku poděli Cecilie, Pavel a Magdalena, kam by se poděl sám zpívající andělský chór! Ihned bychom přestali být Rafaelem! A tak jako světské hudební nástroje na onom obraze leží rozlámané na zemi, vybledla by, přemožena něčím vyšším, naše malířská vize do podoby stínu a zcela by vyhasla. – Jak by se však takový zázrak měl stát! Jak by měl apollinský svět oka, zcela pohroužený v nazírání být schopna stvořit ze sebe tón, který přece symbolizuje právě sféru, jež je apollinskou zapomenutostí ve zdání uzavřena a překonána! Libost ze zdání nemůže sama ze sebe vzbudit libost z ne-zdání. Rozkoš z nazírání je rozkoší jen proto, že nás nic neupomíná na oblast, v níž je individuace rozbita a překonána (*aufgehoben*). Jestli jsme apollinské v protikladu k dionýskému charakterizovali správně, musí se nám nyní myšlenka, která obrazu, pojmu či zdání přisuzuje jakoukoli moc stvořit ze sebe tón, zdát jako nebezpečný omyl. K tomu, aby zde naše poznatky byly vyvráceny, nijak nepomůže poukaz na hudebníky komponující na motivy existujících lyrických básní, neboť po všem, co bylo řečeno, budeme muset tvrdit, že vztah lyrické básně k dané kompozici je každopádně jiný než vztah otce ke svému dítěti. A jaký tedy?

Na tomto místě nám snad někdo bude na základě oblíbeného estetického názoru oponovat větou: „ne báseň, nýbrž básní vzbuzený *pocit* ze sebe rodí skladbu.“ Já s tím nesouhlasím, neboť pocit – slabší nebo silnější vzbuzení onoho podkladu libosti a nelibosti – představuje v celé oblasti produktivního umění neumělecké o sobě a teprve jeho úplné vyloučení umožňuje umělci zcela se ponořit do nezaujatého nahlížení. Zde by mi někdo rád odporoval a poukázal na to, že jsem sám právě o „vůli“ řekl, že se jí v hudbě dostává stále adekvátnějšího výrazu. Moje odpověď shrnutá do jediného estetického principu zní: „*vůle*“ je *předmětem hudby, ale ne jejím*

zdrojem, totiž vůle ve své naprosté obecnosti coby nejpůvodnější forma vyjevování, skrze niž je třeba rozumět všemu nastávání. To, co nazýváme *pocit*, je vzhledem k vůli vždy již proniknuto a nasyceno vědomými a nevědomými představami, a proto nemůže být předmětem hudby, natož pak, aby ji byl schopen ze sebe tvořit. Vezměme si za příklad pocity lásky, strachu a naděje: hudba si s nimi přímo nemůže vůbec nic počít: natolik je každý z těchto pocitů naplněn představami. Naproti tomu ovšem mohou tyto pocity sloužit k symbolizaci hudby, jak toho využívá lyrik, který si onu pojmově a obrazově nedostupnou oblast „vůle“, vlastní obsah a předmět hudby překládá přirovnáním do světa pocitů. Lyrikovi se pak podobají všichni ti hudební posluchači, kteří *účinek hudby pocítují jakožto afekt*. Vzdálená a odtržená moc hudby apeluje u nich na *mezioblast*, která jim poskytuje jakousi předtuchu a symbolické předpojetí (*Vorbegriff*) vlastní hudby, na mezioblast afektů. Můžeme o nich s ohledem na „vůli“, která je jediným předmětem hudby, říci, že se k této vůli vztahují tak, jako se má analogický ranní sen podle Schopenhauerovy teorie ke snu vlastnímu. Těm všem ale, kteří se k hudbě umí přiblížit jen skrze své afekty, je třeba připomenout, že zůstanou navždy pouze v předsáli a nikdy se jim nedostane přístupu do svatyně hudby. Afekt jako takový totiž, jak jsem řekl, není s to ukazovat, nýbrž pouze symbolizovat.

Pokud jde naproti tomu o původ hudby, vyložil jsem již, že ten se nemůže v žádném případě nacházet ve „vůli“, nýbrž že spočívá v lůně oné moci, která ze sebe v podobě „vůle“ tvoří přízračný svět: *původ hudby leží mimo jakoukoliv individuaci*, věta, která je po našem pojednání o dionýském dokázána sama sebou. Na tomto místě bych si rád dovolil postavit vedle sebe ještě jednou a přehledně rozhodující tvrzení, ke kterým nás přivedl pojednaný protiklad dionýského a apolinského.

„Vůle“, coby nejpůvodnější forma vyjevování, je předmětem hudby a v tomto smyslu může být hudba označena jako napodobování přírody, ovšem přírody v její nejobecnější formě.

„Vůle“ sama ani pocity – coby manifestace vůle prostoupené představami – však nejsou ani v nejmenším schopny stvořit ze sebe hudbu, právě tak jako je na druhé straně hudbě zcela odepřena možnost představovat pocity nebo je mít za svůj předmět, když je jejím jediným předmětem vůle. –

Kdo si jako účinek hudby odnáší pocity, nalezne v nich symbolický meziprostor, který mu sice může poskytnout jakousi předtuchu hudby, vylučuje ho však zároveň z jejích nejvnitřnějších svatyní.

Lyrik si vykládá hudbu za pomoci symbolického světa afektů, zatímco on sám, v tichu a pokoji apolinského nazírání, je všech afektů prost.

Když tedy skladatel komponuje lyrickou píseň, není jakožto skladatel zasažen ani obrazy, ani řečí pocitů daného textu: to hudební podráždění, které přichází ze zcela odlišných oblastí, vybírá slova písně coby výraz sebe sama, který však zůstává pouhým podobenstvím. O nějakém nutném vztahu mezi písní a její hudbou tak nemůže být řeč, neboť obojí tu, s ohledem na dotčené světy tónu a obrazu, stojí od sebe příliš daleko, než aby mohlo dojít k jinému než k vnějšímu propojení. Píseň je právě pouhým symbolem a má se k hudbě jako egyptské hieroglyfy statečnosti ke skutečným statečným vojákům. Při nejvyšších zjeveních hudby cítíme mimoděk dokonce *hrubost* každého zobrazení a všech k analogii dovedených afektů: tak například poslední Beethovenovy kvartety zcela překonávají jakoukoli názornost a vůbec celou oblast empirické reality. Symbol tváří v tvář nejvyššímu, skutečně se zjevujícimu bohu ztrácí všechn význam: a co víc, vystupuje pak jako urážlivá vnějškovost.

Ať nám čtenář nezazlívá, jestliže si z tohoto hlediska povšimneme nevidané a co do svého kouzla nerozluštitelné *poslední věty deváté Beethovenovy symfonie*, abychom o ní bez obalu řekli pár slov. Že je dithyrambickému světospásnému járotu této hudby Schillerova báseň „na radost“ zcela nepatřičná, tak jako se bledý měsíční svit utopí v ohnivém moři, kdo by mě chtěl o tento ze všech nejjistější pocit připravit? Kdo by se se mnou vůbec mohl chtít přít o tom, že onomu pocitu se při poslechu této hudby nedostane křiklavého výrazu jen proto, že jsme hudbou zcela

ochromeni pro obraz a slovo, a tak z *Schillerovy básně vůbec nic neslyšíme?* Všechn ten ušlechtilý vzmach i majestát Schillerových veršů působí vedle pravdivé a naivně nevinné lidové melodie rušivě, znepojivě, dokonce hrubě a urážlivě. Jen skutečnost, že tyto verše za stále plnějšího rozvíjení chorálního nápěvu a orchestrálního tělesa neslyšíme, od nás onen dojem nepatřičnosti vzdaluje. Co si tedy máme myslet o oné neslýchané estetické pověře, že totiž Beethoven čtvrtou větou Deváté učinil slavnostní vyznání o hranicích absolutní hudby a že jím pootevřel brány novému umění, v němž bude hudba schopna představovat obraz a pojem a tím se otevře „vědomému duchu“? A co k tomu říká Beethoven sám, když tento chorální nápěv nechá uvést recitativem: „Ach přátelé, ne tyto tóny, zazpívejme ještě líbeznější a radostnější!“¹⁷⁴ Líbeznější a radostnější! K tomu potřeboval přesvědčivý tón lidského hlasu, k tomu potřeboval nevinnost lidového nápěvu. Nikoli po slovu, ale po „líbeznějším“ zvuku, nikoli po pojmu, ale po radostnějším tónu sáhl vznešený mistr v touze po oduševnějším souzvuku svého orchestru. A jak jsme mu mohli neporozumět! O této větě však platí totéž, co říká *Richard Wagner* v souvislosti s velikou Missa solemnis, kterou nazývá „čistým symfonickým dílem toho nejopravdovějšího beethovenovského ducha“. A v „Beethovenovi“ na str. 47: „S hlasy nápěvu se tu zachází úplně jako s lidskými nástroji, kterým velmi správně přiřkl tutu roli Schopenhauer. Text, který jim slouží za podklad, právě v těchto velikých církevních skladbách nevnímáme co do jeho pojmového významu, slouží naopak, ve smyslu hudebního uměleckého díla, jen jako materiál pro nápěv hlasů a nevystupuje vzhledem k naší hudebně naladěné vnímavosti jen proto rušivě, že v nás nijak neprobouzí rozumové představy, nýbrž se nás, jak to podmiňuje také jeho církevní charakter, dotýká jen skrz dojem dobře známých symbolických výrazů víry.“ Nepochybují ostatně, že kdyby Beethoven býval dokončil plánovanou desátou symfonii – jejíž náčrt jsou ještě k dispozici, – napsal by býval právě *desátou* symfonii.

Přistupme nyní po těchto přípravných úvahách k pojednání o *opeře*, abychom od ní mohli dále pokračovat k jejímu protějšku v řecké tragedii. To, co jsme pozorovali na poslední větě Deváté, tedy na nejvyšším vrcholu vývoje moderní hudby, totiž, že význam slov neslyšně zaniká v obecném moři zvuku, není ničím ojedinělým a zvláštním, naopak představuje obecnou a věčně platnou normu vokální hudby všech dob, která jako jediná odpovídá původu lyrické písně. Dionýsky vybuzený člověk má *posluchače*, kterému by chtěl něco sdělovat, právě tak málo zapotřebí jako orgiastický dav a právě tak málo, mimochodem řečeno, jak nezbytně ho epický vypravěč a vůbec apolinský umělec naopak předpokládá. Patří totiž k podstatě dionýského umění, že nebere na posluchače žádný ohled: rozničenému Dionýsovu sluhovi, jak jsem již řekl na jiném místě, porozumí jen jemu podobní. Představíme-li si však přesto nějakého posluchače přítomného endemickým výbuchům dionýského vzrušení, museli bychom mu předpovídat podobný osud, jaký stihl prozrazeného vyzvědače Penthea, totiž že bude roztrhán mainadami. Lyrik zpívá, „tak jako zpívá pták“, o samotě a z nejvnutřnější nutnosti a je donucen umlknout, obrátí-li se na něj posluchač se svými nároky. Proto by bylo zcela nepřírozené žádat po lyrikovi, aby byla srozumitelná také slova jeho písně, nepřirozené, protože zde si klade nároky posluchač, který na lyrický proud nemá žádné právo. Ať se čtenář sám sebe upřímně zeptá, s velkými antickými lyriky před očima, zda mohli jen pomyslet na to, aby se stali okolo stojícímu slídivému davu s vlastním světem obrazů a myšlenek srozumitelnými. Na tuto závažnou otázku odpoví pohled na Pindara a na Aischylovy chóry. Měly snad tyto nejopovážlivější a nejtemnější zákruty myšlenek, tento bouřlivý a sebe sama stále znovu plodící vír obrazů, tato věštba o celku pronášená v tónech, kterou často nedokážeme bez odvrácení k hudbě a orchestraci při nejnapjatější pozornosti proniknout – měl snad být celý tento svět zázraků řeckému davu průhledný jako sklo a stát se dokonce obrazně-pojmovou interpretací hudby? A chtěl snad obdivuhodný básník pomocí takových mysterií myšlenky, jaké jsou obsaženy v Pindarovi, ještě

projasnit o sobě již tak pronikavě jasnou hudbu? Nemuseli bychom tak dojít k názoru o tom, kdo je to lyrik? Totiž umělecký člověk, který má zapotřebí vykládat si hudbu pomocí symboliky obrazů a afektů, který však nemusí nic sdělovat posluchači, který dokonce, v úplném vytržení, zapomíná, kdo jako lačný vyzvědač stojí opodál. A tak jako lyrik zpívá svůj hymnus, zpívá také lid lidovou píseň: pro sebe a z vnitřní potřeby, bez starostí o to, jestli jsou slova srozumitelná těm, kdo nezpívají. Vzpomeňme si na své vlastní zkušenosti s vyšším hudebním uměním. Kolik porozumíme z textu Palestrinovy mše, Bachovy kantáty nebo Händelova oratoria, pokud také nezpíváme? Jen pro toho, kdo se přidá ke zpěvu, existuje lyrika, jen pro něj existuje vokální hudba. Posluchač jí stojí tváří v tvář jako absolutní hudbě.

Zde, s nárokem posluchače, aby se mu slovo stalo srozumitelným, začíná podle nejjasnějších důkazů opera.

Jakže? Posluchač si činí nároky? Slovu by mělo být rozumět?

K pojetí kultury a genia (1871 – 1873)

7[49]

Tak jako státy, které nedospívají k umění, existují také rostliny bez květů: tučné listy ani statné větve nás neodškodní!

7[64]

Apollinský jednotlivec mimo stát – *anthrópos theórétikos*. Přetížený apollinský pud – opouští umění.

Dionýský jednotlivec mimo stát – anachoret. Přetížený dionýský pud – opouští umění.

Podstata krásného.

Podstata tragického.

Představa – protiklad seberozdrásání – rozkoš ze sebe sama – možný jen díky seberozdvojení.

Plná rozkoš – krása. Rozkoš z rozdrásání – vznešené.

Úvod. Řecká veselost.

7[121]

Rostlina, která za ustavičného boje o existenci dospěla jen k velmi nevyvinutým květům, pohlédne na nás, poté co byla šťastným řízením osudu boje zbavena, zničehonic okem krásy. Co nám chce příroda říci touto vůlí ke krásě, která odevšad prudce vyráží, o tom pojednáme později: zde nám postačí, že jsme upozornili na samotný tento pud, na kterém se máme poučit o účelu státu. Příroda se namáhá, aby dosáhla krásy: když uspěje, pečuje o její rozšíření: k tomu používá důmyslného mechanismu propojujícího zvířecí a rostlinný svět, pokud jde o to, zachovat jednotlivý krásný květ. Podobný, ještě mnohem důmyslnější mechanismus rozpoznávám v podstatě státu, který je, jak se mi zdá, podle svého nejvyššího účelu institucí poskytující péči a ochranu *jednotlivci*, geniovi, jakkoli málo na takový cíl poukazuje jeho násilný původ a barbarské chování. Také zde musíme rozlišovat mezi přeludem, kterého se naše žádostivost pokouší dosáhnout, a skutečným cílem, kterého vůle dokáže dosáhnout díky nám, možná dokonce proti našemu vědomí. Také v ohromném aparátu, který obklopuje lidský rod, v prosazování vlastních egoistických cílů skrze druhé se vposledku jedná o *jednotlivce*: přesto je postaráno, aby se tito jednotlivci ze svého výjimečného postavení neradovali. Nakonec ani oni nejsou ničím jiným než nástrojem vůle a musí na sobě zakoušet její bolestnou podstatu: ale *je v nich něco*, kvůli čemu je jako divadelní představení uváděn do pohybu rej hvězd a států. Také v tom je řecký svět opravdovější a jednodušší než ostatní národy všech dob: Řekové mají vůbec s geniem společné, že jsou podobni dětem a jako děti věrní a pravdiví. Člověk jen musí mít možnost s nimi mluvit, aby jim porozuměl.

Řecký umělec se se svým dílem neobrací na jednotlivce, ale na stát: a státní výchova nebyla zase ničím jiným než výchovou všech k rozkoši z uměleckého díla. Všechny velké výtvořiny, sochařství a architektury právě tak jako muzických umění, mají na paměti státem vypěstovanou vnímavost lidu. Zvláště tragédie představuje každoročně slavnostní, státem připravený akt sjednocující celý národ. Stát byl nezbytným *prostředkem* umělecké skutečnosti (*Kunstwirklichkeit*). Pokud však za vlastní cíl státní činnosti musíme označit ony ojedinelé bytosti, jedince, kteří sami sebe zvětčují v umělecké a filosofické práci, pak se nám také nesmírná síla politického instinktu a v nejužším slova smyslu instinktu k zakládání domova možná ukáže jako záruka toho, že poslušnost jednotlivých geniů bude nepřetržitá, že půda, ze které jedině mohou vyrůstat, nebude rozryta zemětřesením ani utlumována ve své plodnosti. Aby se mohl zrodit umělec, potřebujeme onen hrozivý stav, zbavený otrocké práce: aby mohlo vzniknout velké umělecké dílo, potřebujeme koncentrovanou vůli onoho stavu, stát. Neboť jen ten dokáže jako *magická moc* přinutit egoistické jedince k obětem a přípravám, které

uskutečnění velkých uměleckých plánů předpokládá: k tomu patří jako bezmála nejdůležitější výchova lidu, jejímž cílem je vysvětlení výjimky udělené těmto jednotlivcům a probouzení iluze, že množství musí svou účastí, svým soudem a svojí tvorbou samo podporovat rozvoj genia. Zde všude shledávám účinky *jedné* vůle, která, aby dosáhla svého cíle, svého vlastního zbožštění v uměleckém díle, klade před oči svých výtvorů nespočetné, do sebe zapletené přeludy, které jsou dokonce mnohem mocnější, než rozumové nahlédnutí toho, že je člověk klamán. Čím je však politický instinkt silnější, tím spíše je zaručena nepřetržitá následnost geniů: za předpokladu, že velmi *přetížený* instinkt nezačne běsnit proti sobě samému a nezahryzne se do vlastního masa: v takovém případě následují války a stranické boje. Zdá se však málem, jako by vůle takové seberozdrásání čas od času měla zapotřebí jako ventil, také zde věrna své strašlivé přirozenosti. Přinejmenším politický instinkt, regulovaný pomocí takových událostí, obvykle pracuje na přípravách ke zrození genia s novou a překvapující silou. Rozhodně ale musíme trvat na tom, že v přetížení politického instinktu u Řeků vydává příroda svědectví o tom, co od tohoto národa v oblasti umění očekává: děsivá podívaná na strany, které si jdou vzájemně po krku, je v tomto smyslu něčím obdivuhodným: neboť zprostřed tohoto sebezpotlačování a vzájemných nárazů se pozvedá nikdy neslýchaný zpěv genia.

7[139]

To, že řecká podstata...¹⁷⁵

Umělecké dílo tak jako náboženství pouhým prostředkem k přetrvání geniů.

Pojem zdání. Cílem pra-jednoty není umělecké dílo, nýbrž geniální vytržení jednotlivce. Umělecké dílo historicky. Je prostředkem k přetrvání genia. Na tom založit výchovu.

(...)

7[167]

(...)

Genius je vrcholem, rozkoší prabytí: zdání nutí k *nastávání* genia, tzn. ke světu. Každý zrozený svět má někde svůj vrchol: svět se rodí v každém okamžiku, svět zdání, jehož rozkoš ze sebe sama spočívá v geniovi. Následnost těchto světů se nazývá kauzalitou.

7[182]

Ukázat původ lidového uctívání: kráčíme zde pouze ve šlépějích velkých jedinců. Může být takové hromadění pozůstatků, nazývané kulturou, cílem?

7[183]

Je cílem to, co prospívá mnohým? Nebo jsou mnozí jen prostředkem?

7[199]

1) Umění nemůže mít svůj úkol v kultuře a vzdělanosti, jeho cíl musí být vyšší a překračovat lidstvo. Věří někdo doopravdy, že některá z Feidiových soch může být zničena, když nikdy nezanikne idea kamene, z něžž byla vyrobena?

Na tom by se měl umělec zastavit. Je neúčinností samou, v nejopovázlivějším slova smyslu.

8[92]

Co je to vzdělanost?

Účel vzdělanosti.

Porozumění svým nejušlechtilejším současníkům a jejich podpora.

Příprava nastávajícího a toho, co přichází.

Vzdělanost se může vztahovat jen na to, v čem je možné být vzdělán.

Nikoli na inteligibilní charakter.

Úloha vzdělanosti: žít a působit v rámci nejušlechtilejších snah svého národa nebo celého lidstva.

Nikoli tedy pouze recipovat a učit se, ale žít.
Svou dobu a svůj národ osvobodit od pokřivených linií, mít jeho ideální obraz před očima.
Cíl dějin: tento obraz zachovat.
Filosofie a umění: prostředkem jsou dějiny.
Nechat přetrvat nejvyšším duchům: vzdělanost je nesmrtelností nejušlechtilejších duchů.
Nesmírné zápasení s bídou – vzdělanost jako projasňující mocnost.
Rozumět všemu *produktivně*.
Lidská schopnost soudu závisí zcela na vzdělanosti.
Úloha vzdělaných: být *pravdivý* a zaujímat skutečný vztah ke všemu velkému.
Vzdělanost je život ve smyslu velkých duchů za účelem velkých cílů.

Východisko: Goethova úvaha o hledisku vzdělance a o hledisku nevzdělaného učence.

Nebo

Schopenhauer.

Porozumění pro velké a plodné.

Rozpoznávat na každém člověku to, co je dobré a velké. Nenávidět vůči všemu polovičatému a slabému.

Žít mezi souhvězdími: *obrácená sláva*: spočívá v tom, přežívat mezi nejušlechtilejšími vněmy nadcházející doby: vzdělanost v tom, přežívat mezi nejušlechtilejšími vněmy zašlého věku.

Nepomíjivost velkého a dobrého.

Pomíjivost člověka a vzdělanost. Nejdůležitější požadavky člověka jako takového lze odvodit z jeho vztahu k proudu všech pozdějších generací.

8[97]

Prožívat velké po ostatních, abychom něco velkého prožili pro ostatní (*Das Große nachleben, um es vorzuleben*).

Všechno záleží na tom, aby se *velké* správně učilo.

V tom spočívá vzdělanost.

To je měřítko, kterým lze změřit naši dobu.

8[99]

Hrubý omyl, chápat věčné individuum jako něco odděleného. Jeho pozdější působení přechází do věčnosti jakožto důsledek nesčetných pokolení.

Jen díky vzdělanosti tvoří nejdokonalejší okamžiky všech pokolení jakési kontinuum, ve kterém může žít člověk dál.

Pro každé individuum znamená vzdělanost tolik, že samo vlastní jisté kontinuum poznání a nejdokonalejších myšlenek a že v něm toto kontinuum dále žije.

Stupeň vzdělanosti (činy lásky a obětování všem společné).

Takový vněm lásky se rozněcuje při nejvyšším poznání, také u umělce.

Sláva.

9[99]

Posluchač není *estetický* člověk: publikum je uměním očištěno a posvěceno, k religiózně-mravnímu člověku.

„*Kritik*“, „vzdělaný estetický člověk“. Jen genius je kritikem, tzn. rozhoduje o velkém a malí po něm pak opakují.

9[130]

Apollinský genius – vývoj od vojenského genia k politickému, k mudrci (doba sedmi), k básníku, k sochaři, k malíři. (Přetrvávání starších species.)

Dionýský genius – nemá nic společného se státem. Pojem lidstva – žádní otroci – soucit. Výpad vůči „apollinským profesorům“.

Lyrický genius.

14[11]¹⁷⁶

(...)

Neboť také rozené aristokracii ducha se musí dostat přiměřené *výchovy a působnosti*. Správným principem výchovy může být jedině: uvádět široké masy do správného vztahu k duchovní aristokracii: to je vlastní *úloha vzdělanosti* (podle tří Hesiodových možností); *organisace státu geniů – to je pravá platónská republika*.

14[12]

Mám na mysli *etickou a intelektuální vzdělanost*.

Jednotlivé projevy etické vzdělanosti velmi rozdílné, podle intelektuálního pozadí.

Vzdělanost ve službách státu.

Vzdělanost ve službách společnosti.

Vzdělanost ve službách zisku.

Vzdělanost ve službách vědy.

Vzdělanost ve službách církve.

Tyto nepřirozené způsoby podřízenosti mají za následek dvojí směřování: rozšiřování a zužování.

Společný je *nedostatek víry v genia*: tím se jejich *nepřirozenost* prozrazuje: právě tak velký optimismus.

14[13]

1. Dopomoci geniovi k jeho vzniku s pomocí vzdělání: urovnání cesty

2. Prostřednictvím pravé úcty umožnit jeho působení.

3. Nalézt ho.

Z pohledu negenia:

1. Učít se poslušnosti a skromnosti. (Hesiodos)

2. Správné povědomí o úzkém rozsahu každého povolání.

3. Sbírat pro genia materiál.

16[26]

1. **problém**: *jak se vůle, budící jen strach, očišťuje a projasňuje*, tzn. jak se proměňuje v ušlechtlejší instinkty?

Pomocí přeměny světa představ, díky *velké vzdálenosti* jejího cíle, takže se musí uvnitř nadměrného napětí zdokonalovat.

Vliv umění na *očišťování vůle*.

Soutěžení (Wettkampf) se rodí z války? Jako umělecká hra a napodobování?

Předpoklady soutěžení.

„Genius“! Existuje v takových dobách?

Nekonečně větší význam *úcty* ve starověku.

Orientální národy mají *kasty*.

Instituce jako školy, *diadochai*¹⁷⁷ neslouží stavu, nýbrž individuu.

18[3]

Záměr přírody dospět k *dokonalosti*. Genius je v tomto smyslu nečasový. Cíle je dosahováno neustále.

Cílem vzdělávání je pomoci přírodě k této nečasové dokonalosti: asi tak, jako medicína

176 Sešit 14[1-30] obsahuje především poznámky k přednášce „O budoucnosti našich vzdělávacích institucí“ (*Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten*). [pozn.překl.]

177 *diadoché* (řec.) = tradice nástupnictví především mezi filozofy, učitel – žák. [pozn.překl.]

představuje pomoc přirozenému tíhnutí ke zdraví.

Znakem této nejvyšší vzdělanosti je neužitečnost z pohledu egoismu, časovosti.

Naproti tomu nabývá národ ve svých geniích práva na existenci: nejvyšší užitek.

Úloha vzdělávání: domoci geniovi k jeho vzniku, urovnat mu cestu, umožnit prostřednictvím pravé úcty jeho působení, nalézt ho.

K tomu se požaduje od negenia jakožto cíl jeho vzdělávání:

1. Poslušnost a skromnost.
2. Správné povědomí o úzkém rozsahu každého povolání.
3. Služba geniovi, sbírat materiál.

Celá „organizace intelektuálních kast“. S ní porodní služba pro zrození genia. Nejvyšší a obtížná práce!

Tři Hesiodovy možnosti.

Nové převzetí úlohy znovu probudit starověk, tedy reformační hnutí.

21[19]

Úvod:

Nesmrtelnost velkých okamžiků.

Řekové tragického období jako filosofové!

Jak prožívali bytí?

V tom je skryta jejich *věčná* hodnota. Jinak se všechny systémy navzájem pohlcují. Dějinná malba.

Jako metastasi znovu nacházíme epické a lyrické prvky, všechny rekvizity tragédie.

Jak se žije bez náboženství, s filosofií? Ovšem v tragicko-uměleckém období.

(...)

23[23]

Představte si, jak filosof putuje a přijde k Řekům – tak se to má s oněmi předplatoniky: všichni jsou to cizinci, žasnoucí cizinci.

Každý filosof je jím v cizině: u musí nejprve jako cizí pociťovat to, co je mu nejbliž.

Hérodotos mezi cizinci – Hérakleitos mezi Řeky. Historik a geograf mezi cizinci, filosof v domácím prostředí. Nikdo není prorokem ve vlastní zemi. V domácím prostředí lidé nerozeznají, co je mezi nimi výjimečné.

23[45]

Filosofie není pro lid

tedy není základem kultury,

tedy pouze nástrojem kultury.

(...)

26[14]

Nezájem přírody o kulturu je obdivuhodný. Lpí na několika málo individuích.

Bakunin, který chce z nenávisti k přítomnosti odsoudit ke zničení minulost. K vyhlazení minulosti by ovšem bylo zapotřebí vyhladit lidi: ale on chce jen zničit dosavadní *vzdělanost*, celé duchovní přežívání. Nová generace si má sama najít novou vlastní kulturu:

Člověk je hoden jen umění, které sám tvoří.

Vzdělanost se nepřenáší prostě z generace na generaci. Je velmi ohrožena: může být na celá staletí zničena.

Je možné *zničit vzdělanost*.

Zruinovat ji je dokonce velmi snadné a postačí k tomu několik málo lidí a let.

Příroda proti tomu neučinila žádné opatření.

Protože je vzdělanost tak nestálá, je také snadné ji zlepšit.

27[81]

Dějiny – oslabují jednání a matouce tím, co je davové, oslepují pro *příklady*.

Promarněná energie obrácená k tomu, co již zcela *pominulo*.

Historická nemoc jako nepřítel kultury.

Přehánění je znakem barbarství. Přeháníme to s pudem k vědění.

Jen stařec žije v samých vzpomínkách.

Nikoli respekt před dějinami, nýbrž odvaha *tvorit* dějiny vám má být vlastní!

28[2]

I. *Úvod*. Čeho může dosáhnout filosof vzhledem ke kultuře svého národa?

Podobá se a) lhostejnému poustevníkovi

b) učiteli stovky nejduchaplnějších a nejabstraktnějších hlav

c) nebo nepřátelskému ničiteli národní kultury.

- Pokud se týče b), je jeho vliv pouze zprostředkovaný, ale existuje, tak jako u c).
- Pokud se týče a), dochází díky neúčelnosti přírody skutečně k tomu, že zůstává poustevníkem. Jeho dílo však přetrvává pro pozdější dobu. Přesto se nabízí otázka, zda byl pro svoji dobu nezbytný.
- Zaujímá *nutný* vztah k lidu, existuje teleologie filosofa?
- Při odpovídání je třeba vědět, co člověk nazývá svojí „dobou“: může to být krátký nebo také velmi dlouhý časový úsek.
- Hlavní teze: nedokáže *tvorit žádnou kulturu*, nýbrž připravovat ji, odstraňovat překážky, nebo ji mírnit a tím zachovávat, anebo ji ničit.

=> pokaždé pouze *neguje*.

Žádný filosof nikdy do svých *positivis* nevtáhl za sebou lid. To proto, že žije v kultu intelektu.

Vůči všem *positivis* kultury nebo náboženství působí *rozkladně, zhoubně* (dokonce i tehdy, když se pokouší *zakládat*).

Nejprospěšnější je tehdy, když *je zapotřebí mnohé zničit*, v dobách chaosu nebo úpadku.

Každá kvetoucí kultura musí usilovat o to, aby filosofa učinila *zbytečným* (nebo ho zcela izolovala). Izolaci nebo zakrnění lze vysvětlit dvěma způsoby:

z neúčelnosti přírody (tehdy, když je ho zapotřebí) nebo z účelné obezřetnosti přírody (tehdy, když ho zapotřebí není).

II. Jeho ničivé a oklešťující působení – vůči čemu?

III. Nyní – protože žádná kultura neexistuje, má za úkol připravovat (ničit) – co?

IV. Výpady vůči filosofii.

V. Zakrnění filosofů.

Obojí výsledkem neúčelnosti přírody, která ničí nespočetné množství zárodků: ale podařilo se jí také pár velkých věcí: Kant a

VI. Kant a Schopenhauer. Krok směrem ke svobodnější kultuře od jednoho k druhému.

Schopenhauerova teleologie s ohledem na budoucí kulturu.

Jeho dvojnásob *positivní* filosofie (chybí živoucí jádro) – konflikt jen pro ty, kdo již nedoufají.

Jak budoucí kultura tento konflikt překoná. Olympijské hry. Mystéria. Každodenní slavnosti.

Cic de orat. III 38, 155 říká, metaforický způsob projevu je důsledkem nutnosti pod tlakem nouze a nesnázi, později je však vyhledáván pro své půvaby. „Tak jako je oděv zpočátku vynalezen proto, aby chránil před chladem, a později je používán také k ozdobě a zušlechtnění těla, vyrostl tropus z nedostatku, často byl však používán pro obveselení. Dokonce i venkované mluví o očích viné révy, gemmare vites, luxuriem esse in herbis, laetas segetes, sitientes agri. Metafory jsou vypůjčeným dobrem, jehož chápání je pozměněné, protože k němu nemáme přístup v jeho původní podobě.“ Protiklad slov *kyriologia*, *kyriolexia*, *kyriónymia* a *tropiké praxis*. Anebo *proprietas* a *improprium* (*akyron*). Quintil. VIII 2, 3 označuje jako *proprietas* to, co je nízké a lidové a čeho se člověk nemůže vzdát, protože nemá pro všechno vhodný výraz. Musí např. říkat *iaculari* (házet oštěp) také tehdy, když se odhazují pilis (chlupy), *lapidare* (padat o kamení) o *glebis* (o hroudě země) nebo o *testis* (nádobě). Podobné *abusio* či *katachrésis* je nevyhnutelné. Tak pro něj *proprietas* znamená totéž co původní význam slov, např. *vertex* (vír) je vlastně *contorta in se aqua* (v sobe zatočená voda), později *quidquid aliud similiter vertitur* (cokoli jiného podobně vířícího), pak *pars summa capitis* (*propter flexum capillorum*) (nejvyšší část mísy, blízko jejího ohybu), pak *id quod in montibus eminentissimum* (nejvyšší mezi horami). Vlastními významy se tak ukazují být ty starší, neozdobené. Proti tomu správně Jean Paul, *Přípravná škola estetiky*: „Tak jako obrázkové písmo předcházelo písmu alfabetskému, byla také v oblasti mluvené řeči metafora, nakořik označuje vztahy a nikoli předměty, původnějším [užitím] slova, které se teprve postupně muselo odbarvit a stát se *vlastním výrazem*. Duševní a tělesné dosud spadalo v jedno, protože splývalo také já se světem. Podle toho je každý jazyk v duchovním ohledu slovníkem vybledlých metafor.“ [Staří] si uměli představit umění výhradně jako vědomé: neumělecké metafory – *in quo proprium deest* (které nejsou řádné) – připisovali (jako Quintilianus) *indoctis ac non sentientibus* (neučeným a nevnímavým lidem). Ačkoli ani vzdělaný člověk si často neví rady. Takže lidové tropy pocházejí z nesnázi a hlouposti, řečnické pak z umění a zalíbení. Naprosto nesprávný protiklad. V některých případech je řeč k přenášení [významu] *donucena*, jindy to vypadá, jako by se oddávala přepychu: především tehdy, když můžeme přenesené [významy] porovnat s [významy] dříve užívaných výrazů, jeví se přenášení [významu] jako svévolné dílo umění, obvyklé výrazy jako „vlastní“ slova.

Jako značení pro přenášení [významu] používali Řekové (např. Isokratés) nejprve slovo *metafora*, tak také Aristotelés. Hermognes říká, že *metafora* znamená u gramatiků to, co řečníci označují slovem *tropos*. Římané přebírají slovo *tropus*, Cicero užívá ještě *translatio*, *immutatio*, později najdeme výrazy *motus*, *mores*, *modi*. O počet a druhová určení tropů probíhaly ostré spory: došlo se ke 38 i více druhům. Zde pojednáme o těchto tropech: metafora, *synekdocha*, *metonymie*, *antonomasie*, *onomatopoiie*, *katachrese*, *metalepsis*, *epitheton*, *alegorie*, *ironie*, *periphrasis*, *hyperbaton*, [anastrofa, *parenthesis*,] *hyperbola*. O logickém oprávnění tohoto druhového dělení mluvit nebudu, je však třeba porozumět těmto výrazům.

Metafora je zkratkovitý příměr (*kürzeres Gleichniss*), právě tak jako příměr zase bývá označován pojmem *metafora pleonazúsa* (přehánějící metafora). Cic. De orat. III 40 shledává podivuhodným, že lidé při ohromném bohatství vlastních výrazů mají přesto metaforu v oblíbě. Patrně je tomu tak proto, že svědčí o duchovní síle, když člověk přeskočí to, co leží před ním, a sáhne po něčem velmi vzdáleném. Rozlišují se čtyři případy [užití metafory]: 1. Místo jedné živé věci postavíme jinou živou věc („Scipio bývá od Caton oštěknut“, pes místo člověka). 2. Neživá věc místo neživé věci, Verg. Aen. [11], 1: *classi inmittit habenas*. 3. Neživá místo živé, např.

když je Achilleus nazván *herkos Acháión* (hradba Achájců). Živá místo neživé, např. *quid enim Tubero, tuus ille, destinctus in acie Pharsalica gladius agebat? Cuius latus ille mucro petebat? Qui Sensus erat armorum tuorum?* Aristot. Poetika, kap. 21 oproti tomu rozlišuje: ... Přísně vzato zůstává *kata to analogon* pouze čtvrtý druh. Neboť v prvním případě nejde o metaforu (nepřesné stojí místo přesného, nikoli nevlastní místo vlastního), třetí druh není zřejmý. Druhý [Aristotelův] druh souvisí s užším a širším pojmovým rozsahem slova.

Nadměrné užívání metafor zatemňuje [text] a činí ho hádankovitým. Dále, protože výhodou metafory je, že dokáže vyvolávat smyslový dojem, je třeba vyhýbat se všemu přebytečnému: Cicero uvádí *de orat.* III 41 příklady: *castratam morte Africani rem publicam, stercus curiae Glauciam.* Quintilian si pohrává s veršem *Furia Bibacula*: „*Iuppiter hibernas cana nive conspuat Alpes.*“

Synekdocha. Pojem slova *domus* (dům) je označen podle své podstatné části, když ho nazveme *tectum* (střecha): *tectum* však vyvolává představu *domus*, protože ve vjemu, na němž tato slova spočívají, vystupují obě věci současně: *cum res tota parva de parte cognoscitur, aut de toto pars* (když je celá věc rozpoznána podle malé části nebo část podle celku). V řeči má [synekdocha] velkou moc, jak jsem již ukázal. Bopp se ve *Srovnávací gramatice* (T. II str. 417) zastává názoru, že řecký *augment* je svým původem totožný s alfa *privativum*, tzn. že popírá přítomnost, a tak označuje minulost. Řeč neoznačuje žádnou věc v úplnosti, nýbrž zdůrazňuje pokaždé ten rys, který nejčastěji stojí v popředí: možná není popření přítomnosti ještě žádnou minulostí, ale minulost je vskutku popřením přítomnosti. *To, co má kly* není proto ještě slonem, *to, co má hřívu*, není proto ještě lvem, a přesto nazývá sanskrt slona *dantín* a lva *kesín*. Užití [metonymie] je pro básníka přirozeně ještě svobodnější než pro řečníka: řečnický projev snese *mucro* (hrot) místo *meče*, *tectum* místo *domu*, ale ne *puppis* (zád) místo *lodi*. Většinou [je] přípustná volná záměna v numerus (v čísle), např. *Romanus* (Říman) místo *Romani* (Římané), *aes* (měď), *aurum* (zlato), *argentum* (stříbro) místo *měděných, zlatých a stříbrných nádob*, *gemma* (poupě) pro nádobu zdobenou drahokamy. *alópéx* (liška) liščí kožešina *pars* pro *tote*, *elefans* (slon) sloní noha, *chelóné* (želva) želví krunýř, *komai Charitessin homoi* (místo *charitón komais*). Nebo Choeph. 175, Chór: *poiais etheirais*; Elektra: *autoisin hémin karta prosferés idein*. Sem patří také Ruhnkenem označený *genus loquendi quo quis facere dicitur, quod factum narrat* (vypráví co se stalo tím, že říká, co kdosi podle vyprávění učinil), např. Homér: *Venerem sauciat sagitta humana*.

Metonymie, postavení jednoho podstatného jména místo jiného, také *hypallagé*. *eius vis est, pro eo quod dicitur, causam propter quam dicitur, ponere* (její mohutností je klást místo toho, o čem je řeč jeho skutečnou příčinu). V řeči má [metonymie] velkou moc: abstraktní substantiva představují vlastnosti v nás i mimo nás, odtržené od svého nositele a vystupující jako samostatné podstaty. *audacia* (odvážnost) způsobuje, že jsou lidé *audaces* (odvážní). V zásadě jde o personifikaci jako u římských bohů: *Virtutes* (Ctnosti), *Cura* (Starostlivost) atd. Pojmy, které vděčí za svůj vznik výhradně našemu vnímání, jsou kladeny coby vnitřní podstata věcí: podstrkujeme jevům jako jejich základ to, co je pouhým jejich následkem. Abstrakta vzbuzují zdání, že jsou onou podstatou, která vytváří vlastnosti, zatímco jen v důsledku těchto vlastností přijímají od nás obraznou existenci. Velmi poučný [je] přechod od *eidé* (věci, které byly viděny) k *ideai* (ideje) u Platóna: zde je metonymie, záměna příčiny a účinku dokonalá. V současném významu slova „starý“ je zaměněna příčina za účinek, ve vlastním smyslu [toto slovo značí] „dospělý“. *Pallida mors, tristis senectus, praeceps ira* (bledá smrt, smutné stáří, zvrácený hněv). Vynalezené věci se nazývají podle svého vynálezce, podmaněné podle svého podmanitele. *Neptunus Vulcanus, vario Marte pugnare* (bojovat s rozmanitým Martem). Homérští hrdinové jako typické reprezentace svých dovedností. *Automedón* jako „vůdce“, *Machaonští lékaři*.

(...)

Bibliografie

- Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden I-III*, vyd. Karl Schlechta, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1997 (zkr. *Schl.I-III*)
- Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, sv. 1 a 7, vyd. Giorgio Colli a Mazzino Montinari, Walter de Gruyter, Berlin – New York 1999 (zkr. *KSA 1,7*)
- Friedrich Nietzsche: *Werke und Briefe I-IV (Jugendschriften: 1854-1861; Jugendschriften: 1861-1864; Schriften der Studenten- und Militärzeit 1864-1868; Schriften der Studenten- und Militärzeit 1866-1868, Schriften der letzten Leipziger Zeit 1868)*, vyd. Hans Joachim Mette, C.H.Beck'sche Verlagsbuchhandlung München 1934-1937 (zkr. *BAW 1-4*)
- Friedrich Nietzsche: *Philologica 2: Unveröffentlichtes zur Litteraturgeschichte, Rhetorik und Rhythmik*, vyd. Otto Crusius, Kröner, Leipzig 1912
- Friedrich Nietzsche: *My filologové* [obs. Pět předmluv k pěti nenapsaným knihám], překl. Petr Kitzler a Pavel Kouba, nakl. OIKOYMENH, Praha 2005
- Friedrich Nietzsche: *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním* [obs. výbor z poznámek sešitu P I 20], překl. Věra Koubová, nakl. OIKOYMENH, Praha 2007
- Friedrich Nietzsche: *Filosofie v tragickém období Řeků*, překl. Jan Březina a Jiří Horák, nakl. Votobia, Olomouc 1994
- Friedrich Nietzsche: *Zrození tragédie z ducha hudby*, překl. Otokar Fischer, nakl. Vyšehrad, Praha 2008
- Arthur Schopenhauer: *Svět jako vůle a představa*, sv. I a II, přel. Milan Váňa, Pelhřimov 1996 (zkr. *SVP I,II*)
- Friedrich Albert Lange: *Die Physiologie der Sinnesorgane und die Welt als Vorstellung, Der Standpunkt des Ideals in: Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart*, 2. Buch, Leipzig 1921, str. 388-410 a 512-534
- Eduard von Hartmann: *Das Unbewusste im Gefühle, Das Unbewusste in der Entstehung der Sprache, Das Unbewusste im Denken in: Philosophie des Unbewussten*, Berlin 1870, str. 199-212, 240-267
- Hans Gerald Hödl: *Nietzsches frühe Sprachkritik*, WUV-Universitätsverlag, Wien 1997
- Claudia Crawford: *The Beginnings of Nietzsche's Theory of Language*, Walter de Gruyter, Berlin – New York 1988
- Rüdiger Safranski: *Nietzsche: Biographie seines Denkens*, Carl Hanser Verlag, München 2000
- Jacques Derrida: *OTOBIOGRAPHIEN – Die Lehre Nietzsches und die Politik des Eigennamens*, übersetzt Friedrich Kittler, in: Nietzsche – J. Derrida / F. Kittler: *Politik des Eigennamens*, Merve Verlag, Berlin 2000, str. 7-63

- Fritz Bornmann: *Anekdoten Nietzscheana aus dem philologischen Nachlaß der Basler Jahre (1869-1878)*, in: *Centauren-Geburten: Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, ed. Tilman Borsche und Federico Gerratana, Walter de Gruyter, Berlin – New York 1994, str. 67-80
- Diana Behler: *Synästhesie in Nietzsches Die Geburt der Tragödie*, in: *Centauren-Geburten*, str. 131-143
- Rudolf Fietz: *Am Anfang ist Musik: Zur Musik- und Sprachsemiotik des frühen Nietzsche*, in: *Centauren-Geburten*, str. 144-166
- Detlef Otto: *Die Version der Metapher zwischen Musik und Begriff*, in: *Centauren-Geburten*, str. 167-192
- Andrea Orsucci: *Unbewußte Schlüsse, Anticipationen, Übertragungen: Über Nietzsches Verhältnis zu Karl Friedrich Zöllner und Gustav Gerber*, in: *Centauren-Geburten*, str. 193-207
- Sandro Barbera: *Ein Sinn und unzählige Hieroglyphen: Einige Motive von Nietzsches Auseinandersetzung mit Schopenhauer in der Basler Zeit*, in: *Centauren-Geburten*, str. 217-233
- Hans Gerald Hödl: *Verklärt-reine Herbstlichkeit: Einige Bemerkungen zu Nietzsches erster Bekanntschaft mit Goethe*, in: *Centauren-Geburten*, str. 257-267
- Johann Figl: *Interpretation der Jugendschriften Nietzsches: Zum Verhältnis von Biographie und Philosophie*, in: *Centauren-Geburten*, str. 309-325
- Federico Gerratana: *„Jetzt zieht mich das Allgemein-Menschliche an“: Ein Streifzug durch Nietzsches Aufzeichnungen zu einer „Geschichte der litterarischen Studien“*, in: *Centauren-Geburten*, str. 326-350
- Michael Kohlenbach: *Die „immer neuen Geburten“: Beobachtungen am Text und zur Genese von Nietzsches Erstlingswerk „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“*, in: *Centauren-Geburten*, str. 351-382
- Paolo D'Iorio: *L'image des philosophes préplatoniciens chez le jeune Nietzsche*, in: *Centauren-Geburten*, str. 383-418
- Giuliano Campioni: *Wagner als Histrion: Von der Philosophie der Illusion zur Physiologie der décadence*, in: *Centauren-Geburten*, str. 461-488
- Urs Marti: *Motive des romantischen Antikapitalismus bei Nietzsche*, in: *Centauren-Geburten*, str. 489-502

Résumé

Tato práce představuje rané Nietzscheovo dílo z let 1856-73, které zařazuje do kontextu jeho bohaté recepce v 80. a 90. letech a z nějž přináší české překlady některých důležitých textů. První kapitola ukazuje, jak v souvislosti s autobiografickými poznámkami z let 1856-65 do Nietzscheova myšlení poprvé vstupuje téma řeči, a to jako prostředí umožňujícího přetrvat určitým momentům minulosti. Ve druhé kapitole je především v konfrontaci se Schopenhauerem, ale také na pozadí Langeho a Hartmannova díla předvedena artikulace pojmu *hudby*, jak k ní dochází v Nietzscheových poznámkách z let 1869-71. Ukazuje se, že Nietzscheova *hudba*, která zviditelňuje proces nastávání, řád následnosti (*Aufeinander*), jímž všechno prochází bez ohledu na svou vlastní kvalitu, a která se vymezuje v protikladu k řeči předvádějící svět v řádu koexistence (*Nebeneinander*), tedy jako představu, reprezentaci, symbol, že tato hudba představuje spolu se svým protipólem v řeči pojmovou dvojici mnohem obecnějšího charakteru, než jaký je vlastní obvyklému pojmu řeči a hudby. Řeč a hudba jsou dvěma ohledy symbolického řádu, do nějž jsme vždy již vstoupili. Ve třetí kapitole je nejdříve vyloženo selhání Nietzscheova konceptu kultury jako důsledek první konfrontace obou ohledů na řeč a následně za pomoci Nietzscheových fragmentů z let 1871-73 položeny základy takového způsobu myšlení řeči, který by tvořil spojnicí mezi oběma perspektivami, jakožto východisko porozumění pozdější Nietzscheově filosofie.

Summary

This article presents the early Nietzsche's work from 1856-73, which is placed here into context of its plentiful reception in the eighties and nineties and from which it offers czech translations of some important texts. The first chapter shows how in the connection with autobiographical notes from 1856-65 the theme of language enters into Nietzsche's thinking, namely as a milieu able to let some moments of past endure. In the second chapter it is in particular in confrontation with Schopenhauer, but also on the background of Langes and Hartmanns works, demonstrated how the concept of *music* articulates itself in Nietzsche's notes from 1869-71. It becomes clear that Nietzsche's *music*, which unhides the process of becoming, the mode of succession (*Aufeinander*), through which everything passes without regard on its quality and which is specified in oposition to language displaying everything in the mode of coexistence (*Nebeneinander*), thus as ideas, representations, symbols, that this music represents together with its counterpart in language a pair of concepts much more general than are the usual concepts of language and music. Language and music are two respects of symbolic system, into which we have always already entered. In the third chapter breakdown of Nietzsche's conception of culture is firstly translated as a consequence of the first confrontation of the both regards of language and then with help of Nietzsche's fragments from 1871-73 the grounds of such a way of thinking are laid, which would create a flowline between both perspectives, as a base for understanding of Nietzsche's later philosophy.