

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Pracoviště oboru Německá a francouzská filosofie

**Bc. Matouš Kvapil**

**Umění a řeč v raných textech Friedricha  
Nietzscheho**

*Diplomová práce*

Praha 2017

Vedoucí práce: doc. Mgr. Aleš Novák, Ph.D.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 6. ledna 2017

Bc. Matouš Kvapil

*Na tomto místě bych rád poděkoval doc. Mgr. Aleši Novákovi, Ph.D. za trpělivé vedení práce a cenné připomínky.*

# Obsah

Obsah .....	4
Abstrakt.....	5
Abstract .....	5
1. Úvod.....	8
2. Zrození tragédie .....	12
2.1 Apollón a Dionýsos .....	13
2.2 Tragické rozumění světa.....	16
2.3 Estetický sókratismus .....	18
3. Umění a metaforičnost poznání .....	23
3.1 Původ pudu k pravdě .....	23
3.2 Metaforičnost řeči.....	28
3.3 Přednášky o rétorice .....	31
3.4 Metafora jako podmínka uměleckého tvoření.....	33
4. Hudba a řeč v Nietzschevě pozůstalosti z let 1868 - 1874 .....	35
4.1 Kritika Schopenhauera .....	35
4.2 Hudba a vztah hudby a řeči .....	38
5. Sókratismus jakožto přitakání „jinému světu“ .....	44
6. Umění jakožto přitakání „našemu“ světu .....	50
7. Závěr .....	54
Seznam použité literatury .....	56
Přílohy.....	59

## Abstrakt

Záměrem práce je prozkoumat ranou filosoficko-estetickou koncepci Friedricha Nietzscheho, která je předznačena v jeho první vydané práci *Zrození tragédie z ducha hudby* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872). Tuto koncepci, stojící na vzájemném napětí živelů apollinského a dionýského pak práce sleduje především ve vztahu k významnému „boji“ Sókrata a Dionýsa, jehož projevy lze pozorovat na Nietzscheho tematizovaném protikladu teoretického a tragického nazírání světa či optimismu vědy a pesimismu umění. Pozornost bude zaměřena především na vznik teoretického optimismu pocházejícího z lidské „vůle k pravdě“, jehož archetyp u Nietzscheho ztělesňuje právě Sókratés. Problém, který bojem Sókrata a Dionýsa vychází na světlo, pak nutně práci nasměruje k Nietzscheově kritice poznání vedeného metafyzicky uchopeným pojmem pravdy. Základ této kritiky spočívá v problému metaforičnosti řeči a lidského poznání vůbec, který je nejuceleněji pojednán ve spise *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním* (*Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, 1873). V návaznosti na to pak bude motivací ukázat, co v plném rozsahu znamená, že člověk je bytostně „umělecky tvořícím subjektem“ a jak se tato skutečnost pojí s již zmíněným vztahem Sókrata a Dionýsa. Fenomén sókratismu, který má podle Nietzscheho na svědomí zánik hlubokého hellénského umění, se pak ukáže v jistém smyslu jako odklon od lidské přirozenosti, tkvící v útěku před utrpením, před životem samotným, jehož kořeny spočívají v popírání tragické povahy světa. V ostrém protikladu vůči této tendenci se pak objeví „tragické umění“, jehož nejvýznačnější mocí je právě zrcadlení rozporuplné povahy světa, pocházející z „radostného přitakávání“ světu v jeho rozporuplné povaze. V závěru práce bude záměrem ukázat, že zmíněný problém sókratovského působení spočívající v lidské vůli k pravdě lze pozorovat i v Nietzscheho pozdní filosofii. Paralelu zkusíme najít ve třetím pojednání *Genealogie morálky* (*Zur Genealogie der Moral*, 1887), kde Nietzsche vysvětluje termín „asketické ideály“. Ten by mohl být chápán jako jakési přemostění mezi Nietzscheho raným a pozdním obdobím. Práce se kromě vydaných textů také ve velké míře zaměří na fragmenty z rané Nietzscheovy pozůstalosti.

## Abstract

This work aims to examine the early philosophical and esthetical concept of Friedrich Nietzsche, which is elaborated in his first published work *The Birth of Tragedy from the spirit of Music (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872)*. This concept, based on a mutual tension between the Apollonian and Dionysian, will be examined mostly from the perspective of a significant „struggle“ of Dionysus and Socrates. Its manifestation is first apparent as a contradiction between theoretical and tragical world understanding or a contradiction between optimism of science and pessimism of arts. The work will mostly focus on the origin of the theoretical optimism, which is coming from the human „will to truth“. Its archetype is represented in Nietzsche's early philosophy by Socrates. The problem, which comes to light with this struggle of Dionysus and Socrates, will necessarily lead the work to examine Nietzsche's critique of cognition led by the metaphysical understanding of the term „truth“. The basis of this critique lies in the metaphorical character of language and human cognition in general, which is interpreted in the most complex way in his work *On Truth and Lie in the Extra-Moral Sense (Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, 1873)*. As a follow-up to Nietzsche's critique of cognition, the motivation will be to show what does it mean in its entirety, when Nietzsche claims that human being is fundamentally an „artistically creating subject“ and how is this claim related to the mentioned struggle of Socrates and Dionysus. The phenomenon of Socratismus, which is in Nietzsche's opinion to blame for the extinction of deep Hellenic arts, will turn out to be a kind of deflection from the human nature, which is based in a flight from suffering, results in a flight from life in general and has its roots in a denial of the tragical nature of the world. In a sharp contradiction to this phenomenon will appear „tragical arts“, which significant power is to reflect the contradictory nature of the world and which is based in a „joyfull affirmation“ of the world in its contradictory nature. The intention at the end of the work will be to show that the problem of the impact of Socrates, which lies in the will to truth, is possible to see also in Nietzsche's late philosophy. The motivation will be to show a parallel in the third treatise of Nietzsche's work *On the Genealogy of Morality (Zur Genealogie der Moral, 1887)*, where he explains the term „ascetic ideals“. This term could be understood as a bridge between his early and late period. Except of Nietzsche's published texts, the work will also concentrate on fragments from his

inheritance.

*Das Ineinander von Leid und Lust  
im Wesen der Welt ist es,  
von dem wir leben.  
Wir sind nur Hülsen  
um jenen unsterblichen Kern<sup>1</sup>*

## 1. Úvod

Záměrem této práce je prozkoumat filosofickou koncepci Friedricha Nietzscheho v jeho raných textech z 60. a první poloviny 70. let 19. století, která občas bývá označována jako tak zvaná „artistní metafyzika“. Ukázat, co je tímto myšleno a v čem tedy spočívá významná role umění a uměleckého utváření v této koncepci, bude hlavní motivací práce. Po představení základních pilířů Nietzscheho „estetického“ myšlení bude práce vedena tázáním po pozici umění ve vztahu k lidskému poznání, vedeném metafyzickým uchopením pojmu pravdy. Umění se ukáže v ostrém protikladu vůči logicko-rationálnímu nazírání světa, které je rozvíjeno ve vědě a jejích pojmových konstrukcích. Sledováním tohoto protikladu a jeho různých podob v Nietzscheově raném díle se pak pokusím nastínit některé problémy, které jeho působením vstupují do umění. Nedílnou součástí tématu bude také tak zvaný problém metaforičnosti řeči, který je jedním z klíčových motivů Nietzscheovy kritiky poznání a který se různým způsobem projevuje v umění i ve vědě. Práce si klade za úkol vyzdvihnout důležité momenty Nietzscheovy rané filosofické koncepce a ve vztahu k nim ukázat některé aspekty problému nahlížení umění a jeho posuzování. K rozvedení problematiky se zaměřím nejen na vydané texty, ale také na kritické vydání fragmentů z Nietzscheovy pozůstalosti.

Výchozím textem práce bude Nietzscheova prvotina *Zrození tragédie z ducha hudby* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872)<sup>2</sup>, ve které na reinterpetaci

---

1 KSA 7, 7[196], s. 213.

2 Původně vydáno pod názvem *Zrození tragédie z ducha hudby* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*), v roce 1886 však Nietzsche vydal práci znovu, obohacenou o autorův pokus o sebekritiku a úvodní slovo Richardu Wagnerovi, pod názvem *Zrození tragédie, aneb řečtví a pesimismus* (*Die Geburt der*



umění starého Řecka a řeckého rozumění světu zakládá vlastní filosofickou koncepci, stojící na vzájemném napětí dvou uměleckých živelů, apollinského a dionýského. Tyto dva principy prostupují svět a vybíjejí se v uměleckých dílech. Umění ve své vrcholné podobě viděl Nietzsche v řecké tragédii, kde se podle něj svobodný umělecký duch projevil nejvíce. V ní dochází k vrcholné součinnosti obou živelů. Vlastní úkol tragického umění pak Nietzsche chápe jakožto zrcadlení tragické podstaty světa. Pravá povaha skutečnosti je podle Nietzscheho „tragická“ a umění je nejvlastnější a nejhlubší přístupovou cestou k jejímu nazírání. Ve vyjádření tragické zkušenosti bytí spočívá vlastní podstata umění. Svět je podle Nietzscheho ospravedlnitelný pouze prizmatem estetických hodnot jako estetický fenomén. Fenomén estetického neboli tragického se tak stává klíčovým motivem jeho rané filosofie.

Po zprvu neproblematickém představení základních momentů Nietzscheho filosoficko-estetické koncepce ze *Zrození tragédie* budu v díle dále sledovat především ty fenomény, které mají v Nietzscheho koncepci na svědomí zánik „hlubokého“ hellénského umění (jež měl podle něj na svědomí Sókratés), a z druhé strany ty, ve kterých viděl naději pro znovuzrození tragédie a mýtu v hudebním dramatu, dle jeho názoru nejvyšší umělecké formě, jejíž návrat ve svých raných letech spatřoval především ve Wagnerovi a jeho „gesamtkunstwerku“. Soustředit se tedy budu především na vykreslující se vztah Dionýsa a Sókrata, jak jej mladý Nietzsche pojímá. Právě tento odklon od bytostně „estetického“ lidského poměru ke světu od Sókrata až po moderní myšlení, vyjádřený například protikladem uměleckého a teoretického člověka nebo pesimismu a optimismu, pomáhá naznačit nejen problém poznání a pravdy, ale i problém filosofického uchopování umění a relativity posuzování uměleckého díla. Protože se Nietzsche vpravdě zajímá o téma poznání, ukáže se pak, v jakém smyslu je „umělecké rozumění světu“ přirozenějším a hlubším rozuměním než rozumění teoretické, a jak se tento odklon k teoretickému člověku u raného Nietzscheho ustavuje. Vztah Dionýsa a Sókrata, který Nietzsche označil za „věčný boj“, je zdrojem tohoto tlaku, jehož vlivem do umění vstupují neblahé vlivy omezeného, na metafyzickém pojetí pojmu pravdy založeného poznání. Tuto tendenci pronikající do umění, nazývá „estetickým sókratismem“. Její projevy bych chtěl v práci také sledovat.

V díle je tak zároveň nastíněn i problém vědy<sup>3</sup>, kterému se Nietzsche věnuje i později a který je jedním z důležitých bodů jeho raného díla. Tento problém je podle něj třeba řešit

---

*Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus).*

3 Srv. *Versuch einer Selbstkritik* in: NIETZSCHE, F.: *Die Geburt der Tragödie* in: KSA 1, s. 13.

právě na půdě estetiky a estetického nazírání světa, ne na půdě vědy samotné. Nietzsche i s odstupem času popsal úkol *Zrození tragédie* jako úkol „viděti vědu pod optikou umělcovou, umění však pod optikou života“<sup>4</sup>. Pojem život je pak bezprostředně spjatý s „tragickou zkušeností“, to znamená s poznáním nicotnosti a konečnosti jsoucího, které neustále vzniká a zaniká, a navrácí se do nevyčerpatelného dionýského základu světa. Tragické rozumění světu však není životní rezignací nebo pasivním pesimismem, je důležité zdůraznit, že je u Nietzscheho spíše radostným „přítakáním“ životu, se zahrnutím všeho zlého, je to „jásavé přijetí i všeho hrůzného a strašlivého, smrti a zániku“<sup>5</sup>. Tím se Nietzsche odpoutává od Schopenhauera a jeho pojetí pesimismu, podle kterého tragédie odhaluje pouze strašlivou pravdu života a jeho nicotnost, která naopak od vůle k životu zrazuje a vede k rezignaci.

Na vyzdvížené motivy ze *Zrození tragédie* naváží textem *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním (Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne)*, který Nietzsche nechal sepsat v roce 1873, ale za svého života jej nevydal. Nietzscheova kritika lidského intelektu, nastíněná v tomto spise, nám pomůže rozvinout i problém umění a lidského poznání ze *Zrození tragédie*. Umění se opět dostane do opozice vůči poznání, založeném na vymezování pojmů, subsumování individuálního pod obecné a jeho zahlazování, které zaváděním dočasně akceptovatelných konvencí vytváří lživou představu poznání pravdivého a obecně platného, ve skutečnosti se ale podstaty věcí nedotýká a skrze své pojmosloví pouze dosahuje jisté asimilace člověka ve světě. Toto poznání klamně předpokládá plynulý přechod mezi individuálním a obecným a oddělitelnost „objektivního“ od „subjektivního“. Umění v Nietzscheově kritice poznání neustále vystupuje jako výtvar bytostně odlišného způsobu rozumění světu a i přes svou zdánlivou neurčitost a záhadnost dospívá k „pravdivějšímu“ a hlubšímu nazírání světa. Kritikou pojmu a na něm založeném poznání vystupuje do popředí i Nietzscheem formulovaný problém pravdy, který odkazuje k metaforickému charakteru řeči.

Tím přistoupím k Nietzscheově pozůstalosti (zejména z období let 1868 - 1874), ve které se zaměřím na poznámky k problému metaforičnosti řeči, s jejichž pomocí se pokusím rozvést problematiku textu *O pravdě a lži* (část fragmentů jsou právě přípravné poznámky k tomuto textu, jiné poznámky toto téma dále rozvádějí). Blíže se tak ukáže problém logicko-

---

4 V orig.: „die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehn, die Kunst aber unter des Lebens“. Tamtéž, s. 14.

5 FINK, Eugen: *Nietzsches Philosophie*, s. 17.

racionálního poznání právě v tom, jakým způsobem řeč využívá a jakým způsobem se v něm metaforický charakter řeči projevuje. Dále mě bude v rámci Nietzscheho pozůstalosti zajímat vztah řeči a hudby, čímž se ukáže i zvláštní povaha hudby samotné. Pokusím se tedy lépe ozřejmit i relativně povrchně nastíněný bytostný charakter hudby ze *Zrození tragédie*, kde hudba (v návaznosti na Schopenhauera) oproti ostatním uměleckým disciplínám zaujímá zvláštní postavení. Není pojata jako objektivace vůle, ale má bezprostřednější charakter: je zrcadlením vůle samotné jakožto nejobecnější formy vyjevování<sup>6</sup>.

V závěru bych chtěl také ukázat, že některé podstatné rysy Nietzscheho raného myšlení lze pozorovat i v jeho pozdní filosofii. Konkrétně se zaměřím na třetí pojednání *Genealogie morálky* (*Zur Genealogie der Moral*, 1887). Nietzsche v něm osvětluje, co jsou to tak zvané „asketické ideály“, termín, který svým způsobem svírá problematiku textů raných a naznačuje jisté přemostění mezi jeho raným a pozdním myšlením. Bezmezná vůle k pravdě, kterou ztělesňuje sókratovská tendence, se pak objeví v jádru asketického ideálu, který v jistém smyslu směřuje k popírání života a zabraňuje tak i nespoutanému projevu svobodného uměleckého ducha. Vztah Sókrata a Dionýsa se tedy v posledku pokusím nechat vyznít skrze tento pozdní text.

Bylo by nepochopením Nietzscheho a nesprávným přístupem k jeho myšlení, kdybychom se na základě jeho textů pokoušeli o vypracování komplexního systému, který by poukazoval na jeho představu o „pravdivém“ poznání či nahlížení na umění a jeho posuzování. Cílem není uchopit jeho rané dílo jako celistvou koncepci, ale spíše se pokusit o výklad důležitých momentů jeho rané filosofické koncepce umění, které mohou stále vystupovat jako aktuální. A protože i Nietzsche nejvíce pozornosti ze všech uměleckých disciplín věnoval hudbě, ve které se podle něj teprve v plné síle projeví dionýský živel, zaměřím se i já především na ni. Hudba nejen zaujímá nejvíce prostoru v Nietzscheově estetice (kde je oproti ostatním uměleckým disciplínám pojata jak bezprostřední výraz hnutí vůle), ale zároveň je na ní možné dobře demonstrovat obtížnou uchopitelnost povahy umění obecně, způsobenou neuchopitelností toho, čeho se stává výrazem, totiž celku světa.

---

6 V tomto ohledu čerpá Nietzsche z Schopenhauera, vymezuje se ale odlišným pojetím rozlišení světa jako vůle a světa jako představy. O tom více později. NIETZSCHE, Friedrich: *K Schopenhauerovi in: Rané texty o hudbě a řeči*, s. 123-131

## 2. Zrození tragédie

Je těžké číst *Zrození tragédie*, aniž by člověk vnímal pozdější autorovu kritiku díla, kterou sám připojil na samý začátek druhého vydání (a ve které sám kritizuje svoji vlastní nevyzrálou promítající se do díla), aniž by vnímal jeho vlastní odklon od mnoha svých tvrzení a postojů, aniž by si byl vědom rozporuplnosti a neprůhlednosti celé jeho filosofie. Člověk se neubrání pocitu, že v tomto díle je mnoho problematického, nedořešeného, že je práce vedena především intuicí a mladickým nadšením. Sám Nietzsche je vůči své prvotně velmi kritický, a to co do vlastního přístupu k problematice, způsobu psaní, nebo přehnané ambicióznosti celého spisu. Ale přestože – jak sám zpětně hodnotí – ve *Zrození tragédie* stále pouze mluvil a nezpíval<sup>7</sup>, dává nám kniha vytušit, že jí prostupují myšlenky, které jsou stále i z perspektivy dneška zcela zásadní. Jak k Nietzscheho přístupu dodává Günter Wolfhart v doslovu k německému vydání *Zrození tragédie*:

*„Co záleží na retrovertní radosti učenců vracet se zpět, aby se něčemu přišlo na kloub; co záleží na zvrácené radosti, rozpoznávat v novém stále znovu jen staré? Nietzschemu záleželo více na tom, aby ve starém rozpoznal něco nového, aby se vrátil před všechny zpět, k velkým nepřekonaným průkopníkům básnění i myšlení v tragickém období Řeků, k Aischylovi a Hérakleitovi, a nabral „smělý rozběh“ ke skoku do přítomnosti i do toho, co v ní na nás čeká“<sup>8</sup>.*

Tímto duchem je nesen i přístup k této práci: namísto zevrubného zkoumání Nietzscheho vztahu k Řekům a řeckému umění, namísto polemiky s jeho interpretacemi a

---

7 „Sie hätte singen sollen, diese >neue Seele< - und nicht reden! Wie schade, dass ich, was ich damals zu sagen hatte, es nicht als Dichter zu sagen wagte: ich hätte es vielleicht gekonnt!“ Versuch einer Selbstkritik in: NIETZSCHE, F.: *Die Geburt der Tragödie*, KSA 1, s. 14.

8 Z orig.: „Was liegt an der retrovertierten Gelehrten-Freude, zurückzugehen, um dahinterzukommen; was liegt an der verkehrten Freude, im Neuen immer nur das Alte wiederzuerkennen? Nietzsche lag mehr daran, im Alten das Neue zu erkennen, zurückzugehen zu den großen unüberholten Anfängern des Dichtens und Denkens im tragischen Zeitalter der Griechen, allen voran zu Aischylos und Heraklit, um >kühnen Anlauf< zu nehmen zum Sprung in die Gegenwart und das, was in ihr auf uns zukommt.“ WOLFHART, Günter: *Nachwort*. in: NIETZSCHE, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*, s. 156.

kritiky hluchých míst se pokusím od díla odstoupit, uchopit jednotlivé důležité fenomény, které Nietzsche v těchto interpretacích spatřuje, a nechat je vystoupit. Ty pak zkusím vzájemně konfrontovat a nahlédnout, zda mohou i v současné době nějakým způsobem přijít ke slovu. Nietzscheovo raná filosoficko-estetická koncepce nepochybně odstartovala nový pohled na umění, který byl před ním takřka nemyslitelný a který výrazně ovlivňuje i současné myslitele. Způsob, jakým chápal dionýský fenomén u Řeků a jakým způsobem chápal sókratismus a Sókratovo působení v antickém myšlení, lze totiž označit za něco opravdu nového, co bylo předtím nemyslitelné a co otevírá prostor novým úvahám o povaze poznání, umění obecně i o situaci umění moderního. Protiklad dionýského (jako fenoménu zrození tragédie) a sókratovského (jako fenoménu její smrti) prostupuje celou jeho ranou filosofií<sup>9</sup> a je zároveň patrné, že tento protiklad, který mimo jiné ustavuje negativní poměr umění k pravdě, promýšlel Nietzsche i ve svém pozdním období. Lze to pozorovat například v reflexi *Zrození tragédie* z roku 1888, kde zmiňuje: „*Poměr umění k pravdě jsem od nejranějších let bral vážně: a ještě nyní stojím před tímto rozpolcením s posvátným zděšením*“<sup>10</sup>.

## 2.1 Apollón a Dionýsos

Už v první větě knihy Nietzsche klade umění a logické poznání do jisté míry proti sobě a poukazuje na nemožnost postavit uchopování umění pouze na logických úvahách: „*Mnoho získáme pro estetiku, dojdeme-li nejen logického poznání, nýbrž bezprostředně názorné jistoty, že vývoj umění jest vázán na dvojici živlů apollinského a dionýského [...]*“<sup>11</sup>. Napětí mezi těmito živly, dualismus těchto dvou odlišných druhů uměleckého puzení, je podle Nietzscheho základní hnací silou uměleckého utváření a jeho vývoje. Nietzsche se je nepokouší pevně vymezovat. Není ani tolik divu, má-li být jejich vzájemné napětí něčím, co

---

9 Srv. WOLFHART, Günter: *Nachwort*. in NIETZSCHE, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*. s. 157.

10 KSA 13, s. 500

11 V orig.: „*Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, daß die Fortentwicklung der Kunst and die Duplizität des Apollischen und des Dionysischen gebunden ist [...]*“ NIETZSCHE, F.: *Die Geburt der Tragödie*, in: KSA 1, s. 25.

se logickým konstrukcím vymyká. Sám říká, že mu nejde o pojmové uchopení, na antické umění chce pohlížet spíše skrze výklad rozumění světa Řeků, který se v jejich umění ukazuje. Dualismem apollónského a dionýského principu chce tedy Nietzsche zprvu naznačit napětí a propast mezi obrazným uměním výtvarným a neobrazným uměním hudby.<sup>12</sup>

Apollinský svět umění výtvarného, svět snu (Traum) a dionýský svět opojení (Rausch), svět umění hudebního, do sebe narážejí a vzájemným napětím dráždí k uměleckému utváření, ve kterém se tento protiklad ustaluje. Společným výrazem „umění“ je pak tento protiklad, jak Nietzsche dodává, jen „*zdánlivě překlenutý*“<sup>13</sup>. Tím naznačuje i jistou otevřenost a neohraňovanost pojmu „umění“. Nelze na něj nikdy pohlížet jako na pojem, který by byl do sebe schopen jednotlivá umělecká díla nebo umělecké výrazy pojmut. Umění je nejprázdnějším a nejbohatším termínem zároveň. Odkazuje na jednotlivé případy individuálního, které jsou charakteristické právě svou zvláštností, ale na rozdíl od pojmu je nesmí redukovat tím, že by je převáděl na „stejně“. To, co je veškerému umění společné, je podle Nietzscheho právě onen původ v „*otevřeném sporu*“<sup>14</sup> apollónského a dionýského principu.

Apollón tedy značí sklon k výtvarnému umění, je bohem světla, jasnosti, tvaru, uspořádání. Odkazuje k moci krásného zdání, k lidskému pudu vytvářet nové a nové obrazové světy, je bohem snové obraznosti a plastičnosti, bohem principu individuace. Dionýsos oproti tomu značí chaos, bouřlivost, nespoutanost, šílenost a vášnivost hudby, vír životního pohybu. Dionýské opojení princip individuace ruší a subjektivní se v něm ztrácí. Rozbívá individuum a splývá s prvotním bytím<sup>15</sup> (Ursein). Je to síla, která bourá a znovu buduje. Svět apollónského snu je charakterizován mírou, formou, harmonií a krásou; ve světě dionýského opojení vládne elementárnost, chaotičnost a roztříštěnost<sup>16</sup>.

Nietzsche staví dionýský princip nad apollinský, a to vzhledem k rozdílné povaze obou způsobů uměleckého puzení. Apollinský výtvarník, plastik a s ním spřízněný epik

---

12 Srv. Tamtéž.

13 Celý kontext: „(...) beide so verschiedene Triebe gehen neben einander her, zumeist im offenen Zwiespalt mit einander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort >Kunst< nur scheinbar überbrückt: (...).“ Tamtéž.

14 „im offenen Zwiespalt“ Tamtéž.

15 Srv. Tamtéž, s. 62.

16 Srv. MEYER, Theo: *Nietzsche und die Kunst*, s. 28.

vnímá obrazy a s nimi rozmanitým způsobem zachází, je plně ponořen do těchto obrazů. Dionýský hudebník oproti tomu splývá přímo s „prajednotou“ a jejím základním rozporem, přičemž hudba je přímým zrcadlením této prajednoty, které je neobrazné a nepojmové. Hudba odkazuje za to, co se jeví, Nietzsche říká, že je „věci o sobě“<sup>17</sup>. Obrazy hudebníka jsou rozmanitými objektivacemi jeho „tragického pocitu“, přestože nelze říct, že by jeho výtvořiny svým obsahem byly subjektivní. Hudebník je sám prabol a prazvuk. Na rozdíl od výtvarného umění není hudba zrcadlením nějakého zpředmětnění vůle, je zrcadlením vůle samotné.

Apollinské je zprvu interpretováno jako protiklad dionýského, už v závěru *Zrození tragédie* ale Nietzsche zahrnuje apollinské pod dionýské. Vzájemný protiklad a napětí je pak chápán uvnitř společné jednoty, protože oba principy patří nerozlučně k sobě. Tato nadřazenost dionýského, které do sebe dokáže přes všechnu protikladnost apollinské pojmout, způsobuje zároveň nadřazenost hudby jakožto vrcholného výsledku dionýského puzení ostatním uměleckým disciplínám. Nadřazovat hudbu tímto způsobem ale považuji za problematické. Moderní výtvarné umění by nás dokázalo přesvědčit, že se dokáže oprostít od tvaru, míry a principu individuace a že také svým působením může odkazovat za obrazy, které vyjevuje. A i přestože se hudba může zdát svým probíháním v čase a zdánlivě nemateriálním charakterem bezprostřednějším vyjádřením, nelze výtvarnému umění tak jednoduše přisoudit druhořadost. Příkladnějším v této práci se jakékoliv hierarchizaci uměleckých disciplín budu snažit vyvarovat. Nejen pro tuto problematičnost, ale také proto, že se tato otázka vlastního tématu práce nedotýká. Nietzscheova koncepce by nám měla dobře posloužit i přesto, že tento její aspekt vynecháme. Je možné vidět, proč v Nietzscheově koncepci dionýský živel zaujímal důležitější postavení a proč jej prvotně stavil tak radikálně proti živlu apollinskému. Vše odkazující k prazákladu – k životnímu proudění, k vášni a opojení, k odosobnění a schopnosti „směřovat za“ jevy, k prosvětlení jsoucího v celku – Nietzsche staví na stranu dionýského; apollinské je oproti tomu pouhým krásným ustrnutím

---

17 Zde zatím takto neproblematicky, později se ale zaměříme na Nietzscheho pojetí vůle, které se odklání od pojetí Schopenhauerova. Ukáže se, že „věci o sobě“ zde myslí něco jiného než Schopenhauer. Z poznámek k Schopenhauerovi z roku 1868 (což je v době, kdy Nietzsche na *Zrození tragédie* pravděpodobně pracoval) je vidět, že Nietzsche, přestože jej bezmezně obdivoval, zaujímal k Schopenhauerovi kritický postoj už velmi brzy. Jedna z kritik směřuje právě k pojetí vůle jako „věci o sobě“. Zde zatím velmi zkráceně: „Věc o sobě“ zůstává skryta a transcendentní založení vůle jakožto „věci o sobě“ je nedokazatelné, tudíž ho nemá význam myslet. Viz *K Schopenhauerovi*, in: NIETZSCHE, F.: *Rané texty o hudbě a řeči*, s. 123-131.

ve světě snových obrazů. I tak zvaný sókratismus, o kterém bude řeč později, jako ztělesnění všeho pro hluboké tragické umění destruktivního, nachází podle Nietzscheho svůj původ v apollinském. Je pochopitelné, že takto vystavěná dichotomie (kde na straně dionýského stojí hudba a na straně apollinského výtvarné umění) bude představovat dionýské jako mocnější, hlubší, původnější, a apollinské spíše jako něco krácejícího po povrchu věcí, co má být podmaněno a ovládnuto pro potřebu umění hudebního, kterému slouží a které teprve je bezprostředním „dotekem bytí“. Samotnému Nietzscheovi se ale ona dichotomie postupem času více a více rozpadá. Ukazuje se, že od sebe nelze apollinské a dionýské oddělit a myslet zvlášť, že se oba se principy navzájem prolínají. Budeme tedy k této dichotomii a následnému nadřazování hudby nad ostatními uměleckými disciplínami, které z ní plyne, přistupovat opatrně.

## 2.2 Tragické rozumění světu

Dosud jsme apollinský a dionýský princip vyložili jako jakési ontologické charakteristiky uměleckého puzení, které přesto, že spolu svádí spor a naráží do sebe, mohou dosáhnout zároveň i určitého souladu. Pro Nietzscheho ale tyto principy nepředstavovaly pouze rozdílná umělecká puzení, ale spíše dva rozdílné živly, které vyvěrají z prazákladu světa. Apollinský a dionýský princip tak představují metafyzické principy světa<sup>18</sup>. Život a svět jsou podle Nietzscheho ospravedlnitelné pouze jako estetické fenomény, přičemž umění odráží onu rozporuplnou a dvojznačnou povahu světa. Tuto schopnost ospravedlnit a vyjádřit svět v jeho rozporuplnosti přisuzuje Nietzsche právě tragickému umění. Konkrétně v antické tragédii spatřuje vrcholnou uměleckou formu, ve které je protiklad apollinského a dionýského překonán a dochází ke vzájemnému prolnutí obou principů<sup>19</sup>.

Tragédie je tedy souhrou těchto principů a jejich prostřednictvím odkrývá a vyjevuje

---

18 Srv. KSA 1, s. 103.

19 Už zde je možné pozorovat rozporuplnost Nietzscheovy koncepce. Často je mu vyčítáno, že se sám nedokázal vymanit z vleku toho, proti čemu bojoval a zde se, zdá se, jedná přesně o tento případ. Nietzsche chápe tragédii jakožto překonání protikladu apollinského a dionýského, toto překonání ale přesně ztělesňuje tendenci usilovat o překonání a „opravení“ rozporu v základu světa, která je tolik vlastní sókratovské dialektice, proti které Nietzsche zbrojí.



tragickou podstatu světa. Dionýské se vybíjí ve světě apollinských obrazů, hudba se prolíná s obrazy, sen s opojením, tvar s chaotičností, nespoutanost s uměřeností, to vše vytváří celek v souhře obou uměleckých pudů. „*Dionýsos mluví jazykem Apollónovým, Apollón však posléze jazykem Dionýsovým: a to je nejvyšší cíl tragédie a umění vůbec.*“<sup>20</sup> Z dionýského stavu opojení vzchází krásné zdání apollinských obrazů, které zakrývá strašlivou a ničivou (tragickou) povahu skutečnosti, ta ale apollinské zdání znovu a znovu ruší. Toto zrušení ale není pouze marnivé a bolestné, protože z dionýského opojení zároveň vzchází nová hluboká zkušenost světa. Oba principy se tak v tragédii ukazují jako dvojznačné – svět apollinský zastupují krásné obrazy, ale je vždy zdáním, dionýské opojení je zároveň bolestí a strastí vyvěrající z podstaty světa. Apollón zahaluje do snu, do něj ale vtrhne strastiplná skutečnost, zjevné je rozbíjeno beztvarym životním prouděním, jsoucí je odsouzeno k zániku a navrácí se do prazákladu světa. „*Tragédie se pro estetického diváka stává metafyzickou zkušeností: v utrpení a zániku hrdiny se setkává s tím, bez čeho svět jeví není možný, z čeho se veškerá krása zjevného světa rodí.*“<sup>21</sup>

Tragičnost se tedy stává fenoménem estetická a tragické rozumění světu je pro umění nezbytné. Umělec zakouší tragickou zkušenost bytí a umění je vyjádřením této nejhlubší zkušenosti, ve kterém zároveň dochází k metafyzickému prosvětlení jsoucna v celku. Umění je tedy nejen „vlastní metafyzickou činností člověka“, ale zároveň způsobem nahlížení světa, jeho rozumění a prožívání skrze zakoušení onoho prvotního rozporu, propasti mezi apollinským a dionýským i jejich výše zmíněné dvojznačnosti<sup>22</sup>. Je ale důležité tento tragický pohled na svět pochopit správně, nezaměnit jej se schopenhauerovským pesimismem. Nietzsche odstraňuje jednostrannost Schopenhauerovy filosofie tím, že proklamuje opačné životní naladění. Tragický pohled na svět nezrazuje od vůle k životu, není rezignací ani pasivním pesimismem, je spíše radostným „*přítakáváním životu v jeho problematickosti*“<sup>23</sup>, přijetím smrti i zániku, bolesti a všeho zlého. Výstižně to popisuje Eugen Fink: „*Tragické přítakání i zániku vlastní existence tkví v základním poznatku, že všechny konečné bytosti jsou jen pomíjivým vzedmutím z velkého plynutí života, že zánik*

---

20 V orig.: „*Dionysus redet der Sprache des Apollo, Apollo aber schließlich die Sprache Dionysus: womit das höchste Ziel der Tragödie und der Kunst überhaupt erreicht ist.*“ NIETZSCHE, F.: *Die Geburt der Tragödie*, in: KSA 1, s. 140.

21 KOUBA, Pavel: *Nietzsche. Filosofická interpretace*, s. 24.

22 Srv. ZAJÍC, Václav: *Nietzsche a umění*, in: VRABEC et al.: *Filosofické reflexe umění*, s. 140

23 Tamtéž, s. 25.

*konečného jsoucího není naprostým zničením, nýbrž návratem do životního základu, z něhož vše jednotlivé vystupuje.*“<sup>24</sup>

### 2.3 Estetický sókratismus

V antické tragédii, ve které se prolíná apollinský a dionýský princip, spatřil tedy Nietzsche nejvyšší uměleckou formu. Tragické období Řeků pro něj představuje nespoutané období umění a života, po kterém už nikdy nebylo podobné hloubky dosaženo. Tragédie totiž postupně šla ke svému konci. Dionýsos byl zatlačován novou tendencí v umění, která podle Nietzscheho nachází svůj původ v dialektickém pudu po vědění. Závěrečný souboj s tímto novým „démonem“ svedl Euripidés, se kterým tragédie dospěla ke svému zániku. Tuto tendenci, démona, který z tragédie vypudil dionýský živel, představuje Sókratés. Ten pro Nietzscheho zosobňuje nový netragický a neumělecký pohled na svět, tendenci podřítit život a umění nadvládě rozumu. Nejvyšší ctností je pro takto pojatého Sókrata vědění, zdáním a klamem pohrdá, krásné je jen to rozumné. Sám uznává jen hon za tím, co je „skutečné“ a „pravdivé“, neuvědomuje si plně onu rozporuplnost a neuchopitelnost celku světa i omezenost svého vlastního snažení. Síla tragédie a tragického vidění světa tak pro něj nutně podle Nietzscheho musela zůstat skryta, nemohl odhalit, že právě ona svět otevírá. Instinktivní moudrost (kterou u tvořivého uměleckého člověka Nietzsche vyzdvihuje) se u Sókrata ohlašovala pouze ve formě jeho „daimonia“, vnitřního hlasu, který plnil funkci varování. Dochází u něj tak k zvláštnímu převrácení, kdy vědomí plní tvořivou funkci instinktu a instinkt kritickou funkci vědomí<sup>25</sup>. Sókratés přináší víru v přísně logické a chladné uvažování, naivní optimismus, že nám rozum celou spletitou hru světa odhalí, že bude prvotní rozpor světa a prabol jeho prostřednictvím překonán. Tato vypočítavost, účelovost a chladnost teoretického nazírání světa ruší jakoukoliv představu hlubokého umění tragického. V lůně teoretického optimismu člověk zapomíná sebe sama jako „umělecky tvořící subjekt“<sup>26</sup>. Sókratés je pro Nietzscheho strůjcem „dějinné lsti“, pomocí které na místo tragického umění dosadil vědu a vědění a snažil se tak před rozporuplností

---

24 FINK, Eugen: *Nietzsches Philosophie*, s. 18.

25 Srv. NIETZSCHE, F.: *Die Geburt der Tragödie*, in: KSA 1, s. 90.

26 Co je tím v plném rozsahu myšleno bude osvětleno v kapitole o metaforičnosti řeči.

světa utéct do bezrozporného světa pojmu<sup>27</sup>. Tuto lest pak stvrdil tím, že za plného vědomí prosadil vlastní rozsudek smrti před vyhnanstvím (což zmiňuje ve svém pokusu o sebekritiku z roku 1886), čímž sám sebe pasoval do role hrdiny, který se obětoval v boji za pravdu. Tak k této víře v pravdu podle Nietzscheho svedl i celé Řecko.<sup>28</sup> Tato lest byla ale zároveň sebe-přelstěním.

Tak vzniká ze své podstaty neumělecký a netragický „estetický sókratismus“, který vytlačil dionýský živel a apollinský přesně vymezuje a přizpůsobuje svým pravidlům. „(...) kdo by nepoznal, že v bytnosti dialektiky je utajen element optimistický, jenž slavnostně jásá při každém logickém závěru, může dýchat jen v chladném jasu a plném vědomí, a jenž jakmile se jednou vedral do tragédie, nutně přebují a rozloží její sklony dionýské.“<sup>29</sup> V tomto smyslu lze chápat Nietzscheův protiklad pesimismu umění a optimismu věd. Pesimismus umění právě proto, že umělec přitakává bolesti i zániku, rozporům života a světa, přijímá svět v jeho prapůvodní rozpolcenosti. Věda v sobě nese oproti tomu optimismus, víru, že je svět možné v jeho totalitě uchopit a ovládnout, podřídit rozumu. Pesimismus umění konfrontuje člověka s dvojznačností a neuchopitelností světa, optimismus vědy se této konfrontaci vyhýbá a prvotní rozpor světa popírá. Trefně to Nietzsche vystihuje ve svých poznámkách ze zimního semestru na přelomu roku 1869 a 1870: „*Pesimismus je důsledkem poznání o absolutně nelogickém základu 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.*“<sup>30</sup>

---

27 Srv. CHAVALKA, Jakub: *Nietzschova koncepce umění*, s. 119.

28 Srv. Tamtéž, s. 118-119.

29 V orig.: „(...) wer vermöchte das optimistische Element im Wesen der Dialektik zu verkennen, das in jedem Schlusse sein Jubelfest feiert und allein in kühler Helle und Bewußtheit athmen kann: das optimistische Element, das, einmal in die Tragödie eingedrungen, ihre dionysischen Regionen allmählich überwuchern und sie notwendig zur Selbstvernichtung treiben muss(...)“ NIETZSCHE, F.: *Die Geburt der Tragödie*, in: KSA 1, s. 94.

30 V orig.: „Der Pesimismus ist die Folge der Erkenntniß vom absolut Unlogischen der Weltordnung: stärkster Idealismus wirft sich in Kampf gegen das Unlogische mit der Fahne eines abstrakten Begriffs, z. B. Wahrheit, Sittlichkeit usw. Sein Triumph Leugnung des Unlogischen als eines Scheinbaren, nicht Wesentlichen. Das „Wirkliche“ ist nur eine idea.“ NIETZSCHE, F.: *Nachgelassene Fragmente 1869-1874*, KSA 7, 3[51], s. 74.

Ve *Zrození tragédie* se tak vykresluje ještě další důležitý protiklad. V něm vládne mnohem ostřejší rozpor, než je tomu u apollinského a dionýského, kde je propast mezi oběma živly překlenuta tím, že je nelze myslet odděleně, že se vzájemně prolínají a v umění směřují ke společné jednotě. Tento ostrý rozpor se skrývá v protikladu dionýství a sókratovství, ve kterém je možné vidět, co pro Nietzscheho představovalo opravdového nepřítele dionýského umění a uměleckého nazírání světa. Sókratés představuje „*typus teoretického člověka*“<sup>31</sup>. Protiklad teoretického a uměleckého člověka pak popisuje Nietzsche takto: „*Pokaždé, když se odhalí pravda, ulpí umělec svým nadšeným pohledem pouze na tom, co i teď, po jejím odhalení, je ještě zahalující rouškou: teoretický člověk naproti tomu kochá se a vzněcuje rouškou, které byla odhozena, a nejvyšší slasti mu dopřává, může-li na vlastní rub se zdarem znova ji odhalovati*“<sup>32</sup>. Teoretického člověka vede obsese hledání pravdy, přesvědčení, že rozum má klíč k záhadě světa, že jsoucno může být logickým myšlením nejen poznáváno, nýbrž dokonce i „opravováno“<sup>33</sup>. Toto přesvědčení je podle Nietzscheho vlastní vědě, která jej dohání ad absurdum a nutně musí dospět až ke svým vlastním hranicím. Pak se tato tendence teoretického optimismu překlápí do tragické rezignace, sám optimismus vědy se ukáže jako tragický a vnitřně rozporuplný a bude potřebovat, aby na pomoc přišlo umění, které dá podnět k nové formě poznání, poznání tragickému. Zde je potřeba říci, že Nietzsche neopovrhne vědou jako takovou<sup>34</sup>, zbrojí pouze proti oné absolutizaci rozumu, proti neoblomné víře, že dialektické myšlení dokáže proniknout do nejhlubších tajů jsoucího, proti neoblomnému přesvědčení, že ve vědění spočívá světový všelék, proti „sókratovské životní tendenci“ a slepému optimismu vědy. V tom tkví význam jeho již v úvodu zmíněné věty, že vlastním úkolem *Zrození tragédie* je „*viděti vědu pod optikou umělcovou, umění však pod optikou života*“<sup>35</sup>. Umění má skrze tragické poznání zaštiťovat a směřovat vědu, má krotit poznávací pud, samo má pak být plně oddáno tragické povaze světa, nahlížet ji a svébytným způsobem odrážet.

---

31 „*Typus des theoretischen Menschen*“. NIETZSCHE, F.: *Die Geburt der Tragödie*, in: KSA 1, s. 98.

32 V orig.: „*Wenn nämlich der Künstler bei jeder Enthüllung der Wahrheit immer nur mit verzückten Blicken an dem hängen bleibt, was auch jetzt, nach der Enthüllung, noch Hülle bleibt, genießt und befriedigt sich der theoretische Mensch an der abgeworfenen Hülle und hat sein höchstes Lustziel in dem Prozeß einer immer glücklichen, durch eigene Kraft gelingenden Enthüllung.*“ Tamtéž.

33 Srv. Tamtéž, s. 99.

34 Viz jeho následující vědecká (pozitivistická) „metoda“ ve spise *Lidské, příliš lidské*. NIETZSCHE, F.: *Menschliches, Allzumenschliches*, KSA 2. Berlin/New York, 1999

35 NIETZSCHE, F.: *Versuch einer Selbstkritik* in: KSA 1, s. 14.

Tendence ztělesněné sókratovským teoretickým optimismem tedy vytlačily dionýský živel z umění, a s ním i tragické nazírání světa. Vytlačily, ale nezahubily, Nietzsche dodává, že Dionýsos musel pouze „prchnouti do podsvětí“<sup>36</sup>. Optimismus teoretického člověka, jeho snažení bytostně ne-dionýské, brání dionýskému umění a dionýské moudrosti projevit se, nemůže však tragickou povahu světa zrušit. Pro Nietzscheho ona dionýská síla nutně dřímá v samém základu světa, a proto ji nelze definitivně zničit. Svět je bytostně tragický, čili dionýský. Moderní svět, ke kterému se snaží Nietzsche svoji koncepci v závěru knihy vztahovat, je ale zaplaven sókratovskou kulturou, jejíž ideálem je teoretický člověk, a dokud bude tato tendence základem přístupu ke světu, zůstane dionýský živel popřen a zahnán do ústraní. Teoretický člověk se ale začíná děsit důsledků svého myšlení, zjišťuje, že jeho chladné poznávání a „opravování“ světa bolest jsoucna nevyhladí a že musí nutně narazit na své meze. Nedospívá k uspokojení a zároveň ztrácí půdu pod nohama, není ale již schopen ze svých kolejí vystoupit a přijmout svět ve své celosti, i s veškerou krutostí jsoucího. Tuší nevyhnutelné, a to, že „*kultura, zbudovaná na principu vědy, nutně se zhroutí, jakmile se stává nelogickou, tj. jakmile počne prchatí před svými důsledky*“<sup>37</sup>. Sama věda, založená na přísně logickém myšlení, se tedy stává vnitřně nelogickou a hroutí se v základech. Až tímto momentem počínaje, otevřela se podle Nietzscheho, jak už bylo zmíněno, možnost znovuzrození tragického umění. V počátek tohoto tragického obrození, návrat umění ve své plné živelnosti, které se osvobodí od sókratovské kultury, doufá u německé hudby, konkrétně např. u Bacha, Beethovena, ale především u Richarda Wagnera a jeho „*gesamtkunstwerku*“. Z dionýského ducha hudby může podle Nietzscheho znovu povstat dionýský živel a s ním i mýtus a tragédie.

Co je pro nás důležité, je zachytit a zdůraznit onen protiklad dialektického postoje ke světu, ztělesněného Sókratem a dionýské povahy světa, která spočívá v prvotním rozporu v jeho základu, jež je naznačen napětím mezi apollinským a dionýským principem. Sókratovská tendence si klade za úkol onen prvotní rozpor překonat a tím se vzpírá nejen bytostně tragické povaze světa, ale i umění jakožto původnímu fenoménu života. Tím vzniká teoretická kultura, která tento svůj odklon vědomě maskuje a ospravedlňuje

---

36 „*in die Unterwelt, (...), flüchten mußte.*“ NIETZSCHE, F.: *Die Geburt der Tragödie*, in: KSA 1, s. 114.

37 V orig.: „*Kultur, die auf dem Prinzip der Wissenschaft aufgebaut ist, zugrunde gehen muß, wenn sie anfängt, unlogisch zu werden, d.h. vor ihren Konsequenzen zurückzuffliegen.*“ Tamtéž, s. 119.

usilováním o „pravdivé“ poznání, které staví nad umění a nad život. Tím se zahaluje do lži. O tom více v příští kapitole.

Problémem celé knihy je jistá nevyjasněnost a záhadnost, která vztah apollinského a dionýského. Bývá i častou výtkou na účet Nietzscheho, že dostatečně nevyjasnil, v čem ono dionýské spočívá a jaké je bytostné určení tragického, a díky tomu nedokázal dostatečně osvětlit a ontologicky uchopit fenomén estetična. „*Dimenze Dionýsa je spíše „mystický“ tušena než pochopena*“<sup>38</sup>, píše Eugen Fink. Tento charakter je problematický, pro Nietzscheho a jeho přístup k úvahám o umění ale poměrně příznačný. Neuchopovat, nesnažit se beze zbytku pochopit něco, co je a co má zůstat pro nás svou povahou neuchopitelné a proto do jisté míry skryté. Sám něco podobného zmiňuje právě ve vztahu k hudbě ve své pozůstalosti, když si poznamenává: „*Tušení jako princip hudebního porozumění*“<sup>39</sup>. Jako by jakési pouhé tušení bylo pro Nietzscheho jistým způsobem nahlížení, jak k umění přistupovat, ale zároveň ho „nechat být“, nesnažit se jej vymezit a pochopit, ale ponechat mu jeho svobodu, tajemnost a pouze se pokusit vytušit, v čem se ona neuchopitelná krásná záhadnost a tajemnost umění projevuje. A možná to je ten jediný možný způsob – pokusit se vytušit. K tomu se ještě dostaneme.

Nyní ale přistupme ke spisu *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním*, kde Nietzsche mimo jiné i blíže specifikuje již zmíněný protiklad dionýství a sókratovství, umění a vědy, pesimismu a optimismu, a to tím, že nastíní, v čem podle něj spočívá (Sókratovi vlastní) lidský pud k pravdě, jakým způsobem vzniká a jakým způsobem se zasluhuje o rozevření tohoto protikladu. Spis je nejucelenějším textem, ve kterém Nietzsche nastiňuje své pojetí metaforického charakteru řeči a lidského poznání obecně. Pokusíme se jej propojit i s dalšími fragmenty z Nietzscheovy pozůstalosti, pomocí kterých se pokusíme celou problematiku upřesnit. Budeme ale přitom mít na vědomí problematičnost Nietzscheovy pozůstalosti, způsobenou především manipulativními interpretacemi Nietzscheovy sestry Elisabeth Förster-Nietzsche, která se mermomocí snažila původ Nietzscheovo nejzásadnějších myšlenek hledat právě již v jeho raném období.

---

38 V orig.: „*Die Dimension des Dionysos ist eher „mystisch“ erahnt, als begriffen, (...)*“ FINK, Eugen: *Nietzsches Philosophie*, s. 27.

39 *Tři poznámky o podstatě hudby (1862)* in. NIETZSCHE, Friedrich: *Rané texty o hudbě a řeči*, s. 120.

### 3. Umění a metaforičnost poznání

#### 3.1 Původ pudu k pravdě

Jak už bylo nastíněno ve *Zrození tragédie*, celek světa je ve své tragické povaze podle Nietzscheho bytostně rozporuplný, temný a neproniknutelný. K tomu, aby člověk tento rozpor vůbec nějakým způsobem vstřebal, v rozporuplném světě přežil a vydobyl si jistou smířenost se světem a se sebou samým, slouží lidský intelekt. Přestože ale intelekt jakožto prostředek k zachování individua žádným způsobem tuto svou lidskou úlohu nepřesahuje, ctí jej člověk jako „pravé“ poznání světa. „*Domyšlivost spojená s poznáváním a pociťováním zastírá oči i smysly lidí mhou a klame je o hodnotě bytí tím, že v sobě chová nejlichotivější ocenění právě pro poznání samo*“<sup>40</sup>. Člověk se zahaluje do klamavého roucha svého poznání, kterému propůjčuje lesk pravého poznání, lesk pravdy. „Pravdivost“ tohoto poznání je ale naprosto iluzorní, člověk s jeho pomocí pouze „tápe“ na povrchu věcí a k podstatě věcí neproniká. Tímto zahalením se do vynalezených konvencí, kterým propůjčuje status pravdy, pouze sám sebe uchovává, zabydluje se ve světě a zůstává ve lhostejnosti svého „(ne)vědění“. Jak je ale možné, že přes iluzornost lidského poznání je člověk pořád tolik oddán a zavázán „pudu k pravdě“? Kde se bere tato vůle k pravdě, která je povaze lidského zasazení ve světě natolik cizí?

První krok k pudu k pravdě Nietzsche vidí v potřebě člověka jakožto tvora společenského vytvořit jakousi dohodu o míru, neboť mu nejde pouze o zachování sebe jakožto individua, ale chce utvářet společnost, žít „stádně“. Proto vynalézá „*stejněměrně platné a závazné označování věcí*“<sup>41</sup>, jimiž ustavuje, co má být pravdou. Možnost rozlišení mezi pravdou a lží tedy vzniká až v řeči a zde vzniká i onen „pathos pravdy“. Člověku ve skutečnosti na pravdě příliš nezáleží, má spíše potřebu v dionýském světě chaosu a rozporů nalézt svůj vlastní řád, klid a jistotu, a tím veškeré rozpory popřít. A tak mezi sebou lidé uzavírají jakousi mírovou dohodu, kterou svou potřebu „morálních“ jistot a popření rozporů

---

40 V orig.: „*Jener mit dem Erkennen und Empfinden verbundene Hochmuth, verblendende Nebel über die Augen und Sinne der Menschen legend, täuscht sie also über den Werth des Daseins, dadurch dass er über das Erkennen selbst die schmeichelhafteste Wertschätzung in sich trägt.*“. NIETZSCHE, F.: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* in: NIETZSCHE, F.: *Basler nachgelassene schriften 1870-1873*, in: KSA 1, s. 876.

41 „*gleichmässig gültige und verbindliche Bezeichnung der Dinge*“ Tamtéž, s. 877.

posvěcují. Tak vzniká potřeba pokrouceného pudu k pravdě. Člověk vynalézá pravdu, fixuje, co má být obecně považované za pravdivé. Svět je přitom ale ve své povaze neuchopitelný a výsledek poznání odhaluje Nietzsche jako pouhé zdání a klam. Lidský pud k poznání má tedy negativní charakter, poznání může být nanejvýš poznáním nepoznatelnosti světa. Člověk je „navěky odsouzen k nepravdě“<sup>42</sup>. Není tomu tak primárně kvůli omezenosti lidské poznávací schopnosti, nýbrž již kvůli samotné povaze světa.

Protože diference pravdy a lži (zde myšlena mimo morální hledisko dobra a zla) vzniká v řeči, nastiňuje Nietzsche problematiku „metaforického ustrojení“ člověka nejprve ve vztahu k tvorbě jazykových označení. Označení věcí, které člověk vytváří se s věcmi nikdy neshodují. Domníváme se, že s pomocí slovních označení postihujeme věci samotné, ale vždy vlastně jen metafory věcí, jejich nepřímá označení, symboly. Ty jsou výsledkem metaforických přenosů mezi různými „oblastmi“<sup>43</sup>, které tyto rozdílné oblasti propojují a zakládají mezi nimi souvislost: „*Nervový vzruch nejprve přenesen v obraz! první metafora. Obraz ztvárněn ve zvuk! druhá metafora. A pokaždé úplné přeskočení celé sféry, rovnou do nějaké docela jiné a nové!*“<sup>44</sup> Slova jsou v tomto smyslu tedy pouhými symboly, které jsou díky metaforickému charakteru řeči kladeny „spolu s něčím jiným“, čímž vzniká ona vzájemná souvislost zasluhující se o „danost něčeho jako něčeho“<sup>45</sup>, tedy domněnka „pravdivého“ označení. Člověk sahá k pestrým metaforám, aby postihl lidský vztah k věcem, do povahy věci ale žádným způsobem neproniká. Nietzsche to dále dokládá na rozboru pojmu: „(*... Každé slovo se stává pojmem v tom okamžiku, kdy už právě nemá sloužit jedinečnému, naprosto individualizovanému původnímu prožitku, jemuž vděčí za svůj vznik, například jako připomínka, nýbrž když se musí hodit zároveň na nespočetné, více nebo méně podobné, tj. přísně vzato nikdy stejné, tedy samé nestejně případy. Každý pojem vzniká tím, že bereme ne-stejně za stejné*“<sup>46</sup>. Pomocí pojmů tedy převádíme ne-stejně na stejné,

---

42 „ewig zur Unwahrheit verdammt“. NIETZSCHE, F.: *Über das Pathos der Wahrheit* in: *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern* in: KSA 1, s. 760.

43 Srv. KSA 7, 3[20], s. 66.

44 V orig: „*Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher! Und jedesmal vollständiges Uebererspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue.*“ NIETZSCHE, F.: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* in: KSA 1, s. 879.

45 Srv. ZAJÍC, Václav: *Apofantický logos a řeč. Kant a Nietzsche* in: NOVÁK, Aleš: *Nietzsche a (ne)přátelé*, s. 87

46 V orig.: „(*...*) jendes Wort, wird sofort dadurch Begriff, dass es eben nicht für das einmalige ganz und gar individualisirte Urerlebniss, dem es sein Entstehen verdankt, etwa als Erinnerung dienen soll, sondern



předpokládáme jakési neexistující praformy věcí, platónské ideje, které se nedokonale odráží v každém jednotlivém případě a představují bytostné určení té a té věci. Tím se ale zahlazuje to, co je právě jednotlivým případům věcí vlastní, co dělá jednotlivé jednotlivým, jejich jedinečnost. Pojem vzniká vždy zahlazováním individuálního a skutečného, vytváří formy, které v přísném slova smyslu ničemu neodpovídají.

Přesto člověk lpí na pravdivosti svých jazykových příměrů a pojmu tak vehementně, že se neváhá obklopit hradbami pojmů, které považuje za jediný prostředek pravdivého poznání. Jeho poznání se stává především členěním, kategorizováním a tvořením rubrik. *„Dělíme věci podle rodů, označujeme strom za mužský, rostlinu za ženskou: jaké to libovolné příměry! Jak daleko za hranice jistoty jsme ulétli! Německé označení hada nepostihuje nic než určité vinutí, kroucení, a mohlo by se tedy právě tak dobře užít na červa. Jaká svévolná vymezení, jaké jednostranné zdůrazňování hned té, hned oné vlastnosti věci!“*<sup>47</sup> Používáme označení věcí tak, jako by představovaly bytnosti věcí samotných. Přitom „věc o sobě“ je jazyku nepřístupná a zároveň je pro něj nežádoucí, metafory označují pouze vztahy věcí k lidem. Vyzvedáme ty vlastnosti věcí, které se nám na ní ve vztahu k nám zdají charakteristické, nikdy však nepronikáme k podstatě věci, pouze tápeme na jejich povrchu.

Co je tedy pravda, pokud, jak bylo výše zmíněno, nemůže být myšlena jako shoda představy s objektivní skutečností? Nietzsche dochází k takovéto formulaci: *„Pohyblivé vojsko metafor, metonymií, antropomorfismů, zkratka lidských relací, které – poeticky a rétoricky vystupňovány – byly přeneseny, vyzdobeny a které po dlouhém užívání připadají lidu pevné, kanonické a závazné: pravdy jsou iluze, o nichž člověk zapomněl, že jimi jsou, metafory, jež se opotřebovaly a pozbyly smyslové síly, mince se setřeným obrazem, které*

---

*zugleich für zahllose, mehr oder weniger ähnliche, d.h. streng genommen niemals gleiche, also auf lauter ungleiche Fälle passen muss. Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nicht-Gleichen.“* NIETZSCHE, F.: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* in: KSA 1, s. 879-880.

<sup>47</sup> V orig.: *„Wir teilen die Dinge nach Geschlechtern ein, wir bezeichnen den Baum als männlich, die Pflanze als weiblich: welche willkürlichen Übertragungen! Wie weit hinausgeflogen über den Kanon der Gewißheit! Wir reden von einer >Schlange<: die Bezeichnung trifft nichts als das Sichwinden, könnte also auch dem Wurme zukommen. Welche willkürlichen Abgrenzungen, welche einseitigen Bevorzugungen bald der, bald jener Eigenschaft eines Dinges“.* *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* in: NIETZSCHE, F.: *Basler nachgelassene schriften 1870-1873*, in: KSA 1, s. 878-879.

*bereme jen jako kov, a nikoli už jako mince*<sup>48</sup>. Společnost potřebuje „pravdu“ a člověk se k ní morálně zavazuje, aby společnost vůbec mohla existovat. Už ale zapomněl, že využívá metafory, že jeho závazek být pravdivý směřuje ke lži<sup>49</sup>. A právě proto, že člověk zapomněl, že povaha jím uchopených „pravd“ je iluzorní a metaforická, že jim stabilitu a závaznost propůjčují pouhé konvence a zvyk, právě kvůli této nevědomosti mohl vůbec podle Nietzscheho lidský pud k pravdě vzniknout. Člověk za pomoci rozumu zjednodušuje a zobecňuje, jedná pod vládou abstrakcí. Každé bezprostřední pociťování, individuální názory, vše, co by mohlo naznačovat, že člověk světu dokonale nerozumí, že jeho pojmy a schémata neodpovídají, že se nanejvýš ve světě asimiloval, ale v žádném případě jej nepochopil, jsou nyní nežádoucí. Z člověka se stává, jak Nietzsche zmiňuje už ve *Zrození tragédie*, „bibliotékař a korektor“<sup>50</sup>, vytváří velkolepou hru pojmů, kterými napodobuje časové, prostorové a číselné vztahy na půdě metafor, vidí formy, matematizuje a tímto způsobem tíhne k „pravdě“. Zapomíná ale na tragickou povahu světa, zapomíná sama sebe jako subjekt, který může do hloubi světa proniknout pouze jako „subjekt umělecky tvořící“<sup>51</sup>. Předpokládá jakési neexistující měřítko správné percepce světa a v důsledku toho vytváří spleť sítě pojmů, schémat a zákonů. Ty jsou ale vždy vytvářeny uvnitř lidského vztahu ke světu, ne mimo metaforické poznání, ale právě v něm, na půdě metafor.

Nejdále tohoto pojmového „stavitelského génia“ dovádí věda. Její strnulá pevnost ale, jak už bylo mnohokrát zmíněno, nepostihuje svět jako neustálý proces vznikání a zanikání a ignoruje bytostnou povahu lidského vztahu ke světu jakožto estetického, a tedy metaforického. Takto zapřený a tím svým způsobem oslabený pud pak může podle

---

48 V orig.: „*Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden und die nach langem Gebrauch einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen, in Betracht kommen.*“ NIETZSCHE, F.: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, in: KSA 1, s. 880-881.

49 Srv. „*Unter „wahr“ wird zuerst nur verstanden das, was usuell die gewohnte Metapher ist — also nur eine Illusion, die durch häufigen Gebrauch gewohnt worden ist und nicht mehr als Illusion empfunden wird: vergessene Metapher, d.h. eine Metapher, bei der vergessen ist, daß es eine ist.*“, NIETZSCHE, F.: *Nachgelassene Fragmente 1869 – 1874*, in: KSA 7, 19[229].

50 „*Bibliothekar und Korrektor*“. NIETZSCHE, F.: *Die Geburt der Tragödie*, in: KSA 1, s. 120.

51 „*künstlerisch schaffendes Subjekt*“. NIETZSCHE, F.: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, in: KSA 1, s. 883.

Nietzscheho nalézt novou oblast působnosti a tou je mýtus a umění vůbec.<sup>52</sup> V něm se může oprostít od víry v pojem a vytvářet rozmanité, stále nové způsoby vyjádření, nové příměry, metafory, metonymie, může s nimi pracovat tím nejbohatším a nejpestřejším způsobem, může se podat své tvořivé síle a nechat se unášet se ve své tvořivosti vírem života. V takovém prostředí je i intelekt schopen osvobodit se od své služebnosti. Stále klame a je přetvářkou, ale neškodí, jeho klam získává díky tvořivému užití metafor bezprostřednost a „kopíruje lidský život“<sup>53</sup>. Jeho přetvářka není útekem z neštěstí, je přetvářkou ve štěstí, radostným přitakáváním. Už není podřízen úkolu zachovat individuum při životě, nýbrž je sám svým pánem. Za takových podmínek může pak podle Nietzscheho vzniknout taková kultura, která ustaví vládu umění nad životem<sup>54</sup>.

Tímto způsobem je ve spise *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním* vedena Nietzscheho kritika lidského poznání a vědy, kde opět věda a umění stojí na opačných pólech proti sobě. První je vedeno pudem k pravdě, k čemuž využívá rozum a abstrakce, druhé je vedeno intuicemi a životem samým. A tak Nietzsche na konci spisu znovu zmiňuje protiklad teoretického a tragického světového nazírání, ony dvě rozdílné lidské tendence, vycházející z protikladu dionýského a sókratovského, tentokrát vyjádřeny protikladem „člověka rozumu“ a „člověka intuice“. Jeden je neumělecký, druhý je nerozumný, jeden vládne pojmy a abstrakcemi, druhý intuicí: „*Zatímco člověk vedený pojmy a abstrakcemi se jimi jenom brání neštěstí, aniž si sám může z abstrakcí vynutit štěstí, zatímco usiluje jen o co nejdokonalejší nepřítomnost bolesti, intuitivní člověk uprostřed kultury nejenže díky svým intuicím odvrací zlo, nýbrž sklízí též neustálý proud jasu, povzbuzení, vykoupení*“<sup>55</sup>.

Spisek *O pravdě a lži* může zprvu působit, že se primárně zabývá otázkou, v čem spočívá metaforický charakter jazykového výrazu. Je v něm ale už obsaženo, že celý problém „metaforického ustrojení“ člověka jakožto „umělecky tvořícího subjektu“ je

---

52 Srv. KSA 1, s. 887.

53 „kopiert das Menschenleben“. Tamtéž, s. 888.

54 Srv. Tamtéž. s. 889.

55 V orig.: „*Während der von Begriffen und Abstraktionen geleitete Mensch durch diese das Unglück nur abwehrt, ohne selbst aus den Abstraktionen sich Glück zu erzwingen, während er nach möglicher Freiheit von Schmerzen trachtet, erntet der intuitive Mensch, inmitten einer Kultur stehend, bereits von seinen Intuitionen, außer der Abwehr des Übels, eine fortwährend einströmende Erhellung, Aufheiterung, Erlösung.*“ Tamtéž.

mnohem širší. Dosud jsme na textu pouze ukázali, kde Nietzsche spatřuje původ onoho pudu k pravdě, jehož přesycením vzniká tendence sókratovská. Naše zdánlivě pevné „pravdy“ jsou ve skutečnosti metafory, které jsou neustále v pohybu. Ještě jsme ale nepronikli k tomu, čím se metaforická aktivita subjektu jakožto subjektu umělecky tvořícího vyznačuje a v jakých rozdílných úrovních ji Nietzsche spatřil.

### 3.2 Metaforičnost řeči

Už v Nietzschech zmíněném příkladu ze spisku *O pravdě a lži*, který jsme citovali (a kde byly ukázány nezbytné přenosy pro tvorbu jazykového výrazu), jsme mohli vidět, že metafora zdaleka neutváří domnělou souvislost pouze mezi nějakou věcí a jejím označením, ale v člověku dochází k vícečetným přenosům. Už samotné prvotní „setkání“ poznávajícího a poznávaného je výsledkem metaforické aktivity subjektu<sup>56</sup>. Například mezi obrazem a nervovým vzruchem, který jej vyvolává a který zdánlivě přichází zvenčí<sup>57</sup>, vzniká metaforický přenos, který mezi obojím zároveň zakládá souvislost. Zároveň ani zrak, sluch a hmat mezi sebou nijak přirozeně nesouvisí, nestačí sami na konstituci světa jakožto možného objektu poznání. O spojení vizuálních, akustických a taktilních pocitů se opět zasluhuje až metafora. Zrak v tomto ohledu pojímá Nietzsche jako smysl prostorový, který nám ale nikdy nemůže dát představu času. Sluch je oproti tomu pojímán jako časový smysl, nemůže nám ale zpřístupnit představu prostoru. Hmatu „odpovídá cítění kauzality“<sup>58</sup> skrze zdánlivě vnější působení zrakovým předestřeného světského jsoucna na naše tělesné uspořádání. Metafora se tedy podle Nietzscheho zasluhuje i o arbitrární syntézu našich

---

56 Metafora tedy u Nietzscheho není pouze souhrnným označením jazykových tropů, ale dostává širší význam svého doslovného překladu – přenos (Übertragung). Pojem tropus však od Gustava Gerbera přejímá a jednotlivé jazykové tropy rozebírá v *Přednáškách o rétorice*. (GERBER, Gustav. *Die Sprache als Kunst*. Gaertner: Berlin, 1885.) Dobře toto významové rozšíření metafory zachycuje Robert Roreitner: „Každý jazykový výraz, ale na jiné úrovni také již konstituce názorné zkušenosti, nese pečeť vícečetné metaforické aktivity subjektu, a to i tam (a v jistém smyslu především tam), kde dochází ke zdání čiré receptivity.“ ROREITNER, Robert: *Rétorika, hudba a řeč v raných textech z Nietzscheho pozůstalosti*, in: NIETZSCHE, F.: *Rané texty o hudbě a řeči*, s. 12.

57 Srv. „Od počátku vidíme obrazy jen v sobě, slyšíme tón jen v sobě – odtud je k domněnce vnějšího světa ještě velký krok.“ KSA 7, 19[217], s. 487.

58 Srv. KSA 7, 19[217], s. 487.

smyslů, které jsou na sobě naprosto nezávislé, a zároveň mezi nimi vzbuzuje představu souvislosti (protože je zároveň symbolem) ve smyslu kladení něčeho s něčím jiným<sup>59</sup>. V tomto smyslu jsou i čas a prostor svým způsobem metafory, protože představu časoprostorových určení vyvolává až metaforicky vzniklé spojení spolu jinak nesouvisejících smyslů<sup>60</sup>. O specifickou skladbu daného světského jsoucna se tedy zaslouhují metaforické přenosy a spojení, které vytváří<sup>61</sup>.

Bazální vazba člověka ke světu má podobu pocitu, který Nietzsche v jednom z fragmentů z pozůstalosti specifikuje jako „*souhrn nevědomých představ a volních stavů*“<sup>62</sup>. Nevědomých v tom smyslu, že tento „bazální“ lidský poměr ke světu není regulován jednotou vědomého Já<sup>63</sup>. Tím Nietzsche odkazuje ke skutečnosti, že člověk je ve svém jádru (stejně jako ostatní živí tvorové) bytostí *instinktivní*, že se tedy nejzákladnějším způsobem zabydluje ve světě nevědomě na úrovni pocitů. Instinkt není vědomě regulován, nýbrž je každé živé bytosti vlastní „přírodní nutností“, která v ní budí potřebu stupňovat libost ze své existence<sup>64</sup>.

Jak je vidět z Nietzscheho specifikace, pocit má dvě složky (které jsou od sebe neoddělitelné): je *souhrnem volních stavů* (stupeň libosti a nelibosti) a *ostatních nevědomých představ* (smyslové vjemy). Stupeň libosti a nelibosti odkazuje k vůli, je výrazem hnutí vůle, a to opět vyjádřením metaforickým, tudíž pocity libosti a nelibosti nám nezjednávají přístup k vůli v tom smyslu, že by pro člověka byla něčím zjevným<sup>65</sup>. Vůle je u Nietzscheho (stejně

---

59 Srv. ZAJÍC, Václav: *Apofantický logos a řeč. Kant a Nietzsche* in: NOVÁK, Aleš: *Nietzsche a (ne)přátelé*, s. 87.

60 Srv. „*Prostor ani čas proto nejsou elementy vnímání, nýbrž jsou to pouhá konstitutiva, stejně jako svět smyslové zkušenosti není apriorní souvislostí prostoročasových relačních určení, ale metaforicky či symbolicky vzniklou skladbou jednotlivých, navzájem od sebe propastně odlišných smyslů.*“ Tamtéž, s. 87-88.

61 Srv.: „(...) *základem smyslové zkušenosti, tedy toho elementárního tělesně-smyslového lidského zabydlování ve světském jsoucnu, je metaforické čili symbolické ustrojení řeči.*“ Tamtéž, s. 88.

62 „*unbewußten Vorstellungen und Willenszuständen*“ NIETZSCHE, F.: *Die dionysische Weltanschauung 4* in: KSA 1, s. 572.

63 ZAJÍC, Václav: *Apofantický logos a řeč. Kant a Nietzsche*, in: NOVÁK, Aleš: *Nietzsche a (ne)přátelé*, s. 89.

64 Srv.: „(...) *oněmi původními nevědomými představami, vážícími člověka ke světovému jsoucnu, jsou volní hnutí, chtění a usilování o maximalizaci libosti z vlastní existence.*“ Tamtéž.

65 Srv.: „*Die Vorstellung im Gefühl hat zu der eigentlichen Willensregnung nur die Bedeutung des Symbols.*“

jako u Schopenhauera) pojata obecně jakožto „nejpůvodnější forma vyjevování“<sup>66</sup>, tudíž nám zůstává skryta (k tomu se ještě podrobněji dostaneme v kapitole věnované kritice Schopenhauera u raného Nietzscheho, zde je motivací zatím jen ukázat, že vůle je nám přístupná pouze v pocitech libosti a nelibosti). Pocit je ale zároveň i symbolickým vyjádřením vůle ve smyslu kladení něčeho s něčím jiným, což znamená, že společně podržuje vazbu jevícího se (metaforicky propojených smyslů) a vůle jakožto nejprůvodnější formy vyjevování (vyjádřené různým stupněm libosti a nelibosti)<sup>67</sup>.

Instinkt je tedy nevědomý rozumějící vztah ke světu na úrovni pocitu. Takto myšlený zůstává pocit nesdělitelný. Jeho symbolickým vyjádřením má být řeč.

Když řekneme, že „základem smyslové zkušenosti je metaforické čili symbolické ustrojení řeči“<sup>68</sup>, je tím myšleno, že v řeči dochází k metaforickému propojení jinak nesouvisejících smyslových pocitů a zároveň je mezi nimi zakládána souvislost. Řeč je v tomto ohledu myšlena jako člověku inherentní instinktivní schopnost vytvářet smyslová označení (znaky), které symbolizují jednoty vytvořené metaforicky sjednocenými smysly. Jakou oblast v řeči si ale zjednává vůle a a z ní vzházející libost a nelibost?

Tím se dostáváme k tématu podvojného charakteru v řeči. Řeč jakožto lidský způsob symbolizace a sdělování pocitů v sobě zahrnuje obě zmíněné složky pocitu: „tíhnutí vůle“ a ostatní doprovodné nevědomé představy. Souhrn ostatních nevědomých představ symbolizuje řeč *gest*. Ono tíhnutí vůle, to znamená různý stupeň libosti a nelibosti, symbolizuje *tón mluvčího*. Řeč *gest* (v tomto případě myslí Nietzsche řeč viditelných *gest*, protože základ této složky řeči odvozuje z reflexivních pohybů, pod řeč *gest* ale vzápětí řadí i slova a pojmy) vždy zanechává jakýsi „nerozložitelný zbytek“<sup>69</sup>, který vyjádřit nedokáže. Tímto zbytkem je právě ono tíhnutí vůle. Řeč je v tomto smyslu „završenou jednotou zvučení a ukazování“<sup>70</sup>, je spojením symboliky *gest* a řeči tónů.

---

*Dies Symbol ist das Wahnbild, durch das ein allgemeiner Trieb eine subjektive individuelle Reizung ausübt.*“ KSA 7, 5[80].

66 „die ursprünglichste Erscheinungsform“ KSA 7, 12[1], s. 364.

67 Srv. ZAJÍC, Václav: *Apofantický logos a řeč. Kant a Nietzsche*, in: NOVÁK, Aleš: *Nietzsche a (ne)přátelé*, s. 90.

68 Srv. Tamtéž, s. 88

69 „ein unauflösbarer Rest“. *Die dionysische Weltanschauung 4* in: KSA 1, s. 572.

70 Srv. ZAJÍC, Václav: *Apofantický logos a řeč. Kant a Nietzsche*, in: NOVÁK, Aleš: *Nietzsche a (ne)přátelé*, s. 98.

Řeč pojata jako řeč gest a řeč tónů je ale teprve prvotním stupněm řeči, jejíž tvorba je instinktivní a i její rozumění je nevědomé. Na vyšším stupni lze pak řeč obecně myslet jakožto podmínku možnosti poznání, protože teprve v řeči se člověku otevírá přístup k věcem a k myšlení. Je schopností člověka nechat vyvstat jak vlastní vnitřní myšlenky a pocity, tak i vnější předměty, které jsou na jedné straně výrazem světa, ale zároveň jsou dílem člověka, který je spoluutváří<sup>71</sup>. Toto poznání ale nikdy nesměřuje k podstatě věci, je vždy tvořeno vícečetnými metaforickými přenosy, a proto je zcela neuzpůsobeno k tomu, aby bylo prostředkem onoho pudu k pravdě, usilující o pravdu jakožto shodu představy s objektivní skutečností. Lidský poměr ke světu je bytostně metaforický a nelze se z něj vyvázat. Naše poznání je vždy jen naším vztahem ke světu, je poznáním bytostně lidským, tudíž v jistém smyslu omezeným.

### 3.3 Přednášky o rétorice

Po upřesnění a opětném zdůraznění toho, v čem spočívá metaforický charakter lidského poznání, se nabízí otázka, zda vůbec nějak lze rozlišit mezi pravdou a ne-pravdou, když je lidské poznání ponořeno do metaforických přenosů a není jediný bod, ve kterém by člověk mohl nahlížet skutečnost tak řečeno „zvenčí“? Nedostává se Nietzsche do slepé uličky, neproklamuje jen nihilistické tvrzení, že celá lidská existence je v podstatě iluze? Nietzsche by na to odpověděl následovně: nepochybně existuje protiklad mezi snahou našeho myšlení uchopit jsoučno v jeho trvalosti a skutečností jako nezachytitelného dění. To, co se nám smysly dává jako dění, jako něco nestálého a pomíjivého, a jeví se tedy tradičnímu myšlení, usilujícímu o uchopení „bytí“ v jeho stálosti, jako něco nepravdivého, jako zdání, je v Nietzscheho pojetí právě dokladem o skutečnosti; a naopak to, co je myšlené jako jednota, jako uzavřený celek, je nutně nepravdivé a iluzorní. Kde přichází ke slovu myšlení, usilující o tvorbu jednot, tam začíná oblast nepravdy, protože „pravá“ povaha skutečnosti je neuchopitelná a myšlením nepostihnutelná.<sup>72</sup> Uchopení myšlením nikdy nevede k postihnutí skutečnosti. Tímto způsobem nelze dojít k definitivnímu rozřešení,

---

71 Srv. ROREITNER, Robert: *Rétorika, hudba a řeč v raných textech z Nietzscheho pozůstalosti*, in: NIETZSCHE, F.: *Rané texty o hudbě a řeči*, s. 27.

72 KSA 7, 7[157], s. 199.

protože stále zůstává otázka: jakým způsobem rozlišujeme jednotlivé metaforické jazykové výpovědi, jak to, že některé z nich mohou být „pravdivější“ než ostatní? A jak je možné, že se některá jazyková označení v řeči ustalují a některá ne? I Nietzsche přiznává, že na to nelze dát definitivní odpověď, dodává ale, že přestože řeč nikdy nezprostředkovává adekvátní označení věcí samých, ale vždy pouze náš vztah k nim, neznamená to, že je snaha o veškeré poznání naprosto zbytečná. Vytvořené označení může ve vztahu k člověku trefně vystihnout nějakou vlastnost věci, která ve vztahu k člověku vystupuje jako význačná, přestože označení bude jednostranné a nebude se s věcí překrývat. Takový vztah k věci nemusí být pouhým dojmem jednotlivce, ale za určitých podmínek může tato „trefnost“ výrazu působit i na ostatní<sup>73</sup>.

Tomuto tématu se Nietzsche věnuje především v přednáškách o rétorice (jejichž rok vzniku není jistý, s největší pravděpodobností ale pochází ze zimního semestru 1872/1873). Rozšiřuje zde aristotelskou definici rétoriky. Řeč jako „*schopnost vypořádati možnou přesvědčivou stránku každé jednotlivé věci*“<sup>74</sup> není pouze schopností přesvědčit druhého o našich dojmech z věci, o tom, co na ní považujeme za přesvědčivé, ale především schopnost hledat trefné výrazy, které si právě díky svému přesvědčivému vztahu k věci mohou nárokovat, že zapůsobí přesvědčivě i na ostatní<sup>75</sup>. Je tedy možné mít, jak Nietzsche říká, „*pravdu v řeči a v rozhovoru*“<sup>76</sup>. Na základě všeobecného úzu se pak ustavuje čistota, zřetelnost a přiměřenost řeči, které představují podmínky „pravdivosti“ metafor. Přiměřenost jako morální aspekt řeči, zřetelnost a čistota pak jako aspekt intelektuální. Tento požadavek na čistotu řeči rozevírá napětí mezi čistou a charakteristickou řečí, kde čisté je jistým omezením charakteristického, a to ze strany požadavku na čistotu (přenosem do „vzdělané“ řeči) a zároveň ze strany požadavku na zdobnost řeči. Tyto požadavky ale nesmí řeč vést k manýrismu. Ten je pak pro Nietzscheho pouhým zapomenutím na tropický charakter řeči<sup>77</sup>.

Přestože Nietzsche vždy podržuje a podtrhuje metaforický charakter, zároveň se

---

73 Srv. ROREITNER, Robert: *Rétorika, hudba a řeč v raných textech z Nietzscheovy pozůstalosti*, in: NIETZSCHE, F.: *Rané texty o hudbě a řeči*, s. 35.

74 ARISTOTELÉS: *Rétorika; Poetika*, s. 31.

75 Srv. ROREITNER, Robert: *Rétorika, hudba a řeč z Nietzscheovy pozůstalosti (1868-1873)*, in: NIETZSCHE, Friedrich: *Rané texty o hudbě a řeči*, s. 35.

76 *Přednášky o rétorice (1872/1873)* in: NIETZSCHE, Friedrich: *Rané texty o hudbě a řeči*, s. 61.

77 Srv. Tamtéž, s. 70-74, dále ROREITNER, Robert: *Rétorika, hudba a řeč z Nietzscheovy pozůstalosti (1868-1873)*, in: NIETZSCHE, Friedrich: *Rané texty o hudbě a řeči*, s. 36.



snaží podržet i onu možnost „mít pravdu v řeči“. To ho staví před otázku jazykového *stylu*. Zde jen krátce: rozřešení u něj už vyčíst nemůžeme, je ale zřejmé, že pravdivý jazykový výraz usilovně hledal. Jistý ideální výraz, u kterého už v jistém smyslu nelze rozlišit mezi metaforou jako znakem a metaforou jako ukázáním nějaké mimojazykové skutečnosti, nachází, nicméně již ne na úrovni rétoriky. Tímto ideálním výrazem je právě hudba. K tomuto tématu se brzy dostaneme.

### 3.4 Metafora jako podmínka uměleckého tvoření

Vraťme se ještě na konci kapitoly k tomu, co vypovídá spis *O pravdě a lži* ve vztahu k umění. Jak se v něm projevuje sókratismus a jeho neblahý vliv na umění? Estetický sókratismus, jak popisuje Nietzsche už ve *Zrození tragédie*, je příbuzný s živlem apollinským, pochází z něj. „*V logickém schematismu žije, zakuklena, tendence apollinská*“<sup>78</sup>, říká, v estetickém sokratismu je ale zvláštním způsobem překroucena. Už tím, že sókratovský optimismus odsuzuje veškeré zdání a klade si nárok na poznání, se apollinskému odcizuje a ruší úkol apollinského umění. Sókratés, onen „despotický logik“ a jeho nezkrocený pud k pravdě v honbě za svým posláním ignoruje metaforickou povahu lidského vztahu ke světu. Vyzdvihuje logický schematismus, řád, míru, proti veškerému zdání ale zbrojí. Sókratismus je tak přesně tím vlivem, který způsobuje, že člověk zapomíná sám sebe jako umělecky tvořící subjekt. Krásné je jen to rozumné, veškeré zdání musí být ovládnuto a zrušeno ve prospěch poznání. Pojmy, schémata a konstrukce svým působením přetvářejí umění ve vykalkulovaný produkt, který je uzavřený a hotový, a proto se životu odcizuje. Tudíž i všechna dionýská živelnost, nespoutanost, nezkrotné životní proudění, všechno to, co je podle Nietzscheho tragickému umění (a především pak hudbě) vlastní, se nutně z umění vlivem sókratovství ztrácí, protože už není přímým výrazem umělecky tvořícího subjektu a jeho tragické zkušenosti světa, ale výrazem pudu k pravdě, kvůli kterému člověk na své nutně estetické vztahování ke světu a tragickou povahu světa zapomíná. Už nepochází z tvůrčí síly instinktu, ale čistě z chladné rozvahy rozumu. Umění a život nesmí být ovládnuty tkanivem pojmů lidského poznání, nesmí se stát sumou schémat a

---

78 V orig.: „*In dem logischen Schematismus hat sich die apollinische Tendenz verpuppt (...)*.“ NIETZSCHE, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie* in. NIETZSCHE, Friedrich: *Werke in drei Bänden*. Band I, s. 80.

konstrukcí. Pokud tomu tak je, ztrácí svoji tragickou povahu, není zrcadlením rozporuplné povahy světa, které se vynořuje z hloubi dionýského umělce. Může se pak stát jen slupkou bez obsahu, pouhou prázdnou formou, která nanejvýš působí pocit příjemnosti ze smyslové hříčky nebo svou formou odkazuje mimo sféru estetického utváření, k vnějším účelům. To se pak může v umění projevovat různými způsoby. Jedním z nich je například v novější době vznik sériově vytvářených standardizovaných děl pro účely trhu, jak popisuje například Adorno<sup>79</sup> nebo Walter Benjamin<sup>80</sup>, jiným může být vznik povrchních děl, ve kterých nedochází k žádné (nebo jen velmi banální) souhře zjevné smyslové stránky díla a nějakého vnitřního obsahu, ve kterých není možné vytušit nějaký hlubší význam, výraz světa. Takové umělecké dílo není hlubokým výrazem trpícího umělce, který vychází z jeho tragického pocitu a jeho působení se stává v tomto smyslu povrchním. Nadvláda pojmu a chladného logického uvažování, „odtrženého“ od světa, vytlačuje uměleckou tvořivost, zplošťuje umělecká díla stejně, jako zplošťuje skutečnost, stírá individuální charakter uměleckých děl stejně, jako stírá individuální charakter poznávaného.

---

79 ADORNO, T.W.: *Schema der Massenkultur*, 1942. dále pak například: ADORNO, T.W., HORKHEIMER, M.: *Die Kulturindustrie - Aufklärung als Massenbetrug* in: *Dialektik der Aufklärung*, 1947.

80 BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936.

## 4. Hudba a řeč v Nietzscheově pozůstalosti z let 1868 - 1874

Spis *O pravdě a lži* nám otevřel přístup k tématu metaforického charakteru řeči a lidského poznání vůbec, které je v ostrém rozporu s poznáním vedeném pudem k pravdě. To, že řeč problematizuje svůj vztah k věcem, které označuje a je svým způsobem v pohybu, je ale v umění žádoucí. Jak už bylo zmíněno, metaforičnost lidského vztahování ke světu, popírána sókratovskou snahou o tvorbu strnulých pojmů, nachází svou přirozenou působnost v umění, kde tato pohyblivost metafor naopak umožňuje svět rozmanitým, nespoutaným a neustále novým způsobem odrážet. V tomto ohledu Nietzsche metaforický charakter řeči podtrhuje a rozhodně ho nevidí jako lidský nedostatek. Umění na rozdíl od vědy chce být metaforické. Svět se pak v umění nikdy nezrcadlí jako uzavřený celek, vždy je do jisté míry otevřený a nehotový. Podívejme se nyní hlouběji na vztah hudby a řeči prostřednictvím textů z rané Nietzscheovy pozůstalosti. V ní se (v návaznosti na podvojný charakter v řeči) ukáže, jakým způsobem je řeč s hudbou bytostně provázaná, a že i hudba sama je u raného Nietzschea pojata jako řeč v nejobecnějším slova smyslu. Než se ale začneme zabírat tímto tématem, blíže si ujasněme, v jakém smyslu Nietzsche čerpá z Schopenhauera a v čem se oproti jeho koncepci naopak vymezuje. K tomu nám dopomůže fragment z Nietzscheovy pozůstalosti, kde lze jeho vymezení oproti Schopenhauerovi dobře sledovat. Stěžejním bodem této kritiky bude Schopenhauerovo pojetí vůle jakožto „věci o sobě“. Až pak bude zcela jasné, nakolik se „Nietzscheova hudba“ odlišuje a odolává některým kritickým reflexím hudby Schopenhauerovy.

### 4.1 Kritika Schopenhauera

Nietzsche vidí stejně jako Schopenhauer specifčnost hudby v tom, že nenapodobuje ideje, není „objektivací vůle“, ale jejím předmětem je vůle samotná. Sám pojem vůle v raných textech přejímá, na rozdíl od Schopenhauera ji ale nepojímá jako „věc o sobě“<sup>81</sup>, nýbrž zdůrazňuje, že i vůle musí zůstat na straně představ. Předmětem hudby je pak vůle „ve

---

81 SCHOPENHAUER, Arthur: *Svět jako vůle a představa*, s. 101.

*své naprosté obecnosti coby nejpůvodnější forma vyjevování*<sup>82</sup>. Hudba jako zrcadlení vůle, jak už víme ze *Zrození tragédie*, odráží podle Nietzscheho zcela obecným jazykem nám jinak nepřístupnou prapůvodní jednotu. V tomto smyslu je vůle naším světem a více jí predikovat nelze. Ono „kantovské x“ tak zůstává zcela nepřístupné. „*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 ověsíme predikáty jako pestřími šaty, vzatými ze světa jemu samému cizího, ze světa jevů*“<sup>83</sup>. Těmito navěšenými šaty má Nietzsche na mysli Schopenhauerem přisouzené vlastnosti vůle jako věci o sobě, které ji mají postavit do protikladu vůči světu představ: jednotu, věčnost a svobodu.<sup>84</sup> I ty ale, jak již bylo možné vycítit z citátu, odmítá. I kdybychom totiž vůli jako věc o sobě připustili, vztah jevu a věci o sobě není vztahem protikladnosti nebo to přinejmenším nelze žádným způsobem dokázat. Dále jsou pak pojmy jednoty, věčnosti a svobody podle Nietzscheho až příliš lidské, příliš spjaté s „naším uspořádáním“<sup>85</sup> na to, aby je bylo možné přisoudit něčemu vůči člověku transcendentnímu. Schopenhauer nemůže nijak dokázat, že vůle jako věc o sobě nepodléhá principu individuace, že je mimo čas a že se na ni nevztahuje kauzalita, jak ji mají pojmy jednoty, věčnosti a svobody zajišťovat<sup>86</sup>. Všechny tyto pojmy čerpáme ze světa jevů a jsou tedy, stejně jako jejich protiklady, s naším světem bytostně svázány. „*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, takže je naprosto pochybné, zda mají mimo oblast lidského poznání vůbec nějaký význam*“<sup>87</sup>.

Bezprostřední poznání vůle jako věci o sobě tedy není možné. Veškeré poznání je poznáním něčeho a toto poznání zároveň někomu patří. Tím se poznávající i poznávané dostávají do vzájemného vztahu, jsou jeden druhým afikováni a důsledkem vstupu do tohoto vztahu se stávají něčím jiným. Předmět poznání se nikdy nedává „o sobě“ právě proto, že je poznávaným, a i poznávající tělesné uspořádání se vstupem do vztahu proměňuje.

---

82 „*in seiner allergrößten Allgemeinheit, als die ursprünglichste Erscheinungsform*“ KSA 7, 12[1], s. 364.

83 NIETZSCHE, Friedrich: *K Schopenhauerovi*, in: *Rané texty o hudbě a řeči*, s. 127 .

84 SCHOPENHAUER, Arthur: *Svět jako vůle a představa*, s. 140-142.

85 Něm. Unsere Organisation. Tento termín přebírá Nietzsche od F.A. Langa, jehož dílo *Dějiny materialismu* dobře znal a čerpal z něj i argumenty pro kritiku Schopenhauera. LANGE, Friedrich Albert: *Die Geschichte des Materialismus*.

86 Srv. ROREITNER, Robert: *Dva pohledy na řeč v raném Nietzschevě myšlení*, 52.

87 NIETZSCHE, Friedrich: *K Schopenhauerovi*, in: *Rané texty o hudbě a řeči*, s. 128

Poznávajícímu se pak dává jak ono poznávané, tak vlastní (viditelné) tělo jako představa „něčeho“, co nelze bezprostředně poznat. Veškeré poznání je vždy výsledkem jak našeho uspořádání, tak tím, co na něj působí (co je poznáváno), přičemž ani jedno ve vztahu nevystupuje jako poznané, nýbrž obojí zůstává pouze neznámým předmětem. Myslet jejich možné transcendentní založení tedy nemá význam. „(...) může existovat věc o sobě, ovšem pouze v tom smyslu, že v oblasti transcendence je možné úplně všechno, co bylo kdy vymyšleno v mozku kteréhokoli filosofa. Tato možná věc o sobě může být vůlí: možnost, která díky svému původu ve spojení dvou možností představuje pouze negativní potenci první možnosti a znamená již jinými slovy závažný krok směrem k druhému pólu, k pólu nemožnosti. Tento pojem stále ubývající možnosti pak vystupňujeme ještě jednou, když připustíme, že vůli mohou navíc náležet predikáty, o kterých to Schopenhauer předpokládal: to proto, že mezi věcí a jevem je vztah protikladnosti nedokazatelný, ale lze jej přece myslet.“<sup>88</sup>

Nietzscheho kritika vůle jako věci o sobě tedy otřásá i Schopenhauerovým pojetím hudby. Vůle jako věc o sobě, ověšena zároveň až příliš lidskými pojmy, nemůže být předmětem hudby. Hudba není bezprostředním poznáním vůle jako toho o sobě, jejím předmětem je „*vůle ve své naprosté obecnosti coby nejpůvodnější forma vyjevování, skrze niž je třeba rozumět všemu nastávání*“<sup>89</sup>.

Další aspekt v pojetí hudby, kterým se Nietzsche od Schopenhauera vymezuje, je pojetí vztahu hudby a řeči. Zatímco Schopenhauer staví hudbu a řeč stejně jako jejich souvztažné pojmy (věc o sobě a jev) proti sobě, pro Nietzscheho je hudba druhem řeči, přestože se její výraz pohybuje v mnohem obecnější sféře (jde však o úplně jiný druh sféry obecnosti, než když mluvíme o obecnosti pojmu). Nietzsche odvozuje řeč z hudby a tím hudbě zajišťuje autonomii. Hudba tak není na řeč vázána, dokáže něco vyjadřovat, aniž by toto vyjádření bylo možné jakkoliv převést do sféry jazykového výrazu<sup>90</sup>.

Na závěr kapitoly by ještě bylo vhodné krátce zmínit Nietzscheho rozdílné pojetí

---

88 Tamtéž, s. 125-126.

89 KSA 7, 12[1], str. 364.

90 V tomto ohledu zůstává Nietzsche věrný romantické estetice a odklání se od Wagnera, pro kterého je slovo nezbytným doplňkem hudby, který jí teprv dává schopnost být výrazem „ideje světa“. Zároveň se vyděluje i od Schopenhauera tím, že hudbě přisuzuje úplně jiný druh obecnosti než pojům. Tím odstraní i Schopenhauerovo obtížné uchopení poezie jako zprostředkovávání ideí čistě skrze tuto pojmovou obecnost. Srv. ROREITNER, Robert: *Rétorika, hudba a řeč v raných textech z Nietzscheovy pozůstalosti*, in: NIETZSCHE, F.: *Rané texty o hudbě a řeči*, s. 46

představy oproti Schopenhauerovi, abychom s tímto pojmem mohli dále bez problémů pracovat. Nietzsche pojí představu primárně s vůlí jakožto „původní formou vyjevování“, představa tudíž oproti pojetí Schopenhauera individuálnímu subjektu předchází a nevzniká až s ním. Člověk svůj svět představ nekonstituuje, představy vznikají z vůle nezávisle na jeho vědomí. Lidský subjekt zaujímá vztah k již konstituovaným představám, které jej utváří a zároveň se utváří skrze něj.<sup>91</sup>

## 4.2 Hudba a vztah hudby a řeči

Jádrem Nietzscheho úvah o vztahu řeči a hudby tkví v již zmíněné podvojnosti v charakteru řeči<sup>92</sup>. Už zde se projevuje onen „nerozložitelný zbytek“, stupňování libosti a nelibosti, se kterými si řeč jakožto řeč gest neví rady. Vztáhneme-li to nyní na hudbu, jejíž předmětem je vůle jakožto „nejobecnější forma vyjevování“, ukáže se, proč Nietzsche odvozuje řeč z hudby. Hudba jako řeč tónů má totiž na rozdíl od řeči gest, slov a pojmů „obecnou platnost“, nezávislou na jednotlivých jazycích. Jednotlivá gesta se rozvíjejí až na onom tónovém podkladu. Tón v sobě nese význam neboli intenzitu pocitu, gesto se oproti tomu vztahuje k jeho kvalitě. „*Slovo nepůsobí pouze svým rozsahem, ale také svou intenzitou*“<sup>93</sup>. Slova jsou pak odvozeny z gest až druhotně, a to proto, že pokud bychom od slova odejmuli jeho tónový podklad, zbylo by nám pouze gesto. „*(...) konsonanty a vokály, pokud je zbavíme všeho nezbytného tónového podkladu, nejsou ničím jiným než určitými pozicemi řečových orgánů, zkrátka gesty (...)*“

V tomto rozdělení řeči gest a řeči tónů můžeme zachytit spjatost i odlišnost hudby a řeči. Řeč gest ve všech svých stupních (od nevědomých doprovodných představ pocitu, přes gesta, slova, až k pojmu) se vztahuje ke světu jako představě a odkazuje k možnosti jakési fixace představ vedle sebe. Řeč tónů neboli hudba odkazuje ke světu jako vůli, která není v schopenhauerovském smyslu vůči světu jevů transcendentní, ale zároveň není žádnou z představ. Svět jako vůle odkazuje k rozporuplnému prazákladu, který je původem všech představ, je světem jakožto „formou nastávání“ představ<sup>94</sup>. O hudbě, jejímž předmětem je

---

91 Srv. ROREITNER, Robert: *Dva pohledy na řeč v raném Nietzscheově myšlení*, s. 23.

92 Srv. KSA 7, 12[1], s. 360.

93 V orig.: „*Das Wort, nicht durch die Breite wirkend, wirkt auch durch die Intensität.*“ KSA 7, 9[72], s. 301.

94 Srv. ROREITNER, Robert: *Dva pohledy na řeč v raném Nietzscheově myšlení*, s. 24.

takto pojatá vůle, bychom pak mohli říci, že je zrcadlením bytí jakožto „dění nastávání“ (Werden) nebo, jak říká Nietzsche, že „symbolizuje pohyb kosmu“. Zde je slovo symbolizovat ale poněkud zavádějící, Nietzsche totiž sám ve svých poznámkách dodává, že hudba na rozdíl ostatních uměleckých disciplín nesymbolizuje, nýbrž ukazuje. Toto ukazování ale nesmíme chápat jako ukazování ve smyslu poukazujícího znaku (hudba neukazuje na něco od sebe odlišného), ale v tom smyslu, že ukazuje něco sama na sobě. „*Tónem však (člověk, pozn. MK) vyslovuje nejnítěrnější myšlenky přírody: nejen génius druhu jako v gestech, nýbrž génius samotného bytí, vůle se činí bezprostředně srozumitelnou. S gesty tak stále zůstává uvnitř hranic svého druhu, tedy uvnitř jevového světa, v tónech rozpouští svět jevů v jejich původní jednotu, Májín svět mizí pod mocí jejich kouzla.*“<sup>95</sup> To, že hudba odkazuje k vůli a ne ke světu představ dokazuje i to, jak neobratně se vyjadřujeme o tónu, když jej popisujeme například jako dlouhý nebo krátký, jemný nebo ostrý, čistý atd. Nedokážeme se o něm vyjádřit jinak než slovy, kterými označujeme vlastnosti jevového světa a cítíme, že jsou tyto příměry zcela neodpovídající. Hudba se naprosto vymyká jakémukoliv uchopení v řeči, není tedy schopna symbolizovat.

Hudba je tedy ukazováním obecné formy vyjevování jakožto nastávání, ukazuje ji ale vždy konkrétním a jedinečným způsobem. Obecnost hudby spočívá v tom, že ve své zvláštní obecnosti předvádí proces vznikání a zanikání, na rozdíl od pojmu ale vyžaduje a podtrhuje jedinečnost svých znaků. V hudbě dochází k ukazování obecné formy vyjevování vždy novým způsobem, každé hudební dílo ji ukazuje vždy na vlastním konkrétním a jedinečném procesu vznikání a zanikání<sup>96</sup>. „*V hudbě: ustavičný proces přicházení ke shodě o nové symbolice: ten se neustále znovu děje nevědomě.*“<sup>97</sup> Z toho důvodu také nemůžeme o původu hudby nic říct, je pro nás něčím nedešifrovatelným. V tomto smyslu lze také

---

95 V orig.: „*Durch den Ton aber spricht er die innersten Gedanken der Natur aus: nicht nur der Genius der Gattung, wie in der Geberde, sondern der Genius des Daseins an sich, der Wille macht sich unmittelbar verständlich. Mit der Geberde also bleibt er innerhalb der Grenzen der Gattung, also der Erscheinungswelt, mit dem Tone aber löst er die Welt der Erscheinung gleichsam auf in seine ursprüngliche Einheit, die Welt der Maja verschwindet vor seinem Zauber.*“ *Die dionysische Weltanschauung* 4 in: KSA 1, s. 575.

96 Nietzsche ale zmiňuje tak zvaný proces „stárnutí“ v hudbě, kde při přílišném opakování hudebních motivů může dojít k jeho konvencionalizaci a jako takový pak ztrácí svoji působost, přestává být nový a stává se tak zvaně opotřebovaným.

97 V orig.: „*In der Musik fortwährender Übereinkommungsprozeß über die neue Symbolik: immerfort wird dieser wieder unbewußt.*“ KSA 7, 3[20], s. 66.

interpretovat Nietzscheho odmítnutí tvrzení, že by významem hudby měl být pocit (afekt). Ten je totiž vždy už nasycen doprovodnými představami, tudíž příliš fixovaný na symbol a jeho rozsah, ne na jeho intenzitu a dynamismus. Hudba ukazuje stále nově, tudíž k ní nelze pocit jakožto k symbolu přiřadit. „*Vezměme si za příklad pocit lásky, strachu a naděje: hudba si s nimi přímo nemůže vůbec nic počít: natolik je každý z těchto pocitů již naplněn představami.*“<sup>98</sup> V hudbě nemůže takto docházet k nějaké ustavitelné „koexistenci vedle sebe“, hudba představuje vždy jen proces nastávání jakožto neustálého vznikání a zanikání v čase. „*Těm všem ale, kteří jsou s to přiblížit se k hudbě pouze skrze své afekty, je třeba připomenout, že zůstanou navždy jen v předsálích a nikdy se jim nedostane přístupu do svatyně hudby: afekt jako takový, jak jsem řekl, totiž není s to ukazovat, nýbrž pouze symbolizovat.*“<sup>99</sup> Významem hudby tedy nemá být pocit, ale „nevědomá strženost“<sup>100</sup>.

Vezmeme-li nyní v potaz, co bylo řečeno o podvojném charakteru řeči a o zvláštní obecnosti hudby, otevře se nám i způsob, jakým Nietzsche uvažoval o úloze mimických projevů a textu v hudbě. Mimické projevy jakožto vystupňovaná symbolika lidských gest nedokážou hudbu ve své obecnosti znázorňovat a slouží tak jako přirovnání, které dokáže vnějším způsobem znázorňovat její rytmickou stránku. Nietzsche pak pod tělesnou symboliku zařadí i řeč a takto myšlena vytváří podmínky pro hudební drama. Odkazuje na pojetí Schopenhauera, který úlohu textu a tělesné symboliky a řeči v hudbě popisuje jako názorný obraz či schéma, které se má k obecné a neobrazné hudbě stejně jako příklad k obecnému pojmu. Naše pozornost podle něj tak lépe přilne k hudbě a dojem z hudby se tím umocní. Tyto tendence propojovat mimické projevy a řeč s hudbou jsou způsobeny právě již popsaným podvojným charakterem řeči. Nietzsche ale zdůrazňuje, že se nelze vydat opačnou cestou v tom smyslu, že by obrazy nebo slova (a ani pocity, které vyvolávají) dokázaly ze sebe stvořit hudbu, a to právě díky obecnosti hudby jakožto zrcadlení obecné

---

98 V orig.: „*Man nehme beispielweise die Gefühle von Liebe, Furcht und Hoffnung: die Musik kann mit ihnen auf direktem Wege gar nichts mehr anfangen, so erfüllt ist ein jedes dieser Gefühle schon mit Vorstellungen.*“ KSA 7, 12[1], s. 364.

99 V orig.: „*Allen jenen aber, die der Musik nur mit ihren Affekten beizukommen vermögen, ist zu sagen, daß sie immer in den Vorhallen bleiben und keinen Zutritt zu dem Heiligtum der Musik haben werden: als welches der Affekt, wie ich sagte, nicht zu zeigen, sondern nur symbolisieren vermag.*“ KSA 7, 12[1], s. 365.

100 „*Ani pocit, ani intelekt. Nevědomá strženost.*“ *Tři poznámky o podstatě hudby (1862)* in: NIETZSCHE, F.: *Rané texty o hudbě a řeči*, s. 120.



formy vyjevování. „Jestliže jsme apollinské v protikladu k dionýskému charakterizovali do jisté míry správně, musí se nám nyní myšlenka, která obrazu, pojmu či zdání přisuzuje jakoukoli moc stvořit ze sebe tón, zdát jako nebezpečný omyl.“<sup>101</sup>

Při stupňování pocitu se ve slově stále více prosazuje ona tónová symbolika. Slovo stále více „zvučí“ a do jisté míry ochromuje svoji označující funkci, přezvučuje svůj význam. Zpěv Nietzsche charakterizuje jako jakýsi „návrat k přírodě“, a to v tom smyslu, že se ve zpěvu prosazuje ona instinktivní vazba na svět, projevující se v tónu: „(...) symbolu, otupenému předchozím užíváním, se navrácí původní síla.“<sup>102</sup> Hudebnost řeči v textu vystupuje i při „zřetězení slov“, kdy text vyjadřující pohyb myšlenky získává sobě vlastní rytmiku, dynamiku a harmonii. Tímto zřetězením vstupuje do hudby poezie. „Jinými slovy: vyšší jednotou věty a podstaty, kterou věta symbolizuje, je stále znovu určována symbolická hodnota jednotlivého slova. Řetězec pojmů tvoří myšlenku: ta je tedy vyšší jednotou doprovodných představ.“<sup>103</sup> Rytmika představuje „způsoby intermitence“ vůle, dynamika stupňování vůle jakožto měnící se stupeň libosti a nelibosti. Rytmika a dynamika jsou v tomto smyslu pouhými vnějšími stránkami v symbolech se projevující vůle, tedy stále ještě nesou formu jevů, a tudíž jsou symbolikou pouhého pocitu. Harmonie vypovídá o vůli mimo i uvnitř všech jevových forem a stává se tak symbolikou světa<sup>104</sup>. Je výrazem onoho nerozložitelného zbytku, je „esencí vůle“. Tím je myšleno, že harmonie odkazuje k samotné instinktivní vazbě člověka na svět, je její pomocí vyjádřeno „souznění“ či „nesouznění“ člověka se světovým jsoucnem<sup>105</sup>. Analogicky je tomu vzhledem k rytmice, dynamice a harmonii v hudbě čistě instrumentální i v samotném „zvučení“ řeči.

---

101V orig.: „Haben wir das Apollinische im Gegensatz zum Dionysischen irgendwie richtig charakterisiert, so muß uns jetzt der Gedanke nur abenteuerlich falsch dünken, welcher dem Bilde, Begriffen, dem Scheine irgendwie die Kraft beimäße, den Ton aus sich zu erzeugen.“ KSA 7, 12[1], s. 363.

102 V orig.: „(...) das im Gebrauche sich abstumpfende Symbol erhält seine ursprüngliche Kraft wieder.“ Die dionysische Weltanschauung 4 in: KSA 1, s. 576.

103 V orig.: „Mit anderen Worten: aus der höheren Einheit des Satzes und des durch ihn symbolisierten Wesens wird das Einzelsymbol des Wortes fortwährend neu bestimmt.. Eine Kette von Begriffen ist ein Gedanke: dieser ist als die höhere Einheit der begleitenden Vorstellungen.“ Tamtéž.

104 Die dionysische Weltanschauung 4 in: KSA 1, s. 574 – 575.

105, „(...) při usilování o maximalizaci libosti z vlastní existence sou-zní instinktivní bytost s „přírodním zákonem“, je s ním sladěná v tom smyslu, že je vybavená „sadou“ instinktivních „automatismů“, jejichž prostřednictvím je schopná pohotově odpovídat na výzvy světového jsoucna, které zabydluje.“ ZAJÍC, Václav: Apofantický logos a řeč. Kant a Nietzsche, in: NOVÁK, Aleš: Nietzsche a (ne)přátelé, s. 93.

Přiblížením vztahu hudby a řeči, ve kterém jsme nastínili důvody, proč Nietzsche vidí hudbu v původu řeči, se tedy ukázal zajímavý fenomén „hudebnosti“ neboli „zvučení“ řeči. Ten nám neodkryl pouze to, že řeč má svoji tónovou stránku, která odkazuje k vůli a že toto zvučení je jakýmsi stupňováním jazykového výrazu pomocí vyjadřování stupně libosti či nelibosti, která odkazuje k instinktivní vazbě člověka na svět. Ukázalo se totiž zároveň, že řeč dokáže zvláštním způsobem vykročit směrem k hudbě. Její významový aspekt se tím oslabuje a do popředí vstupuje onen „nerozložitelný zbytek“, který Nietzsche v tomto ohledu zmiňuje. Ukáže se jakýsi princip „nedokončenosti“ (což nemá znamenat nedokonalost) v řeči, který pravděpodobně nelze vysvětlit pouze jejím metaforickým charakterem<sup>106</sup>. Vztáhneme-li tento princip ne k řeči samotné (a její možnosti nebo nemožnosti být „pravdivým“ jazykovým výrazem), ale k roli textu v hudbě, ukáže se lépe, jak stojí hudba v původu řeči a jak to, že se vůbec může stát důstojnou součástí hudby. Text tím, že dokáže takto vykročit směrem k hudbě, částečně potlačit svůj poukazující charakter a „navrátit se k přírodě“, nechává stále více promluvit vůli a díky tomu dokáže otevírat vnější skutečnost neustále nově (stejně jako hudba dokáže ukazovat proces nastávání stále nově). Staví proti sobě ve zřetězení slov i to, co by proti sobě v řeči samotné stát nemohlo, dává řeč do pohybu a do jisté míry zůstává ve „stavu zrodu“<sup>107</sup>. Právě tímto charakterem se blíží k hudbě a díky této otevřenosti a nedokončenosti dokáže se za určitých okolností stát podstatnou součástí hudby, která její působení neruší, ale naopak výrazně umocňuje. V tomto smyslu se zdá být přirozené propojení hudby a básnictví: „*Básnictví je často na cestě k hudbě. Bud' tak, že vyhledává ty nejsubtilnější pojmy, mezi nimiž se hrubá materie pojmu téměř vytrácí* - - -“<sup>108</sup> Pomlčky v poznámce patří Nietzscheovi a mohou poukazovat na to, jak záhadné možná i pro něj bylo to, co se vlastně v řeči v tomto smyslu odehrává.

Na závěr je třeba se krátce zmínit o tom, jaký vztah zaujímá hudba posluchači. Jak už bylo řečeno, znaky se v hudbě mění ze symbolizujících na ukazující. A přestože k procesu uskutečňování hudby Nietzsche primárně nepředpokládá nutnost nějakého subjektu, pro kterého by se uskutečňovala, a tvrdí, že hudba nebere na posluchače ohled, ukazuje

---

106 Srv. ROREITNER, Robert: *Rétorika, hudba a řeč v raných textech z Nietzscheovy pozůstalosti* in: NIETZSCHE, F.: *Rané texty o hudbě a řeči*, s. 48-50.

107 Tamtéž.

108 V orig.: „*Die Dichtung ist häufig auf einem Wege zur Musik: entweder indem sie die allerartesten Begriffe aufsucht, in deren Bereich das Grobmaterielle des Begriffs fast entschwindet* - - -“. KSA 7, 2[10], s. 48.

hudba vždy ve vztahu k někomu. Až v takovém vztahu může ukazovat stále novým způsobem. Posluchač ale nesmí zůstat stát stranou a vnímat hudbu jako něco vnějšího, musí se stát součástí jejího pohybu. Musí se do něj zapojit, sám je také tímto pohybem. „(...) (Člověk, pozn aut.) v každém okamžiku není tentýž, a také jeho tělo je nastáváním. Je pouze jedinou vůlí: člověk je v každém okamžiku znovu se rodící představa.“<sup>109</sup> Musí vstoupit na místo básníka a vnořit se do hudby. Jediným způsobem, jak takto s hudbou splynout, je pak podle Nietzscheho zapojit se do pohybu hudby pomocí tělesné symboliky a zpěvu a takto se podílet na předvádění procesu nastávání. „*Jak umělecké dílo, tak jednotlivec jsou opakováním původního procesu, ze kterého vznikl svět, podobni kruhům na vodě vzdýmané vlnami.*“<sup>110</sup>

---

109 V orig.: „(...) dies ergibt daß er in keinem Moment derselbe ist, wie auch sein Leib ein Werden ist. Es ist allein der eine Wille : der Mensch ist eine in jedem Moment geborne Vostellung.“ KSA 7, 7[175], s. 208.

110 V orig.: „Das Kunstwerk und der Einzelne ist eine Wiederholung des Urprozesses, aus dem die Welt entstanden ist, gleichsam ein Wellenring in der Welle.“ KSA 7, 7[117], s. 166.

## 5. Sókratismus jakožto přitakání „jinému světu“

Po odbočení od hlavního tématu práce, které mělo lépe ukázat povahu hudby (a umění obecně) a její vztah k řeči, se vrátíme k fenoménu sókratismu, abychom ukázali, že není tématem v rané Nietzscheho filosofii uzavřeným. Přestože je celá práce zaměřena výlučně na rané Nietzscheho texty, pokusím se ji uzavřít spisem *Genealogie morálky (Zur Genealogie der Moral)* z roku 1887. Ve třetím pojednání se totiž objevuje jakási pozdní obdoba sókratismu a jeho působení v podobě „asketického ideálu“, který zajímavým způsobem shrnuje problematiku textů, na kterou se zaměřujeme. Nietzsche si pokládá otázku: proč a za jakých okolností se člověk dostává do vleku jakéhosi stereotypního, život popírajícího naladění? Souhrn těchto proti životu naladěných postojů označuje právě jako asketický ideál, jehož původ můžeme hledat především v křesťanské morálce. Proto Nietzsche ráz asketického ideálu ukazuje především prostřednictvím asketického kněze. Asketické ideály jsou dále zakořeněné i ve filosofické tradici, výrazně je podle Nietzscheho podnítila například Platónova nauka o idejích. Sókratovský optimismus, nekonečná víra v poznání, v pud k pravdě, by pak mohla být prizmatem tohoto textu také v jistém smyslu chápána jako asketický ideál, totiž jako forma útěku před utrpením, založená na popření rozporuplnosti světa, na bezmezném víře v pravdu.

Nietzsche si otázku, co znamenají asketické ideály, pokládá hned v úvodu. Odpovídá na ni výstižně, ale zprvu nesrozumitelně, tato odpověď se ale postupně vyjasňuje v průběhu celého textu: „*U umělců nic nebo příliš mnohé; u filosofů a učenců jakýsi instinktivní cit pro nejprůzračnější podmínky vysoké duchovnosti*“.<sup>111</sup> Asketické ideály v první řadě slouží jako prostředek k úniku před utrpením, napomáhají člověku vytvořit si v chaotickém světě „bezpečný domov“, avšak na základě jakéhosi životního odříkání, zvláštní askeze<sup>112</sup>. Pro filosofii byl asketický ideál mateřským lůnem v tom smyslu, že vytvářel nezbytné prostředí pro to, aby mohla vůbec vzniknout, je předpokladem její existence: „*(...) filosofický duch se*

---

111V orig.: „*Bei Künstler Nichts oder zu Vielerlei; Bei Philosophen und Gelehrten Etwas wie Witterung und Instinkt für die günstigsten Vorbedingungen hoher Geistigkeit*“. NIETZSCHE, F.: *Zur Genealogie der Moral*, in: KSA 5, s. 339.

112 Srv: „*Vidíme, že člověk období rozkladu má zapotřebí asketického ideálu, neboť se v sobě musí zříci mnohého, aby dosáhl alespoň relativního klidu a smířenosti se sebou samým a se světem.*“ CHAVALKA, Jakub: *Pokušitel a svůdce. Nietzsche a Sókratés*, in: NOVÁK, Aleš: *Nietzsche a (ne)přátelé*, s. 114

vždy musel nejprve převlékat a maskovat do dříve ustavených typů kontemplativního člověka, jako byl kněz, kouzelník, věštec, vůbec nábožný člověk, aby byl v nějaké míře alespoň jen možný: asketický ideál sloužil po dlouhou dobu filosofovi jako forma zjevu, jako předpoklad jeho existence, (...)“<sup>113</sup> Člověk do jisté míry asketický ideál potřebuje, aby se sama uchránil před chřadnutím, aby dosáhl jakéhosi vnitřního klidu, smíření se sebou samým a světem, do kterého je zasazen. V tom smyslu lze chápat Nietzscheho tvrzení, že asketický ideál „pramení z instinktu ochránit a zachránit degenerující život“<sup>114</sup>. Za určitých podmínek ale může asketický ideál člověka ovládnout a paradoxně pak působit naprosto opačným způsobem: může vést k životní rezignaci, k popření života. Abychom tuto tendenci lépe popsali, ukažme nyní, v jakém smyslu ztělesňuje asketické ideály *asketický kněz*:

*„Asketický kněz je ztělesněním přání být jinak, být jinde, a to nejvyšším stupněm tohoto přání, jeho nejvlastnější horoucností a vášní: avšak právě moc jeho přání je poutem, které ho zde váže, právě tím se stává nástrojem, jenž musí pracovat na vytvoření příznivých podmínek pro bytí zde a bytí člověkem, – právě touto mocí poutá k bytí celé stádo nevydařených, znechucených, odbytých, postižených, sebou trpících všeho druhu, kráčeje jim instinktivně jako pastýř v čele.“*<sup>115</sup>

Asketický ideál tedy vede tyto „nemocné“, omrzelé životem, postrádající smysl. U asketického kněze, pastýře, který je sám nemocný, je však toto přání být jinak a jinde původem jeho instinktu a nejvlastnějšího poslání, totiž být „předurčeným spasitelem, pastýřem a advokátem nemocného stáda“<sup>116</sup>. Být pastýřem všech trpících, v tom spočívá

---

113 V orig.: „(...) der philosophische Geist hat sich zunächst immer die früher festgestellten Typen des contemplativen Menschen verkleiden und verpuppen müssen, als Priester, Zauberer, Wahrsager, überhaupt als religiöser Mensch, um in irgend einem Maasse auch nur möglich zu sein: das asketische Ideal hat lange Zeit dem Philosophen als Erscheinungsform als Existenz-Voraussetzung gedient, (...)“ Tamtéž, s. 360.

114 „entspringt dem Schutz- und Heil-Instinkte eines degenerirenden Lebens“ Tamtéž, s. 366.

115 V orig.: „Der asketische Priester ist der fleischgewordene Wunsch nach einem Anders-sein, Anderswo-sein, und zwar der höchste Grad dieses Wunsches, dessen eigentliche Inbrunst und Leidenschaft: aber eben die Macht seines Wunsches ist die Fessel, die ihn hier anbindet, eben damit wird er zum Werkzeug, das daran arbeiten muss, günstigere Bedingungen für das Hiersein und Mensch-sein zu schaffen, – eben mit dieser Macht hält er die ganze Heerde der Missrathnen, Verstimmten, Schlechtweggekommenen, Verunglückten, An-sich-Leidenden jeder Art am Dasein fest, indem er ihnen instinktiv als Hirt vorangeht.“ Tamtéž.

116 Srv. Tamtéž, s. 372.

jeho „vůle k moci“. Asketický kněz má být oporou a podporovatelem nemocných, lidí *resentimentu*. Tyto nemocné ale neléčí, neodstraňuje příčiny *resentimentu*, nýbrž pouze mění jeho směr, a to za pomoci pojmů jako je „vina“, „hřích“ či „zatracení“ k nim samým. Nepomáhá tedy k vyléčení nemocných, nýbrž pouze zmírňuje jejich utrpení tím, že stanovuje jeho zdroj. Ten nachází mylně v nich samých a vyvolává tak pocit viny, což vede k částečnému sebezkažení a sebezpřekonání „nemocného stáda“<sup>117</sup>. „*Všichni nemocní a churaví směřují instinktivně, z touhy po setřesení tupé nechuti a pocitu slabosti, ke stádní organizaci; asketický kněz tento instinkt posiluje; jsou-li kde stáda, pak díky instinktu slabosti, který stádo chtěl, a kněžské chytrosti, která je zorganizovala. Neboť jedno nesmíme přehlédnout: silní směřují právě tak přirozeně od sebe, jak slabí k sobě; pokud se spojují silní, pak jen s vyhlídkou na společnou agresivní akci a celkové ukojení vůle k moci(...)*“<sup>118</sup>

Cílem asketického kněze je pak podle Nietzscheho využitím pocitu viny vyvolat *citový exces*. Činí tak v dobré víře v prospěšnost věci, citový exces ale ve výsledku způsobí, že nemocní onemocní ještě více, uzavírají se do sebe a směřují k „popření života“. V tomto smyslu chápe Nietzsche onu rozkladnou tendenci křesťanské morálky, kde asketický ideál s pomocí asketického kněze dosahuje své vrcholné formy a stává pro život nebezpečným a život potlačujícím.

Nietzsche dále uvažuje, zda lze najít nějakou protichůdnou, život podporující tendenci, protichůdný ideál, který by naopak vycházel z víry v sebe sama a vůli k sobě, který by se dokázal vymanit z vlivu „asketických ctností“. Zvažuje možnost, že by moderní věda byla tímto protipólem, ale ani zde jej, jak už od Nietzscheho očekáváme, nenalézá: „*(...) věda dnes naprosto nemá víru v sebe, natož aby měla nad sebou ideál, – a tam, kde je vůbec ještě vášní, láskou, žárem, utrpením, tam není protikladem onoho asketického ideálu, nýbrž*

---

117 Jakub Chavalka ve své práci *Přivtělení a morálka* ukazuje problém morálky jakožto záměny „*opojení z vyčerpanosti a opojení z plnosti*“, kterou má na svědomí právě asketický kněz. CHAVALKA, Jakub: *Přivtělení a morálka*, s. 214.

118 V orig.: „*Alle Kranken, Krankhaften streben instinktiv, aus einem Verlangen nach Abschüttelung der dumpfen Unlust und des Schwächegefühls, nach einer Heerden-Organisation: der asketische Priester erräth diesen Instinkt und fördert ihn; wo es Heerden giebt, ist es der Schwäche-Instinkt, der die Heerde gewollt hat, und die Priester-Klugheit, die sie organisirt hat. Denn man übersehe dies nicht: die Starken strebe ebenso naturnotwendig aus einander, als die Schwachen zu einander; wenn erstere sich verbinden, so geschieht es nur in der Aussicht auf eine aggressive Gesamt-Aktion und Gesamt-Befriedigung ihres Willens zur Macht (...)*“ Tamtéž, s. 384.

spíše jeho nejnovější a nejvznešenější formou.“<sup>119</sup> I věda cosi podstatného o světě skrývá, a tak slouží spíše jako „prostředek sebeomámení“, než aby přiváděla k vědomí. Vědecká vůle k pravdě je stejně svazující a nesvobodná jako křesťanský člověk a jeho pocit viny, obojí je jakousi dezinterpretací utrpení. K tomu citace z *Radostné vědy (Die fröhliche Wissenschaft, 1882)*, kterou Nietzsche sám v textu používá: „Pravdivý člověk, v tom opovázlivém a posledním smyslu, jak jej předpokládá víra ve vědu, přitakává jinému světu, než je svět života, přírody a historie; a pokud přitaká tomuto „jinému světu“, jakže? Nemusí právě tím jeho protějšek, tento svět, náš svět – popírat?“<sup>120</sup> I věda tedy stále ještě stojí na stejném základu jako asketický ideál, spočívá v metafyzické víře v pravdu, totiž v pravdu jako hodnotu *o sobě*, v to, že ji nelze hodnotit ani kritizovat. Je největším spojencem asketického ideálu, protože je spojencem nevědomým a nedobrovolným<sup>121</sup>.

Zde se objevuje pro nás důležitá poznámka, ke které se Nietzsche už znovu nevrací (s příslibem pozdějšího důkladnějšího prozkoumání), a přestože má podobu pouhé zmínky v závorce, textem podstatně rezonuje. Nietzsche dodává, že jestli si něco může nárokovat být antagonistem asketického ideálu, pak je to právě umění: „(...) umění, ve kterém je naopak posvěcena lež, ve kterém má vůle ke klamu na své straně dobré svědomí, je mnohem zásadnějším protikladem asketickému ideálu než věda (...).“<sup>122</sup> I v něm ale může dojít k jakési nadvládě asketického ideálu, což pak Nietzsche chápe jako „nejvlastnější možnou umělcovu korupci“. Umění se pak stává nesvobodným, jeho podoba je vždy předepisována tímto ideálem. Zde se vyjasňuje, co Nietzsche myslel tím, že asketické ideály jsou pro umělce buď vůbec ničím nebo příliš mnohým. Umění jako možný protiklad asketického ideálu buď stojí naprosto mimo jakýkoliv ideál<sup>123</sup> (a v tom smyslu je pro něj ničím), anebo

---

119 V orig.: „(...) die Wissenschaft hat heute schlechterdings keinen Glauben an sich, geschweige ein Ideal über sich, – und wo sie überhaupt noch Leidenschaft, Liebe, Gluth, Leiden ist, da ist sie nicht der Gegensatz jenes asketischen Ideals, vielmehr dessen jüngste und vornehmste Form selber.“ NIETZSCHE, F.: *Zur Genealogie der Moral*, in: KSA 5, s. 396-397.

120 V orig.: „ der Wahrhaftige, in jenem verwegenen und letzten Sinne, wie ihn der Glaube an die Wissenschaft voraussetzt, bejaht damit eine andre Welt als die des Lebens, der Natur und der Geschichte; und insofern er diese „andre Welt“ bejaht, wie? muss er nicht eben damit ihr Gegenstück, diese Welt, unsre Welt – vereinen?“ Tamtéž, s. 400.

121 Srv. KSA 5, s. 403.

122 V orig.: „ (...) die Kunst, in der gerade die Lüge sich heiligt, der Wille zur Täuschung das gute Gewissen zur Seite hat, ist dem asketischen Ideale viel grundsätzlicher entgegengestellt als die Wissenschaft (...).“ Tamtéž, s. 402.

123 Srv.: „Überall sonst, wo der Geist heute streng, mächtig und ohne Falschmünzerei am Werke ist, entbehrt

je asketickým ideálem ovládnuto a pak je asketický ideál příliš mnohým (umění pak ale samozřejmě přestává být uměním v „nietzschovském“ slova smyslu).

Zde se již pokusíme shrnout, co to tedy jsou asketické ideály: dalo by se říci, že jsou prostředkem k útěku před utrpením na způsob sebeomámení, které ústí v jistou omrzelost životem, resentment z absence smyslu<sup>124</sup>. Není tedy prostředkem proti utrpení samotnému, ale proti utrpení postrádajícím smysl. „(...) a asketický ideál lidstvu smysl nabídl“<sup>125</sup>. Tím vyplnil onu ubíjející prázdnotu v člověku a odvrátil jeho upadnutí do nihilismu. Nabídl ale jakýsi smysl z „jiného světa“, odtrženého od lidské přirozenosti, smysl, kterému vládne *vůle k pravdě* (jež může nanejvýš dospět k tomu, že si sebe samu uvědomí jako problém). Asketický ideál je podle Nietzscheho ve svém jádru právě vůlí k pravdě („bůh je pravda, pravda je božská“), která ústí v „*odpor k životu, vzepření se nejzákladnějším předpokladům života*“<sup>126</sup> a stává se tak *vůlí k nicotě*. Vůle nikdy nemůže být bez cíle, tak radši volí cestu k nicotě.

Zárodek takového pojetí asketického ideálu můžeme sledovat nejen nepřímo ve *Zrození tragédie* a spisku *O pravdě a lži* (kde je v obou textech formulován onen pud k pravdě), ale můžeme najít i přímé zmínky v poznámkách v rané Nietzscheovy pozůstalosti. Zmiňme alespoň jednu:

*„Není možné uniknout vůli: jak je to s askety? Se sebevraždou? (umožňuje je pouze opojení nebo popření vědomí?) Sebevražda je možná jen jako úsilí po blaženějším bytí. Nebytí nelze myslet.*

*Ctnosti abstrakce, např. nepodmíněná pravdivost.*

*Asketické směřování je zcela proti přirozenosti a bývá pouhým následkem jejího pokažení. Příroda nemůže udržovat zpozdilou rasu. Křesťanství mohlo dojít k vítězství jedině*

---

*er jetzt überhaupt des Ideals (...)“* Tamtéž, s. 409.

124 Jakub Chavalka popisuje působnost asketického ideálu takto: „(...) (asketický ideál, pozn. MK) *za svůj imperativ klade odříkání se všeho, co by mohlo vyvolat nějakou touhu já (Ich), a jednání vymezuje prostor bezzájmovosti*“. CHAVALKA, Jakub: *Přivtělení a morálka*, s. 173.

125 V orig.: „(...) und das asketische Ideal bot ihr einen Sinn!“ NIETZSCHE, F.: *Zur Genealogie der Moral*, in: KSA 5, s. 411.

126 „*einen Widerwillen gegen das Leben, eine Auslehnung gegen die grundsätzlichen Voraussetzungen des Lebens*“. Tamtéž, s. 412.



ve schátralém světě.“<sup>127</sup>

V tomto úryvku ze zimního semestru na přelomu roku 1869 a 1870 je vidět, nakolik již v té době Nietzsche spojoval toto „asketické směřování“ a „asketické ctnosti“ se zapíráním přirozenosti a s úpadkem. Asketické směřování je zde snahou uniknout před vůlí. S asketickým směřováním jsou tu pak spojeny nástroje či „ctnosti“ pudu k pravdě, jako zmíněná abstrakce a její „nepodmíněná pravdivost“. A konečně zde můžeme také vidět, že Nietzsche pojímá již od začátku askezi jako odklon od přirozenosti, který je odklonem *morálním* a který je hluboce zakořeněn v křesťanství. Sebevražda je zde pak myšlena jako útěk k „blaženějšímu bytí“, útěk do „jiného světa“. Jít cestou pudu k pravdě znamená nevědomě přitakávat přivtěleným omylům<sup>128</sup>.

---

127 V orig.: „Man kann nicht über den Willen weg, wie steht es bei den Asketen? Selbstmord? (Nur durch Berausung oder Vernichtung des Bewußtseins möglich?) Nur im Streben nach glücklicherem Sein ist Selbstmord möglich. Das Nichtsein ist nicht zu denken. Die Tugenden der Abstraktion z. B. unbedingte Wahrhaftigkeit. Die asketischen Richtungen sind aufs Höchste wider die Natur und meist nur die Folge der verkümmerten Natur. Diese mag eine verschlecherte Rasse nicht fortpflanzen. Das Christenthum konnte nur in einer verkommenen Welt zum Siege kommen.“ KSA 7, 3[91], s. 84.

128 Srv. CHAVALKA, Jakub: *Přivtělení a morálka*, s. 125.

## 6. Umění jakožto přitakání „našemu“ světu

V třetím pojednání *Genealogie morálky* můžeme ve velké míře sledovat stopy myšlení, které Nietzsche prošlapával ve svém raném období. Pokud je člověk navěky odsouzen k nepravdě a pud k pravdě zakládá odklon od lidské přirozenosti jakožto estetickému vztahování ke světu, pak můžeme sókratismus nepochybně označit za asketický ideál. Je přesně v takovém smyslu jakýmsi útekem před utrpením a rozporem. Přestože je text o asketických ideálech zaměřen především na křesťanskou morálku (která je asketickým ideálem), na pozadí celé úvahy se objevuje právě ona vůle k pravdě, kterou pokaždé sobě vlastním způsobem ztělesňuje jak sókratismus, tak křesťanství. Opět zde pak vystupuje tvrzení, že ne věda, ale umění, které vychází z přitakávání světu v jeho problematičnosti a rozporuplnosti, a je tedy tímto nejvlastnějším a nejpřirozenějším přístupem k životu a světu. Tendence sókratovská, asketický ideál přesycený vůlí k pravdě, však odtrhuje člověka od jeho přirozenosti, a tím zároveň znemožňuje hlubokou působnost umění. Tímto odtržením člověk chřadne, jeho život se stává neustálým útekem před sebou samým a svým utrpením, které nedokáže vstřebat ani v něm najít smysl. Směřuje tak neodvratně k popření života, k nicotě. Umění má být právě prorokem onoho nejvlastnějšího způsobu, jak čelit bolesti a utrpení, totiž nedat se na útek, ale pojmout je do sebe a přetvořit je ve slast z utrpení.

Pohlédněme na závěr na vztah Sókrata a Dionýsa skrze již zmíněnou perspektivou pojednání o asketických ideálech. Problém odklonu od lidské přirozenosti pod vládou asketického ideálu Nietzsche v posledku uchopuje jako problém morálky, čemuž se ve svém raném období vyhýbal. To je dobře vidět na spise *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním*, kde Nietzsche podrobuje pojmy „pravda“ a „lež“ jakési mimomorální analýze, protože až v morálce vzniká diference dobra a zla. Zde je na místě zmínit jeho dvojznačné uchopování morálky<sup>129</sup>: na jedné straně na ni pohlíží jako na „systém hodnocení“, který má být v souladu s životními podmínkami člověka. Jedná se tedy spíše o obecnou metodu, jak na jednotlivé morálky zvenčí („mimomorálně“) pohlížet. V druhém případě mluví o morálce jakožto morálce asketického ideálu, kterou tak horlivě kritizuje. Obě perspektivy nestojí

---

129 K tomu si pomůžeme krátkou pasáží z dizertační práce Jakuba Chavalky s názvem *Přivtělení a morálka* (2014). Srv. CHAVALKA, Jakub: *Přivtělení a morálka*, s. 199-202.

ostře proti sobě, ale jistým způsobem se doplňují<sup>130</sup>. A právě onen sókratovský odklon od dionýského základu světa a lidské existence vyvolává v Nietzschevi potřebu přeskokovat mezi těmito dvěma perspektivami. Jeho kritika křesťansko-evropské morálky jakožto asketického ideálu, jež určoval dosavadní podobu filosofie a který je třeba překonat, je voláním po nutnosti tyto dvě perspektivy sjednotit v tom smyslu, aby morálka vždy žila ve shodě s požadavkem první perspektivy, totiž být v souladu s životem, namísto jeho zadržování v podobě asketického ideálu. Nietzscheho perspektivou je ukázat, že morálka nemá být odůvodňována rozumem, který se tak stává prorokem hodnot stávajících, nýbrž že má být podržena ona instinktivní fáze stupňování života (zde rozhodně není myšlen tak zvaný *stádní* instinkt, který je naopak produktem dialektiky), která se zaslouhuje o tvorbu hodnot nových. Asketický ideál rezignuje na fázi stupňování a setrvává ve fázi udržující. To je podle Nietzscheho důsledek působení Sókrata, který jakožto „suverénní dialektik“ stál vždy na straně rozumu. Sám sebe pak přelstil v tom smyslu, že byl vždy prorokem této udržující fáze, založené na rozumové legitimizaci<sup>131</sup>. Tím dosadil dialektiku na pozici léčebného prostředku (asketického ideálu) a předepsal tak směr dosavadnímu filosofickému myšlení. Asketický ideál je v tomto smyslu Nietzschem myšlen jakožto projev stádního instinktu, který nachází svůj původ právě v dialektice. Řecký instinktivní život se pak pod její tíhou zvrhává z tragického pojetí světa jakožto rozporu apollinského a dionýského na jeho dialektické zpochybňování, které instinktivní život popírá a na jeho místo dosazuje rozum jakožto lék proti úpadku<sup>132</sup>. Tím ale tento úpadek v instinktivním životě pouze přesměroval jinam.

Pokud bychom chtěli skrze perspektivu třetího pojednání z *Genealogie morálky* na jednom společném motivu ukázat vliv sókratismu (jak jej pojímal raný Nietzsche) ve filosofii i v umění, poslouží nám k tomu krátká pasáž, kde Nietzsche popisuje vlastní reflexi Schopenhauerova vztahu ke Kantově estetice. Nietzsche zde ukazuje, nakolik Kant připisoval kráse takové predikáty, které spatřoval zároveň jako přednosti poznání, totiž všeobecnou platnost a jistou neosobnost. Kvůli tomu podle něj ve své reflexi umění příliš upínal pozornost na „diváka“ a ne na perspektivu umělce jakožto tvůrce<sup>133</sup>. Tím, jak

---

130 Tamtéž, s. 200-201.

131 Srv. CHAVALKÁ, Jakub: *Pokušitel a svůdce. Nietzsche a Sókratés*, in: NOVÁK, Aleš: *Nietzsche a (ne)přátelé*, s. 113.

132 Srv. Tamtéž, s. 121.

133 Srv. KSA 5, s. 346.

Nietzsche říká, „nepozorovaně zahrnul diváka do samého pojmu „krásy““<sup>134</sup>. Tento divák (protože Kant sám nebyl „skutečným“ divákem) ale nepředstavoval hlubokou osobní zkušenost vzbuzující silné prožitky, touhu, žádost, slast, bolest. Krásným ve vztahu k divákovi má být naopak to, co se líbí „bez zájmu“. Schopenhauer, přestože byl, jak Nietzsche sám dodává, na rozdíl od Kanta člověkem veskrze estetickým, se nedokázal od Kantovy definice krásy oprostít a přesně po jejím vzoru pak spatřoval největší moc umění ve „zklidnění vůle“, v oproštění se od jejího „bezohledného tlaku“. Jako hluboce trpící člověk tak velebil únik před vůlí i v umění, v estetickém stavu.<sup>135</sup> To je ale veskrze perspektiva sókratovská a Nietzsche sám se v tomto ohledu přiklání ke Stendhalově definici krásy jakožto *une promesse de bonheur*<sup>136</sup>, která naznačuje, že krása zájem, tedy vůlí, spíše podněcuje než naopak. Pohlédneme-li na umělecké dílo skrze umělce jakožto na výplod nezměrného vzepětí vůle, pak musíme dát Nietzscheovi za pravdu. V tomto smyslu lze interpretovat působnost asketického ideálu, kterou přiléhavě zachytila již zmíněná Chavalkova definice, totiž, že jeho imperativem je „odříkání se všeho, co by mohlo vyvolat nějakou touhu já (Ich)“<sup>137</sup>, že „jednání vymezuje prostor bezzájmovosti“<sup>138</sup>. Pod vládou asketického ideálu je tedy i umění samo vykládáno jako útěk před utrpením, který je obsažen v tomto požadavku na zklidnění vůle. Umění je pak pouhým prostředkem k „sebamámení“, prostředkem k útěku. Zároveň je kvůli perspektivě diváka umění nahlíženo jaksi zvenčí, bezzájmově, což by v Nietzscheových očích bezpochyby znamenalo ztrátu přístupu do „svatyně hudby“, neboť posluchač sám se má stát hudbou a nemá k ní přistupovat z nějakého „odstupu“. Zároveň tato divácká perspektiva nesmí být nikdy zahrnuta do pojmu krásy, umění se nikdy nesmí v tomto smyslu na „diváka“ ohlížet. A nakonec tato divácká perspektiva svou snahou o pohled zvenčí usiluje o podrobení umění, jeho uchopení a rozebrání, což je vlastní sókratovské dialektice, ale nemůže být nikdy v souladu s „nietzschovským“ uměním.

Tato „perspektiva diváka“<sup>139</sup>, vzcházející z dialektického postoje k životu,

---

134 „unvermerkt den „Zuschauer“ selber in den Begriff „schön“ hinein bekommen hat“. Tamtéž, s. 346.

135 Srv. KSA 5, s. 346-348.

136 Příslib štěstí, pozn. MK.

137 CHAVALKA, Jakub: *Přivtělení a morálka*, s. 173.

138 Srv. CHAVALKA, Jakub: *Pokušitel a svědce. Nietzsche a Sókratés*, in: NOVÁK, Aleš: *Nietzsche a (ne)přátelé*, s. 121.

139 Termín užíváme v návaznosti na Jakuba Chavalku, jak jej využívá ve svém textu *Pokušitel a svědce. Nietzsche a Sókratés*. Chavalka jej rozvíjí především na pozadí Nietzscheova textu *Soumrak model*, tomu se

vyznačující se touto neosobností a bezzájmovostí, je tedy přesně vlivem sókratovským. Ukazuje snahu Sókrata (a s ohledem na úryvek z *Genealogie morálky* i Kanta a Schopenhauera, kteří se stále ještě z této perspektivy nevymanili) vystoupit z „dějství života“ za účelem jeho nestranného posuzování. Tato tendence je tedy spíše jakýmsi přihlížením životu a podle Nietzscheho měla zhoubný vliv na řecký instinktivní život. „Divácká perspektiva“, kterou lze chápat jako útěk před životem, jako boj rozumu proti instinktu, předurčila podobu filosofické tradice i umění. Je důsledkem sókratovské „dialektické svrchovanosti“<sup>140</sup>, jeho potřeby postavit sama sebe nad život a soudit jej, která podle Nietzscheho byla vlastním útekem Sókrata před životem, rozporuplným světem a sebou samým, pomocí kterého usiloval o zažehnání svého vlastního utrpení<sup>141</sup>. V tomto ohledu Sókratés sám ze sebe stvořil asketický ideál. Tuto tendenci vymanit se z dějství života můžeme pak chápat jako onen odklon od přirozeného zasazení ve světě, který raný Nietzsche ve *Zrození tragédie* a dalších raných textech popisuje. Je snahou život a umění ovládnout a uchovat, namísto jejich stupňování. Umění i morální hodnoty však musí vzejít z života samého a nesmí sloužit rozumu k uchování stávajícího.

---

ale věnovat v práci nebudeme, protože chceme podržet soustředěnost především na Nietzscheho rané texty a jako jedinou výjimku chceme podržet třetí pojednání *Genealogie morálky*. Srv. Tamtéž, s. 122.

140 Srv. Tamtéž, s. 123.

141 Srv. Tamtéž.

## 7. Závěr

Jak tedy vztah Dionýsa a Sókrata vystupuje v Nietzscheho rané filosofické koncepci? Nejdříve se ukázal jako protiklad odlišných způsobů rozumění světu, které ve *Zrození tragédie* ztělesňuje protiklad člověka teoretického a člověka tragického nebo optimismu vědy a pesimismu umění. Tento protiklad pak prostupuje celou ranou Nietzscheovou filosofií. Jeho jádrem je popření tragické (rozporuplné) povahy světa na jedné straně a radostné přitakávání životu v jeho rozporuplnosti (a z ní vycházející bolesti) na straně druhé. Lidský vztah ke světu je podle Nietzscheho bytostně vztahem estetickým, což poukazuje zároveň na jeho metaforický charakter a zároveň na Nietzscheho apel na nutnost „tragického“ rozumění světu. Umění lze pak také v nejširším slova smyslu chápat jako metaforu, přičemž oproti perspektivě dialektického poznání tato metaforická povaha neplatí za nedostatek, ale naopak umožňuje neustále nový a svébytný výraz. Význam umění spočívá v zrcadlení tragické (rozporuplné) povahy světa a vystupuje tedy jako nejvlastnější přístupová k jeho nazírání v tom smyslu, že se tuto tragickou povahu nesnaží zrušit, nýbrž je jejím výrazem.

Jádro tohoto protikladu mezi sókratovským a dionýským spočívá tedy v odklonu člověka od své přirozené zasazenosti ve světě, v jejím zapření. Protiklad umění a vědy lze pak u Nietzscheho chápat jako protiklad přitakávání tragické (rozporuplné) povaze světa a úniku před ní pod vedením asketického ideálu. Umění a umělecké hodnoty nemají být pouze prostředkem k úniku před utrpením, zároveň totiž rozevírají a stupňují život. „Optikou života“ rezonují umělecké hodnoty daleko více než pravda, ta ji spíše potlačuje. To se přesně snaží mladý Nietzsche ukázat a takto lze chápat jeho snahu „*viděti vědu pod optikou umělcovou, umění však pod optikou života*“.

Původ sókratismu i asketického ideálu obecně může pozorovat v onom pudu k pravdě, který jsme sledovali již od *Zrození tragédie*. Sókratismus jakožto nepřirozený, dialektický postoj k životu, popírající tragický prazáklad světa, tak znemožňuje i nejvlastnější působení umění. Stejně jak rozumově usiluje o „opravení“ veškerých rozporů, snaží se uchopit a podrobit si i umění. Takové výtvořiny se pak podobají kalkulu, stávají se prázdnou formou, nemůže být nějakým tvořivým a nanejvýš slastným odrazem „prabolu světa“, který v nás vyvolává mnohem hlubší vytržení. „Vůle k výrazu“ trpícího génia tvoří dílo ze sebe sama jakožto rozporu (bolesti) a je odrazem tohoto rozporu. Nic víc umění předepsat nelze a předepsáno nesmí být. Umění má být výrazem světa v jeho neuchopitelnosti a rozporuplnosti. Proto se bytostně vzpírá jakékoliv definici, jakémukoliv

vymezení. Umění má člověka s rozporuplností a neuchopitelností celku světa konfrontovat, ne před ní zprostředkovávat útěk. V tomto smyslu je možné spatřovat problém moderního umění a moderního člověka obecně jako problém morální, který spočívá právě v tomto uvěznění člověka v asketickém ideálu, který není s to rozlomit. Je jeho překonáním si může umění zachovat onu nejhlubší a nejvlastnější moc, totiž přetvářet utrpení z tragického rozporu v základu světa ve slastný výtvar přitakávání bytí.

*There is a crack in everything,*

*That's how the light gets in.<sup>142</sup>*

---

142 COHEN, Leonard: *Anthem* (píseň, text dostupný z WWW:

<http://www.azlyrics.com/lyrics/leonardcohen/anthem.html>)

## Seznam použité literatury

ADORNO, T. W.: *Die Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug*, in: HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W.: *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

ARISTOTELÉS: *Rétorika; Poetika*. Rezek: Praha, 1999.

BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Philipp Reclam jun.: Stuttgart, 2011.

FINK, Eugen. *Nietzsches Philosophie*. Kohlhammer: Berlin, 1992.

GERBER, Gustav. *Die Sprache als Kunst*. Gaertner: Berlin, 1885.

CHAVALKA, Jakub: *Nietzschova koncepce umění*, in: VRABEC et al.: *Filosofické reflexe umění*. TOGGA: Praha, 2010.

CHAVALKA, Jakub: *Pokušitel a svůdce. Nietzsche a Sókratés*, in: NOVÁK, Aleš: *Nietzsche a (ne)přátelé*. TOGGA: Praha, 2015.

CHAVALKA, Jakub: *Přivtělení a morálka*. TOGGA: Praha, 2014.

KOUBA, Pavel: *Nietzsche. Filosofická interpretace*. Český spisovatel: Praha, 1995.

LANGE, F.A.: *Geschichte des Materialismus: und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart*. Alfred Kröner: Leipzig, 1926.

LISSMANN, Konrad Paul: *Filosofie zakázaného vědění. Friedrich Nietzsche a černé stránky myšlení*. Academia: Praha, 2013.

MEYER, Theo: *Nietzsche und die Kunst*. Francke Verlag: Tübingen/Basel, 1993.



NIETZSCHE, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, in: *KSA*, sv. 1, Verlag de Gruyter: Berlin/New York, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich: *Basler nachgelassene Schriften 1870-1873* in: *KSA*, sv. 1, Verlag de Gruyter: Berlin/New York, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches I und II*, *KSA*, sv. 2, Verlag de Gruyter: Berlin/New York, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1869 – 1874*, *KSA*, sv. 7, Verlag de Gruyter: Berlin/New York, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1887 – 1889*, *KSA*, sv. 13, Verlag de Gruyter: Berlin/New York, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich: *Rané texty o hudbě a řeči*. OIKOYMENH: Praha, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, in: *KSA*, sv. 1, Verlag de Gruyter: Berlin/New York, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*, in: *KSA*, sv. 5, Verlag de Gruyter: Berlin/New York, 1999.

ROREITNER, Robert. *Dva pohledy na řeč v raném Nietzschevě myšlení* [online]. 2008. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/61833>. Vedoucí práce Pavel Kouba.

ROREITNER, Robert: *Rétorika, hudba a řeč v raných textech z Nietzscheovy pozůstalosti (1868 – 1873)*, in: NIETZSCHE, Friedrich: *Rané texty o hudbě a řeči*. OIKOYMENH: Praha, 2011.

SCHOPENHAUER, Arthur: *Svět jako vůle a představa I*. Nová tiskárna Pelhřimov: Pelhřimov, 1998.

SCHOPENHAUER, Arthur: *Svět jako vůle a představa II*. Nová tiskárna Pelhřimov: Pelhřimov, 1998.

WOLFHART, Günter: *Nachwort* in: NIETZSCHE, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*, Philipp Reclam jun.: Stuttgart, 1993.

ZAJÍC, Václav: *Apofantický logos a řeč. Kant a Nietzsche*, in: NOVÁK, Aleš: *Nietzsche a (ne)přátelé*. TOGGA: Praha, 2015.

ZAJÍC, Václav: *Nietzsche a umění. Umění jako existenciální souvislost člověka a světa* in: VRABEC et al.: *Filosofické reflexe umění*. TOGGA: Praha, 2010.

## **Přílohy**

### **Příloha 1:**

#### **Seznam použitých zkratk:**

KSA – NIETZSCHE, Friedrich: *Kritische Studienausgabe*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, sv. 1-13. Verlag de Gruyter: Berlin/New York, 1999.

### **Příloha 2:**

#### **Použité překlady:**

Kromě vlastních překladů byly v práci použity překlady z těchto publikací:

NIETZSCHE, Friedrich: *Genealogie morálky*. překl. Věra Koubová. Aurora: Praha, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich: *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním*. překl. Věra Koubová. OIKOYMENH: Praha, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich: *Rané texty o hudbě a řeči*. překl. Rober Roreitner. OIKOYMENH: Praha, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich: *Zrození tragédie, čili hellénství a pesimismus*. překl. Otokar Fischer. Vyšehrad: Praha, 2014.

