

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

Estetické názory Friedricha Nietzscheho

Michaela Švejdová

Plzeň 2017

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Humanistika

Bakalářská práce

Estetické názory Friedricha Nietzscheho

Michaela Švejdová

Vedoucí práce: PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2017

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen uvedených pramenů a literatury

Plzeň, duben 2017

.....

Obsah

1. Úvod.....	5
2. Význam umění v Nietzscheho filosofickém systému.....	6
3. Tragické umění.....	8
2.1. Nietzscheho metafora	8
2.2. Apollinský a dionýský princip.....	9
2.2.1. Apollinský živel	10
2.2.2. Dionýský živel	11
2.2.3. Spojení živelů	12
2.3. Tragédie jako estetický fenomén.....	14
2.4. Umělec jako tragický hrdina	15
2.5. Zánik tragédie.....	17
3. Hudba, poezie a vztah k Richardu Wagnerovi.....	20
3.1. Nietzscheho vztah k hudbě a poezii.....	22
3.2. Hudba, slovo, obraz.....	23
3.3. Vztah k Richardu Wagnerovi	25
3.3.1. Wagner jako prototyp umělce.....	26
3.3.2. Wagner – umělec v moderní době	29
3.4. Umělecká zkušenost a vliv na diváka	31
4. Závěr	33
Použitá literatura	35
Resumé	36

1. Úvod

Tato práce se zabývá estetickými názory Friedricha Nietzscheho v jeho raném období a jejím cílem je popsat a analyzovat autorovu estetickou koncepci na základě primární a sekundární literatury. Nietzscheho filosofie je velmi komplexní a zaměřit se pouze na jednu z jejích částí bez patřičného konceptu neumožní správně chápat autorův náhled. Práce je proto členěna do několika hlavních kapitol.

První kapitola se věnuje významu umění v Nietzscheho filosofickém systému a nastínění, co zapříčinilo to, že si Nietzsche vybral zrovna umění jako svůj prostředek k interpretaci světa. Umění, jakožto filosofická metoda bude představena v obecném smyslu, neboť v dalších kapitolách se jí budu věnovat konkrétněji. To, jak skrze umění Nietzsche vyjadřoval své filosofické názory, bude podrobně ukázáno v celém rozsahu práce a budou uvedeny i konkrétní příklady. (viz Wagner)

Druhá kapitola se zabývá především analýzou uvedeného pramene a soustředí se na Nietzscheho obecný koncept umění, který zahrnuje především tragédii jako metafyzický výklad světa. V tomto kontextu tedy představuje, co Nietzsche rozumí pod pojmem tragické umění. V této části je nutné přihlédnout k Nietzscheho celkové estetické koncepci na ontologické úrovni, neboť právě na jejím pozadí lze porozumět, jak dle Nietzscheho k tvůrčímu procesu dochází. Kapitola je členěna do více podkapitol, kde je řešen vztah mezi dionýským a apollinským principem, postava umělce jako tvůrce a tragického hrdiny či tragédie a její vliv na osobnost člověka.

Třetí kapitola se zaměřuje na hudbu a poezii a jejich význam v Nietzscheho díle. Poezie, filosofie a hudba tvoří propojený celek, který je s Nietzschem úzce spjat a představuje pro něj jakýsi nástroj k poznání skutečnosti. Na tomto místě je opět nutné vrátit se k řecké tragédii, kam Nietzsche zrod hudby a poezie zasazuje a ve svém raném díle obšírně vysvětluje jejich funkce, vzájemný vztah a další aspekty. Kapitola se věnuje také autorovu vztahu k Richardu Wagnerovi, na němž i ilustruje proces rozvoje osobnosti umělce.

Tato práce využívá jako základní sekundární literaturu práce Eugena Finka, Gilles Deleuze a Pavla Kouby. Z primární literatury jsou využita tři díla Friedricha Nietzscheho *Zrození tragédie z ducha hudby*, *Nečasové úvahy* a *O životě a umění*.

1. Význam umění v Nietzscheho filosofickém systému

Umění zaujímá v Nietzscheho filosofické koncepci stěžejní místo. Ačkoliv Nietzscheho názory na umění se proměňovaly v průběhu vývoje jeho filosofického myšlení a postupem času se zaměřil spíše na člověka a morálku, je to právě umění, které se stává základem Nietzscheho filosofie v raném období. Uměním zároveň Nietzsche vyjadřuje svou filosofii a její metody a lze ho považovat nejen za nástroj poznání, ale i způsob, jak se k samotnému poznání dostat.

Důvod, proč si autor vybral jako prostředek k zachycení života a světa právě umění, uvádí hned na začátku *Zrození tragédie ve své sebekritice*: „*Proti morálce obrátil se tedy tenkrát touto problematickou knihou můj instinkt – neboť je to instinkt, který životu přeje – a vynášel si zásadně protilehlé učení i hodnocení života, ryze artistické, ale protikřesťanské.*“¹ Umění je tedy pro něj i prostředkem, jakým dát najevo, že evropská tradice, která je založena na křesťanství je chybná a tím i následující vývoj lidstva.² Dalším důvodem, proč umění pozvedá na metafyzickou úroveň je schopnost zrcadlit život jako takový.

Nietzscheho raná díla, jako například zde zkoumané *Zrození tragédie z ducha hudby*, jsou zaměřena spíše na zkoumání antické tragédie, jejího významu pro rozvoj osobnosti umělce a rozboru, co vše zapříčinilo smrt antické tragédie a jaké konkrétní myšlenky a cíle, odstartovaly nové pojetí umění.

Podle Finka jsou počátky Nietzscheho filosofického myšlení dány pocitem odcizení a oddělenosti od klasické filosofie. Proto hledá nové metody a nástroje, vzdálené klasické filosofii, díky nimž by mohl rozvinout svůj filosofický systém.³ Pátrá po novém začátku a

¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, s. Autorův pokus o sebekritiku, s. 7.

² FINK, Eugen. *Filosofie Friedricha Nietzscheho*. Praha : OIKMENEH, 2011, s. 17.

³ FINK, Eugen. *Filosofie Friedricha Nietzscheho*. Praha : OIKMENEH, 2011, s. 13.

tradiční metafyziku obrací k uměleckému základu. Jeho filosofie je proto plná estetiky, umění a psychologie. Svou psychologii uměleckého typu považuje za cestu k umělecké teorii, a tím i nové zkušenosti bytí. Umění tedy používá k vyjádření svých myšlenek a tezí a předpokládá, že pouze skrze něj lze nahlížet základ světa, tvoří svou vlastní „metafyziku umění a umělců“ a své teorie pro lepší vyjádření odívá do umělecké obraznosti.⁴

Nietzsche ve svých počátcích vnímá filosofii jako určitou uměleckou disciplínu, v níž tak jako malíř tvoří své dílo prostřednictvím barev, tak zde filosof-umělec tvoří své dílo prostřednictvím idejí. Pojetí filosofie jako systematické a kritické vědy je Nietzschemu cizí. A jak uvádí Deleuze, Nietzscheův umělec se zde stává hledačem pravdy a poznání a svou aktivitou se dostává do střetu dvou světů – pravdy a klamného obrazu světa, čímž aktivuje vůli a žene ji k jejím výšinám.⁵

Co však lze v jeho práci postrádat jsou tradiční pojmy. Nietzsche jim nedůvěřuje a považuje je za něco, co je na umění závislé a přichází až za ním.⁶ Pojmy považuje jen za dávno zapomenuté a rozumem potlačené pozůstatky intuice. Umělecký intuitivní člověk je pro něj naopak vyšším typem člověka, než vědec, jelikož má vůli k pravdě. Jedině takový člověk by totiž dokázal zformovat kulturu a uzákonit vládu umění nad samotným životem.⁷

V raném období je tedy umění klíčové pro jakékoliv porozumění světu - porozumět umění znamená porozumět také všemu ostatnímu, neboť právě umělecké principy jsou metafyzickými silami, na jejichž základě je vytvořeno vše ostatní na světě - Člověk s celou svou kulturou současnou, minulou i budoucí. Zkoumat podstatu umění, jeho genezi, základ a různé prvky, které v procesu umění operují - to je cíl, který si Nietzsche klade v počátcích své filosofické kariéry. Abychom mohli porozumět jeho pojetí umění blíže, musíme se vydat po stopách Nietzscheho tragické antické vize.

⁴ FINK, Eugen. Filosofie Friedricha Nietzscheho. Praha : OIKMENEH, 2011, s. 20.

⁵ DELEUZE, Gilles. Nietzsche a filosofie. Praha: Hermann a synové, 2004, s. 102-103.

⁶ FINK, Eugen. Filosofie Friedricha Nietzscheho. Praha : OIKMENEH, 2011, s. 17 – 20.

⁷ FINK, Eugen. Filosofie Friedricha Nietzscheho. Praha : OIKMENEH, 2011, s. 17.

2. Tragické umění

Tato kapitola pojednává o stěžejních konceptech Nietzscheho pojetí umění v jeho raném období a pokusí se je prezentovat jako ucelený systém. Ať už Nietzsche hovoří o apollinském a dionýském principu, hudbě, či poezii, vždy tak činí s ohledem na celkovou strukturu a koncepci svého nahlížení světa. Vytrhnout tedy jedno z těchto témat z kontextu, v němž je zasazeno, by znamenalo jej dezinterpretovat.

2.1. Nietzscheho metafora

Nietzscheho jazyk je značně metaforický a pojednání o věcech abstraktních a ontologických odívá do podobenství a obrazů. V raném období se tak v centru pozornosti nachází stěžejní metafora antického světa. Bylo by chybné domnívat se, že Nietzsche zkoumá antický svět z důvodů historických – jeho hlavním zájmem je zkoumat procesy, které se odehrávají a skrývají takzvaně „za uměním“. Za zjevnou fasádou uměleckého procesu, procesu tvoření. Podle Nietzscheho *„rozdílné pudy postupují vedle sebe, jsou skoro napořád v otevřeném sporu a dráždí se bez přestání k novým, silnějším výtvorům, v nichž se ustaluje onen protiklad, jen zdánlivě překlenutý společným výrazem „umění““*.⁸ Vstupujeme-li do Nietzscheho vize antického světa, tragédie a tragického umění, je třeba vnímat, že je to svět skrytých sil účastnících se tvořivého procesu kosmu. Ten může být v Nietzscheho perspektivě chápán jako určitý hologram, neboť tvůrčí proces, který probíhá v nejmenším měřítku u toho, kdo vytváří určité umělecké dílo, probíhá stejným způsobem v největším měřítku jako tvůrčí proces kosmu.⁹

V metafoře antického světa Nietzsche našel způsob, jak restaurovat velmi starý fenomén vnímání světa jakožto konfliktu dvou protikladných či znesvářených sil, na základě jejichž interakce dochází k tvoření a ničení. Tento fenomén nalzáme napříč historií i různými kulturami jak v náboženství, tak ve světském myšlení. Nicméně bylo by chybné se domnívat, že Nietzsche pouze přichází s další interpretací odvěkého konfliktu dobra a zla, který převléká do jiného hávu a pojmosloví. Právě tímto způsobem se mohl Nietzsche pokusit přinést něco

⁸ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 13.

⁹ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 12 – 13.

nového do velmi staré problematiky, neboť - v historickém kontextu jeho doby – bylo nutné oprostit tento fenomén od morálních nánosů minulosti a pohlédnout na něj zcela novými očima.

Nietzscheho umělecký zážitek je veskrze zážitkem mystickým, jelikož skutečným smyslem umění je, aby co nejvíce vytvářelo spojení s dionýskou podstatou, od níž je člověk odpojen a umožňovalo mu tak stát se jedincem, který zná principy tvoření - polaritu sil a možnosti jejich interakce, aby se stal umělcem v nejširším slova smyslu. Umění je tedy již svým základem určeno k tomu, aby umožňovalo stát se každému, kdo je jeho účastníkem, vlastním uměleckým dílem.¹⁰

Nietzsche tedy především vyvrací rousseauovské chápání řecké kultury (a tím pádem jakékoliv kultury) jako jakéhosi idylického ráje. Naopak se chystá hovořit o konfliktu, který leží v samém jádru kultury, v jádru vesmíru i člověka. Krása starověkých Helénů musí být spatřování v zápase dvou násilně si vzdorujících sil.¹¹

2.2. Apollinský a dionýský princip

V úvodu *Zrození tragédie* Nietzsche podrobně objasňuje povahu obou vzdorujících si sil, přičemž pro své vlastní pojmosloví využívá řecký pantheon. Tyto síly jsou zosobněny postavami dvou řeckých bohů – Apollona a Dionýsa – a odtud již pojmenování dvou kosmických sil jako principu či živlu apollinského a dionýského. Jak autor uvádí, jedná se o principy, které působí v samotné přírodě: „*Pojímali jsme až posud oba protilehlé živly, apollinský a dionýský, za umělecké síly, které vyrážejí ze samy přírody bez prostřednictví lidského umělce a v nichž se její umělecké pudy uspokojují nejbližší a nejpříměji...*“¹² Ačkoliv tyto bohové mohou být považováni za pouhý umělý výtvar Řeků, vytvořili si je na základě pozorování sil působících v přírodě, a tak jsou jejich personifikací. „Apollón je bůh snu, krásy, individuace a zdání, Dionýsos bůh opojení, vůle, jednoty a utrpení.“¹³

¹⁰ MOKREJŠ, Antonín. Odvaha vidět: Friedrich Nietzsche myslitel a filosof. Jinočany: H & H, 1993, s. 158.

¹¹ KAUFMANN, Walter. Nietzsche. Philosoph, psycholog, antichrist. Princ. University Press, 1974, s. 129.

¹² NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 13.

¹³ KOUBA, Pavel. Nietzsche. Praha: Oikoymenth, 2006, s. 19.

V celém díle je patrná myšlenka, že umění vzniká pouze z těchto živelů. Z apollinského, dionýského nebo z obou dohromady. Umělec je tak považován jen za jejich imitátora. Dílo, jež není na základě živelů vytvořeno, nelze za umění považovat. Je jen jakýmsi nevydařeným pokusem nebo ubohou napodobeninou umění.¹⁴

2.2.1. Apollinský živel

Co tedy Nietzsche rozumí apollinským principem? Apollon je bůh světla, který vládne výtvarným silám. Bůh „zářící“, věstec a umělec. Je mu vlastní záře, krása a moudrost. Je přirovnáván ke snu, který může hojit a pomáhat. Spojení Apollona se snem má však více vrstev. Představuje toho, od něhož pocházejí věstecké sny, či sny inspirující, které se zdají umělcům. Na druhé straně je Apollon bohem snu – iluze. Nietzsche vychází z představy Májina závoje, což je iluze, v níž je svět polapen a zaklet a již podléhá. To, co se jeví jako skutečné, je iluze či sen, jehož vládcem je právě Apollon. Nicméně člověk se nachází v tomto snu - iluzi právě proto, aby si prorazil cestu individuálním procesem, aby se stal individuem odlišujícím se od všech ostatních, což je proces tvůrčí. Proto Apollon je ztotožňován s procesem individuace a individualitou jako takovou. Tím, že je bohem iluze, je zároveň silou, která dává věcem tvar, drží je v ustálené podobě. Umožňuje věci pojmenovat a dát jim pevnou formu. Apollon je tudíž vnímán jako záře, která vše projasňuje, neboť činí věci zjevnými, trvajícimi a stabilními.¹⁵

Apollon je tak považován za ochránce, jelikož svou harmonií a krásou chrání před temným, útrpným a chaotickým. Odtud vyvstává tzv. "apollinská kultura", která představuje útěk lidí k Apollonovi do jeho iluze, jakési dobrovolné uvěznění se ve snu a falešné realitě, která se zdá být bezpečná, přívětivá, krásná a harmonická. Toto přijetí života v nevědomosti Nietzsche ztotožňuje s naivitou, neboť vychází z domněnky, že existuje pouze Apollon. Ve skutečnosti však apollonský princip představuje ten mladší z dané dyády a naivita představuje násilné potlačení jeho protikladu, a tak i všeho tragického.¹⁶

Z toho je patrné, že samotná podstata apollinského principu je duální. Apollinský princip nemůže být označen sám o sobě za „dobrý“ či „kladný“, jelikož přikloníme-li se pouze

¹⁴ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 13 – 17.

¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 12 – 15.

¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 12.

k němu, může za jistých okolností produkovat ještě větší hrůzu, než živel dionýský. Jinými slovy, apollinská kultura představuje extrémní nerovnováhu systému sil.

Nietzsche hovoří v této souvislosti také o tzv. naivním umění, které je výplodem apollinské kultury. Jako příklad uvádí Homéra či Rafaela Santiho, u nichž obou shledává tendenci uniknout před tragickým a zprostředkovat umění, které je jakýmsi tišícím prostředkem: „*Kde nacházíme v umění „naivnost“, tam shledáváme nejvyšší účinek apollinské kultury: neboť té bylo vždy nejdříve rozdrtit říši titanů, pobítní netvory, silnými přeludy i slastnými ilusemi zvítěziti nad hroznou hloubkou světového nazírání a nad nejcitlivější schopností strážně. Ale jak zřídka se dochází naivnosti, onoho naprostého splynutí se zdáním a jeho krásou! Jak nevýslovně vznešený je tudíž Homér, jenž se jako jednotlivec má k oné apollinské kultuře tak jako jednotlivý umělec snu k snové schopnosti národa a přírody vůbec. Homéřskou „naivnost“ lze chápati jen jako úplné vítězství apollinské iluse: je to iluse, jaké příroda tak zhusta užívá k dosažení svých účelů. Pravý cíl se zastírá přeludem...*“¹⁷

2.2.2. Dionýský živel

Dionýský živel je ve své podstatě definován v kontrastu s apollinským. Je považován za starší z živelů, stejně jako chaos a temnota, která zde byla přítomná dříve, než z ní bylo něco vytvořeno a dostalo to tvar. Dionýsovo umění je burácející, hlasité, tančící a zpívající. Je to živel plný zdraví a energie. Živel, spojující člověka s člověkem a přírodu s člověkem v jednotu a usilující o původní prajednotu světa.¹⁸

Jestliže Apollon byl definován jako vládce snu, pak Dionýsos je vládcem opojení a slastné narkózy. V nejnižších stupních individuace plodí střet s dionýským principem hrůzu a děs. Je obvykle vnímám jako něco temného, jako síla, která rozpouští všechny pevné tvary vytvořené apollinským principem. Projevuje se jako síla destruktivní, která rozbíjí Apollonovu iluzi, roztříští lidské vnímání světa a přináší pochybnosti. Nicméně vnímání dionýského živelu je takto dáno mírou individuace.

¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 17.

¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 13 – 19.

Jiným projevem tohoto principu je úpadek do opojení, které je vlastně tendencí vrátit se do jakéhosi původního stavu všejednoty, v níž neexistuje zápas dvou sil. *"Bud' požitím narkotického nápoje, o němž všichni povolání lidé a národové mluví ve svých hymnech, anebo za mocného příchodu jara, slastně pronikajícího veškerou přírodou, probouzejí se ona dionýsská hnutí, za jejichž pohnutí vzrůstu vše subjektivní mizí a mizí, až docela se ztratí v sebezapomnění."*¹⁹

Jestliže apollinský pud znamená touhu vytrhnout se z jednoty a být individuem, dionýský naopak touží po úplném splnutí. Nietzsche toto spatřuje v řeckých bakcháliích, oslavách Dionýsa, které byly vyhlášené pro svou konzumaci vína. Opojení představuje jeden ze způsobů, jak se uvést do stavu spojení s všemohoučím. Jiným projevem je touha po spojení s přírodou, vlastně po jakémisi zániku vlastního individuálního já, které se rozpouští ve větším, kolektivním celku.

Je obtížné definovat kterýkoliv z principů, neboť jeho projevy jsou závislé právě na míře jeho izolace od principu opačného. Stejně jako v případě apollinského principu, tak i dionýský na sebe může nabírat formu extrémního vyjádření. Pokud převládne pouze touha po splnutí s celkem, neberoucí ohled na nic jiného, opojení se stává blouzněním. Proces individuace tak mizí a dochází k jakési regresi na animální úroveň, kde člověk, kultura či umělecké dílo vykazuje rysy primitivnosti, zvířecosti, zvrhlosti a krutosti.²⁰

2.2.3. Spojení živelů

Jak bylo popsáno výše, každý z živelů je jiný, má svá konkrétní specifika, projevy i účel a nelze posoudit, zda má ten či onen pro umění větší význam. Nietzsche mezi jednotlivými druhy umění, výtvarným apollinským a hudebním dionýským, spatřuje značnou propast. Oba pudy vedle sebe postupují, v neustálém otevřeném boji a dráždí se k novým, větším výtvorům, v nichž by byl ustálen jejich protiklad.²¹ Zároveň však obě znesvářené strany jsou jedna na

¹⁹ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 12.

²⁰ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 12 – 15.

²¹ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 12 – 13.

druhé závislé, nemohou bez sebe existovat a živel dionýský je pak považován za stejně nezbytný, jako dříve upřednostňovaný živel apollinský.²²

Lze říci, že ve *Zrození tragédie z ducha hudby* Nietzsche naznačuje i jistou paralelu mezi apollinským - dionýským a ženským - mužským, když uvádí, že „vývoj umění jest vázán na dvojici živlu apollinského a dionýského: asi tak, jako růst a rozmnožování lidstva, za neustálého zápasu a chvilkového jen smíru, závisí na duplicitě pohlaví.“²³ Konečné spojení těchto pudů dokonce přirovnává k manželskému svazku, který se po dlouhém a náročném předcházejícím souboji zvěčnil v jejich dítěti – attické tragedii, jež je považována za majestátní a velkolepý výtvar a společný cíl obou živlů.²⁴ Attická tragédie je stejnou měrou apollinská i dionýská a jejich spojení Nietzsche nazývá „metafyzickým zázrakem helénské vůle.“²⁵

První náznak spojení apollinského a dionýského génia, jenž se později rozvine v attickou tragedii a dramatický dithyrambos, lze spatřit již v helénském světě, kde jsou vedle sebe zobrazováni Homér a Archiloch. Homér, který zde ztotožňuje typického snivého apollinského umělce, je zde děšen a napadán skřekem a nenávisť Archilocha, připodobňovaného k divokému, temnému, opilému a chtivému živlu dionýskému. Nietzsche se pozastavuje nad tím, jak mohl být „lyrik“ Archiloch považován novější estetikou za prvního „subjektivního“ umělce, když dle něj vykazuje vlastnosti typického neumělce a jak mohl být jakožto básník opěvován delfskou věštírnou, jež představovala oltář „objektivního“ umění.²⁶

Tímto problémem se podrobněji zabývali Schiller a Schopenhauer, jejichž názory Nietzsche zprostředkovaně, někdy souhlasně a jindy nesouhlasně, ve svém díle předkládá a komentuje. Popisují zde cestu umělce skrze hudbu, tóny, píseň, temné a vnitřní poznání sebe sama a Nietzsche tak dochází k závěru, že za důvodem pojetí Archilocha za umělce stojí ono právě souznění obou živlů:²⁷ „O Archilochovi dokázalo učené bádání, že zavedl do písennictví lidovou píseň a že mu obecné hodnocení Řeků za tento skutek vykazalo ono jedinečné místo

²² NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, s. 20.

²³ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, s. 12.

²⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, s. 21.

²⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, s. 13.

²⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, s. 21 – 22.

²⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, s. 21 – 25.

vedle Homéra. Co však znamená lidová píseň proti venkonce apollinskému eposu? Co jiného než perpetu-um vestigium sdružováním mezi živlem apollinským a dionyským!"²⁸

2.3. Tragédie jako estetický fenomén

Celou Nietzscheho esteticko-metafyzickou koncepci prostupuje tragédie a tragické vidění světa. Problematika v porozumění podstatě tragického spočívá v tom, že Nietzsche prezentuje cosi známého, ale v jiném světle vnímání, a tak ze známého vlastně činí nové. Deleuze uvádí, že „ve všech teoriích tragického odhaluje Nietzsche základní nepochopení tragédii jako estetickému fenoménu. Tragické označuje estetickou formu radosti, nikoli lékařský předpis či morální řešení bolesti, strachu či lítosti. Tragické, to je radost. Avšak tím má být řečeno, že tragédie je bezprostředně radostná, že strach či lítost vyvolává jen u tupého diváka, u patologického a moralizujícího posluchače, jenž spoléhá na to, že se v ní ujistí o správném fungování svých morálních sublimací či lékařských očištění.“²⁹

Z výše uvedeného plyne, že vůbec porozumět tragédii, která je základem života i umění, která je světem operujících protikladných sil, nutně vyžaduje, aby byl člověk oproštěn od jistých negativních charakteristik a lidské malosti, již Nietzsche pohrdá. Tyto nežádoucí charakteristiky jsou totiž právě tím, co zkresluje interpretaci pravého umění, stejně jako života, a rodí pokřivené formy.

Je to špatné svědomí posluchačů, které dává tragickému umění tuctový smysl. Jelikož tragédie a tragické umění je založeno na radosti, má opět vyvolávat v posluchačích radost. Podstata tragického totiž spočívá zejména v „přítakání“. Je to Dionýsos, který (jakožto síla jednoty a nedělitelnosti) přítakává všemu, co se děje, jak tomu, co se zdá na první pohled radostné, tak jakékoliv formě utrpení. Dionýský princip je totiž principem radostného přijetí. Jedná se o radost, která je plurální a tato mnohost a diverzita, na níž staví, ji činí něčím jedinečným natolik, že cokoliv může být přijato. Přesto však není možno dionýské přítakání

²⁸ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 24.

²⁹ DELEUZE, Gilles. Nietzsche a filosofie. Praha: Hermann a synové, 2004, s. 35.

zaměnit se sublimací, rezignací, očištěním, kompenzací či usmířením. Nietzsche proto staví tragédii do kontrastu s jinými teoriemi, aby objasnil především to, co dionýské přitakání není.³⁰

Dva stěžejní systémy, proti nimž se Nietzsche vymezuje, jsou dialektismus a křesťanství. Obojí je personifikováno historickou postavou, která jakoby dané teoretické koncepty ztělesňuje. V prvním případě je to Sokrates. Pro Nietzscheho představuje „teoretického muže“, který přispěl k vytlačení pudů, intuice a mystického myšlení ze západní kultury, a to vše bylo nahrazeno rozumem, logickými konstrukty a prázdnými abstrakcemi vedoucími k falešnému optimismu. Tak byla zahájena éra poklesu a dekadence ve společnosti. Původní moudrost starých Řeků byla ztracena, protože ji nahradila víra v neomezené možnosti logického poznání.³¹

V případě křesťanství je ztělesněním pokřiveného vnímání tragédie Kristus. Ačkoliv jak Kristus, tak Dionýsos v sobě obsahují mučednictví a vášně, nejedná se o totéž. Základní rozdíl mezi křesťanstvím a tragédií spočívá v tom, že tragédie životu přitakává (stejně tak i utrpení), kdežto křesťanství je v zásadě nihilistické, neboť obviňuje život i utrpení. Utrpení činí ze života něco, co musí být ospravedlnováno, život je tak v zásadě nespravedlivý. Za nespravedlnost se platí utrpením, což roztáčí kolotoč viny a toho, co Nietzsche označuje jako „špatné svědomí“: *"Křesťanství popírá život: na jedné straně stroj na výrobu viny, hroživou rovnici bolest-trest, na druhé straně stroj na rozmnožování bolesti, na ospravedlnování bolestí, odpornou továrnu."*³²

2.4. Umělec jako tragický hrdina

Do metafyzicky pojatého světa jako založeného na tragédii následně Nietzsche zasazuje člověka a jeho roli ve světě. Člověk v Nietzscheho pojetí je svou podstatou umělcem, neboť v něm operují síly jako v samotné přírodě – apollinský a dionýský živel. Ty existují a konají nezávisle na člověku, avšak jelikož člověk je součástí přírody utvářené zmíněnými živly, nemůže jeho existence být ničím jiným než interakcí těchto sil, a tudíž tvorbou v nejširším smyslu. Projevy uměleckých pudů nezávisejí ani na inteligenci, ani na uměleckém vzdělání

³⁰ DELEUZE, Gilles. Nietzsche a filosofie. Praha: Hermann a synové, 2004, s. 34 - 35.

³¹ PFEFFER, Rose. Nietzsche: Disciple of Dionysus. Bucknell University Press, 1972, s. 43.

³² DELEUZE, Gilles. Nietzsche a filosofie. Praha: Hermann a synové, 2004, s. 30 - 31.

člověka – podléhat snovému světu obrazů či upadat do opojného pocitu jednoty – to vše jsou umělecké projevy. Z toho Nietzsche vyvozuje, že každý umělec je tak „napodobitelem“ přírody, neboť kopíruje umělecké stavy přírody. Integruje-li v sobě oba přírodní principy, dostává se mu zjevení ve formě podobenství.³³

Takové podobenství Nietzsche líčí ve *Zrození tragédie*: „Z jeho posunu promlouvá okouzlení. Jako teď zvířata hovoří, jako země dává mléko a strdí, tak i z něho zaznívá cos nadpřirozeného: bohem se cítí, sám teď kráčí tak vznícen a vznesen, jak bohy ve snách zřel kráčet. Člověk již není umělcem, stal se uměleckým dílem: tvůrčí síla vsí přírody projevuje se zde k nejslastnějšímu ukojení prajednoty, pod chvějnými vlnami opojení. Nejušlechtilejší hlína se tu hnete, nejdražší mramor se otesává: člověk. A k úderům kladiva, jež zvedá dionýský umělec světů, hlaholí píseň eleusinských mystérií: „Klesáte v prach, zástupové? Tuší svého tvůrce svět?“³⁴

Tedy člověk, který dovede v sobě zahrnout oba principy tvůrčím způsobem, se sám stává vlastním uměleckým dílem, pozvedá se na vyšší, božskou úroveň a dosahuje absolutního pocitu jednoty, čímž realizuje svoji roli ve světě. Nutno podotknout, že právě zde má své kořeny Nietzscheho pozdější koncept nadčlověka. Jeho předkem je však tragický hrdina – umělec, který v sobě ztělesňuje génia tragického umění.

Tento raný koncept génia není nějakou úžasnou lidskou bytostí, která se od ostatních odlišuje lidskou povahou. Nepředstavuje nejvíce vyvinutý či ideální typ, ale spíše lidskou bytost, která v sobě nese nadlidskou a kosmickou vizi stát se součástí stvoření, vlastním osudem a její „velikost“ je spíše záležitostí pravdy. Stává se součástí dionýské hry a manifestací slova, zjevení, hudby. Je možné ji chápat pouze skrz to, co je jejím prostřednictvím manifestováno. Je tak nástrojem tvořivé podstaty života.³⁵

Přesto aby člověk mohl tuto tvůrčí misi realizovat a dosáhnout tak stavu bytí uměleckým dílem nacházejícím se v mystické jednotě s veškerenstvím, musí se nejdříve

³³ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, s. 13.

³⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, s. 13.

³⁵ FINK, Eugen. *Filosofie Friedricha Nietzscheho*. Praha : OIKMENH, 2011, s. 27.

umělcem stát – čili umění vytvářet. Zde nacházíme Nietzscheho prvotní zárodky konceptu nerovnosti mezi lidmi, které se později v jeho díle vyostřují (např. Nadčlověk vs. Člověk stádního typu): Lidé jsou buď diváky, kteří umění (ať už jako hudbu, hru, poezii nebo život jako takový) pozorují, nebo se stávají diváky a umělci zároveň.

Ti, kdo setrvávají pouze v pozici diváků, jsou uvězněni v apollinské iluzi, již nemohou rozbít ani transformovat, jelikož je v nich aktivní pouze apollinská síla. Naopak ti, co se stávají umělci, jsou schopni pracovat s oběma silami. Zjednodušeně řečeno – umělec usiluje o realizaci přitakání vší realitě (dionýský princip) a činí tak za pomoci stanovení hodnot (apollinský princip), které mu umožňují přitakávat a stát se tak „učedníkem Dionýsa“.³⁶

Nicméně zde leží podstatný rozpor Nietzscheho konceptu - ačkoliv takto popisuje cestu umělce k prajednotě, na druhé straně vzrůstá tenze mezi umělcem, který chce tvořit svět a tím, kdo je pouhým účastníkem stvoření (divákem umění), čímž umělcovo odcizení se pocitu jednoty roste. Tato tenze a nejasnost při pojednávání o lidské rase jako takové se táhne nadále napříč celým Nietzscheho dílem, nicméně zde v jeho raném období se jedná o koncept hrdiny-umělce na metafyzickém základě.³⁷

Zůstaneme-li však u samotného umělce, je zajímavé, jakým způsobem u něj samotného dochází ke střetu apollinského a dionýského živlu (totéž platí i pro umělecké dílo). Nietzsche byl zjevně více fascinován člověkem jako uměleckým dílem než jeho vlastními uměleckými výtvoři. Toto dílo zrající a utvářené přímo v člověku pak nejobšírněji sleduje v postavě Richarda Wagnera, který je mu jakýmsi prototypem toho, co Nietzsche chápe jako tragického hrdinu – umělce.

2.5. Zánik tragédie

Vrchol tragického umění i myšlení spatřuje Nietzsche stejně tak v Aischylových a Sofoklových dramatech, tak i v Hérakleitově filosofii. Avšak obrat k teoretickému vědění a kulturní vývoj populace starého Řecka, který zapříčinil Sókrates, mělo za následek zánik

³⁶ TONES, Matthew. Nietzsche, Tension, and the Tragic Disposition. Lexington Books, 2014, s. 20.

³⁷ FINK, Eugen. Filosofie Friedricha Nietzscheho. Praha : OIKMENEH, 2011, s. 27-28.

tragédie. Pro větší přesnost je však nutné začít již u Sókratova předchůdce – Parmenida, pro něž nebyl neutuchající umělecký boj mezi apollinským a dionýským živlem dokonalou jistotou a rozhodl se začít s hledáním jistoty vlastní. Tu nachází ve svém rozumu, kde spatřuje bytí, jako pojem, který používá jako kritérium pro jsoucí a nejsoucí. Vše ostatní je tak jen proměnlivé a neuchopitelné, a právě zde začíná odklon k teoretickému vědění.³⁸

Právě dokonalá souhra obou živlů, činila tragédii nepřekonatelnou, což bylo záviděno těmi, kteří ji nedokázali chápat, hanili ji, a tak tragédie směřovala ke svému zániku. K nerozdělitelnosti živlů se vyjadřuje i Kouba: „Tragické rozumění se vyznačovalo vědomím neoddělitelnosti do sebe zaklesnutých dvojznačných pudů apollinského a dionýského.“³⁹Dle Nietzscheho je hlavním viníkem zániku tragédie Euripidés, jenž čerpal názory od Sokrata. Jediný druh umění, který prý dokázal Sokrates pochopit byla dle Nietzscheho ezopská bajka.⁴⁰ O pohledu Platóna, mladého básníka tragédií, jež pro to, aby se mohl stát Sokratovým žákem, spálil své dílo, a jež tvrdil o tragédii, že pouze slepuje dohromady již vzniklé, Nietzsche říká: *„Platonský dialog byl jakoby člun, na němž se zachránila poesie starších dob se všemi svými dětmi: stěsnáni na úzkém prostranství a úzkostlivě poddáni jedinému kormidelníku, Sokratovi, plavili se teď tito trosečníci do nového světa, který se nemohl vynadívati na tu fantastickou výpravu.“*⁴¹

Nietzsche označuje Sokrata za prvního vůdce vědy, po němž se objevuje značná „žízeň po vědění“,⁴² která se obratem stala pro každého vzdělance pravým posláním, čímž se odstartoval onen „rozhodující obrat a přelom tak řečených světových dějin.“⁴³ Tímto vystává nový typ člověka - „člověk teoretický“,⁴⁴ jež se pak dostává i do antické tragédie. Tím, kdo uvádí na scénu jako první „sokratovského člověka“, jež tvrdí, že „Všechno musí být rozumné, aby to bylo krásné.“⁴⁵ je Euripidés. Odstraňuje tak z tragédie dionýský prvek a drama tím získává jakousi výchovnou funkci. Vybudovat tragédii pouze na apollinském principu, se však

³⁸ Nietzsche, F.: Filosofie v tragickém období Řeků, přel. J. Březina a J. Horák, Olomouc: Votobia, 1994, s. 55-56.

³⁹ KOUBA, Pavel. Nietzsche. Praha: Oikymen, 2006, s. 23.

⁴⁰ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 47.

⁴¹ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 48.

⁴² NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 50 - 51.

⁴³ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 51.

⁴⁴ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 50.

⁴⁵ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 43.

Euripidovi nepodařilo, vzniká u něj tak spíš neumělecký naturalismus. Pokud bychom trvali na nějakém žvilu, jako stavebním kameni umění, můžeme říci, že Euripidés postavil své dílo na zcela novém žvilu – žvilu sokratovském, který zahnal Apollóna. „*Toť nový protiklad: dionysství a sokratovství; a tímto protikladem řecká tragédie zahynula*“.⁴⁶ Po smrti tragédie se ztratila i poezie a tím nastalo dočasné prázdno.⁴⁷

Odstraněním obou uměleckých principů z tragédie, začal vznikat nový žánr, který se zdál být „nástupcem tragédie“, jak ale Nietzsche podotýká, nová Attická komedie v sobě skrývá zármutek po její předchůdkyni: „... *tu se pozorovalo s hrůzou, že dcera má sice matčiny rysy, že to však jsou rysy jejího dlouhého smrtelného zápasu. Euripides to byl, jenž bojoval tento smrtelný zápas tragedie; oním pozdním uměleckým odvětvím pak jest tak řečená nová attická komedie. V ní se uchovala zrudná podoba tragedie, památkou na její tak lopotné a násilné umírání.*“⁴⁸

Další věcí bylo, že Euripidés jako první uvedl na jeviště diváka. Dřívější postavy bohů tak klesly na postavy otroků, na jevišti vystřídala básně veřejná mluva a zavládla všednost. Dřívější chór, jakožto prvotní složka tragédie, byl posunut na úroveň stejnou s herci, poté dokonce na úroveň diváků, jejichž učitelem se stal Euripidés. „*Jakmile se tento chor naučil zpívat v euripidovské tónině, vznikla nová komedie, v níž, jako na šachovnici, neustále vyhrávala chytrost a úskočnost. Euripides pak -učitel choru - byl napořád veleben.*“⁴⁹

Euripidés ke svému dílu přidal prolog, novou formou tvorby se stal dialog, z tragédie zmizel duch hudby i mýtus a obsadil herce do nových rolí. Z umění vynechal dionýský živel, čímž se vytratil i živel Apollónův. Zrodil tak Attickou komedii, jež se stala začátkem moderního umění, ale značil tragédii jako takovou.⁵⁰ „*Tragedie zahynula jinak nežli všechny její starší řecké sestry: zemřela sebevraždou, k níž vedl nerozřešitelný konflikt, její konec byl tedy tragický,*

⁴⁶ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 42 - 43.

⁴⁷ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 39.

⁴⁸ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 39.

⁴⁹ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 40.

⁵⁰ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 38 – 48.

*kdežto všechny její předchůdkyně byly ve vysokém věku zesnuly přirozeně, krásnou a pokojnou smrtí.*⁵¹

Jak již bylo uvedeno, umění je pro Nietzscheho prostředkem k rozvoji osobnosti a individuace. Při tvoření umělec roste a dozrává právě střetem s uměleckými živly, prochází určitou poutí ve svém nitru a tento proces, kterým se podrobněji budu zabývat níže na příkladu Richarda Wagnera, prvotně začíná právě z diváckého sedadla.⁵² Podstatný je i vztah diváka a umělce, který ve skutečném umění (řecké tragédii), dokázal splynout v jedno a vytvořit tak jistou mystickou jednotu.⁵³ Euripidés je Nietzschem tolik kritizován právě kvůli tomu, že svým dílem zničil tento proces, založený na střetu apollinského a dionýského principu.

3. Hudba, poezie a vztah k Richardu Wagnerovi

Tragédie a hudba spolu velice úzce souvisí – snaží se Nietzsche argumentovat ve svém raném spise *Zrození tragédie z ducha hudby*, přičemž pro pochopení významu hudby užívá kritickou analýzu sahající do antického Řecka, a to právě k počátku již zmíněného řeckého dramatu.

Mokrejš uvádí, že vedle zkušenosti uměleckých děl můžeme hovořit o vyšším umění - tzv. umění slavností, což jsou významné události v životě. Svátek či slavnost se stávají zvláštním okamžikem, který vystupuje z všední každodennosti a je plný lesku, unikátnosti a opojení. Umožňuje překonání obvyklé životní vážnosti, je mu vlastní bujnost, výsměch a vše, co vážnost odstraňuje.⁵⁴

Tímto vyšším uměním bylo dle Nietzscheho v Řecku drama, které stálo za zrodem tragédie. Jelikož však samotné drama představovalo určitý komplexní umělecký útvar, Nietzsche pátrá po jeho kořenech a nachází je v tragickém chóru, jemuž se stal předobrazem

⁵¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, s. 39.

⁵² TONES, Matthew. *Nietzsche, Tension, and the Tragic Disposition*. Lexington Books, 2014, s. 20.

⁵³ MOKREJŠ, Antonín. . *Odvaha vidět: Friedrich Nietzsche myslitel a filosof*. Jinočany: H & H, 1993, s. 158.

⁵⁴ MOKREJŠ, Antonín. . *Odvaha vidět: Friedrich Nietzsche myslitel a filosof*. Jinočany: H & H, 1993, s. 144.

jakýsi archetypální sbor satyrů jako bytostí, jež znají Boha Dionýsa a slouží mu.⁵⁵ Hudbu tak Nietzsche pojímá jako nejvýznamnější složku umění a ve spojitosti s tragédií o ní mluví takto: *„Hudba je vlastní ideou světa, drama jen odleskem té ideje, jen její ojedinělou stmohrou. Ona totožnost mezi melodickou Unií a živou postavou, mezi harmonií a charakterem oné postavy je právě protilehlá tomu, jak se nám to při pohledu na tragedii zdá. Necht' si postavu sebe viditelněji posouváme, oživujeme, z nitra osvětlujeme: zůstává přec pouhým jevem, od něhož nevede most do pravé reality, do srdce světa Z tohoto srdce však promlouvá hudba.“*⁵⁶

Umělecká subjektivita je podle něj projevem vůle, která se vměšuje do čistého umění, a proto vůle nemůže být základem umění, natož hudby, jež je považována za nejvyšší typ umění. Vstupuje-li vůle do hudby, vznikají pocity, které jsou symbolizací hudby, nicméně samy o sobě nejsou schopny hudbu vytvářet. Také posluchač, který vnímá hudbu pouze skrze své emoce, nikdy hudbu skutečně nepozná, jelikož emoce umožňují pouze symbolické znázornění hudby.

Ve své úvaze o Wagnerovi Nietzsche uvádí velmi stručnou historii hudby, dle níž se dá o hudbě jako takové hovořit až s Beethovenem, jelikož starší hudba se zaměřovala pouze na stavy a nálady člověka v duchu řeckého pojmu éthos – tóny měly vyjadřovat klid, rozjitřenost, pokání atd. a záměrně vyvolat v posluchači daný pocit. Z hudby byla vyloučena veškerá skutečná vášeň, chtění i dramatické proměny lidského nitra, přičemž to vše bylo považováno za neetické. Tyto hudební motivy se však záhy vyčerpaly a opotřebovaly, začalo být užíváno kontrastu, dále protikladu étosu, čímž vůbec v hudbě začalo vznikat napětí.⁵⁷

Nietzsche dále uvažuje o spojení mezi hudbou a lyrikou, které není nijak neobvyklé. Na příkladu lidové písně uvádí, že melodie je vždy podstatnější složkou lidové písně než její text - lyrická složka. Jelikož melodie vždy přichází nejdříve, nemůže být zaměněna, kdežto slova písně se mohou vyskytovat v určitých variancích. Je to tedy opět vůle, čili apollinský princip, který se setkává s hudbou (ačkoliv v případě melodie již nelze mluvit o skutečné hudbě, jak je popsána výše) a v důsledku toho vzniká lyričnost. Nietzscheho lyrik " *jakožto dionýsský umělec*

⁵⁵ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 26-33.

⁵⁶ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 71.

⁵⁷ NIETZSCHE, Friedrich. Nečasové úvahy. Praha: Oikoymenth, 2005, s. 273.

*zprvu zcela splynul s prajednotou a jejím bolem a rozporem, i vytváří odraz této prajednoty jakožto hudbu, ačkoliv hudba právem byla nazvána opakováním světa a jeho druhým odlitkem. Nyní se mu však tato hudba stává viditelnou, pod apollinským účinkem snu, jako by ve snovém obraze a podobenství.*⁵⁸

3.1. Nietzscheho vztah k hudbě a poezii

Hudba, poezie, filosofie – tato trojice tvoří u Nietzscheho jakýsi neoddělitelný celek, v němž jedno splývá s druhým a propojuje se v nesčetných významech. Vezmeme-li v úvahu snad jen jeho rané dílo *Zrození tragédie*, mohli bychom jej popsat jako filosofické pojednání o původu hudby vyjádřené poetickou formou. Nicméně co se hudby týče, ta je přítomna více či méně snad v každé z Nietzscheho prací, což dokládá její význam v životě tohoto filosofa.

Nietzscheho kontakty a osobní styky se ve velké míře nacházely v hudebním okruhu. Stýkal se s muzikanty, skladateli, profesory a hudebními vědci - z těch nejznámějších můžeme jmenovat např. Richarda Wagnera, Petera Gasta či Brahmse. To, co však činí hudbu u Nietzscheho tak signifikantní, je ta skutečnost, že Nietzsche chápal z velké části hudbu jako metaforu života⁵⁹, jak uvádí také ve *Zrození tragédie*: „... lyrik jakožto dionýský umělec zprvu zcela splynul s prajednotou a jejím bolem a rozporem, i vytváří odraz této prajednoty jakožto hudbu, ačli hudba právem byla nazvána opakováním světa a jeho druhým odlitkem; nyní se mu však tato hudba stává viditelnou, pod apollinským účinkem snu, jakoby ve snovém obraze a podobenství.”⁶⁰

Skutečnost, že Nietzsche vysoce hodnotil hudbu jako metaforu, dokládá i to, že ve svých pracích velmi často užívá hudebních metafor pro vyjádření svého hlediska – skutečnosti tak přirovnává například k vibrující struně, melodii nebo harmonii, a to nejen proto, aby svůj literární projev přikrášlil, nýbrž ze samého přesvědčení, že hudba skutečně v sobě nese otisk vesmíru.⁶¹

⁵⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, s. 22.

⁵⁹ LIEBERT, Georges. *Nietzsche and Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2004, s. 1-2.

⁶⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, s. 20.

⁶¹ LIEBERT, Georges. *Nietzsche and Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2004, s. 2.

Určitou nedělitelnost umění také vyjadřuje ve své představě ideálního umělce, jako dithyrambického dramatika, který v nejširším smyslu zahrnuje umělce, který je zároveň hercem, básníkem a hudebníkem. Jelikož skutečný umělec hledá způsoby, jak se co nejlépe dotknout a proniknout do svého publika, jedno umělecké odvětví, jako například hudba, může být pro tento úkol nedostačující, a proto umělec dosahuje srozumitelnosti svého sdělení prostřednictvím kombinace uměleckých disciplín. Umění se tak stává jednotným celkem, v němž se stírá jakákoliv oddělenost a představuje tak jakousi prajednotu vesmíru, v níž se odráží skutečnost, že všechny věci jsou ve skutečnosti jedním celkem.⁶² Umění se tak stalo pro Nietzscheho fenoménem, který vyjadřuje jeho nejniternější úvahy plastickým způsobem a stává se ohniskem jeho existencionálního prožitku.

V rámci Nietzscheho obecné analýzy se může zdát na první pohled překvapivé, proč je zvláštní pozornost věnována právě vztahu hudby a poezie jako dvou vybraných uměleckých disciplín. Nicméně Nietzsche se konkrétním nikdy nezabývá nahodile, ale právě proto, že na konkrétním chce znázornit obecné (viz Wagner jako příklad umělce) a ilustrovat tak určitou metafyzickou teorii. Právě tak je tomu, mluví-li Nietzsche o vztahu hudby a poezie, čímž se opět snaží popsat nejhlubší rovinu bytí.

3.2. Hudba, slovo, obraz

Systém souvislosti mezi jednotlivými druhy umění v Nietzscheho interpretaci by mohl být přirovnán k nějakému světelnému zdroji, před nímž se nachází řada filtrů. Samotným zdrojem je příroda, prazákladní dionýská jednota a podstata. Pohlédneme-li na něj skrze jediný filtr (apollinský princip), zjeví se jako hudba. Další filtr způsobí vnímání hudby jako poezie. Ta je dále vnímání jako obraz, který rodí epiku či plastiku. Dá se říci, že tímto způsobem míra vůle „řadí“ podstatu, přidává do ní více subjektivity. Z tohoto důvodu vnímal Nietzsche, že jednotlivé umělecké disciplíny si nejsou rovny, protože se liší jak svojí mírou iluze a klamu, tak vlivem, který na člověka mají.

⁶² NIETZSCHE, Friedrich. Nečasové úvahy. Praha: Oikoymenth, 2005, s. 254.

Ačkoliv jakékoliv umění, které nikdy samo o sobě není samotnou podstatou, zahrnuje stopu vůle, Mokrejš uvádí, že čím více apollinského je v umění obsaženo, tím větší nebezpečí představuje. Plastické a stavební umění člověka celkově ponořuje do jeho vnímání a vytváří klam, že daná forma je věčná a nepodléhá zkáze. Tím vzniká vysněný svět, který pohlcuje člověka tím, že mu nabízí zdánlivou záchranu před světem proměn a zániku. To se děje vždy, postrádá-li umění život a pohyb, čímž popírá potřebu obnovy.⁶³

Nelze však říci, že by Nietzsche stavil jeden typ proti druhému ve smyslu znehodnocení. Jako příklad mu slouží opět Wagner – ten byl vynikajícím básníkem, nicméně nechal lyrickou formu ustoupit do pozadí právě proto, že si byl vědom omezení, které přináší. Wagnerovo drama (či jiné dílo kotvící svou podstatou v mytickém praobraze) může být vnímáno ve dvou sférách: první sféra je mytická a umožňuje člověku, který rozumí vlastnímu jádru básnictví, aby cítil a prožíval spolu s básníkem. Naopak nemytickou sféru obývá člověk teoretický, který není schopen jádro uměleckého díla chápat ani prožívat. Nietzsche uvádí, že čím větší hrdinové se snaží vložit své prožitky do slov, tím roste riziko, že budou nepochopeni a jejich divák se bude nacházet v rovině nemytické.⁶⁴

Tato problematika přenosu prožitku - ztotožnění se s uměleckým dílem - je v Nietzscheho teorii velmi podstatná. Veškeré jeho úvahy o umění jsou totiž prostoupeny myšlenkou určité odpovědnosti umělce k těm, kteří jsou diváky - tedy k těm, kteří nenastoupili prozatím cestu vlastní individuace a tvořivosti a jediný způsob, jak se mohou spojit s dionýskou podstatou, je prostřednictvím zakoušení uměleckého díla na principu přenosu uměleckého prožitku. Z tohoto hlediska lze tedy chápat jisté druhy umění (s hudbou v čele) jako umělečtější než jiné, jelikož splňují lépe tento účel.

Tato hierarchie však neslouží k tomu, aby kupříkladu hudba ideálně získala monopol na bytí skutečným uměním. Podstatný je totiž způsob, jímž jsou jednotlivé disciplíny kombinovány. Nietzsche uvádí, že Wagner byl "první, kdo rozpoznal vnitřní nedostatečnost dramatu založeného na slově a osvětluje dramatický děj vždy trojím způsobem - slovem, gestem a hudbou. A tak hudba přenáší nejsilnější záchvěvy v nitru představovaných postav

⁶³ MOKREJŠ, Antonín. . Odvaha vidět: Friedrich Nietzsche myslitel a filosof. Jinočany: H & H, 1993, s. 154.

⁶⁴ NIETZSCHE, Friedrich. Nečasové úvahy. Praha: Oikoymenth, 2005, s. 268.

bezprostředně na duše posluchačů, kteří nyní v gestech těchto postav vnímají prvou viditelnou podobu onoho niterného dění a ve slovech řeči pak podobu druhou, poněkud vybledlejší..."⁶⁵

3.3. Vztah k Richardu Wagnerovi

U Nietzscheho se často setkáváme s tím, že chce-li pojednat o určitém jevu, v mnoha případech neváhá podat obšírný popis věci na základě zvoleného jedince, jež považuje za jakési ztělesnění daného principu. Co se týče hudby v Nietzscheho díle, pojednání je často prostoupeno právě odkazy a komentáři k osobě Richarda Wagnera.

Popsat Nietzscheho vztah k Richardu Wagnerovi však není snadné, protože sám o sobě prošel různými proměnami, navíc dodnes panuje mnoho rozporů, kdy přesně se mladý Nietzsche stal Wagnerovým příznivcem. Běžně se vychází z Nietzscheho zaznamenané vzpomínky na jeho první setkání s Tristanem a Isoldou na jaře roku 1861, které přirovnával k narkotické zkušenosti. Nietzsche byl tehdy okouzlen, protože Wagnerovo dílo považoval za negermánské a osvobozující jej od germánského vlivu, jemuž se cítil podléhající. Tato na první pohled „chvála“ však ve skutečnosti představovala kritiku Wagnera, který se snažil navázat na německou hudební tradici.⁶⁶

Nietzscheho vztah k Wagnerovi se proměňoval v průběhu času, stejně jako jeho myšlení a filosofie. Přes různé výtky a nesouhly, které se u Nietzscheho směrem k osobě Wagnera objevovaly, zůstává podstatným zejména to, že na základě vztahu k němu Nietzsche objasňuje svůj filosofický systém zcela jiným způsobem, než jak tomu činil ve své prvotině – *Zrození tragédie z ducha hudby*. Odkazy na Richarda Wagnera nacházíme i zde, jsou však spíše okrajové. V tomto spisu se Nietzsche vrací do antického světa, a tak dané principy ilustruje především na soudobých historických postavách, jako jsou například Sokrates nebo Homér. Avšak v okamžiku, kdy Nietzsche v souvislosti s uměním rozvádí wagnerovskou problematiku šířeji, dostává se jeho řecký tragický svět do střetu se současností a s pojmy jako moderní doba, moderní umění či moderní člověk.⁶⁷

⁶⁵ NIETZSCHE, Friedrich. Nečasové úvahy. Praha: Oikoymenth, 2005, s. 270-271.

⁶⁶ PRANGE, Martine. Nietzsche, Wagner, Europe. Walter de Gruyter, 2013, s. 23.

⁶⁷ PRANGE, Martine. Nietzsche, Wagner, Europe. Walter de Gruyter, 2013, s. 23 - 25.

V díle *Nečasové úvahy*, které vycházelo postupně v letech 1873 až 1876, a tvoří důležitou součást Nietzscheho rané filosofie, zaznamenáváme právě onen posun vztahu k R. Wagnerovi. Toto dílo navazuje na koncept představený ve *Zrození tragédie*, ale v mnoha ohledech se liší a svědčí tak o myšlenkovém zrání autora. V rámci *Nečasových úvah* se jeví jako stěžejní poslední z úvah nazvaná Richard Wagner v Bayreuthu, kde se Nietzsche velmi detailně věnuje rozboru Wagnera a jeho vývoje jako člověka a umělce.

3.3.1. Wagner jako prototyp umělce

Na příkladu Richarda Wagnera se Nietzsche pokouší ukázat, co se stane, když vezmeme „tragického hrdinu“ a zasadíme jej do 19. století, v němž je kultura a společnost všeobecně upadlá a velice vzdálená tragédii i tragickému myšlení. Ve Wagnerovi Nietzsche viděl především dramatika, jehož dramatický životní vývoj považuje za zápas mezi opačnými silami přírody, které usilují o sjednocení protikladů. Jak má Nietzsche zvykem, toto vše chápe v určité holografické perspektivě, kde dané síly jsou stejnými silami, které před mnohými staletími vytvořily řeckou kulturu a jsou tvůrčími silami veškerého stvoření a zápasí spolu v každém jednotlivém člověku.

Nietzsche uvádí, že u Wagnera se vyskytovalo takzvané „předdramatické období“ vyznačující se vnitřní rozháraností pramenící z vyostřujících se protikladů v duši. Ty následně vedly ke střetu dvou sil, díky nimž došlo ke zrodu Wagnerova umění. V *Nečasových úvahách* o Wagnerově mládí Nietzsche uvádí, že „*On sám jako by se tu ještě vůbec neohlašoval, a to, co bychom snad nyní zpětně mohli chápat jako náznak, zdá se být na první pohled přece spojením vlastností, které musí budít spíše pochybnosti než naděje: duch neklid, vznětlivost, nervózní chvat, chápající se sta věcí naráz, náruživá záliba v téměř chorobně vypjatých náladách, náhlé, bezprostřední záchvaty okamžiků vysoce oduševnělého ztišení mysli v násilnost a hlučnost.*“⁶⁸ Wagner měl dle Nietzscheho stejně blízko k tomu stát se malířem, básníkem nebo hudebníkem, jako k tomu vynikat ve vědách, což by při povrchním pohledu na osobnost Wagnera mohlo vést k domněnce, že se narodil proto, aby se stal spíše diletantem.⁶⁹

⁶⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Nečasové úvahy*. Praha: Oikoymenh, 2005, s. 228.

⁶⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Nečasové úvahy*. Praha: Oikoymenh, 2005, s. 228.

Wagner, ačkoliv třeba již dávno předurčen, se tak stává umělcem právě na základě poznání své vnitřní rozervanosti a rozpolcenosti, která je v podstatě svárem již zmíněného apollinského a dionýského živlu: "*Jeho bytost se objevuje strašlivě zjednodušena, rozervána na dva pudy či na dvě sféry. Nejhluběji bouří dravými návaly mocná vůle, která jako by se prodírala všemi cestami, průrvami a proláklínami na světlo a k moci. Jen síla naprosto čistá a svobodná mohla této vůli ukázat cestu k dobru a blahodárnosti, ve spojení s menším duchem by se při bezuzdné despotické žádostivosti mohla taková vůle stát osudnou, a rozhodně bylo zapotřebí najít cestu ven...*"⁷⁰

V takovém popisu můžeme jednoduše identifikovat metaforu interakce sil, kterou Nietzsche podrobně představil ve *Zrození tragédie* - dionýský živel, který ničí staré a usazené struktury ve snaze dosáhnout stavu sounáležitosti, je zatím vyvažován silou Apollóna, který z trosek staví nové formy, leč iluzorní a je individuální vůlí, která prosazuje sebe. Výše uvedená citace však obsahuje ještě jeden důležitý rys - Nietzsche zde zdůrazňuje, že kdyby tyto dvě opačné síly nebyly aktivní stejnou měrou a intenzitou, nedošlo by ke zrodu výjimečného umění Wagnerova a on sám by byl svou vnitřní válkou zničen. Zvítězí-li totiž jen jedna ze dvou sil, znamená to zánik osobnosti.

Jak již Nietzsche dříve rozvedl ve *Zrození tragédie*, umělec žije proto, aby zasloučil sám sebe vyššímu cíli, který – ať už je definován jakkoliv – přesahuje jeho cíle osobní. Je to jedna z podstatných definic umělce, protože jelikož člověk vědomě pracuje sám v sobě se silami přírody, odhaluje tyto síly jako síly univerzální, jejichž touhou je prosté tvoření a přidává se tak ve svém úsilí k praumělci světa. Tak v samém jádru umění spočívá tento rys, že umění člověka připojuje k nadosobnímu cíli. A přesně na tento vnitřní boj Nietzsche poukazuje u Wagnera.⁷¹

Důležitým bodem Nietzscheho analýzy Wagnera je také sledování, jakým způsobem je Wagnerovo hudební dílo propojeno s dílem, jímž se stává sám Wagner. Nietzsche nachází spojitost v určitých rysech, které jsou rozpoznatelné v mnoha Wagnerových postavách i v něm

⁷⁰ NIETZSCHE, Friedrich. Nečasové úvahy. Praha: Oikoymenth, 2005, s. 229.

⁷¹ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993. s. 21 – 23.

samém. Nietzsche pro příklad jmenuje některé z nich a podotýká, že všechny je s autorem pojí niterní proud mravního vývoje a růstu, jež je vždy ryzejší, a tak nám Wagner odkrývá nejhlubší dění ve své duši. Nietzsche zde konkrétně představuje i jednotlivé kroky vývoje, jímž si Wagner prošel: „*jak temně a neklidně začínal, jak bouřlivě hledal uspokojení, usiloval o moc a opojný požitek, často zhnusen couvl, jak chtěl ze sebe shodit břímě, toužil zapomenout, popřít, vzdát se - celý proud se řítit hned do toho, hned do onoho údolí a zavrtával se do nejtemnějších propastí: - a za noci tohoto napůl podzemního vření se vysoko nad ním objevila hvězda, smutně se třpytící; nazval ji, jak ji poznal: věrnost, nesobecká věrnost!*“⁷² Nesobeckou věrnost označuje Nietzsche za sílu, která nikdy nedovolila Wagnerovi couvnout a zbavit se břemene nadosobního úkolu. Problém věrnosti prostupuje celým Wagnerovým dílem, kde zobrazuje všechny její podoby, obrazy, věrnost jedné postavy k druhé a Nietzsche spatřuje ve věrnosti jakousi prazkušenosť, kterou Wagner prožívá ve svém nitru a je pro něj něčím, jako „svatým tajemstvím.“⁷³

Nietzscheho esej, která je v této kapitole analyzována, se zde ukazuje jako důležité pokračování konceptu, který Nietzsche rozvrhl ve *Zrození tragédie*. Právě zde můžeme pozorovat velmi podstatný prvek, o nějž je nyní tragická vize rozšířena. Ve svém prvním díle Nietzsche podrobně vysvětluje duální systém vesmíru a poukazuje na nerovnováhu v kultuře a umění, nicméně až nyní se podrobněji zamýšlí nad tím, co zůstalo nezodpovězeno. Zaobírá se zde způsobem, jímž k oné ideální a harmonické interakci obou živlů dochází. Na tomto místě se autor uchyluje k jiné metafoře - prostřednictvím Wagnera a jeho díla přirovnává proces probíhající v člověku při tvoření ke vztahu dvou osob, které usilují o věrnost a nesobeckou lásku.

Stejně tak nejistota, které umělec čelí, je vykreslena prostřednictvím jeho postav, neboť dialog apollinského a dionýského živlu se podobá situaci, v níž se jeden člověk vydává všanc druhému ve své zranitelnosti, ačkoliv neví, zda bude zničen či zachován. Přestože Nietzsche bývá mnohdy považován za cynika a vykořisťovatele všech lidských hodnot, zde ukazuje, že je to láska, která je ohniskem veškerého umění, a tím pádem i veškeré existence.

⁷² NIETZSCHE, Friedrich. Nečasové úvahy. Praha: Oikoymenh, 2005, s. 231.

⁷³ NIETZSCHE, Friedrich. Nečasové úvahy. Praha: Oikoymenh, 2005, s. 231.

3.3.2. Wagner – umělec v moderní době

Nietzscheho kritika se z velké míry soustřeďuje právě na to, co nazývá „moderní doba“. Autor vychází z jakéhosi předpokladu, že v dobách dávno minulých, jakou je pro něj starověké Řecko, byla společnost mnohem více v rovnovážném stavu, respektive protikladné síly působící skrze jedince a sčítající se tak do jednoho společenského působení, byly mnohem blíže vlastní podstatě tragédie. Tím vznikalo mnohem kvalitnější umění a kultura a tragické smýšlení bylo v lidech přítomné. Po zániku tragédie však společnost došla k úpadku, vytrhla ze sebe tragické smýšlení, umění nahradil kýč a umělec se tak dostal do nejhorší možné situace – je obklopen odpůrci umění a ocitá se v jakémsi oceánu nepřátelských sil, které mu místo vážnosti poskytují spíše pohrdání.

Nietzsche popisuje Wagnera, umělecký prototyp, jako tuláka a vydědence, který se potuluje z místo na místo, upadáje do naprosté chudoby. Jako vyčerpaného poutníka, který klopýtá pod tíhou svého břemene a smrt se mu jeví více jako vysvobození než hrozba.⁷⁴ Zde opět narážíme na paralelu, která již byla v této práci uvedena – podobnost Dionýsa a jeho učedníků s Kristem. Zde je Wagner popisován jako ten, který se prohýbá pod tíhou svého pomyslného kříže. Nicméně Nietzscheho nauka nemůže být jiná než rozporuplná. Ačkoliv argumentuje, že Dionýsa (který je vtělen do Wagnera) odlišuje od Krista nikoliv nutnost čelit obtížím, ale přitakání problémům a těžkostem plodící radost namísto utrpení, přesto líčí Wagnera jako ztrápeného člověka: *"Stokrát se znovu a znovu vrhal do života s onou krátkodechou nadějí a nechával všechny přízraky za sebou. Ale způsob, jakým to činil, byl téměř vždy poznamenán nedostatkem míry, který napovídá, že jeho víra nebyla hluboká a pevná, nýbrž že se touto nadějí jen opájel. Rozpor mezi jeho touhou a obvykle jen částečnou schopností či docela neschopností ji naplnit působil mu palčivé utrpení, představa, podrážděna ustavičným očekáváním, ztrácela se v přepjatosti, kdykoliv nedostatek náhle polevil."*⁷⁵

Nietzsche sice dále uvádí, že to bylo právě toto útrpné prožívání, co Wagnera přivedlo k tomu, že vyvinul v sobě nové schopnosti a stal se mistrem hudby a scény. Přesto je ale tento

⁷⁴ NIETZSCHE, Friedrich. Nečasové úvahy. Praha: Oikoymenh, 2005, s. 233.

⁷⁵ NIETZSCHE, Friedrich. Nečasové úvahy. Praha: Oikoymenh, 2005, s. 233.

obraz vzdálen ideálu, který Dionýsos představuje. Možná je snad již zde vidět posun v Nietzsescheho vnímání a smýšlení, jelikož jestliže ještě ve *Zrození tragédie* obdivoval především schopnost přitakání utrpení, nyní obdivuje hlavně hrdinu, který nastupuje tuto cestu sloučení protikladů, a ačkoliv nemá mnohdy síly přitakání, přesto vytrvá na základě věrnosti nadosobnímu cíli a ideálu. Tato představa umělce - mučedníka však již nestojí v tak přímém rozporu s křesťanstvím, jehož pomocí Nietzsche tragédii negativně definoval.

Tedy Wagner jako tragický hrdina se stává tím, kdo na sebe bere nelehký úkol obnovit znovu pravé umění, tragické smýšlení a vnést světlo do kultury plné úpadku. Zde Nietzsche vyostřuje kontrast, který již naznačil ve *Zrození tragédii*, jímž je rozdělení na dvě skupiny lidí - na ty, kteří jsou tragickými hrdiny a umělci (případně jsou v různých stádiích stávání se jimi) a na ty, kteří v sobě onen tvořivý potenciál neuskutečňují a stávají se pasivními diváky v dramatu světa. Tyto dva tábory se nyní stávají nepřátelskými skupinami, kdy ta menší z nich – dionýská – usiluje nikoliv pouze o umění sebe – tvoření, ale také o ovlivnění všech ostatních. Především těch, kteří se od tvůrčí prapodstaty odpojili, ztratili s ní kontakt a stali se zástupci pokřiveného umění a zkažené moderní doby. Tuto „spasitelskou“ úlohu umělce odvozuje Nietzsche od lidské schopnosti soucitu: *„Nemůžeme být šťastni, dokud vůkol nás všechno trpí a působí si utrpení, nemůžeme být mravní, dokud je běh lidských věcí určován násilím, přetvářkou a nespravedlností, nemůžeme být ani moudří, dokud se celé lidstvo nezúčastnilo zápolení o moudrost a neuvádí jedince do života a do vědění tím nejmoudřejším způsobem.“*⁷⁶

Základní rozdíl mezi těmito dvěma skupinami vidí Nietzsche především v tom, jakou funkci pro ně umění má. Stává-li se umělecký typ divákem umění (Nietzsche jako Wagnerův posluchač), umění je mu především vytržením z jeho vlastního náročného životního boje, jelikož skrze vnímání umění jiného je znovu připojován k onomu míru plnému prazákladu světa a sounáležitosti. Dosahuje tak také sounáležitosti s jinými lidskými bytostmi, které umění obdivují, protože v něm spatřují odraz sebe a v neposlední řadě sounáležitosti s daným umělcem, který skrze své dílo připojuje posluchače do svého vlastního příběhu a prožívání. *„Nemůže tomu být jinak: pozorovatel, který má před očima bytost, jako je Wagner, musí občas pohlédnout i na sebe, na svou malost a křehkost, a ptát se: čím ti je? K čemu jsi tady vlastně*

⁷⁶ NIETZSCHE, Friedrich. Nečasové úvahy. Praha: Oikoymenth, 2005, s. 241.

ty? - Nejspíš mu potom chybí odpověď a on stojí sám před sebou užaslý a zaražený. Kéž by mu pak stačilo, že zažil právě toť, kéž by právě v tom, že se cítí odcizen sobě samému, zaslechl odpověď na ony otázky. Neboť právě prostřednictvím tohoto citu má účast na Wagnerově nejmocnějším životním projevu, na středobodu jeho síly, na oné démonické schopnosti přenášet se a zříkat se sebe sama..."⁷⁷

Zde tedy Nietzsche přináší odpověď na otázku, která vyvstává při analýze *Zrození tragédie* - jestliže umění má vést k sounáležitosti a dosažení stavu prajednoty, proč jedince - umělce dovádí k pocitu ještě většího odcizení od ostatních lidských bytostí? Nietzsche tak popisuje jakýsi pomyslný oblouk, v němž se jedinec nastupující cestu individuace musí nejprve vytrhnout sám z okolní společnosti vstříc rostoucímu odcizení, aby se poté následně mohl přiblížit k ostatním prostřednictvím svého umění a poskytnout jim jako divákům a také účastníkům jeho uměleckého díla znovu kontakt se světem prajednoty. Umělec tedy nejprve společnost opouští, aby prošel vlastní niternou přeměnou a následně se vrací jako služebník společnosti, který prostřednictvím oddanosti vyššímu ideálu pozvedá ostatní s sebou do dokonalejšího stavu.

3.4. Umělecká zkušenost a vliv na diváka

Řecká tragédie má v Nietzscheho díle tak význačné postavení právě proto, že antické drama se stává právě onou dokonalou kombinací uměleckých forem a tím, co Nietzsche skutečně považuje za uměleckou zkušenost. Tragický sbor, jehož projev sestává z hudby, zpěvu, tance a slova, je dionýským sdělením, pro něž je typické jisté očarování: „*Tento proces tragického choru, toť dramatický projev: je to schopnost vidět se před sebou změněna a nyní jednati tak, jako by se opravdu bylo událo převtělení do jiného těla, jiné povahy ... Šíří se pak tento úkaz jako nákaza: celé množství cítí se takto očarováno.*“⁷⁸

Hudba má přitom význačné postavení - pouhá přítomnost slova může vyvolat nepochopení, nemožnost „nákazy“ diváka, a plastické a obrazové umění je příliš náchylné k

⁷⁷ NIETZSCHE, Friedrich. Nečasové úvahy. Praha: Oikoymenh, 2005, s. 253.

⁷⁸ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 31.

tomu, aby prezentovalo pouze krásné formy a degradovalo tak estetické cítění.⁷⁹ Hudba je tím, co nemůže být nikdy prostředkem sloužícím k určitému účelu, jelikož sama nejvlastnějším způsobem kopíruje přírodu, a proto je-li součástí dalších uměleckých forem, zaručuje, že přítomnost slova či obrazu neztratí svoji věčnost a proměnlivost a umělecká zkušenost se tak nestane ustrnutím ve světě apollinského principu, že se nestane uměním naivním.⁸⁰

Jedná-li se o skutečné umění, tak jako tomu bylo v případě řecké tragédie, vytváří se mystická jednota, v níž umělec a divák splývá v jedno, a právě tato jednota odhaluje Dionýsa, který je schopen přitakat veškerému utrpení života, ospravedlnit jej a pocítit věčnost a skutečnou krásu života, která není krásou apollinských forem, ale oceněním nekonečné metamorfózy života.

Mokrejš popisuje tento stav jako opojení, která znamená dočasnou ztrátu individuálního vědomí, čímž je odhozen apollinský závoj a zjevuje se dionýský svět, který jindy zůstává skrytý: „*Opojný zážitek hluboké vnitřní jednoty všeho jsoucího způsobuje, že se aspoň na krátké okamžiky stáváme původním bytím samotným a pociťujeme jeho nevázanou chtivost života i potěšení z něho.*“⁸¹

Samotná zkušenost života jako individuálního vědomí uprostřed každodennosti produkuje vnímání bolesti, hnusu, až zděšení. Bez vcházení do kontaktu s dionýskou podstatou, čemuž umění slouží, dochází k člověka k oslabování síly vůle i chuti do života, protože je to právě ztotožnění se s dionýským jako pramenem regenerace člověka.⁸²

Podstatou uměleckého zážitku je právě sdílení. Není tudíž otázkou umělce, jak dosáhnout vlivu na diváka - jestliže se skutečně jedná o umění, divák a je přirozeně a okamžitě zahrnut. Proto sdílnost a srozumitelnost není požadavkem na umění, je jeho samotným jádrem.⁸³ Dá se tedy říci, že pokud umělec vchází do kontaktu s dionýským živlem, přirozeně zároveň vchází do spojení s divákem, jelikož jednota je vlastně trojicí diváka, umělce a Dionýsa.

⁷⁹ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993, s. 31.

⁸⁰ MOKREJŠ, Antonín. Odvaha vidět: Friedrich Nietzsche myslitel a filosof. Jinočany: H & H, 1993, s. 158.

⁸¹ MOKREJŠ, Antonín. Odvaha vidět: Friedrich Nietzsche myslitel a filosof. Jinočany: H & H, 1993, s. 158.

⁸² MOKREJŠ, Antonín. Odvaha vidět: Friedrich Nietzsche myslitel a filosof. Jinočany: H & H, 1993, s. 158.

⁸³ NIETZSCHE, Friedrich. O životě a umění. Olomouc: Votobia, 1995, s. 85.

4. Závěr

Tato práce analyzovala Nietzscheho estetické názory v raném období. Jelikož u tohoto autora nepředstavuje umění nijak marginální téma, zvláště ne v raném období, je pojato ve velmi širokém kontextu. Pro Nietzscheho představovala estetika jakýsi výchozí bod pro další filosofické smýšlení o otázce lidských hodnot - umění se tedy stává základním faktorem života jako takového vůbec. Vzhledem k tomuto širokému záběru bylo nutné přihlídnout ke klíčovým tématům a aspektům v Nietzscheho estetické koncepci - důraz byl proto kladen na analýzu estetických názorů v celkovém metafyzickém konceptu bytí a následně směřován konkrétněji - k tvůrčímu procesu a silám, které se dle Nietzscheho na něm podílejí, dále vztahu k Richardu Wagnerovi a názorům na hudbu a poezii.

V celkové metafyzické koncepci "světa jako jednoho uměleckého díla" považuji za nejzajímavější Nietzscheho myšlenku, která by se dala popsat jako "holografická" - u Nietzscheho nelze uvažovat o umění jako určitém fenoménu lidské společnosti, neboť sám život je ve své nejhlubší podstatě uměním, a tak estetika makrokosmu je stejná jako estetika mikrokosmu. Není podstatné, zda hovoříme o životě v jeho nejširším smyslu, společnosti, jedinci či jediném uměleckém díle ve smyslu básně či obrazu – to vše zvláště a také dohromady je dílem umění.

O apollinském a dionýském principu již bylo hodně napsáno, přesto však se domnívám, že to, čemu je v Nietzscheho odborných interpretacích věnováno málo pozornosti, je jejich vzájemná interakce. Tu Nietzsche velmi jasně demonstroval v *Nečasových úvahách* ve své analýze Richarda Wagnera. Považuji zde za stěžejní myšlenku to, že dané dva principy usilují o vzájemné propojení ve smyslu nesobecké lásky, věrnosti jednoho druhému, dosažení nikoliv pouhého spojení protikladů, ale velmi konkrétního typu spojení, které umožňuje jak rozvoj plného potenciálu jednotlivce, tak samo se stává tím, co Nietzsche považuje za skutečně estetické.

Bylo by mylné se domnívat, že Nietzsche usiluje pouze o nacházení krásy v ošklivosti, o toto převrácené vnímání, protože to stále neodstraňuje dualitu. Vnímání člověka může dospět k estetickému prožitku pouze tehdy, překoná-li tento základní dualismus. Ideálem je pro

Nietzscheho řecká tragédie, která se stává uměleckým zážitkem, je však také zároveň zážitkem mystickým a dalo by se také říci - zážitkem veskrze lidským - jelikož umožňuje prožívání sounáležitosti mezi jedinci, které není sounáležitosti pokřivenou (např. Alkoholové opojení vedoucí k prožitku ještě větší iluze), ale takovou, která dovoluje účastníkům stát se součástí uměleckého procesu – procesu individuace. Umění tak nemůže být odděleno od ctnosti, nemůže být ani ničím individuálním, jelikož slouží k tomu, aby bylo sdíleno. Pouze umění, které plní tuto transcendentní funkci, je estetické v pravém slova smyslu, jelikož vše ostatní plodí následně ještě více destrukce a ošklivosti.

Použitá literatura

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche a filosofie*. Praha: Hermann a synové, 2004.

FINK, Eugen. *Filosofie Friedricha Nietzscheho*. Praha : OIKMENH, 2011. ISBN 978-80-7298-266-0.

KAUFMANN, Walter. *Nietzsche. Philosopher, psychologist, antichrist*. Princeton: Princeton University Press, 1974. ISBN 0-691-01983-5.

KOUBA, PAVEL. *Nietzsche: Filosofická interpretace*. Praha: Český spisovatel, 1995. ISBN 80-202-0585-3.

LIEBERT, Georges. *Nietzsche and Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

MOKREJŠ, Antonín. *Odvaha vidět: Friedrich Nietzsche myslitel a filosof*. Jinočany: H & H, 1993, 1. vyd. ISBN 80-85787-46-6.

NIETZSCHE, Friedrich. *Nečasové úvahy*. Praha: Oikoymenh, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. *O životě a umění*. Olomouc: Votobia, 1995.

PRANGE, Martine. *Nietzsche, Wagner, Europe*. Walter de Gruyter, 2013.

PFEFFER, Rose. *Nietzsche: Disciple of Dionysus*. Bucknell University Press, 1972.

TONES, Matthew. *Nietzsche, Tension, and the Tragic Disposition*. Lixington Books, 2014.

Resumé

My bachelor thesis deals with aesthetic views of Friedrich Nietzsche in his early period. The aim of this study was to describe and analyze the author's aesthetic concept based on primary and secondary literature. Nietzsche's philosophy is very complex and focus on just one of its parts without proper concept does not allow to correctly understand the author's view. The work is therefore divided into several chapters.

The first chapter analyzes the importance of art in Nietzsche's philosophical system. This work shows the reason, why Nietzsche chose art as their means of interpreting the world. Art as a philosophical method is presented in a general sense. In other chapters I show this specifically. How through the arts Nietzsche expressed his philosophical views. I showed these views in the whole work. And I also mention specific examples.

The second chapter is focus on analysis of *The Birth of Tragedy* and Nietzsche focuses on the general concept of art. It explores especially the tragedy as a metaphysical interpretation of the world. I deal with here, what is meant by the tragic art.

The third chapter deals with music and poetry and their importance in Nietzsche's work. Poetry, philosophy and music forms an interconnected whole, which is closely associated with Nietzsche. I deal with the birth of music, poetry and explain their function in Nietzsche's philosophical system. This chapter also describes the relationship to Richard Wagner, on which also shows the process of development of the personality of the artist.