

Univerzita Pardubice

Fakulta Filozofická

Katedra filosofie

**Význam umění u Nietzscheho
v letech 1870 - 1873**

Andrea Vaníčková

Bakalářská práce

2012

Univerzita Pardubice
Fakulta filozofická
Akademický rok: 2011/2012

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Andrea Vaníčková**
Osobní číslo: **H09522**
Studijní program: **B6101 Filozofie**
Studijní obor: **Filozofie**
Název tématu: **Význam umění u Nietzscheho v letech 1870-1873**
Zadávající katedra: **Katedra filosofie**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Práce se zaměří na otázku umění v díle Friedricha Nietzscheho v letech (1870-1873). Půjde o to ukázat význam umění v souvislosti s jeho zájmem o antiku (dionýsství, apolínství) a výchovu (vychovatel, génius). Studentka bude vycházet jak z Nietzscheových textů publikovaných za jeho života, tak i z pozůstalosti.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam odborné literatury:

Nietzsche. F. Nečasové úvahy. Praha: Oikoymenh, 2005. Nietzsche. F. Zrození tragédie. Praha: Vyšehrad, 2008. Nietzsche. F. Rané texty o hudbě a řeči. Praha: Oikoymenh 2010. Nietzsche. F. Sämtliche Werke : Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1, Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäe Betrachtungen I.. München Berlin 1999. Kouba. P. Nietzsche: filosofická interpretace. Praha: Oikoymenh: 2006.

Vedoucí bakalářské práce:

PhDr. Aleš Prázný, Ph.D.

Katedra filosofie

Datum zadání bakalářské práce:

30. dubna 2010

Termín odevzdání bakalářské práce:

31. března 2012

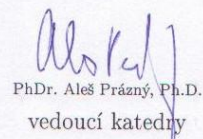


prof. PhDr. Petr Vorel, CSC.

děkan

 **Univerzita Pardubice**
Fakulta filozofická
532 10 Pardubice, Studentská 34

L.S.



PhDr. Aleš Prázný, Ph.D.
vedoucí katedry

V Pardubicích dne 30. listopadu 2010

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury. Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladu, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Pardubicích dne 12. 4.2012

Andrea Vaničková

ANOTACE

Předložená bakalářská práce se zabývá komplikovaným pojmem umění u Friedricha Nietzscheho v letech 1870-1873. Zachycuje Nietzscheho zájem o antiku (apollinství, dionýství) a zaměřuje se především na hudbu. Tento významný klasický filolog a německý filosof 19. století byl v mládí ovlivněn Arthurem Schopenhauerem a Richardem Wágnerem. Práce vychází z řecké (antické) tragédie a z řeckého hudebního dramatu. Úvod pojednává o řecké tragédii a o umění obecně. Další část přibližuje význam hudby hudebního dramatu v Řecku a v části poslední se ke slovu dostávají spisy z Nietzscheho pozůstalosti, konkrétně spisy o hudbě. Bakalářská práce obsahuje přílohu, v níž autorka představuje vlastní překlad přednášky Friedricha Nietzscheho, *Das griechische Musikdrama (Řecké hudební drama)*. Práce vychází především z Nietzscheho prací: *Zrození tragédie, Sämtliche Werke : Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1, Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I., Rané texty o hudbě a řeči* a dále ze sekundární literatury.

KLÍČOVÁ SLOVA

Klíčová slova: Friedrich Nietzsche, filosofie, umění, tragédie, drama, hudba

TITLE

The Meaning of Art of Nietzsche during 1870-1873

ANNOTATION

This bachelor thesis is focused on complicated idea of art in works of Friedrich Nietzsche dating back to 1870-1873. It depicts Nietzsche's interest in Antiquity (Apollonian, Dionysian) and concentrates mainly on music. This well-known German classical philologist and philosopher of the 19th century was influenced by Arthur Schopenhauer and Richard Wagner in his youth. The thesis starts with ancient Greek tragedy and Greek musical drama. Introduction therefore concentrates on the Greek tragedy in general while the following part underlines the significance of musical drama in Greece and the final part is dedicated to documents from Nietzsche's legacy, particularly his writings on music. Moreover, the bachelor paper includes an appendix, where the author presents her own translation of Nietzsche's lecture called *Das griechische Musikdrama (The Greek Musical Drama)*. The thesis is based foremost on Nietzsche's works: *The Birth of tragedy, Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1, Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I, Rané texty o hudbě a řeči (The Early Texts on Music and Speech)* and also on secondary literature.

KEYWORDS

Key words: Friedrich Nietzsche, Philosophy, Art, Tragedy, Drama, Music

PODĚKOVÁNÍ

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému vedoucímu bakalářské práce, PhDr. Aleši Práznému, Ph.D., za veškeré poskytnuté náměty a rady při tvorbě této práce.

Poděkování patří také mé rodině a přátelům za veškerou podporu.

OBSAH

ÚVOD	9
1 PŘEHODNOCENÍ ŘECKÉHO STAROVĚKU: NIETZSCHEOVA INTERPRETACE ŘECKÉ TRAGÉDIE.....	10
1.1 Význam umění a vznik tragédie	11
1.2 Vliv Arthura Schopenhauera: Výklad světa	23
1.3 Zánik tragédie	23
1.4 Sókratovská (alexandrijská) kultura	30
2 ŘECKÉ HUDEBNÍ DRAMA.....	33
3 HUDBA V RANÝCH TEXTECH Z NIETZSCHOVY POZŮSTALOSTI, VZTAH K RICHARDU WÁGNEROVI.....	37
ZÁVĚR	39
BIBLIOGRAFIE	40
SEZNAM PŘÍLOH	41

ÚVOD

Tématem předložené práce je otázka Nietzscheho zájmu o umění v letech 1870 až 1873. Nietzsche se tehdy jako mladý filolog zabývá starověkým Řeckem z hlediska kulturního, výchovného a vědeckého. Do odborné diskuse na poli filologie vstupuje svým provokujícím spisem *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872); zde rozvrhuje svůj zájem o antiku mezi dva póly, které jej pak provázejí v různých obměnách celým jeho dílem: apollinství a dionýství. Teprve v tomto rozvrhu je možné se věnovat tomu, co znamená umění a tragédie.

Práce se člení do tří hlavních kapitol a je doplněna přílohou. První kapitola se týká umění v souvislosti se zájmem o antiku (apollinství, dionýství) a řecké tragédie. **Hlavním cílem práce je zjistit, co vlastně Nietzsche myslí pojmem umění a proč se zabývá řeckou tragédií.** V několika podkapitolách se postupně rozebírá Nietzscheho reflexe vývoje tragédie od samého počátku až do jejího konce, neboť s tím souvisí vývoj umění. Nietzsche ukazuje, že jeho doba starověkému Řecku nerozumí, neboť nebere dostatečně v potaz dionýský prvek, který je primární pro tragické rozumění světu. Pozornost se dále zaměřuje na Arthura Schopenhauera, německého filosofa, který navrhuje popření dionýského prvku.

Druhá kapitola se věnuje hudebnímu dramatu v Řecku. Athéňané si totiž pod tragédií představovali spíše něco, co bychom dnes označili pojmem „velká opera“. Jak tedy vypadal původní obraz antického dramatu?

Poslední kapitola se zabývá texty z Nietzscheho pozůstalosti, konkrétně texty o hudbě; pozornost se tu soustředí také na Richarda Wágnera. U Nietzscheho je zřejmé, že hudba má v raných textech zcela nezanedbatelné místo.

Bakalářskou práci doplňuje příloha, dosud do češtiny nepřeložený překlad basilejské přednášky Friedricha Nietzscheho z roku 1870, *Das griechische Musikdrama* (viz příloha 1).

1 PŘEHODNOCENÍ ŘECKÉHO STAROVĚKU: NIETZSCHEOVA INTERPRETACE ŘECKÉ TRAGÉDIE

Dílo *Zrození tragédie*, v němž Nietzsche formuluje myšlenky o vzniku tragédie začalo vznikat během německo–francouzské války r. 1870/71 a věnoval jej Richardu Wáagnerovi. Zatímco v Evropě probíhala bitva u Wörthu, Nietzsche pobýval v Alpách a zaznamenával své myšlenky o Řecích. O několik týdnů později se ustanovil na svém „Zrození tragédie z ducha hudby.“¹ (1)

Nietzsche se pokouší nově osvětlit řecký starověk. Nevyhovuje mu hellénská „harmonie“, která postrádá dionýský prvek, a proto se zahlubává do Sókratova problému, pátrá po hudebním živlu a vyzvedá účast sboru. Nápomocí mu byla znalost německé romantiky, z níž přejal hodnocení snu, úcta Schillera, který se stal vzorem pro rozdělování uměleckých světů, okouzlení Goethovou tvorbou a působení idealistické filosofie. Protiklad mezi světem „jevů“ a „věci o sobě“ má z Kanta a od Schopenhauera přejímá kontrast mezi „představou“ a „vůli“. (1)

Nietzschovo myšlení tkví v rozlišování uměleckého světa na dvě oblasti. Živel dionýský odpovídá stavu opojení, filosoficky kantovské „věci o sobě“ a Schopenhauerově „vůli“. Uměleckým výrazem je lyrika a obzvlášť hudba. Přičemž lyrika je název zpívané poezie, doprovázené hrou na lyru. Naproti tomu živel apollinský je stavem snu, odpovídá světu jevů a „představě“. Vyjadřuje se eposem a výtvarným uměním. Epos je vypravovaná báseň, která zpracovává látky z mytologie a historie. (1) (6)

Teprve vlivem apollinského umění se může zrodit z hudebního podkladu svět na scéně. Řecká tragédie je prolutím obou uměleckých oblastí (apollinství a dionýství); vrcholí u Aischyla a je rozkládána u Euripida. (1)

¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie*. Praha: Vyšehrad, 2008, s. 6.

Původ tragédie je ale sporný. Podle názvu bývá nazývána tzv. „kozlím zpěvem“ (řecky tragos „kozel“, óde „zpěv“). Základ tragédie je náboženský, jedná se o vztah člověka k bohu. Charakteristickým znakem řecké tragédie je dvojí složení ze sborových a hereckých částí. „Cílem tragédie je podle antické teorie vyvolat pocit hrůzy a lítosti a dojít ke → katarsi, pocitu libosti vzniklému po překonání hrůzy a lítosti.“² Tragédie je forma dramatu s vážným obsahem. Název drama označoval původně tanec satyrů, teprve až později jevištní představení, především tragédii. (6)

1.1 Význam umění a vznik tragédie

Nietzsche dospěl k poznání, že vývoj umění je vázán na dvojici protikladných živlů, apollinského a dionýského. Apollón spolu s Dionýsem jsou řečtí umělečtí bohové Olympu. Apollón je syn Dia a bohyně Létó, Dionýsos je syn Dia a Sémelé. „Apollón je bůh snu, krásy, individuace a zdání, Dionýsos bůh opojení, vůle, jednoty a utrpení.“³ Apollón symbolizuje harmonii, řád a rozum, Dionýsos pak emoce a chaos. Řekové božstva staví do protikladu, ale zároveň učí, že se vzájemně doplňují, neboť jsou bratry. V řeckém světě „zeje ohromná propast mezi apollinským uměním výtvarnickým a neobrazným uměním hudby, totiž uměním boha Dionýsa.“⁴ Tyto dva pudy postupují vedle sebe, neustále spolu bojují a dráždí se k novým výtvorům. Posléze se spojí a vytvářejí attickou tragédii. (1) (4) (5)

Nietzsche pojímá oba pudy nejprve jako odloučené umělecké světy snu a opojení, protože mezi těmito stavy je podobný rozdíl jako mezi živlem apollinským a živlem dionýským. (1) (4)

Ve snu zřel výtvarník opojná těla (bohů) nadlidských bytostí. V tomto krásném zdání nových světů se člověk jeví jako dokonalý umělec. Z toho vyplývá veškeré výtvarnictví, a také důležitá půlka poezie. Snová skutečnost žije plným životem, ale i tak míváme pocit, že je to pouhé zdání. „Filosofický člověk má předtuchu, že i pod touto skutečností, ve které žijeme a jsme, je utajená druhá, zcela jiná: že tedy i skutečnost je zdání.“⁵ Jeden a týž sen můžeme dokonce i prodlužovat. Tato skutečnost dokazuje, že naše nejnvnitřnější podstata, že společný základ nás všech své snění prožívá s hlubokou rozkoší a s radostnou nezbytností,

² KOLEKTIV, Slovník antické kultury. Praha: Svoboda, 1974, s. 626.

³ KOUBA, Pavel. Nietzsche. Praha: Oikoymenh, 2006, s. 19.

⁴ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie. Praha: Vyšehrad, 2008, s. 27.

⁵ Tamtéž, s. 29.

kteřá je Řeky vyjádřena v Apollónovi. Apollón je bůh výtvarných sil a bůh světla, ovládá zář a zdání niterného světa obrazivosti. (1) (4)

Naopak příchodem jara, anebo požitím „narkotického nápoje“ přichází stav opojení. Probouzí se dionýská hnutí, vše subjektivní mizí, až se ztratí v sebezapomnění. Hnány dionýskou mocí se táhly za zpěvu a tance vzrůstající se zástupy. Pod kouzlem dionýského živlu se uzavírá kruh mezi člověkem a člověkem a příroda opět slaví stav smíření. „Člověk již není umělcem, stal se uměleckým dílem: tvůrčí síla vši přírody projevuje se zde k nejslastnějšímu ukojení prajednoty, pod chvějnými vlnami opojení.“⁶ (1)

„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 nejbliže a nejpříměji: buď jako snový svět obrazů, jehož dokonalost nezávisí na jednotlivcově rozumové výši ani na jeho uměleckém vzdělání, anebo jako opojná skutečnost, jež nejen že jednotlivce nezachovává, nýbrž snaží se ho zničit a spasit mystickým pocitem jednoty.“⁷ Oproti těmto uměleckým stavům přírody je každý umělec pouze jakýmsi napodobitelem. A to ať už se jedná o apollinského umělce snu, dionýského umělce opojení, anebo o umělce jak snu, tak opojení. Naposledy zmiňovaným umělcem pronikají oba pudy. Když klesá dionýským omámením k zemi, tak se mu apollinským působením snu zjevuje jeho jednota s nejnižším základem světa ve snovém obraze. (1)

Hudba boha Apollóna byla dórská architektonika tónů, avšak tónů jen naznačovaných. Hudba boha Dionýsa naopak plodila úděs a hrůzu. Byl vyloučen neapollinský živel, živel, který tvoří ráz dionýské hudby, totiž otřásající moc tónu, jednotný proud mélu a dokonce jedinečný svět harmonie. Podstata přírody se má vyjadřovat symbolicky. Je potřeba nových symbolů; symboliky těla, ale i tanečního posunu, který uvádí všechny údy v rytmický pohyb. Potom hudba promlouvá rytmikou, dynamikou a harmonií. (1)

Nietzsche má za to, že ke správnému porozumění všemu potřebujeme strhnout budovu apollinské kultury a odkrýt základ, na kterém vše spočívá. Na štítech této budovy stojí postavy olympských bohů, boží skutky jsou zde znázorněny v podobě reliéfů. Mezi bohy najdeme i Apollóna, olympský svět se zrodil z pudu, který je v něm symbolizován. Apollón se odvrací od Olympanů, vše jsoucí je tu zbožštěno, buď si to dobré či zlé. (1)

⁶ Tamtéž, s. 34.

⁷ Tamtéž, s. 34.

Pozorovatel se bude ptát, jaký kouzelný nápoj měli lidé v těle, když se kochali životem a kamkoli pohlédli, vznášeli se ve sladké smyslnosti jako v ideálním obraze jejich vlastní existence. Pozorovateli hned odpovíme: neodcházej, poslyš nejprve, co vypravuje řecká lidová moudrost o tomto životě. Existuje pověst, že král Midas honil Dionýsova průvodce, moudrého Siléna. Když ho po dlouhé době konečně chytil, ptal se ho, co že je pro člověka nejlepší a nejnvýbornější. Silén mu za pronikavého smíchu odpověděl: „Bídny jepicovitý rode, zplozený náhodou a bolem, co mne nutíš, abych ti řekl, co slyšet ti není na prospěch? Co je ze všeho nejlepší, je ti nadobro nedostižné: nejlepší je nebýti zrozen, nebýti, ničím nebýti. Druhé pak nejlepší je ti- abys brzo umřel.“ Člověk cítil z tohoto světa děs a hrůzu, a aby mohl žít, musel si před tyto příšery postavit výplod snu: Olympany. Prostředí Olympanů bylo chápáno jako umělecký výtvar, svět centrální a prostředkující. „Krása zdání vyvází i úděs z dionýského poznání.“⁸ (1) (4)

Harmonie, jednota člověka s přírodou, po které lidé tolik touží a pro kterou Schiller razil heslo „naivní“ není něco samozřejmého nebo nutného. Právě tam, kde se projevuje účinek apollinské kultury, nacházíme v umění „naivnost“ (1)

Apollón nemůže žít bez Dionýsa. Titánský a barbarský živel je stejně důležitý jako živel apollinský. „Individuum se všemi svými mezemi a měrami zanikalo zde v sebezapomínání stavů dionýských, a ztrácely se mu z mysli řády apollinství.“⁹ Všude tam, kam proniklo dionýství, byl apollinský živel zničen a zrušen. Dórské umění však nemůže být nejvyšším vrcholem oněch uměleckých pudů. Tajuplný svazek manželský se po předchozích zápasech zvěčnil v dítěti, attické tragédii. (1) (5)

A právě tady se u Nietzscheho otvírá pohled na attickou tragédii. Kde poprvé vidí zárodek, ze kterého tragédie vyrostla? Obraznou odpověď dává starověk. Na malbách zpodobňuje vedle sebe Homéra a Archilocha jakožto praotce a světlohoše řeckého básnictví. Homér, typ naivního apollinského umělce s úžasem zírání na Archilocha, válečného služebníka Múz, který je divoce štván živobytím. Novější estetika přikládá výklad, že je zde postaven umělec „objektivní“ proti umělci „subjektivnímu“. Nietzsche vidí v subjektivním umělci jen umělce špatného. V umění požaduje překonání subjektivity a vykoupení se od vlastního „já“ (1) (5)

⁸ KOUBA, Pavel. Nietzsche. Praha: Oikoymenh, 2006, s. 20.

⁹ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie. Praha: Vyšehrad, 2008, s. 49.

Jak to, že „lyrik“, který vždy říká „já“, je umělcem? Právě tady nás Archilochos vedle Homéra děsí výbuchy svého chtění. Přičemž on, první subjektivní umělec, není vlastně typickým neumělcem? Jak si ale vysvětlit ony pocty, které byly prokazovány delfskou věštírnou, tím oltářem „objektivního“ umění? Nietzsche poukazuje na Schillera, který mu osvětlil postup svého básnění psychologickým pozorováním. Doznává, že stav básnění byl doprovázen hudební náladou. „Pocit bývá u mne zprvu bez určitého a jasného předmětu: ten se vytváří až později. Předcházejícím stavem je u mne jisté hudební naladění nitra a teprve poté následuje poetická idea.“¹⁰ A připojíme-li k tomu přirozené spojení, ztotožnění lyrika s hudebníkem, můžeme si lyrika ujasnit takto: lyrik je dionýský umělec, který splynul s prajednotou a vytváří odraz této prajednoty= hudbu. Hudba byla nazvána opakováním světa a jeho druhým odlitkem, avšak nyní se pod účinkem apollinského snu stává hudba viditelnou. Naopak epik je ponořen do vnímání obrazů. Žije v obrazech s radostnou pohodou a nechává se jimi unést se snovou slastí ze zdání. Tímto zdáním je chráněn proti splnutí se svými postavami. (1)

Archilochos zavedl do písemnictví lidovou píseň. Tento skutek mu vykázal místo vedle Homéra. Co však znamená lidová píseň? „Co jiného než perpetuum vestigium sdružováním mezi živlem apollinským a dionýským!“¹¹ Ohromná rozšířenost lidové písně, která obepíná veškeré národy, působí jako doklad síly dvojmého pudu umělecké přírody. (1)

Lidová píseň je nám hudebním zrcadlem světa, je to původní melodie, která si hledá snový doprovod, aby jej vyslovila básnický. „Melodie tedy je živel primární a spojující.“¹² Rodí ze sebe báseň. Podíváme-li se na nějakou sbírku lidových písní, například na Des Knaben Wunderhorn, najdeme spousty příkladů, jak melodie, neustále se rodící, srší kolem sebe jiskrami obrazů, jež ve své pestrosti, anebo ve své náhlé změně projevují sílu protichůdnou epickému zdání. Při básnění lidové písně usilovně namáháme jazyk, aby napodobil hudbu. Proto nový svět poezie, který počínaje Archilochem je v nejhlubším rozporu se světem homérským. „ Tím jsme vyznačili jedině možný vztah mezi poezií a hudbou, sborem a tónem: slovo, obraz, pojem hledá výraz obdobný hudbě a zakouší na sobě její moc.“¹³ (1)

¹⁰ Tamtéž, s. 52.

¹¹ Tamtéž, s. 59.

¹² Tamtéž, s. 59.

¹³ Tamtéž, s. 60.

Podle Nietzscheho můžeme proto v dějinách řeckého jazyka rozeznávat dva proudy, záleží na tom, zda-li jazyk napodobil svět obrazů a jevů, anebo svět hudby. (1)

Člověk, který se u Homéra a Pindara zahlubá do jazykových diferencí barvy, větné stavby a slovní zásoby pozná, co tento protiklad znamená. Orgiastické melodie Olympových fléten, které zazněly mezi Homérem a Pindarem a které v době vývoje hudby, za Aristotela, strhovaly k nadšení a dráždily výrazové prostředky lidí k napodobování. Například Beethovenova symfonie vysloveně nutí člověka k obrazné mluvě. Spojuje tak obrazové světy zplozené hudební skladbou. Když komponista mluví o nějaké skladbě v obrazech, označí symfonii třeba za pastorální a jednu větu za „scénu u potoka“, jsou to jen představy, které vznikly v hudbě. Přitom hudba předměty nenapodobuje- jsou to jen představy, které nás nemohou poučit o dionýském obsahu hudby. Jestliže na tvůrčí dav lidu přeneseme to, jak se hudba vyvíjí v obrazech, začneme tušit, jak vzniká strofická lidová píseň a jak je veškerá jazyková schopnost podněcována principem napodobování hudby. (1)

Lyrické básnictví můžeme tedy u Nietzscheho pojímat za napodobující vyzářování hudby do obrazů a pojmů. Čím se hudba jeví v zrcadle obraznosti a pojmů? Hudba se jeví být vůlí, ale nemůže jí být, protože by byla vyloučena z oblasti umění. Aby byl jev hudby vyjádřen obrazy, apollinským podobenstvím, chápe celou přírodu a sebe sama jako věčné chtění, požadování a toužení. Pokud člověk vykládá hudbu v obrazech, tak sám spočívá v klidu apollinského zírání, neboť vše, na co hledí, je více v pohybu. Koukne-li se na sebe sama, vidí vlastní obraz ve stavu neuspokojeného cítění. Vlastní touha a vůle je mu podobenstvím, kterým si vykládá hudbu. „Tot' lyrikův fenomén: jakožto apollinský génius vykládá hudbu obrazem hudby, zatímco sám, úplně odpoután od hltavosti vůle, jest čistým a nezkaleným okem slunečným.“¹⁴ Lyrika je závislá na duchu hudby. Hudba sama naopak nepotřebuje ani pojmu, ani obrazu, ale snáší je vedle sebe. Lyrikova báseň nevypovídá nic, co již neleželo v hudbě, která ho nutila k obrazné řeči. (1)

Jazyk se nikdy zcela nezmocní světové symboliky hudby, protože hudba symbolizuje oblast, která je nad veškerým jevem a před veškerým jevem. Každý jev je pouhým podobenstvím, tudíž jazyk, nástroj a náznak jevů, zůstane s hudbou jen ve vnějším styku. Smysl hudby se lyrickou výmluvností nepřiblíží srozumitelnosti. (1)

¹⁴ Tamtéž, s. 63.

Starověká tradice říká, jak Nietzsche zmiňuje, že tragédie povstala z tragického chóru a původně byla jen a pouze chórem. Klasická forma chóru u Aischyla a Sofoklea byla vysvětlována z předtuchy „konstitučního lidového zastoupení“. Toto zastoupení ovšem starověké státní ústavy neznaly. Naopak proslulejší návrh Augusta Viléma Schlegela říká, abychom se na něj dívali jako na „ideálního diváka“. Toto tvrzení se jeví jako hrubé a nevědecké, avšak nabylo skvělé záře svým soustředěným projádřením a pravou germánskou zálibou pro vše, co se zve „ideální“. Schlegel se vždy domníval, že pravý divák si uchovává vědomí, má před sebou umělecký výtvar a ne empirickou realitu. Tragický chór Řeků je tak nucen poznávat ve scénických postavách tělesné skutečnosti. Schlegel také naznačil, že dokonalý ideální divák na sebe nenechá scénického světa působit esteticky, nýbrž tělesně a empiricky. Přesné podání však mluví proti Schlegelovi. „Sbor sám o sobě, bez jeviště, tedy prvotní podoba tragédie, a onen sbor ideálních diváků- to jsou představy, jež se spolu nesnášejí.“¹⁵ Divák bez divadla, to je totiž protismyslný pojem. (1)

Nejcennější chápání chóru představil dle Nietzscheho Schiller v proslulé předmluvě k Messinské nevěstě. Chór měl za živoucí hradbu, kterou se obehnala tragédie, aby se uzavřela od světa skutečnosti a aby si uchovala svou ideální půdu a svou básnickou volnost. Schiller takto bojuje proti iluzi, která bývá běžně požadována v dramatickém básnictví. Zavedení chóru je pro něj rozhodující krok, kterým vyhlašuje boj veškerému naturalismu v umění. (1)

Nietzschemu se to zdá jako nazírání, pro které náš věkrazil heslo „lžiidealismu“ a bojí se, že dnešním uctíváním přirozenosti a skutečnosti jsme dospěli protipólu všeho idealismu. Zde také můžeme mluvit o jistém umění, jako v oblíbených románech dnešní doby, ale nemůžeme si myslet, že tímto uměním je překonán Schillerův a Goethův „lžiidealismus“. Dle Schillera je to ideální půda, na níž kráčí chór satyrů, tedy chór prvotní tragédie. Tato půda je povznesená nad skutečnou dráhu smrtelníků. Pro tento chór si Řek zhotovil vzdušná lešení vybájeného přírodního stavu a postavil na ně přírodní bytosti. „Tragédie vyrostla na tomto základu i byla hned od počátku odloučena od pedantického obdělávání přírody.“¹⁶ Člen dionýského chóru, satyr, žije v realitě a pod záštitou mýtu a kultu uznává náboženství. „Že se jím počíná tragédie, že z něho promlouvá její dionýská moudrost, uvádí nás tu ve stejný úžas jako vůbec to, že tragédie vznikla z chóru.“¹⁷ Satyr, vybájený přírodní tvor,

¹⁵ Tamtéž, s. 67.

¹⁶ Tamtéž, s. 69.

¹⁷ Tamtéž, s. 69.

je ke kulturnímu člověku přibližně v tom poměru jako dionýská hudba k civilizaci. Richard Wagner o civilizaci tvrdí, že je hudbou pohlcována tak, jako je svit lampy rušen denním světlem. (1)

Nietzsche říká, že toto je první účinek dionýské tragédie, stát i společnost, propast mezi člověkem a člověkem ustupuje pocitu jednotnosti, jenž uvádí zpátky na srdce přírody. Metafyzická útěcha, útěcha, že život je v prazákladě nezničitelný se zjevuje v tělesné zřetelnosti jakožto satyrský chór. (1)

Opojení dionýského stavu v sobě chová letargický živel, do něhož se ponořuje vše, co bylo prožito v osobní minulosti. Tato propast zapomenutí odlučuje všední svět skutečnosti od světa dionýské skutečnosti. Pokaždé, když se vrátí všední zkušenost, vzbuzuje pocit hnusu, z toho vyplývá asketická nálada, jež popírá vůli. V tomto svrchovaném nebezpečí vůle se blíží kouzelník znalý léků: přichází umění. Umění dovede ztlumit hnus nad děsem či absurdností v představy, se kterými lze žít. Mezi tyto představy patří vznešenost, tj. umělecké spoutání děsu, a komika, tj. umělecké vybití hnusu, které bylo způsobeno absurdností. Záchraným skutkem řeckého umění je satyrský chór dithyrambu. (1)

Satyr a idylický pastýř, výplody naší touhy, se pnou po prvotním a přirozeném stavu. Nietzsche říká, že v satyroví viděl Řek poznáním nezpracovanou přírodu. Bylo to předobrazení člověka, výraz jeho nejvyšších a nejsilnějších hnutí. Byl to nadšený blouznivec, ve kterém se opakuje boží utrpení. Dionýskému člověku se satyr jevil něčím vznešeným a božským. Oproti tomu pastýř, vyšňořený a vylhaný, by ho urážel. Jeho oko spočívalo na nezahalených rysech přírody. Zde se odhaloval pravý člověk, vousatý satyr, který vzýval svého boha. Před ním se člověk kultury scvrkal v pouhou karikaturu. (1)

Vzhledem k těmto počátkům tragického umění je výklad Schillera v právu. Sbor je hradba proti skutečnosti. Naopak od kulturního člověka, který má obvykle sám sebe za jedinou realitu, satyrský sbor představuje život pravdivěji a skutečněji. Oblast poezie neleží mimo svět, chce být výrazem pravdy, chce odvrhnout lživou skutečnost kulturního člověka. Kontrast mezi vlastní pravdou přírody a kulturní lží se podobá kontrastu mezi věčným jádrem světa- věcí o sobě- a souhrnem jevů: „A tak jako tragédie v sobě chová metafyzickou útěchu, že ono jádro trvá věčně, zatímco jevy neustále hynou, tak vyslovuje již symbolika satyrského chóru své podobnosti o onom pravztahu mezi věcí o sobě a jevem.“¹⁸ (1)

¹⁸ Tamtéž, s. 73.

Blouznivý zástup sluhů boha Dionýsa vidí sebe samé v podobě obrozených geniů přírody, jako satyry. Bylo nutné rozeznávat dionýské diváky od těch, kteří jsou jen dionýsky okouzleni. V attické tragédii v podstatě nebylo rozdílu mezi obecnstvem a chórem. Schlegel říká, že: „Sbor je „ideální divák“ v tom smyslu, že je jediný, kdo se dívá, kdo vidí scénický svět těchto vizí.“¹⁹ Řekové neznali publikum s diváky. Veškerý kulturní svět přehlíželi a upřeně se dívají si sami připadali členy chóru. V chóru je tedy vidět sebezrcadlení dionýského člověka. Satyrský sbor je viděním dionýského davu a jevištní svět je viděním tohoto satyrského sboru. (1)

Pravému básníku je metafora obrazem, který něco zastupuje a jenž člověku tane na mysli místo pojmu. Charakter mu není celkem, je to k hmatání živá osoba, která se od stejné postavy viděné malířem liší pouze tím, že žije a neustále jedná dál. „Ve své podstatě je estetický jev prostinký; jenom měj schopnost neustále vidět živoucí hru a neustále žítí obklopen zástupy duchů- a je z tebe básník; cit' jenom nutnost sám se proměňovati a hovořit z jiných těl a z jiných duší- a jsi dramatik.“²⁰ Právě dionýské vzrušení dokáže davu vnutit tuto uměleckou schopnost. Tento proces tragického chóru, který stojí na prahu dramatického vývoje, Nietzsche nazývá dramatickým projevem. „Je to schopnost vidět se před sebou změněna a nyní jednati tak, jako by se opravdu bylo událo převtělení do jiného těla, do jiné povahy.“²¹ (1)

Individuum zmizelo, bylo pohlceno cizí bytostí. V dithyrambu před námi stojí obec nevědomých herců, kteří se na sebe dívají jako na převtělené bytosti. Předpokladem dramatického umění je očarování. Dionýský blouznivec tak vidí sám sebe jako satyru, jakožto satyr zří boha, tj. ve svém přeměnění zří nové vidění ve vnějším světě. To je apollinské vyvršení stavu. Drama je v sobě tímto viděním dohotoveno. Nietzsche chápe řeckou tragédii jako dionýský sbor, která se vždy znovu vybíjí ve světě apollinských obrazů. Prazáklad tragédie je epického rázu, je snovým zjevem, a jakožto objektivace stavu dionýského nezpodobuje apollinské vykoupení zdáním, leč naopak znázorňuje rozbití individua a jeho následné splývání s prvotním bytím. Drama, apollinská symbolizace dionýských poznatků a účinků je odloučeno od eposu. Chór řecké tragédie je symbolem dionýsky vzrušeného množství. (1)

¹⁹ Tamtéž, s. 74.

²⁰ Tamtéž, s. 76.

²¹ Tamtéž, s. 77.

Scéna s akcí znamenala pouhou vizi. Jedinou realitou byl chór, který tuto vizi vytváří ze sebe a mluví o ní veškerými symboly tance, tónu i slova. Chór zří ve své vizi Dionýsa, proto je vždy chórem sloužícím, avšak i tak je dionýským vyjádřením přírody, je soucitný a moudrý. Tak vzniká postava moudrého satyra, který je odrazem přírody a jejích nejmocnějších pudů, ba její symbol a zvěstovatel její moudrosti, jejího umění: je hudebníkem, básníkem, tanečníkem a jasnovidcem v jedné osobě. Toto poznání Nietzschemu ukazuje, že Dionýsos v nejstarším období tragédie není přítomen, ale jen představován, jako by přítomen byl. To znamená, že tragédie je nejprve „sborem“, nikoli „dramatem“. Drama se zahajuje až v momentě, kdy se pokouší ukázat boha jako reálnou bytost. Dithyrambický chór má za úkol dionýsky vzněcovat posluchače, aby až na scénu vstoupí tragický hrdina, tak aby neviděli člověka, nýbrž postavu a vizi, která se zrodila z jejich vlastního opojení. (1)

V tragédii tak Nietzsche poznává protiklad stylů: „Mluva, barva, pohyblivost, dynamika slov rozestupuje se ve dvě zcela odlišných výrazových sfér podle toho, běží-li o dionýskou lyriku sboru či o scénický svět apollinského snu.“²² (1)

Prostě, průhledně a krásně vypadá vše, co v apollinské části řecké tragedie, dialogu, vyplouvá na povrch. Dialog je obraz Helléna; jeho povaha se projevuje v tanci, který vyniká pružností a bujností pohybů. Sofoklova mluva hrdinů ho překvapuje apollinskou určitostí a světskostí. (1)

Nietzsche se pokouší proniknout do mýtu, který se promítá v těchto jasných zrcadleních. Kdokoliv se podíval do slunce, byl oslepen a nucen odvrátit hlavu. Před očima se člověku objevily barvité skvrny, jako záchrana proti slepotě. Světelné odrazy sofoklovských hrdinů, apollinské znaky masky, jsou oproti tomu nutné výtvořky oka, zářící skvrny, které mají zrak vyléčit. Jen tak můžeme chápat pojem „řeckého veselí“, kterému naše doba nerozumí. (1)

Sofoklés nám představuje Oidipa, šlechetného muže, který je přes svou moudrost určen k bludu a bídě. I přesto však kolem sebe šíří magickou sílu. Smyslem básně je, že šlechetný člověk nehřeší. Básníkově pojetí je světelným obrazem, který mu dopřává příroda po pohledu do propasti. Prastará lidová víra vypráví, že moudrý mág může být zrozen jen z krvavého svazku. To je právě aplikováno na Oidipa, který rozluštil hádanku, zabil otce a oženil se s matkou. Tady byl zlomen kouzelný kruh přítomnosti a budoucnosti. Zákon individuace předcházelo něco hrozného, něco proti přírodě. Jak přinutit přírodu,

²² Tamtéž, s. 81.

aby se vzdala svého mystéria? Zřejmě leda nějakým protipřirozeným skutkem. Tento poznatek je vyjádřen v oné hrozně trojici Oidipových osudů: „Kdo rozluští hádanku přírody - oné podlidské, polozvířecí sfingy - , rozlomí též, jako vrah svého otce a jako choť své matky, nejsvětější přírodní řády.“²³ Jako by mýtus napovídal, že dionýská moudrost je hrůza proti přírodě, a že ten, kdo věděním uvrhne přírodu do zkázy, na sobě zakusí rozkladu přírody. „Ostří moudrosti obrací se proti mudrci; moudrost je zločin spáchaný na přírodě.“²⁴ Takové hrozně věty zaznívají z mýtu. (1)

Hellénský básník se však dotýká vznešeného memnónského sloupu mýtu, který se náhle rozezvučí- v sofokleovských melodiích. Proti svatozáři trpnosti kladu, Oidipa, teď svatozář aktivity, kterou Nietzsche nachází u Aischylova Prométhea. To, co nám chtěl Aischylos říci, Goethe odhalil buřičskými slovy Prométhea:

„ Zde sedím, hnětu lidi
dle obrazu svého,
tvořím rod, aby mně byl roven,
by strádal, by plakal,
by měl rozkoš, měl slast,
a tebe, tebe by nedbal-
jak já!“²⁵ (1)

Člověk se stupňuje v titána, který si vybojuje svou kulturu a přinutí bohy, aby se s ním společnili. Je vyzbrojen vlastní moudrostí, ve svých rukou má život i jeho omezení. V básni o Prométheovi Nietzsche nachází aischylovský rys a to touhu po spravedlnosti. Titánský umělec v sobě objevil víru, že lidi dovede vytvářet a bohy ničit, a to svou moudrostí, za níž mu arci bylo pykat věčným strádáním. Obsah a duše Aischylovy básně je trpká umělcova hrdost. Oproti tomu Sofoklés ve svém Oidipu preluduje vítěznou píseň k počtě světcově. Dle Nietzscheho není Aischylovým výkladem hloubka mýtu vyčerpána. Lidstvo dosahuje toho nejlepšího a nejvyššího pouze zločinem. V árijské báji je zločin vyznamenán důstojností, v semitské báji je vznik zla vyvozen z řady ženských afektů, ze zvědavosti, lživého předstírání, z vilnosti atp. Prométheovské ctnosti je vlastní mínění o aktivním hříchu. (1)

²³ Tamtéž, s. 85.

²⁴ Tamtéž, s. 85.

²⁵ Tamtéž, s. 86.

Tak Nietzsche našel etický podklad pesimistické tragédie, ospravedlnění zla, provinění i utrpení jím způsobeného. „Jednotlivec je heroicky puzen k všeobecně, pokouší se překročit okruh individuace, chce sám být jednotnou prabytostí světa, i zakusí onoho prvotního rozporu, jenž ve věcech je utajen, tj. dopouští se zločinu a trpí.“²⁶ Árijci tak pojmají zločin jako muže, naopak Semitům se hřích jeví jako žena. Ve Valpuržině noci Fausta zpívá chór čarodějnic:

„Tak přísně my to neberem.

Žena to ujde kroků stem.

Však spěchej sebevíc ten krok-

Muž udělá to v jeden skok.“²⁷ (1)

V pověsti o Prométheovi Nietzsche vidí, že Apollón chce jednotlivé bytosti uklidnit, a tak mezi nimi stanoví pomezí. Aby však při této tendenci forma neztrácela v egyptskou strnulost, je čas od času zaplavována přílivem dionýského živlu. Prométheus je dionýskou maskou, avšak rysem spravedlnosti Aischylos prozrazuje, že pochází od Apollóna, boha individuace, ochránce mezi spravedlností. Nietzsche charakterizuje dvojmo bytost Prométhea můžeme charakterizovat formulkou: „Vše, co jest, je spravedlivé a nespravedlivé a v obojím stejně oprávněno.“²⁸ (1)

Tradice dle Nietzscheho tvrdí, že řecká tragédie pojednávala jen o utrpení boha Dionýsa a že Dionýsos byl vlastně po dlouhou dobu jediným jevištním hrdinou. „Oidipus a Prométheus jsou masky boha.“²⁹ Dionýsos až po Euripida nikdy nepřestal být tragickým hrdinou. Prométheus, Oidipus atp. byli jen jeho masky. Někdo říkal, že individua jakožto individua jsou komická, tedy netragická. Z toho by vyplývalo, že individua nemohla na jevišti. Slovy Platóna můžeme o tragických postavách řeckého jeviště říci, že Dionýsos, jediná reálná bytost, se objevuje v různých postavách a je jakoby zapleten v síť individuální vůle. Jak se Dionýsos zjevuje, jak mluví a jedná, podobá se toužícímu, trpícímu individuu. To, že se zjevuje s epickou zřetelností a určitostí, to je dílo Apollóna, který vykládá členům chóru jejich dionýský stav podobě onoho zjevu. Dionýsos je tím hrdinou, který zakouší utrpení individuace, a o kterém se vyprávějí mýty, jak ho titáni v mládí rozkouskovali. Toto rozkouskování je dle Nietzscheho pravé dionýské utrpení. Z úsměvu Dionýsa vznikli

²⁶ Tamtéž, s. 89.

²⁷ Tamtéž, s. 90.

²⁸ Tamtéž, s. 91.

²⁹ FINK, Eugen. *Filosofie Friedricha Nietzscheho*. Praha: Oikymen, 2011, s. 29.

olympští bohové a ze slz lidí. Dionýsos má ve svém rozkouskování dvojakou povahu: ukrutného, zdivočelého démona a mírného, lidumilného panovníka. V obrození boha Dionýsa tušíme konec individuace. O tragédii učila mystéria, že základní poznatek je v jednotě veškerého jsoucná, individuace je tu pojmána za prazáklad všeho zla, umění vyjadřuje radostnou naději, protože tuší, že jednoty bude opět dosaženo. Pod vlivem tragického básnictví se obrozují homérské mýty. Kdo osvobodil Prométhea? A kdo mýtus naplnil dionýskou moudrostí? „Byla to hérakleovská síla hudby: dostoupila v tragédii svého nejvyššího projevu a zná teď mýtus vykládati podle nových hlubokých symbolů; kteroužto nejmocnější schopnost jsme na hudbě již dříve vyznačili.“³⁰ Údělem každého mýtu je, že se scvrká na nějakou historickou skutečnost a že jej pozdější doba vykládá podle nějakého dějinného faktu. Když umírající mýtus naposledy vzplanul, zmocnil se ho novorozený genius dionýské hudby. Poté se hroutí. Tragédií mýtus dochází svého nejvýraznějšího tvaru, naposledy se vzchopí a umírá. Umírající hrdina, mýtus, zemřel pod násilnickýma rukama Euripida. Tak, jako ti zemřel mýtus, zemřel i génius hudby, a proto, že jsi opustil Dionýsa, opustil Apollón tebe. (1) (5)

Fink se domnívá, že Nietzsche spatřuje ve fenoménu tragiky pravou povahu skutečnosti. A klíčem, kterým Nietzsche otevírá podstatu světa je umění a tragické básnictví. Umění je nástrojem filosofie a je chápáno jako prapůvodní poznání. (5)

„Nietzsche formuluje své základní pojetí bytí v kategoriích estetiky.“³¹ A *Zrození tragédie* nazývá „metafyzikou umění a umělců“. Skrz fenomén umění je odkrývána záhada světa. Pro Nietzscheho je umění vlastní metafyzickou činností člověka, avšak zároveň je i místem, kde dochází k metafyzickému prosvětlení jsoucího v celku. „Pohledem umění nahlíží myslitel do samého srdce světa. Avšak je to právě tragické umění, antická tragédie, která je nadána touto hloubkou pohledu.“³² Podle Nietzscheho poznává tragické umění tragickou podstatu světa. Tragický životní pocit je přitakání k životu, přijetí hrůzného a strašlivého, zániku a smrti. Přitakání k zániku vlastní existence tkví v tom, že zánik konečného jsoucího není naprostým zničením. Je to návrat do životního základu,

³⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie*. Praha: Vyšehrad, 2008, s. 95.

³¹ FINK, Eugen. *Filosofie Friedricha Nietzscheho*. Praha: Oikymenh, 2011, s. 17.

³² FINK, Eugen. *Filosofie Friedricha Nietzscheho*. Praha: Oikymenh, 2011, s. 18.

z něhož vystupuje vše jednotlivé. „V tragédii Řeků odkrývá Nietzsche protikladnost tvaru a beztvarého životního proudění, peras a apeiron.“³³ (5)

1.2 Vliv Arthura Schopenhauera: Výklad světa

Mladého Nietzscheho ovlivnil A. Schopenhauer. V roce 1874 (14 let po smrti Schopenhauera) vydává Nietzsche třetí Nečasovou úvahu s názvem Schopenhauer jako vychovatel. Představuje tu Schopenhauera jako pravého vychovatele, který umocňoval radost ze života. Nietzsche se domníval, že je Schopenhauerova filosofie spřízněna s řeckým myšlením. (4)

Výklad světa Schopenhauer buduje na rozlišení mezi „světem o sobě“ (vůli) a jevem tohoto světa v našich představách. (viz Schopenhauer, *Svět jako vůle a představa I., II.* Nová tiskárna Pelhřimov, 1999.) Vůle má být prohlédnuta a popřena, neboť je pramenem veškerého utrpení a zla. V uměleckém díle sice intelekt může nahlédnout podstatu vůle, ale nedokáže tak setrvat, proto je bohatší jen o chvilkovou útěchu. Naopak Nietzsche popisuje vznik tragédie ze spojení dvou živlů; používá je pro výklad světa, tak i pro výklad tragédie jako uměleckého díla. (4)

Nietzsche překonává jednostrannost Schopenhauerovy pozice tím, že se jeho metafyzika nechává uměleckým dílem vést. „Hrůznost života nebyla pro Řeky důvodem k jeho odmítání- právě ze zápasu s ní povstalo vše, co stvořili krásného, z jejího překonávání vyrůstalo řecké ‚veselí‘.“³⁴ (4)

Žádná krásná plocha neexistuje bez hrozivé hloubky. Když člověk u Schopenhauera nahlédne pravou podstatu věcí, zhnusí se mu život a „zatouží po popření vůle“. U Nietzscheho ale člověka zachraňuje Apollón, který mu před oči postaví sen a ten ho přivede zpět k přitakání životu a ke zdání. (4)

1.3 Zánik tragédie

Nietzsche ve *Zrození tragédie* nelíčí jen zrození, ale také smrt. Tragédie zemřela sebevraždou; k tragické smrti vedl nerozřešitelný konflikt. Její smrtí povstalo obrovské

³³ FINK, Eugen. *Filosofie Friedricha Nietzscheho*. Praha: Oikoymenh, 2011, s. 19.

³⁴ KOUBA, Pavel. *Nietzsche*. Praha: Oikoymenh, 2006, s. 20.

prázdnou a řeckým světem se začal rozléhat bolestný ston: tragédie je mrtva. A ztratila se s ní i poezie. (1, 4)

Ze smrti tragédie Nietzsche viní Euripida, který byl podněcován Sókratem. Pro Nietzscheho je Sókratés zosobnění nového myšlenkového principu, totiž netragického, neuměleckého vidění světa. (4) „Tragické rozumění se vyznačovalo vědomím neoddelitelnosti do sebe zaklesnutých dvojznačných pudů apollinského a dionýského.“³⁵ Podle Nietzscheho chce Sókratés jednoznačné dělení; ztotožňuje totiž zdání s neštěstím a říká, že pravá skutečnost je krásná. (viz Platón, *Gorgias*. Praha: ISE, 1994.) Chce, abychom se odvrátili od zdání a přimkli se ke skutečnosti a k pravdě. Podle Nietzscheho tak u Sókrata apollinský živel ztrácí tímto dělením charakter zdání a dionýský je odmítnut. Jedinou cestou ke štěstí a ke ctnosti má být nově pojaté apollinské poznání. (4)

„Sókratovské, netragické vidění světa je podle Nietzscheho vlastní také jeho době, jejíž hlavní rysy kriticky rozebral v *Nečasových úvahách* (1873- 1876).“³⁶ (4)

Po smrti tragédie začalo vznikat nové umělecké odvětví, nová attická komedie, které mělo v tragédii svou předchůdkyni. Komedie měla matčiny rysy, rysy dlouhého smrtelného zápasu, který bojoval Euripidés. Uchovala se v ní zrudná podoba tragédie. (1)

Nietzsche říká, že básníci nové komedie, Menandros a Filémon, vzhlíželi k Euripidovi, protože na jeviště uvedl diváka. Prométheovské tragiky ani nenapadlo na jeviště uvést tuto věrnou masku skutečnosti. U Euripida se člověk dostal z hlediště na scénu. Divák viděl a slyšel svého vlastního dvojníka; tímto převratem veřejné mluvy Euripidés umožnil novější komedii. „K slovu se dostávala občanská prostřednost, na níž Euripidés vystavěl všechny své politické naděje: před ním byl ráz řeči udáván v tragédii polobohem, v komedii opilým satyrem nebo poločlověkem.“³⁷ Euripidés je učitelem chóru. Nová komedie vznikla hned, co se chór naučil zpívat v euripidovské tónině, ve které vyhrávala chytrost a úskočnost, jako na šachovnici. Dle Nietzscheho zemřeli spolu s tragédií i tragičtí básníci a Hellén se zřekl víry v nesmrtelnost. O stařeckém helénství platí známý náhrobní nápis „v stáří lehkomyšlný a vrtošivý“. Zdání řecké veselosti pobuřovalo povahy prvých čtyř křesťanských století. Udržovaly tak falešný obraz řeckého starověku, lemovaný růžovou barvou veselí, aby se zdálo, že se tragédie nenarodila. Euripidés uvedl na jeviště diváka, kterému dal právo soudit o hodnotě dramatu. Může se tak zdát, že chce docílit shody mezi uměním

³⁵ KOUBA, Pavel. Nietzsche. Praha: Oikoymenh, 2006, s. 23.

³⁶ KOUBA, Pavel. Nietzsche. Praha: Oikoymenh, 2006, s. 24.

³⁷ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie. Praha: Vyšehrad, 2008, s. 99.

a obecnstvem. Žádný řecký umělec se však k publiku nechoval tak troufale a soběstačně jako Euripidés. U jeho předchůdců, u Aischyla a Sofokla, nemůžeme mluvit o nepoměru mezi uměním a publikem. (1)

Nietzsche říká, že Euripidés uvedl na jeviště ve svých dvou divácích dav. Jeden z těchto diváků je Euripidés sám a druhý je Sókratés. Euripidés usiluje o to, aby se na mistrovských dílech svých předchůdců studoval rys za rysem a linie za linií. V každém ryse i linii je něco nesouměřitelného a záhadného, cosi tajemného. „Totéž přítmi leželo na dramatické stavbě, zvláště nad významem chóru.“³⁸ Rozum byl Euripidovi kořenem prožívání i tvoření. I tázal se ostatních, jestli někdo nesmýšlí stejně jako on, avšak se nepotkal s porozuměním a většina pro něj měla jen nedůvěřivý úsměv. „A v tomto mučivém stavu našel druhého diváka, který tragédii rovněž nerozuměl, a proto si jí nevážil.“³⁹ S ním spolčen se mohl odvážit k boji proti Aischylovým a Sofokleovým výtvorům; jako dramatický básník, který klade proti dosavadní představě o tragédii svou vlastní. (1)

Nietzsche vidí zvláštnost řecké tragédie v duplicitě, ve dvojici do sebe vpletených uměleckých pudů - apollinského a dionýského. Euripidés z tragédie vylučoval dionýský živel a chtěl ji vybudovat znovu na umění, nedionýském nazírání a mravu. Na sklonku svého života se ptal: Může dionýství vůbec existovat? Nemělo by být násilně vyrváno z řecké půdy? Kdyby to bylo možné, tak zajisté, odpovídá básník. Ale bůh Dionýsos je příliš mocný. Myšlení nejmoudřejších jedinců neporazí dávné lidové tradice, věčně obnovující se uctívání boha Dionýsa. „To nám říká básník, jenž po celý život hrdinsky odolával Dionýsovi a jenž svou dráhu posléze uzavřel oslavou svého protivníka a sebevraždou: tak jako ten, kdo trpí závratí, raději, aby se zbavil hrozného a nesnesitelného děsu, sám se vrhne dolů s věže.“⁴⁰ (1)

Démon, který promlouval z Euripida, Sókratés, vyhnal Dionýsa z tragického jeviště. I Euripidés byl pouhou maskou, neboť bůh, který z něho promlouval, nebyl Dionýsos ani Apollón, avšak nový démon, Sókratés. „Toť nový protiklad: dionýství a sókratovství; a tímto protikladem řecká tragédie zanikla.“⁴¹ (1)

Nietzsche vysvětluje estetické sókratovství, jehož zákon zní přibližně takto: „všechno musí být rozumné, aby to bylo krásné“, a to je souběžné s větou Sókrata „jen vědoucí je ctnostný“. Euripidés vše upravoval a měřil podle této zásady; jazyk, charaktery,

³⁸ Tamtéž, s. 104.

³⁹ Tamtéž, s. 105.

⁴⁰ Tamtéž, s. 106.

⁴¹ Tamtéž, s. 107.

dramatickou výstavbu i sborovou hudbu. Dokladem této tvůrčí racionalistické metody je euripidovský prolog. „Účinek tragédie nespočíval nikdy na epickém napětí, na dráždivé nejistotě, co bude teď a co dále, nýbrž na oněch velkých řečnicko-lyrických scénách, v nichž vášně i dialektika vůdčích hrdinů vzrůstala v široký a mohutný proud.“⁴² Aischylova a Sofoklova tragédie se snažila dát divákovi hned na začátku do ruky všechny nitky, které potřeboval, aby rozuměl ději. Euripidés ale vložil před „expozici“ prolog. Anaxagorás jednou napsal: „Na počátku bylo vše pohromadě, tu přišel rozum a udělal pořádek.“⁴³ Střízlivec přišel mezi opilce. „Pokud nůs, jediný pořadatel a správce chaosu, byl ještě vyloučen z uměleckého tvoření, bylo vše pohromadě v prastavu jakési chaotické kaše; tak asi soudil Euripidés, tak asi on, první „střízlivec“, odsuzoval „zpité“ básníky.“⁴⁴ Euripidés je básníkem estetického sókratovství. Sókratés, druhý divák, tragédii nerozuměl a nevážil si jí. Euripidés se s ním společil a hlásal nové umělecké tvoření. Vražedným principem tragédie je estetické sókratovství. (1)

Dle Nietzscheho souvisí euripidovská tendence se Sókratem. To postřehli euripidovští vrstevníci a vymysleli pověst, která se nesla Athénami. Sókratés pomáhá Euripidovi při básnění. O obou mužích mluví Aristofanova komedie. Nietzsche se nemůže smířit s tím, že u Aristofana je Sókratés pojat jako čelný sofista, jako zrcadlo a souhrn všech sofistických snah. Je však potřeba dodat doklady, čerpané z antického citění, které dosvědčují souvislost mezi Sókratem a Euripidem. Jako první je třeba zmínit, že Sókratés projevoval nepřátelství k tragickému umění. Tragédii navštěvoval jen, když se hrály hry Euripidovy. Delfský věštebný výrok, který označil Sókrata jako nejmoudřejšího ze smrtelníků a Euripida hned jako druhého, je nejproslulejší seřazení. Na třetí místo byl jmenován Sofoklés. (1)

Vědění a poznání bylo vyzvednuto slovem, které pochází od Sókrata. Jako jediný doznával, že nic neví; není doloženo, o Sókratovi se to jen traduje. (viz Platón, *Obrana Sókrata*. Praha: Oikoymenh, 2005.) Při svých pochůzkách Athénami se setkával s různými lidmi, státníky, řečníky, básníky, umělci, kteří si mnohdy zakládali na svém domnělém vědění. Poznával, že žádný z nich nemá správné ani jisté poznání svého řemesla a že je provozují pouze z instinktu. „„Pouze z instinktu“: tímto výrazem zasahujeme sókratovskou tendenci v jejím srdci a středu.“⁴⁵ Tímto „výrokem“ vynáší Sókratés svůj ortel

⁴² Tamtéž, s. 111.

⁴³ Tamtéž, s. 112.

⁴⁴ Tamtéž, s. 112.

⁴⁵ Tamtéž, s. 116.

nad soudobým uměním a etikou. Kamkoli obrátí svůj zkoumavý pohled, všude vidí nedostatek poznání a přelud. Z toho usuzuje, že vše je vnitřně zvrácené a zavržitelné. (1)

Kdo je ten, který si troufá popřít podstatu řeckého života? Jaká démonická moc smí vylít do prachu tento kouzelný nápoj? „Klíč k Sókratovu tajemství vězí v jeho zázračném „daimoniu“.⁴⁶ Pokaždé, když si Sókratés nevěděl rady, dodával mu tento božský hlas opory a jistoty. Je to hlas, který vždy, když se ozve, varuje. (viz Platón, *Obrana Sókrata*. Praha: Oikoymenh, 2005.) U Sókrata se stává instinkt kritikem a tvůrcem vědomí. (1)

Sókratovskému oku, které bylo upřeno na tragédii, bylo odepřeno, aby s libostí zíralo do dionýských propastí. Nietzsche se ptá, co Sókratés viděl v tragickém umění, které je podle Platóna vznešené a velebné? Zároveň odpovídá, že viděl něco velmi nerozumného. Jediný poetický druh, který byl Sókratem chápán, byla ezopská bajka. Básně, které sem spadaly, se shovívavostí přijímal, jako když Gellert pěje chválu poezie ve své bajce o včele a slepičce.

„Hleď, jaký je v ní užitek:

Kdo vtipu nemá nadbytek,

z ní obrazně se pravdy doví.“⁴⁷

Sókratés si dle Nietzscheho nemyslel, že by se někdo z tragického umění mohl „dovédět pravdy“. Platón ji řadil mezi umění lichotná, která neznázorňují užitečnost, ale jen pohodlí. Platón, mladý básník tragédie, spálil své básně, aby se mohl stát Sókratovým žákem a vytvořil formu, která byla příbuzná s dosavadním uměním. Staršímu umění vyčítal, že napodobuje idol a že nenáleží do empirického světa, ale níž. Svůj nový umělecký výtvar povznášel nad skutečnost, aby vystihl ideu. „Pojala-li tragédie všechny předchozí umělecké druhy do sebe, lze totéž v stupňovaném smyslu tvrdit o platónském dialogu, jenž, vzniknuv smíšením všech dosavadních slohů a forem, těká uprostřed mezi vypravováním, lyrikou a dramatem, mezi prózou a poezií, prolomiv tak spolu i přísný strašný zákon výrazové jednoty.“⁴⁸ (1)

Poezie starších dob, jak Nietzsche říká, se zachránila na platónském dialogu jako na člunu. Avšak byla Platónem podle Sókratova návodu zatlačena do nové polohy. Poezie - služka. Umění nezbyvá nic jiného než se přimknout k dialektice. Apollinská tendence žije v logickém schématu. Dialektický hrdina platónského dramatu, Sókratés, uvádí euripidovského hrdinu. V dialektice lze nalézt utajený optimistický živel. Sókratés říká:

⁴⁶ Tamtéž, s. 117.

⁴⁷ Tamtéž, s. 120.

⁴⁸ Tamtéž, s. 121.

„Ctnost je vědění, hřeší se jen z nevědomosti, ctnostný je šťasten“: v těchto třech základních stanovách optimismu číhá na tragédii smrt.⁴⁹ Ctnostný hrdina je dialektikem a je nutné, aby bylo vidět spojení mezi ctností a vědění a mezi vírou a morálkou. (1)

Nietzsche se ptá, co vlastně znamená chór a dionýský podklad tragédie v sókratovském optimismu? Chóru lze přeci rozumět jen jako rodiči tragédie a tragičnosti. První krok, který směřoval k ničení chóru, nachází už u Sofokla. Protidionýská tendence se objevila již před Sókratem. „Optimistická dialektika zahání důtkami svých sylogismů hudbu: tj. láme podstatu tragédie, kterou lze chápat jen a jen jako projev a zobrazení dionýských stavů, jako viditelnou symbolizaci hudby, jako snový svět dionýského opojení.“⁵⁰ Je nezbytný protiklad mezi sókratovstvím a uměním? A je zrození „uměleckého Sókrata“ protismyslné? Sókratés míval pocit, že v jeho poměru k umění zelo prázdno. Ve vězení vyprávěl svým přátelům, že měl sen, ve kterém slýchal: „Sókrate, pěstuj umění múzické!“⁵¹ Až závěrem se utěšuje přesvědčením, že nejvyšším uměním Múz je jeho filosofování. Ještě ve vězení se odhodlal, že bude pěstovat hudbu, kterou má v nevážnosti. Zbásnil chvalozpěv na Apollóna a zveršoval několik ezopských bajek. (1)

Vliv Sókrata dle Nietzscheho nutká k tomu, aby se umění ve smyslu metafyzickém přetvořovalo. Než byla prokázána vnitřní závislost veškerého umění na Řecích, od Homéra po Sókrata, tak se téměř každý věk snažil od této závislosti osvobodit. Všechny samostatné výtvořby byly zdánlivě původní a ve srovnání s Řeky se scvrkávaly, pozbývaly barvy a života. Proti tomuto osobitému nářadku propuká vztek, neboť všemu, co u něho nebylo domorodé, dával na věky jméno „barbarství“. Kdo jsou tito Řekové, že si činí nárok na zvláštní důstojenství a postavení mezi národy? Řekové nemohli být odklizeni z cesty: „Všechny jed, vylisovaný ze závidění, z pomlouvání a ze vzteku, nestačil, aby otrávil onen soběstačný majetát.“⁵² Jestliže někdo klade pravdu nade vše, troufá i doznat, že Řekové jsou vozataji, kterým je svěřena kultura. Nietzsche ukazuje, že i Sókratés oplývá vůdcovskými hodnotami. Byl označen za typus teoretického člověka. Stejně jako umělec, tak i teoretický člověk je proti pesimismu a má radost z toho, co jest. „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, která byla odhozena,

⁴⁹ Tamtéž, s. 123.

⁵⁰ Tamtéž, s. 124.

⁵¹ Tamtéž, s. 125.

⁵² Tamtéž, s. 127.

a nejvyšší slasti mu dopřává, může- li na vlastní vrub se zdarem ji znova odhalovati.“⁵³ Podle Nietzscheho nejpocitivější teoretický člověk, Lessing, se odvážil říci, že mu mnohem více sejde na hledání pravdy než na ní samé. (1)

Tak bylo odhaleno základní tajemství vědy. Vedle tohoto poznání stojí fantom, který byl poprvé ztělesněn Sókratem. Věřil, že myšlením může být jsoucné poznáváno, ale i opravováno. „Tento vznešený metafyzický blud, toť instinkt, jenž vědu doprovází a jenž ji vede vždy až k jejím hranicím, kde se věda převrací v umění: ba umění má vlastně při takovémto postupu úlohu vůdčí.“⁵⁴ Sókratés je podle Nietzscheho první, kdo dokázal žít, ale i umírat instinktem vědy, kterým byl veden. Obraz umírajícího Sókrata je obraz člověka, který se věděním a důvody zbavil strachu ze smrti. Věda je určena k tomu, aby pochopila a ospravedlnila život. Tu může být použito i mýtu. (1)

Sókratés, teoretický optimista, dle Nietzscheho věří, že můžeme proniknout do podstaty věcí. Na tomto základu spatřuje ve vědě a poznání „všelék“, zatímco v omylu a neznalosti vidí kardinální zlo. Sókratovskému člověku bylo jediným vskutku lidským povoláním to, mohl-li vnikat do základů světa a oddělovat pravé poznání od zdání a bludu. Za nejvyšší činnost pak Sókratés označoval mechanické zachycování skutečnosti do pojmů, soudů a závěrů. To, čemu Řek dával jméno sófrosyné, nejvznešenější mravní skutky, pudy soucitu, sebeobětování atp., bylo Sókratem odvozováno z dialektiky věděním, takže se tomu lze prý naučit. Ten, kdo na sobě zakusil sókratovského pudu, cítí, že poznání se rozprostraňuje po celém světě jevů, a tak touží upřést síť pevně, aby z ní nic nemohlo uniknout. Ten, kdo je ve své mysli takto naladěný, vyznává v platónském Sókratovi učitele nové formy „řeckého veselí“. (1)

Obvod vědeckého kruhu má mnoho bodů a nemůže být zcela vyplněn. Člověk však narazí těsně před vrcholem svého života na hraniční body, kde se jeho pohled zaboří do věčného tajemství. „Zde pozná s děsem, že se logika na tomto pomezí ovíjí sama kolem sebe a nakonec se zakousne do svého ohonu- a tu se provalí nová forma poznání, poznání tragické, které, má- li se vůbec ještě snést, musí být léčeno a zaštitěno uměním.“⁵⁵ Touha a žízeň po optimistickém poznání se zvrátila v tragickou rezignaci a jako svého doplňku potřebuje umění. Bušíme na brány přítomna i budoucnosti: Bude mít „zvrát“ v rezignaci

⁵³ Tamtéž, s. 128.

⁵⁴ Tamtéž, s. 129.

⁵⁵ Tamtéž, s. 133.

a v umění za následek to, že povede opět k hudebníku Sókratovi? Bude síť, kterou umění rozestřelo nad životem splétáno pevně, anebo se promění v cáry? (1)

„Život stojí za to, aby byl žit, praví umění, ta nejkrásnější svůdkyně; život stojí za to, aby byl poznáván, říká věda.“⁵⁶ Nietzsche ukázal, že tragédie stojí na protikladném působení dvou uměleckých božstev Řeků a že může být zrozena jen z ducha hudby. Pokud z ní mizí tento duch, zaniká. Dionýské umění nás přesvědčuje, že život je slastný, avšak tuto slast nemáme hledat v jevech, nýbrž za nimi. Vše, co vzniká, musí nutně také zaniknout. Takto pohlížíme do hrůz individuální existence, avšak zachraňuje nás metafyzická útěcha. (1) (7)

Duchem vědy, který se dle Nietzscheho žene vpřed, byl zničen mýtus a poezie byla vytlačena ze svého území. Hudba nového attického dithyrambu nevyslovovala vnitřní podstatu a vůli samu, ale pouze napodobovala jevy. Hudba byla zločinně ponížena a nový attický dithyrambos již neobsahoval mýtus. „Byl to triumf nedionýského ducha, když stvořil nový dithyrambos, jímž hudba byla sama sobě odcizena a snížena k tomu, aby byla pouhou otrokyní jevu.“⁵⁷ Euripidés byl vášnivým stoupencem této hudby nového dithyrambu. Nedionýský duch se projevuje hlavně v závěrech novějších dramát. Staré tragédie končily útěchou, bez které si vůbec nelze představit radost z tragédie. Naopak v nových dramatech nastoupil místo metafyzické útěchy „deus ex machina“. Duch boha Dionýsa nebyl zničen, ale začíná pomalu převládat komediální charakter dramát, který souvisí s tzv. teoretickým člověkem. Teoretický člověk je přesvědčen, že svět může být opraven věděním a život spravován vědou. (1)

1.4 Sókratovská (alexandrijská) kultura

Označuje-li Nietzsche kulturu přívlastkem sokratovská či alexandrijská, vypovídá o této kultuře, že je netragická. Přimyká se ke skutečnosti a k pravdě a zamítá dionýský prvek. Vůle dovede nad světem vždy rozestřít svůj přelud. „Jednoho poutá k životu sókratovská slast poznávání, jímž, domnívá se, vyléčí věčnou bolest jsoucna, jiného zmámil svůdný závoj uměleckého krásna, vlající mu před očima, jiný opět jest opojen metafyzickou útěchou, že pod vzdmutým vírem jevů nezničitelně dále plyne věčný život.“⁵⁸ Tyto tři stupně iluze

⁵⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *My filologové*. Praha: Oikoymenh, 2005, s. 9.

⁵⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie*. Praha: Vyšehrad, 2008, s. 149.

⁵⁸ Tamtéž, s. 152.

Nietzsche nazývá kulturou. Dle něj máme kulturu sókratovskou, uměleckou a tragickou. Použijeme-li historická jména, jedná se o kulturu alexandrijskou, hellénskou, a indickou. (1)

Moderní svět je zachycen v alexandrijské (sókratovské) kultuře. Teoretický člověk je její ideál. A Všechny naše výchovné metody směřují k tomuto ideálu. Sókratovskou kulturu nemůžeme označit jinak než, jak tvrdí Nietzsche, kulturu operní. Můžeme ji definovat jako určitý projev touhy po přiblížení se antickému světu. V antickém světě existoval totiž pravý umělec, člověk. (1)

Recitav, napůl zpívaný a napůl mluvený můžeme definovat jako směs epického a lyrického přednesu, kde přednost měla srozumitelnost slov. V díle Zrození tragédie Nietzsche na jedné straně říká, že hudba je považována za služku a text za pána, a na straně druhé, že hudba je tělem a slovo duší. V přítomném světě procitá dionýský duch. Především německá hudba (od Bacha k Beethovenovi a od Beethovena po Wagnera) spolu s filosofií (Kanta a Schopenhauera) daly podnět k hlubšímu a vážnějšímu zkoumání etických i uměleckých otázek. Zde má také svůj původ dionýská moudrost, která je vyjadřovaná pojmy. (1)

Alexandrijskému věku se zdá, že kráčíme nazpět do údobí tragédie. Žije v nás pocit, že pro německého ducha znamená zrození tragické periody jen návrat k sobě samému. Dochází k znovuzrození tragédie. „Není umělecké epochy, v níž by tak řečená vzdělanost a skutečné umění byly stály proti sobě tak cize a nepřátelsky, jako to nyní máme na očích.“⁵⁹ (1)

Jen od Řeků se lze poučit o tom, co znamená pro podstatu života procitání tragédie. Následek působení dionýského principu se projevuje oslabením politických instinktů. Naopak státní duch Apollóna zdůrazňuje individualitu osobnosti. Právě tady působila tragédie jako katalyzátor, vedla k očistování a také k vybití vášni. Její nejvyšší hodnota vypluje napovrch teprve tehdy, když pochopíme, jak ji chápali Řekové, jako vládyni, která krotí nejsilnější síly národa. (1)

⁵⁹ Tamtéž, s. 173.

Nietzscheho tragédie uvádí hudbu na vrchol, vedle ní však ještě staví tragický mýtus a tragického hrdinu. Samotné drama je pouhým odrazem ideje světa, kdežto hudba představuje ideu samotnou. „Drama jako celek dosahuje účinku, ležícího mimo všechny možnosti apollinského umění.“⁶⁰ Je symbiózou obou božstev. Dionýsos mluví Apollónovým jazykem a naopak. To je nejvyšší cíl tragédie a umění. Tragický mýtus můžeme chápat jen jako dionýskou moudrost, která je apollinským uměním převedena v obraz. Hudba a tragický mýtus jsou k sobě nerozlučně pojeny a zároveň jsou ve stejné míře výrazem dionýské schopnosti národa. (1)

⁶⁰ Tamtéž, s. 186.

2 ŘECKÉ HUDEBNÍ DRAMA

Základní formy řeckého dramatického umění koření v hellénské půdě. Postupem času se měnila „jen“ terminologie. Například to, čemu Řekové říkali „lokrický“, se v církevní hudbě středověku nazývá „dórský“. Athéňané si pod tragédií představovali něco, co bychom my označili pojmem „velká opera“. Řekům by připadalo, že struktura a charakter shakespearovské tragédie vychází z jejich tzv. nové komedie. A skutečně je tomu tak. Opera v našem pojetí se zrodila z napodobování starověku. (2)

V 17. století ve Francii dali Florentinové podnět ke vzniku opery. Chtěli obnovit účinky hudby, avšak těmito pokusy zmrzačí kořeny umění vyrůstajícího z lidového života. Lidové drama bylo vytlačeno klasickou tragédií. Ve světě umění se vznik a veškerý růst musí odehrávat za hluboké noci. Když se lidé ve středověku začali teoreticky a prakticky vracet k tradici, rozvíjení hudby bylo náhle zbrzděno. Výsledkem bylo ustrnutí vkusu. Dospělo se k tomu, že se hudba začala skládat pro oči. Právě oči měly mít uznání pro hudební výrazovost. Dosáhlo se toho tak, že se notám dávala barva věcí, o kterých byla v textu řeč. Byla to hudba literární, hudba ke čtení. (2)

Nietzsche říká, že Aischyla a Sofokla známe jen jako libretisty, jako básníky textů hudebního díla. A to znamená, že je vlastně neznáme. Tím, že je bereme jako libretisty, ztrácíme vhled do jejich podstaty. Ta se nám otevře jen v okamžiku silné fantazie, kdy si operu představíme tak idealizovanou, že nás přivede k pochopení antického hudebního dramatu. (2)

Jak ale vypadal původní obraz? Anselm Feuerbach představuje tehdejší antické drama jako syntetické umění, Gesamtkunstwerk. „Není nic překvapivého“ říká, „když jednotlivá umění na základě hluboce opodstatnělé duševní spřízněnosti opět splynou v jeden nerozpojitelný celek, jakožto novou uměleckou formu.“ (viz příloha 1). Například olympijské hry spojily odloučené řecké kmeny v politicko-náboženskou jednotu. Slavnostní dramatická hra totiž představuje oslavu opětovného sjednocení řeckých umění. Předobraz toho existoval již v tehdejších chrámových slavnostech, zjevení boha se slavilo tancem a zpěvem. Architektura zde představovala rámec a základ, kterým se odděluje poetická sféra od skutečnosti. Lyrická poezie má své místo ve vášnivých scénách a v chórovém zpěvu. Pěveckým přednesem, flétnovou hrou a odměřeným tanečním krokem se však kruh ještě zcela neuzavírá. Poezie tvoří základní prvek dramatu, avšak Feuerbach říká, že v této její nové podobě vychází v ústrety plastika. Nejprve se musíme naučit uměleckému dílu oddávat „tváří v tvář“ celou svou bytostí. Člověku hrozí totiž nebezpečí, že si bude umělecké dílo

rozkládat do kousků, aby si ho osvojil. Nietzsche je přesvědčen, že kdyby se někdo z nás stal divákem athénské slavnostní představení, vnímal by ho jako barbarskou hru. Člověk by spatřil obrovský otevřený prostor přeplněný lidmi, kde jsou veškeré pohledy směřovány ke skupině pozoruhodně se pohybujících osob s maskami a několika loutkám v nadživotní velikosti. Tyto postavy měly velmi těžký úkol, musely promlouvat a zpívat tak hlasitě, aby jim rozumělo více než dvacetitisícové obecenstvo. Herec představoval více než všední zobrazení člověka, Aischylova slova mu byla přirozenou řečí. Posлуhač tu zakoušel stejné povznesení jako herec, i nad ním se rozprostřela slavnostní nálada. (2)

Řekové unikali z běžného života do poklidné slavnostní atmosféry divadelního představení, které je vedlo k zamyšlení. Duše Athéňanů obsahovala ještě cosi, z čehož se zrodila tragédie. Tímto „cosi“ je přemocný, prorážející pud jara, bouření a běsnění smíšených pocitů, jak je při příchodu jara zakouší celá příroda i všechny naivní národy. Dionýské hýření má v Řecku svou dobu ve svatojánských a svatovítských tanečnicích, kteří se táhli od města k městu za zpěvu, tance a skotačení. Kolébka dramatu se nachází právě tady, v houfu začarovaných a stejně naladěných bytostí putujících krajinou. Člověk je bez sebe a sám se cítí proměněn či začarován. Na rozdíl od obecnstva, které je svěrací kazajkou našeho dnešního divadelnictví, měl athénský divák čerstvé, ranní, slavnostně naladěné smysly. Ona jednoduchost pro něj tak jednoduchá nebyla. Athénský divák usrkával nápoj tragédie jen zřídka, takže si ho pokaždé vychutnal jako napoprvé. (2)

Doposud jsme se věnovali pouze herci a divákovi, do třetice se zamysleme nad básníkem tak, jak ho vnímali Řekové. Řečtí tragici ovlivnili pozdější umění pouze jako libretisté. Nietzsche je přesvědčen, že by zpřítomnění aischylovské trilogie s attickými herci, publikem a básníky působilo roztržštěným dojmem, protože by odhalilo uměleckého člověka v dokonalosti a harmonii. Naši velcí básníci by se tak jevíli jako pěkně začaté, avšak nedokončené sochy. (2)

Řeckým uměním se line zákon, že úkol hodný svobodného člověka je úkol nejobtížnější. Proto tedy autorita i sláva výtvarného díla závisela na obtížnosti. K hlavním nesnázím patřil omezený počet herců, přítomnost chóru, vymezený kruh mytologie a především zdatnost v pětiboji, být nadán jako básník, hudebník, dirigent orchestru, režisér a také jako herec. Řečtí tragikové museli udržet diváky pomocí přitažlivé zajímavosti- vždyť látky mistrovských děl posluchači slyšali v epické i lyrické podobě od dětství. Na zaujetí se podílel zejména chór. Ten požadoval, aby se vše odehrávalo veřejně, za jasného dne. A to byl těžký úkol, neboť tragický čin a to, co mu předchází, klíčí někde v skrytu. Na tento stupeň drama dospělo dlouhým vývojovým procesem a intenzivně se ho drželo. (2)

Tragédie původně představovala jen chórový zpěv. Chór byl faktorem, se kterým se muselo počítat. V období od Aischyla po Euripida (6. st. př. n. l. - 5. st. př. n. l.) byl chór odsunut do pozadí a přispíval pouze k celkovému zabarvení. Dramatik se spolu s athénským publikem díval z chóru na herce, zatímco my, kteří máme pouze libreto, pohlížíme z jeviště na chór. Schlegel nazval dramatika „ideálním divákem“. To znamená jediné, básník způsobem, jakým chór shrnuje události, naznačuje, jak by je měl shrnovat i divák. Dramatický hrdina sděluje divákům pomocí chóru své pocity. Chór naopak představuje jedince, kterému se dostalo nadpřirozených plí. Antické hudební drama se vyznačuje jakousi upřímností. Divadelní hra se nikdy, ani u Euripida, neproměnila v šachovou partii. Šachový charakter se stal typickým až pro tzv. novou komedii. Řecké hudební drama bylo vzorem pro francouzskou klasickou tragédii, charakter této tragédie se výrazně přiblížil nové attické komedii. (2)

Jednání (ve hře) se objevilo až v okamžiku, kdy vznikl dialog. Tragédie byla původně jen objektivní lyrika, vyzpívaná píseň zahalená do kostýmů mytologických bytostí. V řeckém dramatu spočívá důraz na utrpení, nikoliv na jednání. Vůči řecké tragédii jsme nekompetentní, neboť její hlavní působení se zakládalo na něčem, co se nám nedochovalo- na hudbě. Gluck říká, že hudba má podpořit poezii, posílit vyjádření citů a atmosféru jednotlivých situací, aniž by přitom přerušovala jednání nebo rušila zbytečným nepotřebným zdobením. Hudby se užívalo jen jako účelového prostředku, jejím úkolem bylo vyvolat u diváků hluboký soucit s utrpením boha a hrdinů. Nyní má stejnou úlohu i text. Je to však mnohem obtížnější, protože slova nejprve působí na pojmový svět a až skrze něj na naše cítění. Hudba naopak zasahuje naše srdce, je to univerzální jazyk, kterému všichni rozumí. (2)

Je potřeba se osvobodit od představ, se kterými se setkáváme. Například s takovou, že řecká hudba není všeobecně srozumitelným jazykem. Našemu citu pro hudbu je bližší hudba Řeků nežli hudba středověku. Svým ostře rytmizovaným členěním nám starověké skladby připomínají naše lidové písně. Právě z lidové písně vyrostlo celé antické básnictví a hudba. (2)

Řecká hudba byla čistě vokální, v hudbě instrumentální cítil Řek vždy něco cizorodého. Řekové se s písněmi seznamovali pouze prostřednictvím zpěvu a při samotném poslechu cítili vnitřní jednotu slova a zvuku. Nietzscheho doba (19. st.) nedokáže vnímat text a hudbu společně. Navykla si oddělenému vnímání, vnímání textu při četbě a vnímání hudby při poslechu. Pokud je hezká hudba, tak nám připadá snesitelný i nejabсурdnější text. Toto by se Řekům jevilo jako barbarské. (2)

Pro antickou hudbu jsou charakteristické tři věci. Právě zdůrazněný sesterský vztah mezi poezií a hudebním uměním, dále jednoduchost a bohatost rytmických výrazových prostředků. Nietzsche naznačil, že chórový zpěv se odlišoval od sóla jen počtem hlasů. Hlavním předpokladem bylo porozumět smyslu přednášené písně. To vyžadovalo mistrovství při přednesu a zároveň nanejvýš charakteristickou hudební akcentaci a rytmiku. K hudebně rytmické kompozici se jako vnější výrazový prostředek přidává taneční pohyb, orchestika. V pohybech tanečníků člověk do jisté míry vnímal zviditelněnou hudbu. Stejně jako hudba stupňovala působení poezie, tak orchestika hudbu vysvětlovala. Tak se stal básník a skladatel v jedné osobě ještě baletním mistrem. Ne však vše, co bylo zbásněno, mohlo být zazpíváno. (2)

Jaký byl význam hudebně dramatického pětibojáře pro celé starověké umění? Řecké hudební drama je pro veškeré starověké umění něco na způsob volného řasení: překonává veškerou nesvobodnost a izolovanost jednotlivých druhů krásných umění, když se při obětních slavnostech, v nichž se tyto druhy propojují, pění oslavné písně na krásu a odvahu. Svázanost a přece půvab, rozličnost a přece jednota, vícero naplněných umění a přece jedno jediné dílo - to je antické hudební drama. To, co očekáváme od budoucnosti, bylo už jednou v minulosti skutečností, a to před více než dvěma tisíci lety. (2)

3 HUDBA V RANÝCH TEXTECH Z NIETZSCHOVY POZŮSTALOSTI, VZTAH K RICHARDU WÁGNEROVI

Při studiu raných textů si zaslouží velikou pozornost Nietzscheova sestra, Elisabeth Förster-Nietzsche. Bratrovu pozůstalost shromáždila ještě za jeho života v archivu ve Výmaru. Dnes, díky svědectví K. Schlechty víme, jak fungoval Nietzscheho archiv a také to, že ho jeho sestra založila v roce 1894. Elisabeth se také podílela na bratrově editorské a nakladatelské činnosti. (3)

V Nietzscheově raném díle má nezanedbatelné místo ideál hudby. „Ideál hudebního výrazu, který získává svou platnost tam, kde ztrácí význam označující řeč, je možné nacházet již ve velmi raných Nietzscheových textech.“⁶¹ Hudební výraz je často konfrontován s jazykovým výrazem, s řečí. Nietzsche ve svých poznámkách z roku 1862 říká, že na jedné straně je hudba „pouhou matematickou stavbou“, a na straně druhé symbolizuje „pohyb kosmu“. (3)

V Německu probíhala v 50. a v 60. letech diskuse o charakteru hudby. Nietzsche se do této dobové diskuse o hudební estetice částečně zapojil. V nepublikovaných textech „sám pro sebe“ a veřejně v díle *Zrození tragédie*. Mezi hlavní aktéry patřili R. Wágner a E. Hanslick. (3)

V raných spisech R. Wágnera, které bylo završeno knihou s názvem *Opera a drama*, je poprvé řeč o „absolutní hudbě“. Klasická symfonie a sonáta představují totiž hudbu, která se vytrhla ze svazku s ostatními druhy umění. „Vlastním („celistvým“) uměleckým dílem je podle Wágnera teprve „divadelní událost“, jejímž prostřednictvím se vyjevuje drama a jíž musí být jakožto prostředky podřízeny poezie a hudba.“⁶² Divadelní událost má formu jednání. V jednání přichází ke slovu drama, které hudbou oslovuje divákův cit. (3)

⁶¹ NIETZSCHE, Friedrich. Rané texty o hudbě a řeči. Praha: Oikoymenth, 2011, s. 39.

⁶² Tamtéž, s. 41.

Wágner je kritizován E. Hanslickem v díle *O hudebním krásnu*. Hudební umění nemůžeme vysvětlovat na základě účelu, citu, anebo pocitu. Hudba nemá žádný předmět, její obsah tvoří tóny a její krása spočívá v její formě. „Hudba nejenže se vyslovuje výhradně za pomoci tónů, ale nevyslovuje také nic jiného než právě tóny.“⁶³ (3)

S těmito názory se Nietzsche neztotožnil. Nietzscheův vztah k estetice R. Wágnera se komplikuje Wágnerovým „obratem“ k Schopenhauerově filosofii. Ve spisku Beethoven, jejímž autorem je Wágner, se dočteme, že: „V divadle tak nestačí slyšet, je také třeba vidět gesto, bez něhož by nebylo možné hlas ani hudbu vnímat, stejně jako by gesto bez hudby postrádalo svůj nejvlastnější význam.“⁶⁴ Text je odsunut do pozadí jeho hudební formou. Wágner tu vykládá přechod od instrumentální hudby k hudbě vokální. Hudba tu na sebe bere zároveň podobu slova. Slova jsou tak jen materiálním podkladem hudby. Nietzsche přebírá tyto úvahy R. Wágnera, avšak nemyslí si, že slovo je nezbytným doplňkem hudby. (3)

Wágner měl za to, že hudbě rozumíme na základě svých vlastních afektů. S tímto tvrzením Nietzsche nesouhlasí. „Dokud totiž stojíme mimo hudbu, jako diváci nebo posluchači, dokud se také sami, spolu se svými „afekty“, nestáváme v jistém smyslu její součástí, uzavíráme si podle Nietzscheho cestu k jejímu vlastnímu tajemství.“⁶⁵ (3)

Hudební výraz nabývá významu ve vztahu k lidské řeči. Lidská řeč má původně svou hudební stránku. „Hudebnost řeči může vystupovat do popředí také v podobě ‚vyššího kruhu‘, jako, zřetězení slov‘ vyjadřující pohyb myšlenky s vlastní rytmičkou, dynamikou a harmonií.“⁶⁶ (3)

⁶³ Tamtéž, s. 42.

⁶⁴ Tamtéž, s. 44.

⁶⁵ Tamtéž, s. 47.

⁶⁶ Tamtéž, s. 48.

ZÁVĚR

Hlavním cílem práce bylo zjistit, co Nietzsche myslí komplikovaným pojmem umění a proč se zabývá řeckou tragédií. Dále šlo o to ukázat, jak vypadal původní obraz antického dramatu a vysvětlit, proč má hudba v raných textech Nietzscheho nezanedbatelné místo. Východiskem byla Nietzscheho přednáška o řeckém hudebním dramatu, kterou práce interpretuje s ohledem na jeho spis o Zrození tragédie.

Skrze tragické umění, antickou tragédii, myslitel nahlíží do srdce světa. Podle Nietzscheho je umění středem života, je vlastní metafyzickou činností člověka; právě v umění zakouší svět v jeho dvojznačné povaze.

Nietzsche vidí zvláštnost řecké tragédie v duplicitě, ve dvojici do sebe vpletených uměleckých pudů- apollinského a dionýského. Poukázal na to, že tragédie spočívá na protikladném působení dvou uměleckých božstev Řeků a že se může zrodit jen z ducha hudby. Je tedy jasné, že pokud z ní mizí tento duch, tragédie zaniká. Dionýské umění nás přesvědčuje, že život je slastný, avšak tuto slast nemáme hledat v jevech, nýbrž za nimi. Vše, co vzniká, musí nutně také zaniknout. Takto pohlížíme do hrůz individuální existence, avšak zachraňuje nás metafyzická útěcha.

Nietzscheho tragédie uvádí hudbu na vrchol. Samotné drama je pouhým odrazem ideje světa, kdežto hudba představuje ideu samotnou. „Drama jako celek dosahuje účinku, ležícího mimo všechny možnosti apollinského umění.“⁶⁷ Je symbiózou obou božstev. Dionýsos mluví Apollónovým jazykem a naopak. To je nejvyšší cíl tragédie a umění.

Původní obraz dramatu se ukrýval v houfu začarovaných a stejně naladěných bytostí putujících krajinou. Tyto bytosti se táhli od města k městu za zpěvu, tance a skotačení. Řecké drama zdůrazňuje totiž utrpení a nikoli jednání. Drama totiž původně znamenalo tanec satyrů, ztělesňující určitý děj, a až později jevištní představení, především v tragédii.

Friedrich Nietzsche se Řeckem zabývá hlavně proto, že se skrze něj pokouší porozumět současné době. Domnívá se přitom, že současnost stejně tak jako alexandrijská kultura postrádá dionýský prvek, který je pro Řecko typický. V Dionýsovi totiž Nietzsche spatřuje životní sílu, která vyjadřuje skutečné postavení člověka ve světě.

⁶⁷ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie. Praha: Vyšehrad, 2008, s. 186.

BIBLIOGRAFIE

Primární literatura

- (1) NIETZSCHE. F. *Zrození tragédie*. Praha: Vyšehrad, 2008. 224 s. ISBN 978-80-7021-920-1
- (2) NIETZSCHE. F. *Sämtliche Werke : Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1, Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873*. München Berlin 1999. s. 515- 532. ISBN 3-423-59065-3
- (3) NIETZSCHE. F. *Rané texty o hudbě a řeči*. Praha: Oikoymenh 2010. s. 7- 53.

Sekundární literatura

- (4) KOUBA. P. *Nietzsche: filosofická interpretace*. Praha: Oikoymenh: 2006. 287 s. ISBN 80-7298-191-9
- (5) FINK. E. *Filosofie Friedricha Nietzscheho*. Praha: Oikoymenh: 2011. s. 14- 30. ISBN 978-80-7298-266-0
- (6) KOLEKTIV. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda: 1974. s. 172; 189; 361; 625-626.
- (7) NIETZSCHE. F. *My filologové*. Praha: Oikoymenh: 2005. s. 7- 54. ISBN 80-7298-126-9

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha 1: Řecké hudební drama

PŘÍLOHA

Příloha 1: Řecké hudební drama

V našem dnešním divadelnictví nesmíme hledat pouze vzpomínky a ozvuky řeckého dramatického umění: naopak, jeho základní formy koření v helénské půdě, a to ať už na základě přirozeného růstu či následkem umělého přesazení. Jen terminologie se mnohokrát změnila a posunula – kupříkladu středověké hudební umění ještě skutečně ovládalo řecké stupnice včetně jejich řeckých pojmenování, až na to, že čemu Řekové říkali „lokrický“, se v církevní hudbě nazývá „dórský“. Na podobně zavádějící terminologii narazíme i v dramatické oblasti. Pod tragédií si Atéňané představovali něco, co bychom my (v každém případě) označili pojmem „velká opera“ – alespoň Voltaire se takto vyjádřil ve svém dopise kardinálu Quirinimu. Starověcí Řekové by naopak v naší tragédii nenašli nic, co by odpovídalo tragédii jejich doby; spíše by jim připadalo, že celá struktura a základní charakter shakespearovské tragédie vychází z jejich takzvané nové komedie. A z té se skutečně v průběhu dlouhé doby postupně vyvinulo římské drama, románsko-germánská mystéria a morality a nakonec i shakespearovská tragédie. Podobně se nesmí opomíjet ani genealogická příbuznost vnější podoby Shakespearova jeviště s novou attickou komedií. Zatímco tady musíme vidět přirozený, kontinuální, po celá tisíciletí pokračující vývoj, skutečná starověká tragédie ve smyslu díla Aischylova a Sofoklova byla štěpována modernímu umění svévolně. Opera v našem pojetí, zpitvořenina antického hudebního dramatu, se zrodila z přímého napodobování starověku: vznikla podobně jako uměle vytvořený homunkulus, na základě abstraktní teorie bez podvědomé síly přirozeného pudu, a tak působila jako zlomyslný šotek v naší moderní hudební historii. Někdejší vznešení a vzdělaní Florentinové, kteří dali na počátku 17. století podnět ke vzniku opery, zamýšleli zcela jasně obnovit účinky hudby, jaké měla mít podle mnoha významných svědectví ve starověku. Jak pozoruhodné! Již první pomyslení na operu bylo lapáním po efektu. Těmito pokusy se přetrhají či přinejmenším velmi zmrzačí kořeny podvědomého umění vyrůstajícího z lidového života. Tak bylo ve Francii lidové drama vytlačeno takzvanou klasickou tragédií, tedy žánrem vzniklým čistě učenou cestou, jenž měl obsáhnout kvintesenci tragična bez jakýchkoliv příměsí. Také v Německu mělo drama svůj přirozený původ v masopustních hrách, podrývaných od reformace; později se již o nové vytvoření národní formy sotva kdo pokusil a naopak se uvažovalo a básnilo podle existujících vzorů cizích národů. Učenost, uvědomělé a obsáhlé vědění jsou pro rozvoj moderních uměleckých druhů skutečnou brzdou – veškerý růst a vznik ve světě umění se totiž musí odehrávat za hluboké noci. Dějiny hudby ukazují, že zdravé rozvíjení řecké hudby v raném středověku bylo náhle prudce zbrzděno

a narušeno, když se lidé začali teoreticky a prakticky vracet učeným způsobem k tradici. Výsledkem bylo neuvěřitelné ustrnutí vkusu: v neustálých rozporech mezi domněle tradovaným a přirozeně slyšeným se dospělo k tomu, že se hudba přestala skládat pro uši, a začala se skládat se pro oči. Oči měly obdivovat kontrapunktovou zručnost skladatele, oči měly mít uznání pro hudební výrazovost. Jak se toho dosáhlo? Notám se dávala barva věcí, o nichž byla v textu řeč: zelená, hovořilo-li se o rostlinách, polích či vinohradech, purpurově červená, když o slunci a světle. Byla to hudba literární, hudba ke čtení. Co nám zde připadá jako naprostá absurdita, by však měl v kontextu, o němž chci hovořit, takto chápat jen málokdo. Tvrdím totiž, že Aischyla a Sofokla, tak jak je známe, známe jenom jako básníky textů hudebního díla, tedy libretisty, což znamená, že je vlastně neznáme. Zatímco jsme totiž v hudební oblasti již dávno překonali učenou hru se stíny jakési literární hudby, převažuje v oblasti poezie nepřirozenost libret natolik, že je proti rozumu se ptát, do jaké míry musíme být k Pindarovi, Aischylovi a Sofoklovi nespravedliví a proč je vlastně neznáme. Pokud je označujeme za básníky, myslíme libretisty: právě tím ale ztrácíme jakýkoliv vhled do jejich podstaty, jež se nám otevře jedině, když si v okamžiku silné fantazie představíme v duchu operu tak idealizovanou, že nás přivede k pochopení antického hudebního dramatu. Ať už jsou veškeré proporce takzvané velké opery jakkoliv zkreslené a ona sama produktem rozptýlení, a nikoliv soustředění, v zajetí nejhorších rýmovánek a nedůstojné hudby, ať už je v ní všechna lež a nestydatost, přesto se však nenabízí žádná jiná možnost, jak si udělat o Sofoklovi jasno, než když se budeme snažit na základě takovéto karikatury odhadnout, jak vypadal původní obraz, a v hodině vytržení si odmyslíme vše deformované a pokřivené. Onen výtvar obraznosti je třeba potom pečlivě prozkoumat a propojit po jednotlivých částech s tradicí starověku, abychom helénské nějak nepřehelenizovali a nevymysleli si dílo, jež by nemělo domova nikde na světě. Toto nebezpečí je nemalé. Vždyť ještě nedávno platilo v umění jako axiom, že jakákoliv ideální plastika musí být nebarevná a že používání barvy v antickém sochařství je nepřípustné. Jen pozvolna a za nesmírného odporu přepjatých helénistů se prosazovalo polychromní nazírání na antickou plastiku, jež už nesměla být myšlena ve své nahotě, ale oděna do roucha polychromie. Podobně se všeobecné oblíbenosti těší i estetická premisa, že propojení dvou či více druhů umění nemůže vést k většímu estetickému požitku, a spíše se prý jedná o barbarské kazení vkusu. Toto tvrzení je však nanejvýš dokladem moderního zlozvyku, že již nejsme schopni vnímat celou svou lidskou bytostí – absolutním uměním jsme takřka roztrháni na kusy a jednotlivými kusy pak vnímáme, tu jako člověk slyšící, tu jako člověk vidoucí. Namítněme proti tomu, jak si duchaplný Anselm Feuerbach představuje tehdejší antické drama jako syntetické umění,

gesamtkunstwerk. „Není nic překvapivého,“ říká, „když jednotlivá umění na základě hluboce opodstatněné duševní spřízněnosti opět splynou v jeden nerozpojitelný celek jakožto novou uměleckou formu. Olympijské hry spojily odloučené řecké kmeny v politicko náboženskou jednotu: slavnostní dramatická hra představuje oslavu opětovného sjednocení řeckých umění. Předobraz toho existoval již v tehdejších chrámových slavnostech, kde se názorné zjevení boha velkým zástupům slavilo tancem a zpěvem. Podobně jako tam tak i zde představovala architektura rámec a základ, jimiž se vyšší poetická sféra zřetelně odděluje od skutečnosti. U scénérie vidíme malíře v plné práci a celý půvab barev rozehrán v kráse kostýmů. Duše toho všeho se zmocnila poezie, ač opět ne jako jediná básnická forma, ale jako například při bohoslužbě chvalozpěv. Ona v řeckém dramatu tak významná oznámení poslů či zpravodajů nebo samotných jednajících osob nás potom přivádí zpět k eposu. Lyrická poezie má své místo ve vášnivých scénách a chórovém zpěvu, a sice ve všech svých podobách od bezprostředního citového propuknutí citoslovci, nejněžnějších a nejkrásnějších písní až k chvalozpěvům a oslavným písním. Pěveckým přednesem, flétnovou hrou a odměřeným tanečním krokem se však kruh ještě zcela neuzavírá. Jestliže totiž poezie tvoří nejpodstatnější základní prvek dramatu, tak jí v této její nové podobě vychází v ústřety plastika.“ To říká Feuerbach. Jisté je, že se tváří v tvář takovému uměleckému dílu musíme nejprve naučit, jak se mu oddávat celou svou bytostí: člověku postavenému před takovéto dílo totiž hrozí nebezpečí, že si ho bude rozkládat do nesčetných kousků, aby si ho osvojil. Dokonce jsem přesvědčen, že ten z nás, kdo by se náhle stal divákem aténského slavnostního představení, by ho zprvu vnímal jako zcela zvláštní, barbarskou hru. A to z celé řady důvodů. Za oslnivě jasného slunečního dne, bez tajuplných večerních a lampových efektů, by naprosto reálně spatřil obrovský otevřený prostor přeplněný lidmi. Všechny pohledy by přitom směřovaly ke skupině pozoruhodně se pohybujících osob s maskami a několika loutkám v nadživotní velikosti, jež kráčí v tempu po dlouhém, úzkém prostoru jeviště sem a tam. Vždyť jak jinak než loutkami lze nazvat bytosti na vysokých chůdách koturn, s tvářemi zakrytými velikánskými, výrazně pomalovanými maskami až nad hlavu a hrudí, tělem, rukama a nohama nepřírozeně vypolstrovanými a vycpanými, jež se sotva mohou pohnout pod tíhou svěšených, táhlých hávů a mohutného kráslení hlavy. Přitom musely tyto postavy promlouvat a zpívat široce otevřenými otvory pro ústa tak hlasitě, aby jim rozumělo více než dvacetitisícové obecnstvo: úkol to věru těžký, hodný maratónského závodníka. Náš obdiv bude ale ještě větší, když si uvědomíme, že každý z těchto herců-zpěváků musel ze sebe během desetihodinového vypětí vydat přibližně 1600 veršů a z toho alespoň šest větších či menších vokálních skladeb. A toto vše před publikem, které nemilosrdně trestalo

každý tónový přesah či nesprávný důraz, neb v Aténách měla, dle slov Lessingových, i samotná lůza vybraný a jemný vkus. Jaké to jen muselo být soustředění a vypětí sil, jaké zdlouhavé přípravy, jaká vážnost a entusiasmus při zhošťování se umělecké úlohy, jaké to zkrátka ideální herectví! Zde byly úkoly určené pro nejušlechtlejší občany, zde se neponížil maratónský běžec ani v případě neúspěchu, zde cítil herec, když ve svém kostýmu představoval více než všední zobrazení člověka, i v sobě samotném vzmach, poněvadž patetická, těžkopádná slova Aischylova mu musela býti přirozenou řečí.

Stejně povznesení jako herec zakoušel také posluchač: i nad ním se rozprostřela neobvyklá, dlouho očekávaná slavnostní nálada. Nebyla to totiž úzkostlivá snaha uniknout dlouhé chvíli či přání zbavit se za každou cenu na pár hodin sebe sama a své ubohosti, co táhlo Řeky do divadla. Řekové unikali z jim běžného veřejného ruchu, z života na tržišti, na ulici a v soudní síni do poklidné slavnostní atmosféry divadelního představení, jež vedlo k zamyšlení. Nikoliv tedy jako někdejší Němci, kteří toužili po rozptýlení, jakmile roztřáli kruh svého vnitřního bytí, a nacházeli skutečné pobavení v dialogu soudních rozepří, kterýžto se tak stal pro německou dramatickou formu a prostředí určujícím. Naopak duše Atéňanů, již se chodili dívat na tragédii na velké dionýské slavnosti, měla v sobě ještě ono cosi, z něhož se tragédie zrodila. Tímto cosi je přemocný, prorážející pud jara, bouření a běsnění smíšených pocitů, jak je při příchodu jara zakoušejí všechny naivní národy i celá příroda. Je známo, že také naše masopustní hry a maškarády byly původně takovými oslavami jara, i když se jen na základě církevních podnětů jaksi odsunuly do pozadí. Všechno to vychází z nejhlubšího pudu: ono bezuzdné dionýské hýření ve starověkém Řecku má svoji obdobu ve svatojánských a svatovítských tanečnicích, kteří ve středověku v početných a stále se rozrůstajících zástupech táhli za zpěvu, tance a skotačení od města k městu. Třebaže i dnešní medicína hovoří o tomto jevu jako o nakažlivé nemoci středověku, chceme jen zdůraznit, že antické drama právě z takové lidové nákazy vzkvetlo a je neštěstím moderních umění, že z takového tajuplného zdroje nevyvěrá. Nebylo svévolné či nahodile rozpustilé, když se v prvopočátcích dramatu potulovaly lány a lesy rozrušené davy v kostýmech Saturnů a Silénů, lidé pomazaní mourem, suříkem či rostlinnými šťávami a s věnci z květin na hlavách: všemocné, náhle se zřící působení jara vzbuzuje i tady natolik životní sílu, že se všude projevují extatické stavy, víze a víra ve vlastní začarování a stejně naladěné bytosti táhnou houfně krajinou. Právě tady se nachází kolébka dramatu. To totiž nezačíná tím, že se někdo přestrojí a chce tím u druhého vzbudit zdání, ale naopak tím, že je člověk bez sebe a sám se cítí proměněn či začarován. Od stavu, kdy jsme „bez sebe“,

stavu extáze, chybí už jen krůček, jímž se však nevracíme zpátky k sobě, ale vstupujeme do jiné bytosti, až se chováme, jako bychom byli zakletí. Z toho se koneckonců odvíjí i náš hluboký údiv při sledování dramatu: otřásající se zem, víra v nerozbitnost a pevnost individua. A podobně jako dionýský poblouznělec věří své proměně, tak věří i dramatik, na rozdíl od Klubka ve Snu noci svatojánské, skutečnosti svých postav. Komu se této víry nedostává, ten sice může patřit ke skupině mávajících dionýským tyrzem, diletantům, nikoliv však k pravým služebníkům Dionýsa, Bakcha.

V době rozkvětu attického divadla něco z tohoto dionýského přírodního života v duši posluchačů stále ještě přetrvávalo. Nebylo to líné, znuděné, každovečerní publikum s předplatným, jež přichází do divadla se znavenými, vyčerpanými smysly, aby se tu nechalo dojmout. Na rozdíl od tohoto obecnstva, které je svěřací kazajkou našeho dnešního divadelnictví, měl aténský divák, když usedal na hledištní stupně, ještě své čerstvé, ranní, slavnostně naladěné smysly. Ona jednoduchost pro něj zase tak jednoduchá nebyla. Jeho estetická poučenost spočívala ve vzpomínce na dřívější šťastné divadelní dny a jeho důvěra v dramatického génia vlastního národa byla bezmezná. Nejdůležitější však je, že usrkával nápoje tragédie tak zřídka, že si ho pokaždé vychutnal jako napoprvé. V tomto kontextu chci uvést slova nejslavnějšího žijícího architekta, jenž holduje stropním malbám a malovaným klenbám: „Pro umělecké dílo není nic prospěšnějšího,“ říká, „než vytržení z prostého, bezprostředního kontaktu s bližním a obvyklého lidského pohledu na svět. Uvyknutím pohodlnému nazírání se totiž natolik otupí zrakový nerv, že barevné a tvarové podněty a vztahy vnímá jenom jako za závojem.“ Jistě je dovoleno požadovat něco obdobného i v případě nevšedního vstřebávání dramatu – obrazům i divadelním hrám prospívá, jsou-li nahlíženy a vnímány z nevšedního úhlu, čímž ovšem nechceme nabádat k starořímskému zvyku v divadle stát.

Zatím jsme věnovali pozornost pouze herci a divákovi. Zamysleme se do třetice také nad básníkem, a to v nejširším slova smyslu tak, jak ho vnímali Řekové. Je pravda, že řečtí tragici nesmírně ovlivnili pozdější umění pouze jako libretisté: nicméně pokud tomu tak je, pak jsem přesvědčen, že by na nás skutečné a kompletní zpřítomnění aischylovské trilogie s atickými herci, publikem a básníky muselo působit doslova roztráštěným dojmem, neboť by nám odhalilo uměleckého člověka v dokonalosti a harmonii, v porovnání s nimiž by se naši velcí básníci mohli skoro jevit jako pěkně začaté, ale nedokončené sochy.

Ve starověkém Řecku měli dramatici před sebou úkol nanejvýš obtížný a svoboda, jíž se naši dramatici těší, co se výběru látky, počtu herců a celé řady dalších věcí týče, by atickému kritikovi umění mohla připadat jako bezuzdnost. Celým řeckým uměním se totiž line hrdý zákon, že úkolem hodným svobodného člověka je pouze a jenom úkol nejobtížnější. Proto také autorita a sláva výtvarného díla ve velké míře závisela na obtížnosti zpracování a tvrdosti použitého materiálu. K hlavním nesnázím, kvůli nimž cesta k dramatické slávě nebyla nikdy příliš široká, patřil omezený počet herců, přítomnost chóru, vymezený okruh mytologie a především zdatnost v pětiboji ve smyslu nutnosti být prakticky nadán jako básník, hudebník, dirigent orchestru, režisér a konečně i herec. Naši dramatici se naopak jako záchranného stébla chytají novosti, a tak i zajímavosti látky vybrané pro drama. Smýšlejí podobně jako italští improvisátoři, kteří vyprávějí nový příběh až k jeho vyvrcholení a nejvyššímu vystupňování napětí a jsou pak přesvědčeni, že už nikdo neodejde před koncem představení. Udržení diváků až do konce pomocí přitažlivé zajímavosti bylo v případě řeckých tragiků něčím nevídaným – látky jejich mistrovských děl byly odedávna známé a posluchači je slychali v epické i lyrické podobě od dětství. Pro takového Oresta či Oidipa představovalo hrdinský kousek třeba jen vzbudit skutečnou účast diváků: jak omezené a úmyslně zúžené byly však prostředky, jichž se k dosažení takového zaujetí smělo použít! Podílil se na tom zejména chór, který byl pro antické dramatiky stejně důležitý jako pro francouzské tragiky ony vznešené osoby, jež měly svá sedadla po obou stranách jeviště, a tak scénu do jisté míry proměňovaly v královské předsálí. Tak jako francouzský tragik nemohl z lásky k tomuto „chóru“ mimo hru a přesto ve hře měnit dekorace, a podle něj modeloval jevištní jazyk a gesta, tak požadoval i antický chór pro celý děj každého dramatu veřejnost jednání, otevřený prostor jakožto místo tragického děje. Požadavek to je nelehký, protože tragický čin a to, co mu předchází, se zpravidla neodehrává na ulici, ale klíčí nejlépe někde v skrytu. Že se vše mělo odehrávat veřejně, za jasného dne, v přítomnosti chóru, to právě bylo oním ukrutně těžkým úkolem. Přesto se to však nikdy z nějaké estetické vynalézavosti jako požadavek neformulovalo – drama na tento stupeň spíše dospělo svým dlouhým vývojovým procesem a instinktivně se ho drželo, neboť v něm vidělo znamenitou úlohu hodnou znamenitého génia. Je dobře známo, že tragédie původně představovala jen velký chórový zpěv, a tento historický poznatek v podstatě nabízí klíč k onomu pozoruhodnému problému. Hlavní a celkové působení antické tragédie se v období jejího vrcholu stále ještě zakládalo na chóru: on byl tím faktorem, s nímž se muselo počítat, který nemohl zůstat opomenut. Přibližně v období od Aischyla po Euripida dospělo drama do vývojového stupně, kdy byl chór natolik upozaděn, že přispíval pouze k celkovému

zabarvení. Jeden jediný krok a scéna mohla ovládnout orchestr, kolonie mateřské město, dialektika postav a jejich pěvecká sóla vystoupit vpřed a přehlušit dosud platný chórově-hudební celkový dojem. Tento krok byl učiněn a tehdejší současník Aristoteles ho zachytil ve své slavné, dosti matoucí definici, která podstatu aischylského dramatu vůbec nevystihovala.

Na začátku, tedy při načrtávání dramatického textu, bylo třeba vymyslet skupinu mužů či žen, jež byla s jednajícími osobami úzce provázána, a poté hledat možnosti, jak navadit básnicko-hudební masovou atmosféru. Dramatik, a s ním i aténské publikum, se do jisté míry díval z chóru na herce, zatímco my, kteří máme pouze libreto, pohlížíme z jeviště na chór. Význam této skutečnosti nespočívá v pouhém přirovnání. Jestliže Schlegel nazval dramatika „ideálním divákem“, znamená to jen toliko, že básník způsobem, jakým chór shrnuje události, naznačuje, jak by je podle jeho představ měl shrnovat i divák. Tím jsme však správně vyzdvihli pouze jednu stránku – především je totiž důležité, že dramatický hrdina pomocí chóru jako hlásné trouby v hlasitém, kolosálním měřítku sděluje divákům své pocity. Chór přitom navzdory počtu zpěváků nepředstavuje z hudebního hlediska masu, ale obrovského jedince, jemuž se dostalo nadpřirozených plic. Na tomto místě není třeba uvádět, na jaké etické myšlence se řecká jednohlasá chórová hudba zakládá: jedná se o nejsilnější protiklad křesťanské hudební historie, v níž dlouhou dobu převládala harmonie jako vlastní symbol většiny natolik, že byla hudba zcela umlčena a musela být znovu objevována. A právě chór klade meze fantazii, kterou básník může v tragédii projevit – náboženský chórový tanec se svým slavnostním andante omezoval jinak bujného vynalézavého ducha dramatika, zatímco si anglická tragédie, jež takováto omezení neznala, se svým fantaskním realismem počínala mnohem bouřlivěji, dionýsštěji, i když v podstatě žalostněji, přibližně jako Beethovenovo allegro. Skutečnost, že měl chór vícero velkých příležitostí k lyricko-patetickému projevu, představuje vlastně nejdůležitější premisu v koncepci starověkého dramatu. Toho lze snadno dosáhnout i v nejkratší části některé z bájí, a proto tu zcela chybí jakékoliv zápletky, intriky, důvtipnost a vyumělkovanost, zkrátka vše, co přímo vytváří charakter moderních tragédií. V antickém hudebním dramatu nebylo nic, co by vyžadovalo kalkulaci: i vychytralost jednotlivých mytických hrdinů se v antických divadelních hrách vyznačuje jakousi jednoduchou upřímností. Nikdy, ani u Euripida, se divadelní hra ve své podstatě neproměnila v šachovou partii – šachový charakter se stal naopak typickým pro takzvanou novou komedii. I proto jsou jednotlivá antická dramata vzhledem ke své jednoduché struktuře srovnatelná s jedním jediným aktem naší tragédie,

a to zejména aktem pátým, jenž krátkými rychlými kroky vede ke katastrofě. Protože řecké hudební drama bylo vzorem také francouzské klasické tragédie, jež ho znala jenom ve formě libret a ze zavedení chóru byla rozpačitá, musela ho rozšířit o jeden nový prvek jenom proto, aby splnila pět aktů předepsaných Horatiem: tento balast, bez něž se nová umělecká forma neodvážila vyplout na moře, představovaly intriky, jež dávaly rozumu hádanky a nabízely prostor, v němž se odehrávaly malé, v zásadě netragické vášně. Tímto se charakter francouzské klasické tragédie výrazně přiblížil nové attické komedii. Ve srovnání s posledně jmenovanou byla starší tragedie chudší na jednání i napětí: dokonce lze říci, že v počátečním vývoji jednání, δράμα, vůbec nebrala v potaz a soustředila se na utrpení, πάθος. Jednání se objevilo až v okamžiku, kdy vznikl dialog – všechno pravdivé a vážné počínání se nicméně ale ani za rozkvětu dramatu nepředstavovalo na otevřené scéně. Tragédie původně nebyla nic jiného než objektivní lyrika, píseň vyzpívaná ze situací určitých mytologických bytostí a zahalena do jejich kostýmu. Nejprve musel dithyrambický chór složený z mužů převlečených za Satyry a Silény sám objasnit, z čeho je tak rozrušen, a poukázal proto na některou, posluchačům rychle srozumitelnou pasáž z příběhu o boji a utrpení boha Dionýsa. Později se vyprávělo o samotném božství, a to s dvojím cílem: jednak proto, aby se vylíčila Dionýsova dobrodružství, jež se týkala jeho božství a přiváděla jeho družinu k nejživější účasti. Dále byl Dionýsos během oněch vášnivých chórových zpěvů do jisté míry živým obrazem, živou sochou boha – antický herec měl v sobě v podstatě něco z kamenného hosta v Mozartově podání. Jeden pozdější hudební spisovatel o tom správně poznamenal: „V našem přestrojeném herci k nám přistupuje přirozený člověk, zatímco k Řekům přistupoval v tragické masce člověk umělý, chceme-li heroicky stylizovaný. Naše hluboká jeviště, kde se často seskupí na stovku lidí, proměňují představení v barevnou malbu, natolik dokážou být působivá. Úzká antická scéna s blízko předsazenou zadní stěnou zase vytvářela z oněch několika uměřeně se pohybujících postav živý basreliéf nebo oživé mramorové výjevy z chrámového tympanonu. Pokud by se postavám z mramoru zobrazujícím hádku mezi Athénou a Poseidonem zázrakem vdechl život, hovořily by tyto postavy Sofoklovým jazykem.“

Nyní se vrátím k již dříve uvedenému konstatování, že v řeckém dramatu spočívá důraz na utrpení, a nikoliv na jednání; v tomto okamžiku už bude snazší pochopit, proč tvrdím, že jsme bezpochyby k Aischylovi a Sofoklovi nespravedliví, neboť je vůbec neznáme. Nemáme totiž žádné měřítko, jímž bychom mohli soud atického publika nad básnickým dílem přezkoumat, protože nevíme nebo víme jen velmi málo, jak se utrpení,

či citový život ve svých vzplanutích vůbec, zpracovávalo v působivé dojmy. Jsme vůči řecké tragédii nekompetentní, protože její hlavní působení se z velké části zakládalo na něčem, co se nám nedochovalo – na hudbě. O postavení hudby ve starověkém dramatu platí zcela, co vyjádřil Gluck jako požadavek ve své slavné předmluvě k Alcestě. Hudba má podpořit poezii, posílit vyjádření citů a atmosféru jednotlivých situací, aniž by přitom přerušovala jednání nebo rušila zbytečným nepotřebným zdobením. Měla by být pro poezii tím, čím jsou na bezvadné a dobře rozložené kresbě živé barvy a šťastné střídání světla a stínu, jež mají pouze oživit postavy a neponičit přitom kontury. Hudby se proto užívalo pouze jako účelového prostředku: jejím úkolem bylo vyvolat u diváků hluboký soucit s utrpením boha a hrdinů. Nyní má stejnou úlohu sice i text, ale pro ten je dosažení podobného účinku mnohem obtížnější, možné jen oklikami. Slova totiž působí nejprve na pojmový svět a až skrze něj na naše cítění, často však touto dlouhou cestou ke svému cíli vůbec nedospějí. Naopak hudba jako opravdový univerzální jazyk, kterému všichni rozumí, bezprostředně zasahuje naše srdce.

Samozřejmě se setkáme ještě i nyní s rozšířenými názory, že řecká hudba ani v nejmenším nebyla oním všeobecně srozumitelným jazykem, ale prý nám naprosto cizím hudebním světem, jenž byl objeven cestou učenců, abstrahováním nauk o akustice. Tu a tam můžeme ještě narazit například na pověru, že se velká tercie v řecké hudbě považovala za disonanci. Je třeba se od těchto představ zcela osvobodit a mít neustále na paměti, že našemu citu pro hudbu je mnohem bližší hudba Řeků nežli hudba středověku. To, co se nám uchovalo ze starověkých skladeb, totiž svým ostře rytmizovaným členěním naprosto připomíná naše lidové písně: právě z lidové písně celé antické básnictví a hudba vyrostly. Ačkoliv existovala také hudba čistě instrumentální, uplatnila se v této oblasti pouze virtuozita. Opravdový Řek v ní nicméně vždy pociťoval něco cizorodého, cosi importovaného z asijské ciziny. Vlastní řecká hudba byla zcela vokální – přirozené propojení verbálního a hudebního světa zde ještě nebylo přetrženo a propojení bylo do té míry silné, že básník pro svou vlastní píseň skládal i hudbu. Řekové se s písněmi seznamovali pouze prostřednictvím zpěvu a i při samotném poslechu pociťovali vnitřní jednotu slova a zvuku. My, kdo jsme vyrostli pod vlivem moderních uměleckých nešvarů a odděleně pojatých jednotlivých umění, už téměř nedokážeme vnímat text a hudbu společně. Navykli jsme si oddělenému vnímání, vnímání textu při četbě – proto si nejsme při přednesu básně či pohledu na hrané drama jisti svým soudem a požadujeme knihu – a vnímání hudby

poslechem. I nejabsurdnější text nám pak připadá snesitelný, pokud je hezká alespoň hudba, což by Řekům připadalo barbarské.

Kromě právě zdůrazněného sesterského vztahu mezi poezií a hudebním uměním jsou pro antickou hudbu charakteristické ještě dvě věci, její jednoduchost, ano chudoba harmonie, a bohatost rytmických výrazových prostředků. Již jsem naznačil, že se chórový zpěv od sóla odlišoval pouze počtem hlasů a že doprovodným nástrojům byla přiznána jen velmi omezená mnohozvучnost, tedy harmonie v našem slova smyslu. Prvním předpokladem vůbec bylo porozumnět smyly přednášené písni – a aby se pindarovské či aischylovské chórové písně s jejími odvážnými metaforami a myšlenkovými skoky skutečně porozumělo, vyžadovalo to neuvěřitelné mistrovství při přednesu a zároveň nanejvýš charakteristickou hudební akcentaci a rytmiku. K hudebně rytmické kompozici, jež se ubírala ve velice silném paralelismu s textem, se navíc přidává jako vnější výrazový prostředek taneční pohyb, orchestika. V pohybech tanečníků, kteří se rýsovali před očima diváků na široké ploše orchestry jako arabesky, člověk vnímal do jisté míry zviditelněnou hudbu. Zatímco hudba stupňovala působení poezie, tak orchestika hudbu vysvětlovala. Tím se dostalo básníkovi a skladateli v jedné osobě ještě jednoho úkolu - být praktickým baletním mistrem.

Zde je ještě třeba něco krátce poznamenat o hranicích hudby v dramatu. Hlubší význam těchto hranic jakožto Achilovy paty antického hudebního dramatu v okamžiku, kdy na nich začne docházet k procesu rozkladu, nebudu dnes rozebírat, protože se v příští přednášce chystám hovořit o úpadku antické tragédie a tak i o právě naznačeném bodu. Vystačíme si tu s faktem, že ne vše, co bylo z básněno, mohlo být zazpíváno, a mezitím se také jako v dnešním melodramatu promlouvalo za doprovodu instrumentální hudby. Tyto promluvy si nicméně musíme představovat jako polorecitály, jejichž svérázný dunivý tón nepřinášel do hudebního dramatu žádný dualismus; spíše i řeči dominovala svým mocným vlivem hudba. Jakýsi dozvuk tohoto recitačního tónu přetrvává v takzvaném liturgickém projevu, když se v katolické církvi předčítají evangelia, epištoly či některé modlitby. „Předčítající kněz dělá jistou hlasovou modelaci v místech interpunkce a na konci vět, čímž zajistí zřetelnost projevu a zároveň se vyhne jeho monotonii. Ale v určitých okamžicích posvátného aktu se hlas duchovního pozdvihne a Otčenáš, preface či požehnání se stanou deklamovaným zpěvem.“ Rituály zpívané mše vůbec v mnohém připomínají řecké drama až na to, že v Řecku bylo vše mnohem světlejší, slunečnější a vůbec krásnější, ač na druhou stranu méně niterné a bez oné tajuplné, nekonečné symboliky křesťanské církve.

Tímto jsem, vážené shromáždění, dospěl k závěru. Před chvílí jsem porovnal tvůrce antického hudebního dramatu s pentathlem neboli pětibojařem a jiným obrazem nyní přiblížím, jaký byl význam takového hudebně dramatického pětibojaře pro celé starověké umění. Z hlediska historie antického odívání má mimořádný význam Aischylus, který zavedl volně řasené roucho, zdobnost, přepychovost a půvab základního oděvu, zatímco před ním přistupovali Řekové k odívání barbarsky a volné řasení neznali. Řecké hudební drama je pro veškeré starověké umění něco na způsob volného řasení: překonává veškerou nesvobodnost a izolovanost jednotlivých druhů krásných umění, když se při obětních slavnostem, v nichž se tyto druhy propojují, pějící oslavné písně na krásu a odvahu. Svázanost a přece půvab, rozličnost a přece jednota, vícero naplně představených umění a přece jedno jediné dílo - to je antické hudební drama. Komu však při pohledu na tento ideál přijdou na mysl dnešní umělečtí reformátoři, ten si musí říci, že ono umělecké dílo budoucnosti není vůbec žádnou v dálce se blyštící fata morgánou. To, co očekáváme od budoucnosti, už totiž jednou v minulosti skutečností bylo, a to před více než dvěma tisíci lety.

Zdroj: NIETZSCHE. F. *Sämtliche Werke : Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1, Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873.* München Berlin 1999. s. 515- 532