

Søren Kierkegaard

O krizi vůbec a krizi v životě jedné herečky ¹

Pomyslí-li většina lidí na to, co to znamená být herečkou, tedy patřit k hereckému stavu, představí si pravděpodobně kouzelnou, zárnou životní dráhu, přičemž obvykle zapomíná na ostny, s nimiž se herečka potýká: na neuvěřitelné množství trivialit, na nespravedlnost, nebo dokonce neporozumění, s nímž musí bojovat v kritických okamžicích.

Představme si co možná nejpříznivější poměr; představme si herečku obdařenou vším, co se od herečky bezpodmínečně žádá: představme si, že získá uznání a obdiv a že má i to štěstí (což je nepochybně veliké štěstí), že ji nezačne pronásledovat lidské záští: tak žije, léta míjejí, je předmětem závidění i trvalého uznání a obdivu a je šťastná. Zdá se, že je to nádherné, že tohle už něco znamená; podíváme-li se však blíže a všimneme-li si, jakou mincí se uznání s obdivem platí, spatříme tu ubohou snůšku trivialit, institucionalizovanou péčí divadelních kritiků do podoby fondů *ad usus publicos* ² (a jsou to právě tyto fondy, z nichž je hrazen onen neustálý obdiv), pak je docela dobře možné, že ona pro herečku šťastná situace je sama o sobě dosti nuzná a ubohá. Je-li pravda, co se říká, že totiž garderoba královského divadla je velmi nákladná a cenná, pak jedno je jisté: garderoba novinové kritiky je děsivě bídná.

A co dál? Život obdivované umělkyně plyne a léta míjejí. Všechny události sezóny jsou jí známy předem, tak jako se v měšťanských domácnostech předem ví, co bude dnes k obědu. Dvakrát až třikrát týdně ji zahrnou obdivem, vynachválí, vyznamenají a ocení; už během prvního čtvrtletí vícekrát zakusí slovník novinové kritiky s jeho frázemi a obraty; obraty - výstižné slovo - vždyť se neustále vracejí. Jednou či dvakrát, ve šťastných letech až třikrát, je opěvána tím či oním nešťastníkem nebo budoucím básníkem; pro každou uměleckou výstavu malují její portrét, objeví se na litografiích a, je-li jí štěstí příznivě nakloněno, její podobizna je vyvedena dokonce i na kapesníčkách a dýnkách klobouků a ona, jakožto žena dbalá svého jména a vůbec jako žena, ví, že její jméno je na rtech každého i tehdy, když si kapesníčkem otírá ústa, ví, že o ní hovoří všichni, i ti, kteří jsou v nouzi nejvyšší, protože se přes toto téma musí dostat ke klepům. Tak tedy žije a léta míjejí. Zdá se to nádherné, vypadá to, jako by to bylo něco zvláštního, žije-li však v nejvybranějším slova smyslu z této skvělé potravy obdivu a z ní čerpá povzbuzení a je-li ustavičně povzbuzována a posilována k dalšímu úsilí, pak se i nejskvělejší talent a zvláště žena ve slabé chvíli poohlídá po výrazu skutečného ocenění, a tehdy pocítí to, co ostatně sama často přiznává: jak je to všechno prázdné a jak je nespravedlivé jí tuto tíživou nádheru nepřát.

A zatím léta míjejí, ne mnohá v této všetečné a netrpělivé době, a už se trousí řeči, že začíná stárnout, a pak - ano, žijeme sice v křesťanských státech, avšak, jak je často vidět na příkladech estetické brutality, jsme daleci toho, aby se v křesťanství upustilo od kanibalské záliby v lidských obětech. Táž vnitřní plytkost, která ji uctívala, neustále k její chvále bubnujíc na velké bubny

¹ Orig. titul *Krisen og en Krise i en Skuespillerindes Liv*. Článek byl publikován jako fejeton ve čtyřech dnech ve *Faeredlandet* (1848, nr. 188-191; vycházelo 24.-27. července). Esej je věnována Johanně Luise Heibergové, slavné dánské herečce a spisovatelce, manželce dramatika a estetika J. L. Heiberga. Heibergová nastudovala a ztělesnila dvakrát postavu Julie ze Shakespearova dramatu. Poprvé, ještě jako šestnáctiletá J. L. Pätgesová 2. prosince 1828. Když ve svých memoárech, nazvaných *Život opakovaný* (sic!) vzpomíná Heibergová na svůj divčí triumf, má za to, že ovace, kterých se jí dostalo, platily spíše jejímu mládí, neboť "není možné, aby šestnáctiletá herečka tuto roli zvládla". Noviny dokonce vynášely její „uvážlivost“, již v té době podle vlastních slov neoplývala. Píše: "Hrála jsem tehdy Julii jako dítě, které zpívá oblíbenou píseň, aniž by znalo noty. Měla jsem dětinskou radost z toho, že jsem vyslovovala nádherné myšlenky, a oddávala jsem se roli, aniž bych znala její obtíže. Byla jsem nesena svou fantasií, svým citem a mě hře se přitom podkládalo to, co tam sice mohlo být, aniž bych o tom věděla, k čemu jsem však sama nijak nepřispěla." - Podruhé sehrála Heibergová Julii ve svých 34 letech, premiéra se konala 23. ledna 1847.

² *ad usus publicos* = veřejné výdaje

triviality a činely ji povzbuzujíc³, tatáž plytkost má nyní zbožňované umělkyně dost, chce ji odstranit, už ji nechce vidět a ona musí děkovat Bohu, že ji nechtějí rovnou ukamenovat; tatáž plytkost si zvolí nového šestnáctiletého bůžka a k jeho uctění má bývalý bůžek téže triviality pocítit veškerou nemilost, neboť - a v tom je největší obtíž pro toho, kdo se jinému stal bůžkem - je téměř nemyslitelné, že by své postavení mohl opustit v milosti. Pakliže tomu tak není, či není-li to tak zjevné, jak to popisují, stane se něco jiného, co sice vypadá daleko lépe, co je však v podstatě stejně špatné. Triviální obdiv je vzhledem k dřívějšímu ještě natolik silný, že zbožňované je dovoleno ještě nějaký čásek poté, co, jak se říká, zestárne, hrát, než vyprší její čas. Banální chvalozpěv na zbožňovanou umělkyni se zdánlivě nezměnil; přesto lze vytušit určitou nejistotu, která prozrazuje, že se holdující Rosenflengius („ten, jenž ji zasypával růžemi“) začne domýšlet, že se o herečku nejlépe zasazuje tím, když *galantně* i nadále opakuje totéž. Ale být k herečce galantní je právě nejvyšším stupněm nestoudnosti, slizké drzosti a nejodpornějším druhem vlezlosti. Každý, kdo je něčím a je něčím esenciálně, má *eo ipso* nárok na to, aby jej uznali tím, kým je, nic míň, nic víc. Je-li divadlo, jak se říká, svátost - pak znesvěcení není daleko. Jak obtížné a trapné je snášet v šestnácti letech pokrytecké padání na kolena a vyznání lásky od starých, plešatých nebo zpola pošetilých recenzentů v hávu umělecké kritiky, tak hořké je později ve stáří muset snášet drzost galantnosti!

Odkud se však bere tato nelidskost, která je zdrojem tolikeré nespravedlnosti, ba dokonce ukrutnosti namířené proti ženám zasvěceným službě umění; odkud odjinud, ne-li z toho, že lidé bývají jen zřídka esteticky vzděláni. Většina lidí kritizujících umění užívá ve vztahu k ženě v podstatě stejných kategorií a myšlenkových pochodů jako pacholci z jatek, gardoví důstojníci a obchodní příručí, kteří nadšeně hovoří o zatraceně „pěkný osmnáctce a po čertech čupr holce“. Tahle osmnáctka, tahle zatraceně pěkná a po čertech čupr holka je totiž sama umělecká kritika a zároveň i její bestialita. Naproti tomu tam, kde esteticky vzato vzniká skutečný zájem, tam, kde se niternost šťastně a s intenzivnějším významem vyjevuje v metamorfóze: tam masa lidí odpadá. Pakliže se někdo obdivuje i nadále, má se za to, že je buď galantní, nebo shovívavý, protože jak už je jí třicet, je v podstatě *perdue*.

Měli bychom si vskutku přát už v zájmu člověka, který by se neměl sám zbavovat ani být zbavován nejznamenitějších požitků, aby se podařilo důkladně vykořenit tento předsudek. A je to vpravdě předsudek, dokonce bestiální předsudek, protože není pravda, že by se žena stala herečkou v osmnácti letech, stane se jí spíše ve třiceti nebo ještě později, stane-li se jí vůbec, protože hrát v osmnácti letech komedii je z estetického hlediska pochybné. Začne-li se někdo obdivovat herečce až ve druhé fázi jejího vývoje, je to od galantnosti vzdáleno natolik, nakolik se opak snadno mění v zhýralost: v obdiv k šestnáctileté panence. Nevěřím, že by se dobře vzdělaný estetik mohl nechat přemluvit, aby učinil šestnáctiletou herečku předmětem své kritiky, zvláště je-li velmi hezká a tak dále; jistě by se štítil takové dvojsmyslnosti. Je pravda, že se často stává, že ta, která vzbudila v šestnácti letech rozruch, později nevynikla. Může tomu tak být. Pak ale nebyla bytostně herečkou, a rozruch, který vzbudila na jevišti, byl spíše podoben tomu, jaký vzbudí mladá dívka jedné zimy v kruhu přátel. Když se však metamorfóza podaří, pak vůbec nemůže být řeč o galantnosti, neboť teprve tehdy, a právě tehdy je obdiv esteticky vzato hluboce oprávněný.

U divadla se teď samosebou hodně nadělá, aby se herečce zajistila budoucnost: Myslím, že by proto bylo mnohem užitečnější vymýtit tuto zcela neestetickou pověru, jež vyzvedá herečky osmnáctileté, a ukázat, že nejvýznamnější rozhodnutí padne až mnohem později, - to by také přispělo k zajištění budoucnosti hereček. Věc sama není zajímavá jen z estetického, ale do značné míry i z psychologického hlediska, takže mne udivuje, že není častějším předmětem úvah.

³ *žalm* 149, 3

Zajímavé bude s pomocí psychologie propočítat metamorfózu čistě esteticky, anebo ji objasnit hned, jak k ní dojde.

Článeček v novinách není právě místem, které by se hodilo pro důkladný rozbor většiny případů. To, oč se pokouším, je tedy pouze čistě psychologické a estetické zobrazení metamorfosy, která je snad obtížná, ale právě proto krásná a významná. Čím více je totiž dáno, a tedy i vsazeno v první hře, tím obtížnější je sehrát hru novou, a čím více bylo převážně neestetické publikum hlučným zbožňováním upozorněno na první, tím snáze se totéž publikum v úzkostném, nedůvěřivém, nebo dokonce mrzutém odporu odvrátí od metamorfózy. Může být i taková herečka, která nikdy neměla štěstí, aby byla obdařena tím, co na nejvyšší míru vábí a okouzluje neestetického diváka, avšak která má na oplátku to štěstí, že docela potichu prodělá svou metamorfózu. I to je krásné, ba, tím krásnější, že se to děje v tichosti, je to však i snazší, právě proto, že onomu proměňování, které metamorfózu připravuje, nejsou kladeny nástrahy zvědavosti a není rušeno nedorozuměním, naopak je ušetřeno vpádů a vrtochů publika. Neboť publikum je svéhlavé; když si například čas drze dovolí za deset let učinit jeho zbožňovaného miláčka o deset let starším: pak je publikum zlé - i na svého miláčka.

II.

Představuji si tedy hereččiny první kručky, první štěstí nejranějšího mládí, okamžik, kdy poprvé vystoupila a šťastně zazářila. O tom tu mohu právem esteticky promluvit a mít z toho radost; vždyť toto zkoumání je ideální a nevztahuje se na žádnou skutečnou žijící šestnáctiletou herečku. Také z jiného důvodu je esteticky v pořádku, představí-li se nejdříve samo nejtěplejší mládí; neboť třebaže vlastním předmětem zkoumání je metamorfosa, nehodlám o ní pojednávat současně s pojednáním o mládí; líčení začátků se tudíž děje jen pro pořádek, je básnický a filosoficky zcela bezbolestným rozpomínáním; samy začátky nebudeme obšírně probírat, naopak spíše od nich pospíšíme jinam, jako se vždy spěchá k něčemu vyššímu, neboť autorovo estetické přesvědčení se zakládá na tom, že tím nejvyšším je metamorfóza.

Nuže, debutuje v sedmnácti. Jako herečka „má něco do sebe“ - ano, co to vlastně je, co do sebe má, to se dá těžko určit, právě proto, že je to cosi neurčitého, cosi, co však mocně působí, čemu se bezpodmínečně naslouchá. Nejmrzutějšímu, nejnudnějšímu člověku nepomůže, když se zatvrdí, musí naslouchat; matematikovi nepomůže, že se staví na zadní a ptá se, cože to dokazuje, musí naslouchat, je v hloubi přesvědčen: *ergo* má v sobě něco - ano, co je tím, co v sobě má, to se dá těžko určit, právě proto, že je to cosi neurčitého. Zvláštní! Obvykle přece můžeme přesně udat, jakou vlastnost někdo má, a víme-li to, můžeme sledovat, kam až s ní došel. A přece mladá herečka mající do sebe ono neurčité „něco“ v okamžiku odzbrojí všechny ty, kdo mají do sebe, co je určité.

Onou neurčitou vlastností, abychom ji přece jen blíže určili, je *štěstí*; prostě *má* štěstí. Štěstím se nemíní, že by byla tak šťastná, aby měla dobré přátele a nebo natolik vlivné konexe, aby byla angažována v divadle za těch nejpříznivějších podmínek anebo aby byla tak šťastná, že by se o ni zajímal ředitel a recenzenti, - ne - štěstím se tu myslí to, co mínil Caesar⁴, když před nebezpečnou plavbou do Brindisi řekl námořníkovi: „Vezeš Caesara a jeho štěstí.“ Ano, kdyby to neznamenal štěstí pokoušet, mohla by se každý večer, kdy hraje, bláznivě odvážit toho, aby dala vytisknout do programu: Slečna N. N. a její štěstí, - do té míry *má* štěstí. Nepřináší si však štěstí s sebou - už dosti na tom, když se této všemohoucí síle zlíbí doprovázet mladou dívku, - ne že by samo štěstí stálo pro ni připraveno na každém rohu. Kdyby se nesmělo říkat, že má štěstí, přece by tomu muselo tak být, neboť sama je štěstím jako by posedlá a natolik ji pronásleduje na každém kroku, při každém předsevzetí, při nejmenším pohybu ruky, při každém mrknutí oka, při

⁴ Srv. Plutarchos, *Paralelní životopisy, Caesar* 38

každém kývnutí hlavou, při každém zavlnění těla, při chůzi, v hlase, v mimice, zkrátka - pronásleduje ji takovým způsobem, že kritikovi, který rozumí umění, není ani na vteřinu dovoleno spatřit, co by tak zmohla, kdyby štěstí neměla, třebaže si jinak esteticky uvědomuje, nakolik jí to nejlepší z toho všeho v docela jiném smyslu nenáleží.

Její neurčitá vlastnost, abychom ji blíže určili, dále znamená: *mládí*. Mládí není žádný statistický údaj, neznamená to, že právě v pondělí před osmi dny završila šestnáctý rok, neznamená to ani, že by byla mladá dívka, která by byla, jak se sluší a patří, vzhledem ke své kráse vystavena k *podívané* [Skue], a tím náležitě prohlášena *herečkou* [Skuespillerinde]; ne, mládí je zase její nepostižitelné bohatství. Je to především souhra životních sil, kterou můžeme také nazvat mladistvou životní svěžestí, neklidem možností, o němž musíme neustále mimovolně a láskyplně hovořit, asi tak jako se řekne, že šťastně nadané dítě působí neklid v rodině. Rozumí-li se pod pojmem neklid nějakou konečnou podívanou, člověk se jí brzy nasytí, avšak neklid v pregnantním slova smyslu je neklid nekonečna, veselý, živoucí a svěží pramen, který čerá vody, a tím omlazuje, osvěžuje a uzdravuje, je to veliká vzácnost, a právě v tomto smyslu je oním neklidem. Tento neklid znamená opět cosi, cosi mohutného, je to vzplanutí bytostné geniality. Tento neklid neznamená nic nahodilého, neznamená, že by se herečka nedokázala ztišit, právě naopak, znamená, že i když se ztiší, člověk pocítuje tento neklid zevnitř, ano, cítí jej právě z jejího klidu. Neznamená to, že by na scénu přibíhala, naopak, i když se jenom pohne, člověk tuší závan nekonečna. Tento neklid neznamená, že by mluvila tak rychle, že by ji nebylo možno sledovat, naopak, i mluví-li docela pomalu, člověk pocítuje dech nadšení. Tento neklid především neznamená, že by se musela brzy unavit, naopak, jeví živelnou neúnavnost, jakou má vítr, jakou mají zvuky přírody, jeví nevyčerpatelné bohatství vlastností šelmičky a neustále prozrazuje, že toho všeho má na rozdávání; dává najevo, že její koketerie (docela bez koketerie je taková osoba nemyslitelná), není nic jiného nežli radostný projev šťastné a nevinné myslí a vítězné sebevědomí jejího nepopsatelného štěstí. Není to tudíž pravá koketerie, je to spíše popíchnutí diváka; je tím, co přináší spolehlivost celku a absolutní jistotu rozpustilosti.

Člověk by si mohl myslet, že spolehlivost na jedné, a šelmovství, živost, štěstí a mládí na druhé straně jsou určení zcela nesourodá, určení, která k sobě vůbec nepatří. Avšak tak tomu ani zdaleka není, patří totiž k sobě, a to naprosto. Není-li šelmovství a živost bezprostředně zajištěna v absolutní spolehlivosti, není-li jí dosti, dosti pro ni, dosti pro půl tuctu dalších: pak je *eo ipso* neúplná a celý požitek je vlastně pryč. Neoddělitelnost můžeme vyzkoušet i z toho, že ve spojení šelmovství a spolehlivosti tkví něco, co šelmovství odpovídá, asi tak, jako když starší muž, přesto však ještě plný života se zalíbením pronese o šelmovské mladé dívce: to je opravdu spolehlivá panenka. Neříká, že je šelmovská, říká, že je spolehlivá, ale právě tím říká, že je šelmovská, a nepřišel na to jen tak, ona si takovou průpovídku svým šelmovstvím přímo vynucuje.

Člověk by si mohl myslet, že rozpustilost na jedné a absolutní spolehlivost na druhé straně jsou nesourodá určení, která k sobě vůbec nepatří, nebo že by pouze hňup mohl připadnout na to je spojovat; a přece jsou navzájem neoddělitelná a dialektika jejich spojení pouze objevila. O všem, co je přírodní a jako takové jedinečné a nekonstruované, platí, že to musí být absolutně zajištěno. V tom, co je zkonstruováno, lze snadněji něco postrádat, ale to, co je jedinečné, to, co je bezprostřední, musí být absolutní, anebo, což je v podstatě totéž: existuje-li to, pak je to absolutní. Nedokonalou rozpustilost je *eo ipso* třeba odhodit jako něco ošklivého. Pravá rozpustilost však působí na diváky právě prostřednictvím absolutní a spolehlivé jistoty, a to nejprve a především uklidňujícím dojmem, to však nespíš uniká pozornosti většiny, jež myslí, že rozpustilost působí vzrušení, což však platí jenom o nesprávné rozpustilosti, nebo o troše rozpustilosti. Vezměme si například bezprostřední náladovou komiku. Přichází-li večer na jeviště

Rosenkild⁵ přímo jakoby z nekonečna a v jeho rozkmitu, všemi duchy humoru posedlý, okamžitě bezděky pronese: „Teda, ten je dneska ale správně rozjetej,“ a přitom pocítíme nepopsatelné uklidnění. Vydechneme si, abychom se jaksepatří uvolnili, posadíme se pěkně zpřímá jako někdo, kdo chce dlouho zůstat sedět v jedné poloze, lituje skoro, že si s sebou nevzal nic k jídlu; protože spolehlivost a jistota, které nás přemlouvají ke zklidnění, jsou tak silné, že zapomínáme, že jde jenom o hodinku v divadle. Zatímco znovu a znovu propukáme smíchem a tiše se radujeme v rozpustilé náladě, cítíme se ustavičně upokojovali, nepopsatelně přemlouvání a zároveň ukolébávání absolutní jistotou, protože hercův humor působí na nás dojmem, jako by v něm mohl pokračovat, jak dlouho bude chtít. Oproti tomu jestliže komik nejdříve diváka úplně neuklidní, zůstane-li v divákovi jen docela malá obava, aby mu jeho nálada vydržela, pak se požitok v podstatě ztrácí. Mluvívá se o tom, že komik musí umět diváky rozesmát; správněji by se ale mělo říci: nejdříve je musí umět dokonale uklidnit, pak se smích sám od sebe dostaví, neboť opravdový smích, smích z hloubi srdce, nepropuká přes vzrušení, ale právě přes uklidnění. Stejně je tomu i s rozpustilostí: nejdříve nás musí uklidnit absolutní jistotou, to znamená, že má-li herečka působit rozpustile, musí nejdříve zapůsobit dojmem naprosto uklidňujícím. Takto zklidněn, přemluven absolutní jistotou a spolehlivostí, je divák opět lákán k rozpustilosti. A jsme zase u toho: rozpustilost a spolehlivost se, jak je vidět, v podivuhodně spájí; je podivuhodné říci o rozpustilosti, že je spolehlivá, a přece je to korektní, je to jenom nový výraz pro šelmovství, protože šelmovství je právě spolehlivá rozpustilost.

Abychom ještě blíže postihli to nepostižitelné, to, co má herečka do sebe, znamená to dále *oduševnělost*, tedy to, že v náladě bezprostřední vášně souzní s idejí a myšlenkou; že její dosud nereflktovaná niternost je bytostně svázána s idealitou; že když se její myslí dotkne nějaká myšlenka či idea, odráží se plnozvučnou ozvěnou; herečka má v sobě pramen zvláštní vnímavosti. S oduševnělostí se obrací k autorovu slovu; přitom se však do té míry vztahuje sama k sobě, že to musíme nazvat vyzněním ve vztahu k jednotlivým místům dialogu a souzněním ve vztahu k celku herecké postavy. Herečka nepřebírá pouze náležitým způsobem to, co vyslovil autor, vrací mu jeho slova tak, že znějí šelmovstvím a vědomím vlastní chytrosti, jako by zároveň říkala: „Že mne nedokážeš napodobit?“

Konečně to, co má herečka tak nepostižitelně do sebe, znamená tolik: *má správný vztah ke scénickému napětí*. Každé napětí může - to je vlastní dialektika dialektického - působit dvojnásobným způsobem, může dávat najevo vypětí, může však dělat i pravý opak, může vypětí skrývat, a to nejen jednoduše skrývat, nýbrž je neustále přetvářet, měnit a rozjasňovat do lehkosti. Lehkost pak neviditelně zakládá napětí uvnitř vypětí, to však není vidět, ani to nelze vytušit, patrná je totiž pouze lehkost. Tíha může skličovat. Může však též naopak skrýt to, že tíží, a vyjádřit tíži prostřednictvím opaku, tím, že povznáší. V každodenním jazyce hovoříme o tom, že si ulehčíme, když odhodíme břímě a tato představa je základem všech triviálních životních názorů. Ve vyšším básnickém a filosofickém smyslu platí opak: člověk se stává lehčím prostřednictvím tíže, člověk se vyšvihne vzhůru a ke svobodě prostřednictvím tlaku. Tak se nebeská tělesa vznášejí pomocí velké tíže, pták létá pomocí velké tíže; k lehkému pohybu myslí dochází pomocí ohromné tíže; nejvyšší vzmach víry vychází z pod břemene nouze a největších protivenství. Ale i scénická iluze a břímě všech očí je ohromnou tíží, která je vložena na jediného člověka; tam tedy, kde chybí onen šťastný vztah, tam nemůže ani rutina, i když je přítomna ve vysoké míře, docela zakrýt zátěž; tam, kde však šťastný vztah přece existuje, tam se tlak břemene ihned mění v lehkost. S mladou herečkou je to takto: uprostřed scénického napětí je ve svém živlu, právě zde je lehká jako pták, právě ona zátěž jí dává lehkost a tlak přispívá k nejvyššímu vzmachu. Není zde ani stopa strachu; mezi kulisami je třeba stísňená, ale na jevišti je šťastná a lehká jako pták, který se dostal na svobodu; protože teprve nyní pod tlakem je volná a dosáhla svobody. To, co ve

⁵ Rosenkild, Christen Niemann, 1786-1861, významný dánský komik

zkušebně a mezi kulisami vypadalo jako strach, není bezmoc, ale její opak, pružnost, elasticita, která ji děsí právě proto, že není ničím zatížena; v divadelním napětí se tento strach projevuje naprosto šťastně jako umocňování. Názor, že umělec nebo umělkyně nesmí mít strach, je vlastně velice omezený, především není pro velkého umělce žádným vyznamenáním, že žádný strach nemá. Naopak čím více má sil, tím je jeho strach větší, pokud se ocitá mimo vypětí, které silám přesně odpovídá. Představme si zosobněnou přírodní sílu, která nadnáší nebeská tělesa, když je mimo službu. Dokud by čekala na její převzetí, měla by přece smrtelný strach, a teprve v okamžiku, když by na ní spočinula tíha břemene, stala by se bezstarostnou a lehkou. Pro člověka bývá proto nejbolestivější, je-li ve vztahu k malému světu, v němž žije, příliš pružný; takový nešťastník nikdy nedojde k tomu, aby se cítil zcela volně, právě proto, že na sebe nedokáže vzít dostatečně velkou zátěž. Je to prosté, zcela postačí, má-li herec neustále strach mimo jeviště, nikdy však na něm, což se však obvykle stává tomu, který mimo jeviště žádný strach nemá.

Pojednali jsme o tom všem neurčitě z toho, co má herečka do sebe; má-li krom toho ještě cosi určitého, můžeme to samozřejmě snadno určit. Nemá jen přirozenou odvahu, má k tomu navíc i školení, může svobodně využívat dovedností, na něž by některá tanečnice ráda vsadila vše, co má. Má korektní dikci, správné hlasové návyky, nekřičí, hlas má školený, takže se plně a přesně bez hiátu uzavírá za každým slovem, které nepolkne ani si je nenechá pro sebe, které však ze sebe ani křečovitě nevyraží; umí přesně artikulovat, a to i šeptem; umí používat svůj hlas, a především, což tak šťastně odpovídá jejímu nadání, dovede jej použít v bezvýznamných, lehce nahozených konverzačních replikách.

Nuže, v sedmnácti letech debutuje. Její vystoupení je přirozeně triumfem; v tu chvíli se její životní stane celonárodní událostí. Jako je *Dcera pluku*⁶ pokládána za dceru celého pluku, tak je i ona dcerou národa. Stačí pouhý pohled a hned se každý přesvědčí, že takovéto vzácné ženské nadání lze těžko najít ve více než jednom exempláři v každém pokolení. Obdiv je tedy národní povinností, starat se o tuto vzácnou rostlinu je věcí všech, a nenazve-li se to právě povinností, pak je to přece samozřejmost, která vyplývá z lidské slabosti; otázka, jak dlouho se tento obdiv udrží, stává se předmětem zvědavého zájmu. Ano, lidská radost nad tím, co je vzácné, je zvláštní, téměř už v prvním nejvyšším okamžiku radosti začíná zvědavost úkladně vraždit. Není to však závist, zdaleka ne; je to jakýsi druh zaraženého obdivu, který není v jásetu s to pohnout se ani tam, ani nazpět, až zcela správně připadne na to, navodit už v prvním roce vražedné napětí, které z čistého obdivu obdivuje téměř s nedůvěrou.

Připomeňme ještě jednou, co jsme předeslali: Kdyby teď žil nějaký skutečný estetik a byl vyzván, aby se pokusil kriticky ocenit tuto herečku nebo její výkon, řekl by nejspíš: „Ne, ne, její čas dosud nepřišel.“

III.

Uplynulo právě čtrnáct let a jí je teď jednatřicet. Během těch nemála let byla předmětem onoho neutuchajícího obdivného uznání. Rád bych naznačil pomíjivost, a tak využiji tento meziprostor k některým pozorováním. Protože se však nechceme oklamat pouhým povrchním přehledem úhrnu životních akcidentů a nechat se tím svést k tomu, abychom jí nespravedlivě upírali obdiv, uvažujme raději o tom, kolik blbství se už navršilo v neustálém přehánění triviálního uznání; a především nezapomeňme, co se tím říká a co to znamená, že si ji její současníci za těch čtrnáct let uvykli obdivovat; kéž bychom, usuzujeme-li jinak správně, lacino nezapomněli odhlédnout od domnělé slávy spočívající v obdivu. Ach, jak zřídkakdy se najde

⁶ *Regimentets Datter* = *Dcera pluku*, Donizettiho opera

člověk - o dnešku pomlčme -, který nepodleh klamu zvyku, tím spíše když se výraz uznání nezměnil, a přece se silou zvyku stal něčím jiným, takže ač doslovně týž, zní už jen tak slabě, tak mechanicky, tak nezřetelně. Ach, ve světě se mnoho mluvívá o svodech a svádění: ale kolik je vlastně těch, kteří sebe sama neklamou zvykem tak, že ačkoli vypadají nezměněně, jsou ve svém vnitřním člověku stráveni; kteří pak milují tytéž lidi, milují, pravda, ale tak chabě, tak uboze; kteří pak používají tytéž něžné výrazy, ale tak slabě, tak bezmocně, tak bezduše. Kdyby nějaký král navštívil chudou rodinu - ano, cítila by se vyznamenána, hrdá, téměř přemožená štěstím; kdyby však Veličenstvo pokračovalo, navštěvovalo touž rodinu každý den, jak dlouho by to asi trvalo, než by se král musel bezmála snažit, aby svým návštěvám v této rodině zajistil alespoň nepatrný význam, zatímco rodina by ze zvyku i nadále říkala: „Děkujeme za tak velikou poctu.“ Ze všech sofistů je čas ten nejnebezpečnější, ze všech nebezpečných sofistů je zvyk ten nejzákladnější. To, že se člověk během let mění, je už tak dost těžké, než aby na to byl upozorňován; avšak klam zvyku tkví v tom, že člověk sice říká beze změny totéž, a přece se sám mění, a tak to přece jen říká jinak.

Právě proto měly všechny pravdy vpravdě neužitečné, tzn. nezištné služebníky⁷, jejichž život totiž vskutku nepřinesl žádný užitek či zisk, neboť byl jen bojem se sofismatem bytí, neboť se nestarali, jak k pravdě člověk dojde, nýbrž jak jim pravda může posloužit, aby v pravdě lidí využívali: ti se vyznali v užívání smyslových klamů, aby lidi zkoušeli. Žije-li nějaký vynikající muž velmi skrytě, ukazuje-li se pouze zřídka, lidé se nezpovykají tím, že jej vídají. Takto se utváří vhodný - *si placet* - účelový smyslový klam: tento úžasný člověk musí být někým mimořádným; a pročpak? - protože lidé dovedou ocenit jeho přednosti? Ale ne, vlastní důvod, proč tento vzácný pohled budí tak fantastický dojem, je jen v tom, že jej lidé vídají tak zřídka. Že se to takto dělat dá, je stará zkušenost; metoda, kterou Shakespeare mistrovsky vyjádřil v radě Jindřicha IV. principi Jindřovi⁸; úspěšně ji použilo hejno králů, císařů, duchovních, jezuitů, diplomatů, chytrých hlav, atd., z nichž mnozí byli možná vynikající, někteří rovněž chtěli sloužit pravdě, všichni však byli zajedno v tom, že chtěli působit pomocí smyslového klamu, ať už to bylo proto, aby z toho oni sami měli užitek, aby si zajistili davový *stupor*⁹, ať už ze zbožnosti nebo z vychytralosti měli za to, že - pomocí smyslového klamu - zajišťují všeobecné šíření pravdy. Oproti tomu bezvýhradně nezištní služebníci jsou stále zvyklí být příliš mezi lidmi, nic před masami neskrývají, aby pak ohromovali tím, že se zřídka vystavují obdivu; mnohem spíše se vždy ukazovali ve všedních šatech, žili s obyčejnými lidmi, mluvili na ulicích, odkládajíce vážnost, protože - vidí-li davy nějakého člověka každý den, pomyslí si asi toto: „Jak? Zase nic?“ Ach ano, „svět chce být klamám“, *mundus vult decipi*, avšak nezištní svědkové pravdy se nikdy nechtěli spolehnout na tento smyslový klam, nikdy nechtěli být s množstvím lidí jen zpola, nikdy si neřekli „nuže, klamejme jej“, *decipitur ergo*, naopak oklamali své protivníky tím, že odsoudili svět, tím, že se zdálo, že jsou bezvýznamní.

Jestliže autor, který nemá ani zásobu významných myšlenek, ani dost píle, vydá jedinou zdobenou knížečku prvních pokusů, která je velmi elegantní a opatřená mnohými prázdnými stránkami, pak masy s údivem a obdivem pozorují tento pěkný úkaz; a pomyslí si: jestliže tento potřeboval tolik času k tomu, aby to napsal, a stojí-li toho na stránce tak málo, musí to být něco kromobyčejného. Když je naproti tomu nějaký autor, který má na něco jiného, než aby přemýšlel o výzdobě a o tom, jak těžít ze smyslového klamu, a který se s čím dál větší pílí namáhá, schopen pracovat neobyčejně rychle, masy si na to zvyknou a pomyslí si: „To musí být pěkný fušeráctví.“ Neboť zda něco je nebo není propracované, to přirozeně nemohou davy posoudit; ulpí tudíž na optickém klamu. Kdyby nějaký duchovní, jako například onen velice nadaný, již zemřelý kazatel

⁷ Srv. Lukáš 17, 10: Tak i vy, kdož učinite všecko, což vám přikázáno jest, recete: Služebníci neužiteční jsme; což jsme povinni byli učiniti, učinili jsme.

⁸ Shakespeare, Jindřich IV. část I., 3. dějství, 2. scéna

⁹ *stupor* = ohromení

z Berlína, *Theremin*¹⁰, trpěl šedým zákalem a kvůli této vadě zraku byl nucet se velice šetřit,¹¹ kázal pouze každou osmou nebo dokonce každou dvanáctou neděli, a nakonec pak už jen v přítomnosti Jeho Veličenstva a celého královského domu, ihned by se v poměru k takovému dvornímu kazateli vyvinul smyslový klam. Stane se, ano, v pravdě se přirozeně stane tím, kým v pravdě je: někým vysoce nadaným, avšak v očích mas se stane kromě vrchního dvorního kazatele ještě někým nádherným, něčím jako královým zlatým kočárem, který člověk spatří pouze několikrát do roka. Masy si ve své moudrosti chtějí myslet asi toto: „Potřebuje-li takový řečník celé tři měsíce, aby vypracoval jediné kázání a naučil se mu nazpaměť, pak toto kázání musí být mimořádné.“ A hledíme, takovou osmou nebo devátou dlouho očekávanou neděli byla tlačenice tak velká, že vrchní dvorní kazatel málem nemohl vystoupit na kazatelnu -: kdyby byl kázal jen jednou do roka, byla by tlačenice bývala tak veliká, že by už nebyl sestoupil, nebo by bylo zapotřebí ozbrojených chrámových sluhů nebo policejních úředníků, aby veleváženému panu dvornímu kazateli zajistili příchod a odchod. Tak veliká by byla bývala tlačenice, a kdyby se bylo přihodilo, že by byl někdo v tlačenici nasadil život, byla by příště tlačenice ještě větší; neboť nejen v poměru k pravdě, ale i v poměru ku zvědavosti platí věta: *sanguis martyras est semen ecclesiae* - Krev mučedníků je sémě církve.¹²

A nyní se vraťme k herečce, která byla čtrnáct let předmětem obdivu. Byla často viděna a obdiv k ní pomalu usnul. Samozřejmě se ví, že žije v naší zemi: kdyby byla jednou z těch, které jezdí po Evropě, mohla by svou nadějí upínat k tomu, že jí na pomoc přispěje smyslový klam; ví se, že přebývá ve městě, protože v Dánsku je pouze jedno město a jedno divadlo; ví se, že musí hrát, protože má angažmá. Někteří jsou navzdory svému obdivu natolik nestydatí, že vědí, že musí hrát kvůli výdělku; ví se, že ji je možno vidět obyčejně dvakrát týdně. Samozřejmě, obdiv i nadále trvá, ale kolik je v současné době těch, kteří dokáží uchovat bdělost niternosti a porozumění a umějí ji po čtrnácti letech obdivování vidět s touž bezprostředností, kterou si uchovala. Ne, z tohoto hlediska se lidský rod vsutku podobá dětem na tržišti¹³: postřehnou-li, že ti, co něco mají, mohou získat povolení, aby si to ponechali, stanou se nevďečnými; když ne právě nevďečnými, tedy alespoň línými ve zvyku svého obdivu. Proto také nejsou lidé k nikomu tak nevďeční jako k Bohu, neboť mají pohodlnou představu, že Jej člověk může mít kdykoliv, - ach, ani to, že umřel, jim nepomohlo, aby pocítili, co ztratili. Ó, lidský obdiv, nejsi než marnost, ba i tehdy, domýšlíš-li se, jak jsi trvalý!

Nuže, ve výrazu obdivu a uznání se nic nemění, pouze v odstínu tónu; ono óh, *spiritus asper*¹⁴ prvního dojmu se zmírní do pomíjivě ujařmeného nadšení navyklého obdivu. Cena hereččiných akcí zůstává i nadále stejná, ale přece jen už není tak pevná; plíživá, bázlivá, v podstatě dobře míněná, přesto však ve své všetečnosti zrádná úvaha začíná mumlat cosi o tom, že stárne; nikdo se k tomu nezná, a přece se to říká a nikdo nechce připustit, že by to řekl právě on. Právě proto, že její žití bylo záležitostí celého národa, je rozpačité napětí ještě trapnější. Všichni to s ní myslí dobře (protože to, jaký může mít podíl nepřízeň jednotlivce na vzniku takového mínění, zde nechceme do podrobností probírat) a nevraží na čas, který ji chce učinit starší, vždyť se přece už jednou pohodlně nastavili na zvyk obdivu, na to, že musí zůstat osmnáctiletou, a přece nenacházejí klid při pomyšlení, že jednou zestárne. Nikdo nemyslí na to, jak jí lidský nevďek ještě více ztěžuje metamorfózu, jak nevďečně se jí oplácí, když se vzpomínka v rozhodujícím okamžiku mění v odpor; - a nikdo nemyslí na to, že by se z toho mohl stát galimatyáš, který není doma nikde, nejméně v estetice, neboť právě a teprve metamorfózou její účtování s časem vlastně začíná.

¹⁰ Dr. Franz Theremin, berlínský dvorský a dómský kazatel od r. 1814. Zemřel 1846.

¹¹ Kierkegaard mluví touto poznámkou mnohem spíše na hegeliana H. L. Martensena, který byl krátce předtím dvorním kazatelem v Kodani

¹² Tertullian, *Apologeticum* 50.

¹³ Srov. *Matouš* 11,16

¹⁴ *spiritus asper* = hláska h

IV.

(Poslední článek)

Nyní k metamorfóze. To, co udělalo tuto herečku herečkou, nebylo to, čemu by se jinak řeklo ženské mládí. V tomto pojetí je mládí kořistí let; i když čas ještě uplyvá tak milostivě, tak šetrně, přesto si žádá toho, co je časné. V herečce byla však bytostná genialita, jíž se vztahovala k ideji: ženské mládí. Je to idea a idea je něco docela jiného nežli jev, fenomén mít sedmnáct let. Kdyby neexistoval poměr ducha k ideji, nemohla by být řeč o metamorfóze; ale právě proto, že tomu tak je a že sama je idejí, může nastat vzácná metamorfóza. Jako příroda střeží svou kontinuitu prostřednictvím svých prospekcií a svých zpětných reminiscencí, přírodovědci je už pěkně nazvali „prométeovským“ a „epiméteovským“ principem¹⁵, tak musí být od začátku i duchovním poměru přítomno to, co má konstituovat metamorfózu, ale ještě dříve, než se to rozhodujícím způsobem uplatní či jako takové projeví, musí minout nějaký čas - a to je právě metamorfóza.

Ta, která má pouze prosté ženské mládí, nemůže prodělat žádnou metamorfózu, protože takto chápané ženské mládí není dialektické samo v sobě, je jenom životem, který nemůže být dialekticky rozčleněn ani rozlišen, ale pouze stráven. Čas je ono dialektické, které přichází z vnějšku a které tudíž rychle nebo pomalu stravuje nedialektické mládí. Ale tam, kde je *život* něčím *víc*, tam kde čas z prostého mládí něco ubere, tam o to více vyjde najevo genialita, a to v čistě estetickém vztahu ideality k ideji. Herečka nikdy neomládne v onom posměšném smyslu, v němž pacholkové z jatek spolu s publikem mluví o „po čertech čupr holce“, stane se mladou a ještě mladší ve smyslu ideality. Stává se předmětem hodným opravdové kritiky, a nyní už naprosto právem, protože podruhé a na vyšším stupni dospívá k tomu, že se vztahuje k téže ideji, přesněji vyjádřeno právě proto, že je to podruhé, přistupuje zcela ideálně k tomu, jak se k ideji staví. Je to docela jednoduché. Můžeme se zeptat takto: jaké pochopení bytostně odpovídá genialitě, jejíž ideou je ženská mladost? Je politováníhodné, že většina lidí by pravděpodobně odpověděla: je to právě ženské mládí, tedy to, že je člověku sedmnáct let. To je ale vskutku nedorozumění, které odporuje zvláštnímu myšlenkovému chodu dialektického. Čistě ideálně a dialekticky se žádá tolik, aby pochopení, nebo to, v čem je idea, vztahovalo se k ideji odstoupením od ní. Ve vztahu ke všem přírodním určením platí, že ono nejvyšší, kulminace, je to, co je hned napoprvé; ve smyslu ideality však platí, že ono nejvyšší je až napodruhé. Neboť co jiného je idealita než právě ono napodruhé? Idea mládí jakožto úkol a samotný fakt, že někdo je mladý, si v ideálním smyslu nijak korektně neodpovídají. Jsou-li neestetičtí diváci opačného názoru, je to proto, že jsou podvedeni smyslovým klamem, v jehož důsledku zaměňují radost z fenomenálního mládí slečny N. N. se skutečnou idealitou herečky. Vezměme si jiný příklad. Existuje lyrika, kterou musíme nazvat lyrikou mládí; každý mladý člověk, který je *erectioris ingenii*¹⁶ trochu nadaný, ji zná. Ale mějme mladého člověka, který má *qua* mladík lyriku mládí a zároveň i genialitu, jejíž idejí je lyrika mládí: a nyní se ptejte, kdy vydá svou nejlepší lyriku? Bude to ve dvaceti letech? Ale vůbec ne. Jeho nejlepší lyrika přijde až o něco později, až ho čas obere o šťastné náhody mládí, takže se k mladosti vztáhne zcela ideálně a tím zároveň v hlubším smyslu *služebně* ke své ideji. Těm, kteří mají smysl pouze pro šťastné náhody mládí, chybí estetické vzdělání a neodkryjí tudíž, že náhodné štěstí je pomíjivé, zatímco věčné a podstatné tkví v duchu a v poměru k ideji.

¹⁵ prométeovský a epiméteovský princip = Prométeus měl podle řecké mytologie bratra Epimétea, jejich jména znamenají vlastně „předvidavý“ a „nazpětvídnoucí“; přírodovědci míní Kierkegaard romantické následovníky Schellingovy přírodní filosofie

¹⁶ *erectioris ingenii* = povzneseného ducha

Asi nejvýznamnější úkol, který má herečka před sebou a který se vztahuje k ideji ženského mládí v jeho nejlyričtějším vystupňování, je Julie v Romeovi a Julii. Copak by nějakého estetika mohlo skutečně napadnout, že by Julii mohla hrát sedmnáctiletá herečka? O celé této hře sil, o jejím ohni, o jejím žáru a tak podobně se hodně natroubí, ale vlastně se o tom mluví výhradně v pojmech bidýlka, což nijak nepřispívá k posouzení toho, jak je pojatá Julie. To, co chce bidýlko vidět, přirozeně není ideální výkon, není to ani odraz nějaké ideality: bidýlko chce vidět slečnu Julii, jedno po čertech milé a proklatě šikovné osmnáctileté děvče, které Julii hraje nebo se za Julii vydává, zatímco bidýlko se baví tím, že je to slečna N. N. Proto si na bidýlku nikdy nemohou dostat do hlavy, že herečka, právě proto aby mohla Julii *ztvárnit*, musí být starší než Julie, aby od ní mohla mít věkový odstup. Ale přece tak tomu je a obdivovaná přemíra sil osmnáctileté je esteticky vzato nedorozuměním; neboť v idealitě platí: nejlepší silou je cílevědomost a prozíravost, která dokáže s opravdovou pozorností disponovat bytostnými silami ve službách ideji. Jistěže existují pro herečku úlohy ve vztahu k těm, pro něž je osmnáct let *quod desideratur*¹⁷, ty však nejsou eminentními úlohami. Jsou úlohy, kde se využije ona přemíra sil prvního mládí k povzbudivé hře. Takovou úlohu může herečka převzít, možno to pak pokládat za pěknou a také smysluplnou kratochvíli, až do doby, než natolik zestárne, aby unesla svými vlastními silami eminentní role. Představovat šestnáctiletou panenku ve francouzském dramatu pro ni bude odpovídající úlohou. Ale tato povrchní a tlachavá křehkost a bezděčnost není ničím ve srovnání s tím, že člověk má za úkol nést tíhu intenzivní plnosti Juliiných citů. Rozumí se samo sebou, že by bylo nedorozuměním, kdyby každá, která kdy směla představovat takovou sotva načrtnutou postavu, stala se automaticky časem schopnou převzít eminentní role. Ne, zdaleka ne! Protože jen zřídkakdy se stane, aby se šťastná, pořád čerstvá herečka, omlazená lehkými rolemi prchavých vil, projevila v eminentní hypostázi, když se její čas naplnil.

Metamorfóza se pak v eminentním slova smyslu stane návratem k prvopočátku. To je nyní třeba blíže osvětlit tím, že ukážeme dialektická určení v metamorfóze. Čas je, jak bylo řečeno, to dialektické, co přichází z vnějšku, ale herečka byla původně dialektická sama v sobě, právě proto se jí podařilo zvládat odpor času, takže její dialektika vyjevuje pouze to, co je dialektické v člověku - metamorfózu.

Čas potvrdil její právo; vzal něco z bezprostředního, prvotního, jednoduchého, náhodného mládí. Ale právě tím čas opět vyjevil její genialitu. V očích bidýlka prohrála, vyhrála ve smyslu ideality. Čas střídání obecenstva na bidýlku minul, a bude-li hrát Julii, nebude moci být ani řeči o tom, že slečna Julie vzbudila rozruch; bude-li ji hrát, bude to muset být eminentní výkon nebo ještě správněji: výkon v eminentním smyslu. A právě to je metamorfóza. Zde padla kosa na kámen, a tak i zde stojí dialektika proti dialektice; teď už čas nemá moc cokoli vzít, je pouze služebnou silou, která slouží k tomu, aby něco vyjevovala.

Čas potvrdil její právo; vzal něco ze šťastné náhody nebo náhodného štěstí onoho prvního mládí, zároveň však herečku tvořivě zušlechtil a rozvinul, takže nyní může být plně a vědomě, se získaným a zralým uměním využívajíc svých sil, služebnicí ideje, což je vztah esenciálně estetický a esenciálně odlišný od bezprostředního vztahu sedmnáctiletých k vlastnímu mládí. Je to tento služebný vztah k ideji, který je vlastně vrcholem, právě toto vědomé sklonění se před ideou je skutečným vyjádřením eminentního vzruchu výkonu. Sedmnáctileté mládí je příliš prostořeké, příliš zpupné, příliš šťastné, aby v nejhlubším nebo, což je totéž, v nejvyšším smyslu sloužilo. Být zcela služebným znamená niternost, niternost v sedmnácti letech je však v podstatě snaha působit navenek, která si při všem svém štěstí přece nemůže být jistá před tou či onou náhodou; i tehdy, vyhne-li se tomu, že dojde k něčemu náhodnému, přece lze vždycky říci: bylo to štěstí, to se může stát. Teprve v absolutně služebném vztahu k ideji je náhoda absolutně znemožněna.

¹⁷ *quod desideratur* = to, co se chce

Čas potvrdil její právo; je něčím, co minulo; ale potom opět idealita vzpomínání vrhne nejvyšší světlo na celý výkon, vtělení, které tu v oněch dnech první mladosti nebylo. Pouze ve vzpomínání je absolutní klid, a právě proto i tichý oheň věčnosti, její nepomíjející žár. Dosáhla klidu ve věčnosti své bytostné geniality; nebude už dětinsky nebo lítostivě toužit po rozdílení zmizelého; na to se právě při metamorfóze jednak příliš rozeběhla, jednak příliš obohatila. Toto čisté, uklidňující a obohacující rozpomínání bude jako idealizující světlo prosvěcovat celý její výkon a ten se v tomto světle stane zcela průhledný.

Takový je moment metamorfózy. Na závěr bychom pouze chtěli znovu osvětlit tentokrát z druhé strany její svébytnost tím, že ji postavíme do protikladu k jiné metamorfóze. Zvolíme metamorfózu kvalitativně odlišnou; což dá srovnání na zajímavosti i zabrání všetečné kvantifikaci, zabývající se tím, která z obou je vzácnější atd. Tato druhá metamorfóza je metamorfózou kontinuity, která zase, blíže určeno, je procesem, posloupností, stálou proměnou v průběhu let, takže herečka, která postupně stárne, mění obor, hraje starší role s touž dokonalostí, s níž hrála v dřívějších letech role mladší. Tuto metamorfózu bychom mohli nazvat přímočarou zdokonalitelností. Její zájem je etický, v nejvyšší míře tudíž naplní pocitem vítězství etika, který v boji za svůj životní názor hrdě upozorňoval na tento fenomén a který s tichou a vroucí vděčností nazýval takovou herečku svým všemocným spojencem, protože lépe nežli on, a právě v těch nejnebezpečnějších bodech, dokazuje jeho teorie. Naproti tomu metamorfóza, o níž jsme pojednali, je ona metamorfóza stupňování, neboli stále intenzivnějšího návratu k prapočátku. Tato metamorfóza zcela zaujme estetika, neboť dialektika stupňování je právě esteticko-metafyzickou dialektikou. Pak estetik objeví tento fenomén a s pocitem většího štěstí, nežli pocítil sám Archimedes, dithyrambicky vzkřikne *heuréka!*; opojen obdivem, a přesto střízliv v dialektické rozvaze bude mít oči pouze pro toto jedinečné a bude pokládat za své poslání zjednat místo, aby ono zázračné mohlo být také za zázračné pokládáno a jako takové obdivováno. Metamorfóza kontinuity se během let rovnoměrně rozšiřuje přes podstatný obsah úkolů uvnitř ideje ženskosti, zatímco metamorfóza stupňování se během let vztahuje k téže ideji, která, dlužno z estetického hlediska poznamenat, je ideou ženskosti *sensu eminentissimo*.¹⁸ Řekne-li se o herečce, která odpovídá metamorfóze kontinuity, že ve smyslu ideality sice zestárla, nezestárla však ve smyslu časnosti, musí se pak o druhé říci, že omládlá. O obou je však třeba říci, že čas nad nimi nemá žádnou moc. Tento odpor proti moci let, tato dokonalost, se vyjeví právě jen léty. Oba jevy jsou v podstatě řídké a oba mají společné to, že jsou rok od roku vzácnější. Právě proto, že jsou dialekticky spjaté, stává se jejich existence rok od roku dialektická; každý rok bývá činěn pokus dokázat tvrzení o moci let, ale zdokonalitelnost a umocňování důkazu moci let vítězně odolávají. To zase diváky dokonale uklidní, neboť sedmnáctileté mládí je přece jen křehké, avšak zdokonalitelnost a umocňování jsou absolutně spolehlivé.

Kdyby se mi v tomto malém článku podařilo alespoň trochu přispět k osvětlení, jak je navzdory letům zajištěna budoucnost herečky, bylo by to pro mně milé uspokojení, tím více, že jsem přesvědčen, že se porůznu vyskytuje množství omylů týkajících se správného pojetí hereččiny budoucnosti, takže jedno a totéž nedorozumění, které nerozumně a neesteticky přeceňuje začátek, vede později, alespoň ve většině případů, k nerozumnému a esteticky falešnému pohledu na věc.

*Inter et inter*¹⁹

¹⁸ *sensu eminentissimo* = v nejvyšším, nejvýznamnějším, nejhodnotnějším smyslu

¹⁹ *Inter et inter* = mezi a mezi; význam tohoto Kierkegaardova pseudonymu je nejasný, snad v pauze, mezi dvěma přestávkami

