

Friedrich Nietzsche
Zrození tragédie



Autorův pokus o sebekritiku

1.

Nechť cokoli leží na dně této problematické knihy: dojista že to byla otázka nejvyššího stupně a nejvyšší svůdnosti, nad to pak otázka hluboce osobní - toho důkazem je již doba, v níž kniha vznikala, již na vzdory vznikala, vzrušující doba německo-francouzské války r. 1870/71. Zatím co se Evropou rozléhalo hřmění bitvy u Worthu, seděl přítel hloubání a hádanek, jemuž bylo dáno státi se otcem této knihy, kdesi v koutu Alp, hluboko zahlobán do hloubání a všecek se hale do svých hádanek, tedy velmi starostlivé a spolu bezstarostně, a zaznamenával své myšlenky o Řecích - jádro té podivné a špatné přístupné knihy, již věnuji tuto pozdní předmluvu či pomluvu. Několik neděl poté: a sám stál pod hradbami Met, pořád ještě se nevymotav z otazníků, jež připsal k domnělé „veselosti“ Řeků a řeckého umění až posléze v onom měsíci nejhlubšího napětí, kdy se ve Versailles smlouval mír, sjednal i on mír se sebou samým a pomalu se zotavuje z choroby, kterou si přinesl z pole, definitivně se ustanovil na svém „Zrození tragédie z ducha hudby“. - Z hudby? Hudba a tragédie? Řekové a tragická hudba? Řekové a umění pesimistické? Nejzdařilejší, nejkrásnější, závidění nejhodnější, k životu nejsvádivější život jaký dosud lidé kdy znali - jak? Právě Řekové že měli *zapotřebí* tragédie? Ba více - umění? Nač - řeckého umění?....

Lze uhodnouti, ke kterému místu byl tím připsán velký otazník, jenž se ptal po hodnotě bytí. Je pesimismus *nezbytně* znamením úpadku, poklesu, degenerace, instinktů znavených a ochablých? - tak jak tomu bylo u Indů, tak jak tomu, nemýlí-li vše, jest u nás lidí „moderních“ a Evropanů? Existuje pesimismus *síly*? Intelektuální náchylnost ke všemu tvrdému, děsnému, zlému, k problematičnosti života - z pocitu zdraví, z překypujících dobrých šťáv, z *náplně* života? Je snad nějaké utrpení, plynoucí právě z přemíry? Pokušitelská chrabrost pohledu nejbystřejšího, taková, jež si *žádá* děsu jakožto nepřítele, důstojného nepřítele, aby na něm změřila svou sílu? aby se u něho naučila tomu, co to vlastně znamená „bát se“? - Co že znamená, co právě u Řeků nejlepších, nejsilnějších, nestatečnějších dob znamená *tragický* mythos? A ohromný ten úkaz dionysství? Co tragédie, jež se z něho narodila? - A dále: to, čím tragédie zemřela, morální sokratovství, dialektika, soběstačnost a veselí theoretického člověka - jak? není snad právě toto sokratovství znakem úpadku, choroby, instinktů anarchicky se rozkládajících? A „řecká veselost“, veselost pozdních Řeků -jen večerním červánkem? Epikurejská vůle namířená *proti* pesimismu - jen opatřením kohosi, kde churavěl? A věda sama, naše věda: ano, co znamená všechna věda jakožto symptom života? K čemu, hůř: *odkud* vůbec - věda? Jak? Je snad vědeckost jen vytáčka, která je na útěku před pesimismem? Je to snad jen jemná obrana z nouze, obrana *proti pravdě*? A mluveno v jazyku morálky, je to cos jako zbabělost a faleš? Mluveno nemorálně, je to

chytrácká lest? Ó Sokrate, Sokrate, bylo *to* snad *tvoje* tajemství? Ó tajuplný ironiku, byla *to* snad - tvá ironie?

2.

Co mi to tenkrát přišlo do rány, cos hrozného a nebezpečného, jakýsi problém s rohy, snad ne zrovna býk, dojista však *nový* problém: dnes bych řekl, že to byl právě *problém vědy* - vědy, poprvé pojaté problematicky, viděné poprvé jako cos, co vzbuzuje otázky a pochyby. Ale ta kniha, v níž se tenkrát vybjěla má mladická odvaha a pochybovačnost - jaká to *nemožná* kniha nutně vyrůstala z úlohy, jež byla tak protilehlá všemu mládí! Zbudovaná ze samých překotných a předčasných, zelených a víc než zelených prožitků, ležících těsně u mezí toho, co lze slovem sdělovati, postavena na původu *umění* - neboť problém vědy nemůže býti poznán na vědecké půdě -, kniha určená snad pro umělce s vedlejším sklonem k analýze a retrospektivě (tedy pro umělce výjimečné, které by bylo nutno hledat a kterých by se ani rádo nehledalo...), plná psychologických novot a artistických tajů a spádů, s artistickou metafysikou v pozadí - mladistvé dílo odvážně mladého lesku a dumavě mladého stesku, nezávislé, vzdorovitě samostatné, i tam, kde se tváří, jako by se klanělo autoritě a předmětu svého uctívání, zkrátka prvotina i v každém špatném slova smyslu, třebaže tam běží o problém tak stařecký, zatížená všemi chybami mládí, především svou „příliš dlouhou písni“ a tím „tlakem a tísní“; a na druhé straně, přihlédnou-li k jejímu úspěchu (zvláště u velkého umělce, k němuž se jakoby v dialogu, obracela, u Richarda Wagnera), kniha *doká-zpná*, totiž kniha, která dojista vyhověla „nejlepším mužům svého věku“. Proto by již zasluhovala, aby se s ní jednalo trochu šetrně a mlčenlivě; nicméně nemohu docela potlačit pocit, jak se mi teď zdá nepříjemná, jak cize přede mnou leží po šestnácti letech, - před mým starším, stokrát zhýčkanějším okem, jež přece nikterak nezírá chladněji a také se naprosto neodcizilo onomu úkolu, k němuž tato troufalá kniha poprvé se osmělila přistoupiti; úkolu totiž, *viděti vědu pod optikou umělcovou, umění však pod optikou života...*

3.

Opakuji, dnes je mi ta kniha *nemožná*, - je špatně psána, těžkopádná, trapná, posedlá obrazy, zmotaná obrazy, rozcitlivělá, tu a tam přeslazená až do zženštilostí, nestejná v tempu, bez vůle k logické čistotnosti, velmi přesvědčená a proto nepřesvědčující, ba povrhující důkazy a nedůvěřivá i k *přípustnosti* dokazování, neboť chce být knihou pro zasvěcence, chce být „hudbou“ pro ty, kdož jsou křtěni na jméno hudby a kdož společnými a vzácnými uměleckými zkušenostmi jsou od počátku světa spolčeni, chce to být znamení, podle něhož se poznávají ti, kdož in artibus jsou pokrevenci - je to kniha hrdopysná a blouznící, odhání

předem profanum vulgus „vzdělavců“ ještě více než „lid“, ale, jak ukázaly a ukazují její účinky, nicméně docela dobře zná si hledati druhy svého blouznění a lákati je na nové zálety a na místa svých tanců. Dojista - a to se přiznávalo zvědavě i nepřátelsky - zde hovořil jakýsi *cizí* hlas, zde promlouval učeň jakéhosi „neznámého boha“, zde mluvil věřící, jenž se prozatím schovával pod kápí učence, pod těžkost a dialektickou trudnomyslnost Němců, ba dokonce pod špatné manýry wagneriána; zde byl duch s cizími, bezejmennými ještě touhami, zde byla paměť, jež se hemžila otázkami, zkušenostmi, skryty, jež jménem boha Dionysa dostávaly ještě o jeden otazník víc; zde - tak se šeptalo podezřívavě - hovořila mystická, málem menadská duše, jež lopotně a svévolně, skoro nerozhodnuta, má-li mluvit či mlčet, zajíká se jakoby v nějaké cizí řeči. *Zpívati* měla ta „nová duše“ - ne mluvit! Jaká škoda, že jsem si netroufal to, co mi tenkrát bylo říci, povědět jako básník: snad bych to byl dovedl! Či alespoň jako filolog: - vždyť i dnes ještě zbývá filologovi na tomto poli skoro vše objevit a vykopávat! Především problém, že tu běží o problém - a že nám Řekové jsou stále ještě naprosto neznámi, že nám stále ještě unikají, pokud nemáme odpovědi na otázku „co je to dionysské?“ ...

4.

Ano, co je dionysské? - V této knize stojí na to odpověď, - mluví tu vědoucí, zasvěcenec a učeň svého boha. Snad bych teď hovořil opatrněji a méně výřečně o tak obtížné psychologické záhadě jako je vznik tragédie u Řeků. Základní otázkou je poměr řeckého člověka k bolesti, jeho stupeň sensibility - zůstal ten poměr nezměněn? Či se převrátil? -, základní je tedy ona otázka, zda silnější *touha po kráse*, po slavnostech, po svátcích, po nových obřadech vyrůstala vždy z nedostatku, ze stesku, z bolesti? Neb dáno tomu, že by to byla pravda - a Perikles (či Thukydides) nám to ve velké pohřební řeči naznačuje -: odkud tedy as prýštila žádost opačná, která co do doby je starší, totiž *touha po ohyzdnosti*, odkud vyvěrala dobrá přísná vůle staršího Hellena k pesimismu, k tragickému mythu, k obrazu všech hrůz, všeho zla, záhad, ničivosti, neblahého a osudného prazákladu věcí - odkud, zkrátka, pocházela tragédie? Snad z rozkoše, ze síly, z překypujícího zdraví, z překypující náplně? A jaký tedy - otázka pro fisiology - je význam onoho šílení, z něhož vyrůstalo umění jak tragické tak komické - totiž význam šílení dionysského? Jak? Není snad šílenství vždy jen znakem dekadence, zrůdnosti a pozdní, opožděné kultury? Byly by snad také - otázka pro psychiatry - neurosy *zdraví!* Národního mládí, národní mladistvosti? Nač ukazuje ona *synthesa* boha a kozla v satyroví? Z jakého prožitku a pod jakým tlakem se to dalo, že Řek si dionysského blouznivce a pračlověka nutně představoval jako satyru? A onen vznik tragického choru: byla v oněch stoletích, kdy řecké tělo vzkvétalo a řecká duše šuměla a přetékala životem, byla tehdy snad vznícení nakažlivá? Byly vise a halucinace, jež se přenášely na celé obce, na celá kultická shromáždění? Což jestli Řekové právě v bohatství svého mládí měli

vůli, jež *chtěla* tragiku, a byli pesimisty? Což jestli to bylo právě šílenství, abychom citovali Platona, jež Helladu zahrnulo *největším* požehnáním? A což jestli Řekové zas naopak právě v dobách svého rozkladu-a slabošství stávali se stále optimističtější, povrchnější, herečtější, také roztouženější po logice a po zlogičtění světa, tedy spolu „veselejší“ a „vědečtější“? Jak? bylo by snad - přes všechny“ moderní ideje“ a předsudky demokratického vkusu - vítězství *optimismu*, nadvláda *rozumnosti*, praktický a theoretický *utilitismus* (spolu s demokracií, s níž vzniká současně) - bylo by to vše jen symptomem klesajících sil, blížícího se startu fyziologického zmalátnění? Tedy to vše a *nikoli* - pesimismus? Byl Epi-kur optimista - právě proto, že *stonal*?. - Je viděti, že to byla hned celá halda otázek, kterou tato kniha vzala na své plece, - předejme tedy ještě její otázku nejtěžší: Co znamená, nazírána pod optikou života, - *morálka*?

5.

Již v úvodním slovu Richardu Wagnerovi je umění - a *nikoli* morálka - označováno za vlastní *metafysickou* činnost člověka; v knize samé vrací se několikrát ta věta, že život a svět jsou ospravedlněny pouze jakožto jevy estetické. A opravdu, celá kniha uznává za vším děním pouze umělecký smysl a obmysl, - chcete-li, tedy (třeba boha, ale je to nevinný bůh, který neuvažuje a nemoralisuje, který si chce budováním i bouráním, v dobru i ve zlém, uvědomit svou stejnou rozkoš a suverenitu, bůh, který tím, že tvoří světy vysvobozuje se z *tísne* náplně a *nadbytku* i z *utrpení*, jímž ho sužují protiklady v něm na sebe narážející. Svět jako spása a záchrana boha, vykupovaného každým jednotlivým okamžikem, jako stále měnlivé a vždy nové vidění toho, kdo nejvíce trpí, kdo má v sobě nejvíce protiv, nejvíce paradoxů, kdo se dovede vykupovati jen *zdáním*: jmenujte si celou tu artistickou metafysiku libovolnou, scestnou, fantastickou -, hlavní na ní je, že už prozrazuje ducha, který se jednou, staň se co staň, postaví na odpor proti *morální interpretaci* a platnosti života. Zde snad poprvé ohlašuje se pesimismus „mimo dobro a zlo“, zde dochází svého slova a své formulky ono „perverzní smýšlení“ proti němuž Schopenhauer již předem neustále metal své nejhněvnější kletby a blesky, - zde promlouvá filosofie, která si troufá i morálku přesadit a sesadit do světa jen jevového, ba nejen mezi „jevy“ (jak zní idealistický terminus technicus), nýbrž mezi „klamy“ -jakožto zdání, blud, omyl, interpretaci, umělou úpravu, umění. Nejlépe lze snad hloubku této *protimorální* sklonitosti změřiti na tom, jak opatrně, jak nepřátelsky se mlčí v celé knize - o křesťanství, jež přece hudební thema morálky vyzdobilo v nej-hýřivějších figuracích, jaké kdy lidstvu bylo až dosud vyslechnouti. Opravdu, ryze estetické vykládání a ospravedlňování světa, tedy vlastní nauka této knihy, nemá příkřejšího protikladu než v nauce křesťanské, která jest a chce být *pouze* morální a svými absolutními měrami, na příklad již svým dogmatem o boží pravdivosti, odkazuje umění, *každé* umění, do říše *lži*, tedy je popírá, odsuzuje, zatracuje. Za takovýmto smýšlením a hodnocením, jež.

pokud je trochu pravé, nezbytně je namířeno proti uměnu cítil jsem odjakživa *nepřátelství k životu*, zuřivou a mstivou nechuť proti němu: neboť veškeren život spočívá na zdání, uměnu klamu, optice, na nutnosti perspektivy a omyla Křesťanství bylo od svých počátků v gruntu a z gruntu hnusem z života a životním přesycením, kteréžto pocity se vírou v „onen“ svět a v „lepší“ život jen maskovaly, schovávaly, vyšňořovaly. Nenávidění „světa“, proklínání afektů, bázeň z krásy a ze smyslnosti, zásvětí, vynalezené, aby tento vezdejší svět mohl být tón lépe očerňován a v podstatě neznamenal víc než touhu po nicotě, po konci, po odpočinku, po „sabatě sabatů“, k tomu bezpodmínečná vůle křesťanství, neuznávati nic než hodnoty morální - to vše mi vždycky bylo nejnemožnější a ze všech nejpříšernější formou „vůle k zániku“, alespoň znamením nejhlubší nemoci, mdloby, rozmrzelosti, vyčerpání, životního ochuzení, - neboť před morálkou (zvláště křesťanskou, to jest bezpodmínečnou) je život *nezbytně*, neustále a nevyhnutelně v nepravu, protože život sám v sobě je cos bytostně nemorálního, - před morálkou posléze život, drčen závažím pohrdání a věčného záporu, *nezbytně je* pocíťován za věc, která nestojí za to, aby byla požadována, aby vůbec byla A morálka sama - jak? nebyla by snad morálka „vůlí k popření života“, tajným pudem ničení, principem úpadku, zdrobňování, podezřívání - začátkem konce? A tedy největším ze všech nebezpečství?... *Proti* morálce obrátil se tedy tenkrát touto problematickou knihou můj instinkt - neboť je to instinkt, který životu přeje - a vynašel si zásadně protilehlé učení i hodnocení života, ryze artistické, *ale protikřesťanské*. Jak je nazvati? Jakožto filolog a člověk slov pokřtil jsem je s jistou licencí - neboť kdo by věděl, jak se vlastně jmenuje Antikrist? - jménem jednoho z řeckých bohů: nazval jsem své učení *dionýsským*.

6.

Chápe se, jakého úkolu jsem se již touto knihou ve své troufalosti dotkl?... Žel, je mi teď líto, že jsem tenkrát neměl ještě odvahy (či neskromnosti?), abych si pro tak zvláštní vývody a výboje dovolil také venkonce *svou vlastní řeč*, - že jsem se naopak lopotil, abych formulkami Schopenhauerovými a Kantovými dal výraz cizímu a novému hodnocení jež bylo tak úplně protichůdné Kantovu i Schopenhauerovu duchu a vkusu! Jak že smýšlel o tragedii Schopenhauer? Ve spisu o světě jako vůli a představě (11.495) praví: „Co dodává vší tragičnosti zvláštního vznosu a vzmachu, jest poznání, že svět a život nás nemohou hloub uspokojiti, tudíž *nezaslужují* naší lásky: v tom je podstata tragického ducha, jenž tudíž uvádí k *resignaci*.“ Ó, jak jinak Dionysos promlouval ke mně ! Ó, jak mne byl tehdy dalek právě ten všechen resignacionismus !

Je však cos daleko horšího na mé knize, a toho je mi teď ještě víc líto nežli toho, že jsem schopenhauerovskými formulkami zatemnil a pokazil tuchy dionysovské : horší totiž je, že jsem si velkolepý *řecký problém*, jenž přede mnou vyvstal, vůbec *pokazil* přimíšením nejmodernějších věcí! Že jsem navazoval naděje, kde nebylo več doufat, kde vše až příliš

zřejmě poukazovalo, že se blíží konec! Že jsem, sveden poslední německou hudbou, začal bájiti o „němectví“, o německém duchu, jako by se právě chystal sám se objeviti a znovu se najíti - a to zrovna tehdy, kdy se německý duch, jenž nedlouho před tím opravdu měl vůli k ovládnutí Evropy a sílu k jejímu vedení, právě definitivně a tak radikálně z vlády *poděkoval* a místo toho, vymlouvaje se a lomozivě se chvástaje založením říše, přešel k nivelisaci k demokracii a k „moderním ideám“! Věru, zatím jsem se s dostatek naučil smýšletí beznadějně a nešetrně o tomto „němectví“ a rovněž o nynější *německé hudbě*; poznal jsem, že to je romantika skrz na skrz, nejnehellenštější ze všech možných uměleckých forem : nad to pak prvořadá zkáza nervů, dvojnásob nebezpečná národu, jenž miluje pít a jenž nejasnost uctívá za ctnost: její nebezpečí je založeno v její dvojakosti, neboť to narkotikum je opojné a spolu *omamuje mlhami*

Stranou ovšem a nedotčena ukvapenými nadějemi a chybnými aplikacemi na nejpřítomnější přítomnost, jimiž jsem si tenkrát zkazil svou první knihu, zůstává velký dionyský otazník, jenž tam stojí: a jeho platnost trvá dál, i se zřetelem na hudbu; otázka zní: jaká by as byla, jaké snahy as by měla hudba, která by už neprýštila, jako německá, z romantiky, -nýbrž z *dionýsství*?...

7.

Ale milý pane, co už je tedy romantika, když ne *vaše* kniha? Co pak lze hlubokou zášť proti „dnešku“, „skutečnosti“ a „moderním ideám“ hnáti ještě dál než se to stalo ve vaší artistické metafysice? - která ještě raději věří v nicotu, raději v čerta a ďábla nežli v „dnešek“? Jak? nebručí neustále pod vším vaším uměním kontrapunktických hlasů, pod tím vším čím svádíte uši, základní bas zloby a bořivé rozkoše, zuřivá odhodlanost proti všemu co je „dnešek“? vůle, která se ani tak příliš neliší od nihilismu a jako by říkala „raději ať nic není pravda, než abyste ji měli vy, než aby *vaše* pravda podržela vrch!“ Nezacpávejte si uši, vzácný pane pesimisto a zbožňovateli umění, a poslechněte si jedno jediné místo své knihy, ono docela výmluvné místo o drakobijcích, které mladým uším a srdcím zní as chytlavě a krysařsky svádívě: jak? není to zpověď té nejryzejší romantiky z r. 1830 pod maskou pesimismu z r. 1850? není to příprava na obvyklé romantické finále, které se už už hlásí svými názvuky, - zlomením, zhroucením, návratem a pokleknutím před starou vírou, před starým bohem, před pánem bohem... Jak? Není *vaše* pesimistická kniha sama o sobě kousek proti-hellenský a romantický, nemá také ona tu vlastnost, že „opojuje, ale spolu mlhami omamuje“, není to tak či onak, narkotikum, ba něco tak či onak, narkotikum, ba něco jako hudba, *německá* hudba? Ale jen slyšme:

„Mysleme si, že dorůstá pokolení s tímto nezlekaným pohledem, s touto touhou heroic-ky se vzpínající po nekonečnu, představme si odvážný krok a hrdou troufalost těchto drako-bijců, kteří se odvracejí ode všech doktrín slabošského optimismu a chtějí v celku a v nápl

ni, po goethovsku, „odhodlaně žít“: *z dali pak nebude nezbytně třeba*, aby tragický člověk této kultury, sám se ukázně k vážnosti a k děsu, volal po novém umění, po *umění metafyzické útěchy* jako po Heleně, která mu patří, a aby vzkřikl Faustovým vzýváním“:

Což, nejvyšší se touhou rozhořev, nestřhnu v život božský onen zjev?“

„Zdali pak nebude *nezbytně třeba*?“ ...Ne, třikrát ne, vy mladí romantikové! *Nebylo* třeba! *Nebude* třeba! Ale je víc než pravděpodobné, že se to tak *skončí*, totiž že vy tak skončíte, utěšeni totiž „útěhou“, jak to tu stojí, přes všechnu sebekázeň a výchovu k vážnosti a k děsu, „metafyzicky utěšeni“ - zkrátka jak romantikové končívali: *po křesťansku*... Ne! Měli byste se dříve naučiti umění *vezdejší* útěchy, měli byste se naučiti *smát se*, mladí moji přátelé, chcete-li už stůj co stůj zůstat pesimisty; snad že potom jednou, smějíce se, pošlete všechno to směšné metafyzické utěšování k ďasu - a metafyziku napřed! Anebo, abych to řekl jazykem onoho dionýsského netvora, jemuž jméno jest *Zarathustra*:

„Zvedněte srdce, moji bratří, vysoko! výš! A nezapomínejte mi ani na nohy! I nohy zvedněte, dobří vy tanečníci, a ještě líp: postavte se na hlavu!

Korunu toho, jenž se směje, tuto růžencovou korunu: já sám jsem si vstavil tu korunu na hlavu, já sám jsem za svatý vyhlásil svůj smích. Nikoho jiného jsem nenašel dnes k tomu silným dost

Zarathustra tanečník, Zarathustra lehký, jenž kyne perutkami, připraven k letu; jenž ptákům všem kyne, připraven a hotov, blažen a lehkovážný:

Zarathustra, jenž vidí budoucí pravdu a smích má pro všechnu pravdu, ne netrpělivý, ne bezpodmínečný, milenec skoků a úskoků: já Zarathustra sám jsem si tuto korunu na hlavu vsadil!

Korunu toho, jenž se směje, tuto růžencovou korunu: vám, moji bratří, tu korunu házím! Smích jsem vyhlásil svatým; vyšší vy lidé, *naučte se mi - smát se!*“ (Tak pravil Zarathustra: „O vyšším člověku“ 17. 18. 20.) *Sils - Maria* v Horním Engadinu v srpnu 1886.

**Zrození tragédie
z ducha hudby**

Úvodní slovo Richardu Wagnerovi

Abych se dostal nad všeliká potřásání hlavou, rozčilování a nedorozumění, k nimž myšlenky tady spojené zavdají podnět v naší tak zvláštní estetické veřejnosti, a abych i úvodní slova mohl napsati se stejnou slastí rozjímání, jejíž signatura, jako zkamenělina dobrých a povznášejších hodin, je zde vtištěna jednomu každému listu, zpřítomňuji si okamžik, v němž Vy, můj uctívaný příteli, obdržíte tento spis: kterak si prohlížíte, snad po večerní procházce zimním sněhem, odpoutaného Promethea na titulním listě, a čta mé jméno ihned jste přesvědčen, že autor, nechť cokoli stojí v tomto spise, má na srdci něco vážného a naléhavého; a že při všem, co si vymyslíl, obcoval s Vámi, jako byste byl býval přítomen, a že mohl napsati jen takové věci, jež by s Vaší přítomností byly v souhlasu. Připamatujete si, že jsem se k těmto myšlenkám chystal v stejnou dobu, kdy vznikal Váš nádherný slavnostní spis o Beethovenovi, to jest za hrůz a vznešenosti války, která právě propukla. Zmýlil by se však, kdo by touto myšlenkovou přípravou rozuměl protiklad vlasteneckého vzrušení a estetické hýřivosti, chrabré vážnosti a bezstarostné hříčky: kdo cos takového očekával, s úžasem, pročte-li tento spis doopravdy, naopak pozná, o jak vážný německý problém nám tu běží, o problém, jež s plnou přímostí stavíme právě doprostřed německých nadějí, jako jejich páteř a rozhodující bod obratu. Ale snad se bude takovým odpůrcům vůbec jeviti závadným, že zde je estetický problém pojímán tak vážně -jestli totiž nedovedou v umění viděti nic více než veselou podružnost, než pouhou hru rolniček, jež by k „vážnosti života“ ani nemusila zaznívat: jako by se nevědělo, co znamená takovýto protiklad mezi uměním a „vážností života“! Tito vážní lidé buďtež poučeni, že umění pojímám za nejvyšší úkol a za vlastní metafysickou činnost tohoto života a že své přesvědčení hlásám ve smyslu muže, jemuž, jakožto vznešenému předbojníku na své dráze, tento spis věnuji.

V *Basileji* koncem roku 1871.

1.

Mnoho získáme pro esthetiku, dojdeme-li nejen logického poznání, nýbrž bezprostředně názorné jistoty, že vývoj umění jest vázán na dvojici živlu *apollinského* a *dionyského*: asi tak, jako růst a rozmnožování lidstva, za neustálého zápasu a chvilkového jen smíru, závisí na duplicitě pohlaví. Ona jména bereme od Řeků, kteří uvádějí znalce do hlubokomyslných a tajemných nauk svého uměleckého nazírání ne tak pojmově jako spíš hmatatelnými postavami svého Olympu. K oběma jejich uměleckým božstvům, k Apollonovi a Dionysovi, připíná se náš poznatek, že v řeckém světě, i co do vzniku i co do účelu, zeje ohromná propast mezi apollinským uměním výtvarnickovým a neobrazným uměním hudby, totiž umě-

ním boha Dionysa; oba tak venkoncem rozdílné pudy postupují vedle sebe, jsouce skoro napořád v otevřeném sporu a dráždíce se bez přestání k novým, silnějším výtvorům, v nichž se ustaluje onen protiklad, jen zdánlivě překlenutý společným výrazem „umění“ : posléze pak sdružují se vespolek metafysickým zázrakem hellenské „vůle“ a vytvářejí attic-kou tragedii, která jest dionysská i apollinská.

Abychom si ony pudy ujasnili, pojíme je zprvu jako odloučené umělecké světy *snu* a *opojení*; neboť mezi těmito fyziologickými stavy jest obdobný rozdíl jako mezi živlem apollinským a dionysským. Ve *snu* poprvé, podle představy Lucretiovy, předstoupily nádherné zjevy bohů před lidské duše, ve *snu* zřel velký výtvarník opojná těla nadlidských bytostí, a hellenský básník byl by na otázku po tajemství poetického tvoření odpověděl rovněž připomínkou *snu*, byl by tedy podal vysvětlení podobné onomu, jež dává Hans Sachs v „Mistrech pěvcích“:

Příteli, co je básnění?
Dávati pozor na snění!
Člověka nejhlubší pud a blud
může jen v snách být proniknut:
jeť poesie a umění jen snopravecké věštění.

Z krásného zdání nových světů, v jichž vytváření každý člověk se jeví dokonalým umělcem, vyplývá všechno výtvarnictví, ba, jak uvidíme, též důležitá půlka poesie. Kocháme se tvarem a bez prostředníka si s ním rozumíme, všechny formy k nám promlouvají, nic není lhostejné a zbytečné. Tato snová skutečnost žije plným životem, a přece námi pro-chvívá pocit, že je to *pouhé zdání*: taková alespoň je zkušenost má, kterou bych podle mnoha svědectví a podle výroků básníků mohl vyhlásiti za častou ba normální. Více, filosofický člověk má předtuchu, že i pod touto skutečností, ve které žijeme a jsme, je utajena druhá, zcela jiná: že tedy i skutečnost je zdání; a Schopenhauer jmenuje onu schopnost, pociťovati chvilkami lidí a všechny věci za pouhé fantomy či snové obrazy, pravým znakem filosofického nadání. Jako se chová filosof k skutečnosti bytí, tak člověk umělecky vznětlivý k skutečnosti *snu*; přihlíží bedlivě a rád: neb z těchto obrazů vykládá si život, podle těchto výjevů cvičí se pro život Nejsou to jen obrazy lahodné a přítulné, jež prožívá s onou pohotovostí ducha: i věci vážné a kalné, smutné a ponuré, náhlé překážky, škádlení náhody, teskná očekávání, zkrátka celá „božská komedie“ života i se svým infermem sune se mimo něj, ne pouze jako hra stínů - neb on sám žije a strádá v těchto scénách - a přece ne bez onoho prchavého pocitu pouhého zdání; snad si leckdo vzpomíná jako já, že se v nebezpečích i hrůzách *snu* někdy utěšil úspěšným zvoláním: „Je to sen! Budu jej snít dál!“ Slyšel jsem také o lidech, kteří dovedli jeden a týž sen prodlužovati v postupné motivaci po tři noci i déle. To

jsou skutečnosti, jež zřetelně dokazují, že naše nejvnitřnější podstat, že společný základ nás všech prožívá své snění s hlubokou rozkoší a s radostnou nezbytností.

I tuto radostnou nezbytnost snové zkušenosti vyjádřili Řekové ve svém Apollonovi: Apollon, bůh veškerých výtvarných sil, je spolu bohem, jenž věští. Podle svého jména je to bůh „zářící“, je to božstvo světla, i ovládá též krásnou zář a zdání niterného světa obrazivosti. Vyšší pravda, dokonalost těchto stavů proti mezerovitě srozumitelné skutečnosti dne, dále pak hluboké vědomí, že příroda spánkem a snem hojí a pomáhá, to' spolu symbolická obdoba věštecké schopnosti jakož i oněch umění, jimiž se život umožňuje a posvěcuje. Nesmí však v představě Apollona chyběti ani jemná mez, přes niž snovému obrazu není dovoleno postoupiti, nemá-li účinkovati pathologicky a nemá-li nás zdání ošáliti jako hrubá skutečnost: nesmí scházeti ono umírněné omezení, ona svoboda bez divokých pudů, ona poklidná moudrost boha výtvarníka. Jeho oko, ze slunce zrozeno, musí opravdu být „slunečné“; i tehdy, když zlobně a nevrle zírání, leží na něm posvátnost krásného zdání. Tak by se mohla na Apollona promítnouti ona Schopenhauerova slova o lidstvu zakletém v zá-vojiMájinu („Svět jako vůle a představa“1,416):“ Tak jako na dujícím moři, jež nekonečné do všech směrů, s řevem a vyhání a sklání horstva vod, v člunu svém sedí lodník a důvěřuje slabé lodičce, tak nevzrušen sedí uprostřed světa muk jednotlivý člověk, důvěřuje v principi-pium individuationis, tj. ve způsob, jak individuum poznává věci jakožto jevy.“ Ba mohlo by se o Apollonovi říci, že v něm došla nejvyššího výrazu neotřesená důvěra v ono principi-pium, jakož i klid onoho jedince, jenž, v ně zaklet, nevzrušen sedí; a Apollon sám by mohl být označen za skvělý božský obraz onoho principu individuace, z jeho pak posunů i pohledů promlouvala vy k nám všechna slast i moudrost „zdaru“ a všechna jeho krása.

Na témže místě vylíčil nám Schopenhauer bezmezný *úděs*, jenž se zmocňuje člověka, když se zdá, že základní „věta o důvodu“ v jednom ze svých čtyř způsobů doznala poruchy, takže člověk náhle zapochybuje o formách jevového poznání. Připojíme-li k tomuto úděsu slastné očarování, jež za téhož rozlomu principu individuace vystupuje z nehlubší bytosti člověka, ba přírody, vnoříme pohled do podstaty živlu *dionyského*, jenž se nám poměrně nejjasněji přiblíží svou obdobou se stavem opojení. Buď požitím narkotického nápoje, o němž všichni povolání lidé a národové mluví ve svých hymnech, anebo za mocného příchodu jara, slastně pronikajícího veškerou přírodou, probouzejí se ona dionyská hnutí, za jejichž ponašlého vzrůstu vše subjektivní mizí a mizí, až docela se ztratí v sebezapomnění. Hnány stejnou dionyskou mocí, valily se též v německém středověku zástupy stále vzrůstající, jež za zpěvu a tance táhly s místa na místo: v těchto svatojanských tanečnicích, v těchto tanečnicích svatého Víta poznáváme bakchické sbory Řeků s jejich předhistorií v Malé Asii až nazpět po Babylon a orgiastické Saky. Jsou lidé, kteří se buď z nedostatečné zkušenosti nebo z tupostí myslí od takovýchto zjevů odvracejí jako od „davových nákaz“, výsměšně či litostivě se holedbajíce svým vlastním zdraván: ubožáci! netuší ovšem, jak

mrtvolně a příznačně vypadá to jejich „zdraví“, když mimo ně zaburácí žhavý život těch dionyských blouznivců!

Pod kouzlem dionyského živlu nejen že se zas uzavírá kruh a svazek mezi člověkem a člověkem: i odcizená, nepřátelská či zotročená příroda slaví opět slavnost smíření se ztraceným synem, s člověkem. Dobrovolně podává půda své dary, smírně se blíží šelmy ze skal i z pouští- Květinami a věnci je zasypáván vůz boha Dionýsa, pod jeho jhem kráčejí pardálo-vé a tygři. Změňte jen Beethovenovu plesnou píseň „Radosti“ v obraz a neskrblete fantasií, když zástupy milionů ve zbožné úctě klesají v prach: tak se přiblížíte podstatě dionyského. Teď z otroka je volný muž, teď se lámou vše tuhá a nepřátelská omezení, jež nouze či libovůle či „drzá móda“ položila mezi lidi. Teď, za toho evangelia světového souladu, cítí se každý s bližním svým nejenom spojen, smířen, stmelen, ale více, splynul s ním v jedno, jako by se byl roztrhl závoj Májin a jen ještě v cárech se třepetal nad tajuplnou prajednotou. Zpíváje a křepče projevuje se člověk článkem vyšší jakési pospolitosti: odučil se chodit a mluvit a je na nejlepší cestě, aby v tanci se do vzduchu vznosl. Z jeho posunů promlouvá okouzlení. Jako teď zvířata hovoří, jako země dává mléko a strdí, tak i z něho zaznívá cos nadpřirozeného: bohem se cítí, sám teď kráčí tak vznícen a vznesen, jak bohy ve snách zřel kráčet. Člověk již není umělcem, stal se uměleckým dílem: tvůrčí síla vší přírody projevuje se zde k nejslastnějšímu ukojení prajednoty, pod chvějnými vlnami opojení. Nejušlechtilejší hlína se tu hněte, nejdražší mramor se otesává: člověk. A k úderům kladiva, jež zvedá dionyský umělec světů, hlaholí píseň eleusinských mystérií: „Klesáte v prach, zástupové? Tuší svého tvůrce světů?“-

2.

Pojímali jsme až posud oba protilehlé živly, apollinský a dionyský, 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. Vůči těmto bezprostředním uměleckým stavům přírody je každý umělec „napodobitelem“, ať již běží o apollinského umělce snu či dionyského umělce opojení či posléze - jak tomu například v řecké tragedii - o umělce jak snu tak opojení: tento pak, pronikán oběma pudy, o samotě as klesal k zemi v dionyském omámení a mystickém odosobnění, opodál rozníceně blouznivých sborů; a tehdy se mu apollinským působením snu jeho vlastní podstata, t j. jeho jednota s nejnvtitnějším základem světa, zjevovala v *snovém obraze, jenž byl podobenstvím*.

Po těchto obecných předpokladech a protikladech blížíme se nyní *Řekům*, abychom poznali, jakou měrou a až pokud byly v nich vyvinuty ony *umělecké pudy přírody*: tak bude-

me moci hloub chápati a hodnotiti poměr řeckého umělce k jeho předlohám, čili, jak Aristoteles říkal, tak zvanou nápodobu přírody. O *snech* Hellenů lze přes veškeru jejich snovou literaturu a přes četné anekdoty mluvit jen v domněnkách, byť silně opodstatněných: uváží-me-li úžasnou určitost a plastickou jistotu jejich zrakových schopností, vzpomeneme-li si, jak jasná a upřímná byla jejich rozkoš z barev, dohadujeme se, že zahanbili všechny své potomky tím, jak asi také ve svých snech zachovávali logickou příčinnost Unii a obrysů, barev a skupin; jejich snové výjevy podobaly se as nejlepším jejich reliéfům a byly tak dokonalé, že snad, ačli vůbec srovnám je možné, snící Řeky smíme označiti za Homéry a Homéra za snícího Řeka - kterážto paralela má hlubší smysl, než troufá-li si moderní člověk o sobě vyhlášovati, že ve snách je Shakespearem.

Je však více než pouhá domněnka, odkrýváme-li tu ohromnou propast, jež dělí *dionyss-kéŘeky* od dionysských barbarů. Ze všech konců starého světa - o novém nemluvíme -, od Říma až k Babylonu můžeme dosvědčiti dionysské slavnosti, jejichž ráz má se k rázu slavností řeckých nanejvýš tak, jako se má vousatý satyr, jenž jméno i přívlastky dostal po kozlu, k samému Dionysovi. Skoro všude tkvělo těžisko těchto slavností v přebujelé prostopášnosti pohlaví, jejíž vlny divoce se vzedmuly nad všechny rodinné city a jejich posvátný řád; právě nejlítější bestie přírody byly tu odpoutávány, až vznikala ona hnusná směs vilnosti a ukrutnosti, která se mi vždy jevila pravým „nápojem čarodějnic“. Proti horečným záchvatům těchto slavností, jež se do Řecka draly po všech cestách moře i souše, byli Helleni na jistou dobu úplně chráněni a kryti hrdým a sebevědomým postojem Apollona, jenž napřáhoval Medusinu hlavu proti všem zkázonosným mocnostem a zvláště proti největšímu nebezpečí, tomuto netvorně dionysskému šklebu. Je to dorské umění, v němž se zvěčnil onen majestát Apollona-ochránce. Povážlivějším, ba nemožným stával se tento odpor, když posléze vyrazily obdobné pudy z nejhlubšího kořene bytostí řecké: teď se spokojoval delfský bůh tím, aby mocnému odpůrci odňal ničivé zbraně alespoň včasným ujednáním smíru. Toto smíření znamená nejvýznamnější okamžik v dějinách řeckého kultu: kam sahá pohled, tam vidíme převrat, způsobený touto událostí. Bylo to smíření dvou odpůrců, kteří se dohodli na přesném vytčení pomezí linií a čas od času si posílali čestné dary; ve skutečnosti propast překlenuta nebyla. Přihlédneme-li však, jak se pod tlakem onoho sjednaného míru projevovala moc dionysství, poznáme, že proti oněm babylonským Sakům, kteří člověka uváděli nazpět k tygru a k opici, dionysské orgie Řeků znamenaly slavnost spaseného světa dni svátečního zjasnění. Teprve u nich dospívá příroda svého uměleckého jásotu, teprve u nich roztržení principii individuationis stává se projevením umění. Hnusný ten nápoj čarodějnic, svařený z vilnosti a ukrutnosti, byl zde bez moci: upomíná naň jen ona podivná směs a dvojmost v afektech dionysských blouznivců - tak jako léky upomínají na zhoubné jedy-, onen úkaz totiž, že z bolesti rodí se slast, že jásání rve z prsou tóny muk a trýzní. Z nejvyšší rozkoše zazní výkřik hrůzy nebo toužebný žalozpěv nad nenahraditelnou ztrátou. V oněch řeckých slavnostech jako by vyražel sentimentální sklon přírody; jako by jí bylo

vzdychali nad tím, že je rozkousována na individua Zpěv a gesta takovýchto dvojmo naladěných blouznivců, to bylo pro homérský řecký svět cos nového a neslýchaného, zvláště pak dionyská hudba plodila úděs a hrůzu. Byla-li hudba zdánlivě již známa jako umění apollinské, znamenala přec jen vlnobití rytmu, jehož tvárnou sílu rozvíjela k znázorňování apollinských stavů. Hudba Apollonova byla dórská architektonika tónů, ale tónů jen naznačovaných, jaké se vyluzují z kithary. Úzkostlivě je vyloučen právě onen živel, jenž byl pocíťován jako neapollinský a jenž tvoří pravý ráz hudby dionyské a um hudby vůbec: totiž oťřásající moc tónu, jednotný proud *melu* a venkonce jedinečný svět harmonie. V di-onyském dithyrambu člověk je drážděn k nejvyššímu stupňování všech svých symbolických schopností; cos nikdy nepocíťného chce býti vyjádřeno: zničení závoje Májina: pocít jednoty jakožto genius rodu, ba jako genius celé přírody. Ted' má se podstata přírody vyjádřit symbolicky; je třeba nového světa symbolů, je třeba veškery symboliky těla, nejenom úst a tváře a slova, leč plného tanečního posunu, jenž všechny údy uvádí v rytmický pohyb. Pak vzrůstají ostatní symbolické síly, pak promlouvá hudba rytmikou, dynamikou a harmonií, náhle a neodolatelně. Má-li kdo pochopiti toto hromadné rozpoutání všech symbolických sil, je třeba, aby byl už dostupil výšky odosobnění, která se v oněch silách symbolicky chce projáďiti: dithyrambický sluha Dionysův může tedy být chápán jen kýmsi, kdo je stejného rodu! S jakým as úžasem díval se naň Řek apollinský! S úžasem, jenž byl o to větší, ježto se k němu přidružovala hrůza, že mu ono vše přece jenom není tak docela cizí, ba že jeho apollinské vědomí je pouhý závoj, pod nímž se tají svět Dionysův.

3.

Abychom to pochopili, je nám, takřka kámen za kamenem, strhnouti onu umělou budovu *apollinské kultury* a tak odkrýti základ, na němž spočívá. I spatřujeme nejprve nádherné postavy bohů *olympských*: stojí na štítech této budovy, a boží skutky jsou v podobě reliéfu, do daleka zářících, znázorněny na jejích vlysech. Nemate nás, že mezi nimi jest i Apollon jako jedno božstvo vedle jiných bez nároku na prvenství. Z téhož pudu, jenž se symboliso-val v Apollonovi, zrodil se vůbec všechen onen olympský svět, jehož otcem tudíž v tomto smyslu smíme Apollona jmenovati. Jaká to byla ohromná potřeba, z níž vznikla tak skvoucí společnost olympských bytostí?

Nevrle a zklamán odvrátí se od těchto Olympanů, kdo by, v srdci svém chovaje jiné náboženství, hledal u nich mravní výšku, ba svatost, netělesné oduševnění či soucitné pohledy lásky. Zde nic neupomíná na askesi, duševnost a povinnost: zde k nám hovoří jen bujný, ba triumfující život, v němž všechno jsoucí je zbožštěno, buďsi to dobré či zlé. I bude pozorovatel zaražen tímto fantastickým nadbytkem životnosti a bude se tázati, jaký to as kouzelný nápoj měli ti zpušní lidé v těle, že se kochali životem a že, kamkoli pohlédli, smála se na ně Helena, „vznášejíc se v sladké smyslůstí“ jako ideální obraz jejich vlastní existence.

Tomuto pozorovateli, obrácenému již nazad, odpovíme: „Neodcházej; poslyš dřív, co vypravuje řecká lidová moudrost právě o tom životě, který se zde před tebou stkví v tak nevysvětlitelné pohodě. Je stará pověst, že král Midas dlouho v lese honil moudrého *Silena*, Di-onysova průvodce, a nemohl ho chytit. Konečně mu padl do rukou, i ptá se král, co že je pro člověka nejlepší a nejvýbornější. Nepohnut a zatvrzele demón mlčí; posléze, králem donucen, vydá za pronikavého smíchu tato slova: „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 zrozenu, *nebýti, ničím* nebýti. Druhé pak nejlepší je ti - abys brzo umřel.“

Jak se má k této lidové moudrosti svět olympských bohů? Tak jako vznícené slastné vidění trýzněného mučedníka k jeho skutečným mukám.

Ted' jako by se nám rozvírala olympská hora kouzel a ukazovala nám své kořeny. Řek znal a cítil tohoto světa hrůzu i děs; aby vůbec mohl žít, musil před tyto příšery postaviti skvělý výplod snu: Olympany. Ona bezmezná nedůvěra k titánským mocnostem přírody, ona moira, nelítostně trůnící nad vším poznáním, onen sup velkého přítele lidstva, Prométhea, onen děsný osud moudrého Oidipa, ona rodová kletba Atreovců, jíž Orestes byl dohnán k vraždě své matky, Zkrátka všechna ona filosofie lesního bůžka, jíž zahynuli těžko-myslní Etrušané, a celý průvod jejích bájeslovných dokladů - to bylo od Řeků neustále znova přemáháno, aspoň zahalováno a oddalováno oním prostředím Olympanů, jež sem bylo vsunuto jako umělecký výtvar a jako *svět centrální i prostředkující*. Aby mohli žít, musili Řekové tyto bohy stvořiti z nejhlubší své nutnosti: ujasníme si to asi tak, že z původního titánského řádu božstev byl oním apollinským pudem krásy v povlovných přechodech rozvíjen olympský řád božstev radosti - tak jako růže vyrážejí z trnitého křoví. Jak by jinak byl tento citlivě dráždivý, tak bouřlivě žádostivý národ, tak jedinečně uschopněný k *strádání*, jak by byl mohl snést živobytí, kdyby se mu nebylo zjevovalo v jeho bozích, oblito vznešenější svatozáří! Tyž pud, z něhož se prýští umění jakožto doplněk a zdokonalení světa, svádějící k dalšímu životu, stvořil též olympskou zář, v níž hellenská „vůle“ sama sobě přidržela zjasňující zrcadlo. Tak ospravedlňují bozi život lidský tím, že jej sami žijí - a to je jediná uspokojivá theodicea! Žít pod jasnou sluneční září takovýchto bohů, to se pocítuje za nejvyšší ideál, a vlastní *bolest* homérských lidí vztahuje se na loučení s životem, především na loučení brzké: tak že by se nyní silenská moudrost mohla obrátit: pro ony homérské lidi „je nejhorší brzo umřít, druhé pak nejhorší - umřít vůbec.“ Zazní-li kdy žal, zní o krátce žijícím Achillovi, o lidském pokolení, které žije a hyne jak listí, o zániku doby héraů. Největšího hrdiny není nedůstojné, touží-li po dalším životě, a byť i po životě pouhého dělníka. Tak bouřlivě se vzpíná „vůle“ na stupni apollinském po tomto bytí, tak zcela s ním splývá homérský člověk, že i žal se stává chvalozpěvem.

Zde nutno dodat, že tato harmonie, ba jednota člověka s přírodou, tento slav, po němž novodobí lidé tolik touží a pro nějž Schiller razil heslo „naivní“, není tak prostý, samozřej-

mý a takřka nezbytný a že se s ním nesetkáváme nutně na prahu každé kultury jako s nějakým rájem lidstva: té víře oddával se jen věk, jenž si i Rousseauova Emila představoval jako umělce a domníval se, že takového uměleckého Emila, vychovaného na prsou přírody, našel v Homérovi. Kde nacházíme v umění „naivnost“, tam shledáváme nejvyšší účinek apollinské kultury: neboť té bylo vždy nejdříve rozdrtit říši titanů, pobítí netvory, silnými přeludy i slastnými ilusemi zvítěziti nad hroznou hloubkou světového nazírání a nad nejcitlivější schopností strážně. Ale jak zřídka se dochází naivnosti, onoho naprostého splnutí se zdáním a jeho krásou! Jak nevýslovně vznešený je tudíž *Homér*, jenž se jako jednotlivec má k oné apollinské kultuře tak jako jednotlivý umělec snu k snové schopnosti národa a přírody vůbec. Homéřskou „naivnost“ lze chápati jen jako úplné vítězství apollinské iluse: je to iluse, jaké příroda tak zhusta užívá k dosažení svých účelů. Pravý cíl se zastírá přeludem: po tomto vztahujeme my své ruce, a onoho dosáhne příroda tím, že nás oklame. V Řecích „vůle“ chtěla nazírat samu sebe, ve zjasnění genia i uměleckého světa; aby sebe samy oslavily, musily se její výtvořiny pocíťovati za hodný takové oslavy, musily se viděti ve vyšší oblasti, aniž tento dokonalý a názorný svět působil jako rozkaz nebo výčitka Toť sféra krásy, v níž Řekové viděli Olympany, své vlastní zrcadlení. Spolu s tímto zrcadlovým odrazem krásy bojovala hellenská „vůle“ proti schopnosti strádání a jeho moudrosti - tedy proti nadání, jež bylo souvztažné talentu uměleckému: a jako pomník dosaženého vítězství stojí před námi Homér, naivní umělec.

4.

O tomto naivním umělci poučuje nás poněkud obdoba snu. Představme si snícího, jak si prostřed snového přeludu, aniž se z něho vytrhne, řekne: „je to sen, chci jej snít dále“, a je nám z toho souditi na hlubokou vnitřní radost ze snového nazírání; na druhé straně pak je nutno, abychom, chceme-li vůbec míti ze svého snového dívání tuto vnitřní slast, úplně zapomněli na den a na jeho hroznou vtravost - i můžeme si všechny tyto úkazy z návodu snopravce Apollona vysvětliti asi takto: Třeba že z obou polovic života, bdělé i snící, ona prvá zdá se nám míti přednost jako důležitější, důstojnější, ba jedině hodná a schopná, aby byla prožívána, troufal bych si přece, přes všechnu zdánlivou paradoxnost, pro onen tajuplný základ naší bytosti, jehož my jsme jevem, tvrditi, že se hodnocení obrací na prospěch snu. Čím více totiž postřehuji v přírodě ony všemocné umělecké pudy a v nich horoucí touhu po zdání a po vykoupení *udáním*, tím více se mi vnucuje metafysická domněnka, že pravé bytí či prajednota jest čímsi věčně strádajícím a rozpolceným a že tudíž k svému neustálému vykupování potřebuje vzněcující vise, slastného zdání: a toto zdání, v němž jsme úplně ponořeni a z něhož jsme složení, musíme si představiti jako neustálé vznikání v čase, prostoru a příčinnosti, jinými slovy jako empirickou realitu. Odmysleme si tedy na chvíli svou vlastní „realitu“ a pojmejme své empirické bytí jakož i existenci světa vůbec za před-

stavu, která v každý okamžik se rodí z jakéhosi jednoho a základního bytí: i bude nám sen *Zdáním pouhého zdání* a tedy ještě vyšším ukájením prarodky po zdání. Z téhož důvodu má nejnvtitnější jádro přírody onu nevypsitelnou slast z naivního umělce a naivního uměleckého výtvoru, jenž rovněž je „zdáním pouhého zdání“. *Raffael*, sám jeden z oněch nesmrtelných „naivních“, znázornil nám v obraze, jenž jest podobenstvím, ono odmocňování zdání ve zdání, onen prvotní postup naivního umělce a spolu apollinské kultury. V jeho *Transf-guraci* spodní polovice s posedlým chlapcem a bezradně zlekanými učni ukazuje nám zr-cadlení věčné prastrasti, jediného to podkladu světa: „zdání“ je zde odraz věčného rozporu, otce to věcí. Z tohoto zdání pak, podoben visi, stoupá, jak ambrosijská vůně, nový svět zdání, z něhož oni, kdo jsou zakleti ve zdání prvé, nic nevidí - a tento nový svět, toť zářivé vznášení se v nejčistší slasti a v bezbolestném nazírání, sálajícím z očí do široka rozevřených. Zde před očima máme, vyjádřen v nejvyšší symbolice umění, onen svět apollinské krásy a jeho podklad, hrůznou moudrost Silenovu, i chápeme intuitivně, jak jedno druhým je podmíněno. Apollon však znovu před nás představuje jakožto zbožštění principu individualitismu, v němž jediném se uskutečňuje věčně dosažený cíl prajednoty, její vykoupení zdáním: ukazuje nám vznešenými posuny, že bylo třeba celého světa muk, aby byl jednotlivec nucen k vytvoření vykupujícího vidění a aby pak, ponořen v pohled na tuto visi, mohl na širém moři klidně sedět ve své zmítané loďce.

Toto zbožštění individualitace, je-li vůbec pojímáno imperativně a normativně, zná jen jediný zákon, individualitum, t j. dodržování mezi individualitami čili hellenskou *míru*. Apollon, jakožto etnický bůh, od svých vyznavačů požaduje míru, a aby míra byla zachována, žádá sebezpoznání. A tak stojí vedle estetické nutnosti požadavek „poznej sebe sám“ a „ničeho příliš“, kdežto zpučnost a nemírnost byly pojímány za vlastní nepřátelské demony oblasti neapollinské, tudíž za znaky předapollinského věku titanského a mimoapollinského světa barbarů. Pro svou titanskou lásku k lidem musil býtí Prométheus trhan supy, pro svou nadměrnou moudrost, jež rozluštila hádanku Sfginu, musil Oidipus padnouti do matoucího víru zločinů: tak vykládal delfský bůh řeckou minulost.

„Titanským“ a „barbarským“ zdál se apollinskému Řecku i účinek živlu *dionyskélio*, třeba že se přec jen cítilo vnitřní jeho spříznění s oněmi povalenými titany a héroy. Ba cítilo se i víc: všechen život se svou krásou a umírněností spočíval na zastřeném podkladu strážně a poznání, a tento podklad byl opět oním dionysstvím odhalován. A hle! Apollon nemohl žítí bez Dionysa! Živel „titánský“ a „barbarský“ byl konec konců stejnou nezbytností jako živel apollinský! A teď si představme, jak do tohoto uměle ohrazeného světa, zbudovaného na zdání a umírněnosti, zalehl ekstatický tón dionysovské slavnosti kouzelnými melodiemi vždy lákavějšími a lákavějšími, a v nich jak se ozývala všechna *nemírnost* přírody v slasti a strasti a v poznání, až po pronikavý skřek: představme si, co mohl proti tomuto démonickému lidovému zpěvu znamenati Apollonův jednotvárně deklamující umělec, s tím strašidelným zvukem harfy! Musy, jež byly záštitou uměň „zdání“, bledly před uměním, jež ve

svém opojení mluvilo pravdu; Silenova moudrost volala na radostné Olympy: běda, běda! Individuum se všemi svými mezemi a měrami zanikalo zde v sebezapomrání stavů dionyských, a ztrácely se mu z mysli řády apollinství. Bezměrnost ukázala se být pravdou, rozpor a z bolesti zrozená slast mluvily o své újmě ze srdce přírody. A tak všude tam, kde dionysství proniklo, živel apollinský byl zrušen a zničen. Ale nicméně; tam, kde první útok byl přechán, tam se velebnost delfského boha projevovala ve formách dřívějších a hrozivějších než kdy před tím. Nedovedu si totiž státu a umění *dorského* vyložit jinak než jako trvalý válečný tábor apollinského živlu: jenom v neustálém odporu proti titansky barbarskému rázu dionysství mohlo se uchováti tak vzdorné a nepoddajné umění, obehnané valy a zákopy, jen takto mohla se ustáliti tak válečná a drsná výchova, tak ukrutná a nešetrná obec.

Až potud jsem rozvedl, co poznamenáno úvodem: kterak dionysství a apollinství ovládalo hellenskou bytost v neustále se obrazujících podobách a v neustálém vespolečném stupňování: jak z „kovového“ věku, s jeho titanskými boji a s trpkou lidovou filosofií, pod vládou apollinského pudu krásy vyrůstá homérský svět jak tato „naivní“ nádhera je opět pohlcována provalivším se proudem dionyským a jak se proti této nové mocnosti vypíná apollinský živel k tuhé velebě dorského umění a dorského pohledu na svět Starší hellenské dějiny rozpadají se takto, za boje oněch dvou nepřátelených principů, ve čtvero velkých uměleckých stupňů, nám jest však nyní ptáti se dále po posledním plánu tohoto vznikání a děje, neboť dorské umění nám nemůže být posledním účelem a nejvyšším vrcholem oněch uměleckých pudů. A zde se nám otvírá pohled na vznešený a velebený výtvar, na *attickou tragedii* a dramatický dithyrambos jakožto společný cíl obou pudů, jejichž tajuplný svazek manželský zvěčnil se po dlouhém předchozím zápase v tomto dítěti - jež je spolu Antigo-nou i Kassandrou.

5.

Bližší se vlastnímu cíli úvahy, jež směřuje k poznání dionysko-apollinského genia a jeho uměleckého díla, či aspoň k tuše onoho úvodního mystéria. I ptáme se nejdříve, kde poprvé se ukazuje v hellenském světě onen nový zárodek, jenž se poté rozrůstá až v tragedii a v dramatický dithyrambos. Na to nám dává sám starověk obraznou odpověď, neboť na malbách, gemách a jinde zpodobuje vedle sebe *Homéra* a *Archilocha* jakožto praotce a světlohoše řeckého básnictví, čímž se projadřuje určitý pocit že jen tyto oba byli povahy zcela původní a z nich že se na veškeré řecké potomstvo vyléval ohnivý proud. Homér, v sebe ponořený kmet a snivec, typus naivního umělce apollinského, s úžasem zírání na vášnivou hlavu Archilocha, toho válečného služebníka Mus, jenž divoce byl štván živobytím: novější esthetika nedovedla než k tomu připojití výklad, že prý zde proti umělcům „objektivnímu“ je postaven první „subjektivní“. Nám tímto výkladem není poslouženo, jež-

to v subjektivním umělci vidíme jen špatného umělce a na jakémkoli a jakkoli vyspělém umění především vždy požadujeme překonání subjektivnosti, vykoupení od lidského „já“, odmlčení vší individuální vůle a choutky; ba bez objektivnosti, bez čistého bezzájmového nazírání vůbec nevěříme v možnost sebe nepatrnějšího opravdového výtvaru uměleckého. Proto jest naší esthetice zprvu řešiti onen problém, jak to že „lyrik“ je umělcem: lyrik, jenž, podle zkušenosti všech dob, vždy říká „já“ a probíhá před námi celou chromatickou stupnicí svých vášní a žádostí. Právě tento Archilochos děsí nás vedle Homéra skřekem své nenávisi a svého výsměchu, opilými výbuchy svého chtění: zdaž on, prvý prý subjektivní umělec, není vlastně typickým neumělcem? Jenže jak si pak vysvětlit ony pocty, jež jemu, básníkovi, byly ve výročí velmi pamětihodných prokazovány právě delfskou věštírnou, tím oltářem umění „objektivního“?

Schiller nám osvětlil postup svého básnění psychologickým pozorováním, jehož sám nedovedl vysvětlit a jež přece zdá se být průkazné; doznává totiž, že, jako průpravný stav básnění, před sebou a v sobě neměl snad řady obrazů řazených podle příčinnosti myšlenek, nýbrž *náladu hudební*. („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“). Přidejme k tomu nejdůležitější úkaz vší antické lyriky, proti němuž naše novější lyrika je jako obraz boha bez hlavy, totiž všeobecné a přirozené spojení, ba ztotožnění *lyrika s hudebníkem*: i můžeme si na základě své esthetické metafysiky, kterou jsme již vyložili, ujasnit lyrika asi takto: lyrik jakožto dionysský umělec zprvu zcela splynul s prajednotou a jejím bolem a rozporem, i vytváří odraz této prajednoty jakožto hudbu, ačli hudba právem byla nazvána opakováním světa a jeho druhým odlitkem; nyní se mu však tato hudba stává viditelnou, pod apollinským účinkem snu, jakoby *ve snovém obraze a podobenství*. Onen odraz prabolesti, jenž v hudbě byl neobrazný a nepojmový, ale zdáním dochází svého vykoupení, vytváří teď druhé zrcadlení jako jednotlivé podobenství či příklad Svě subjektivností vzdal se umělec již v postupu dionysském: obraz jenž, mu nyní ukazuje jeho jednotu se srdcem světa, je snový výjev, symbolisující onen základní rozpor a prvotní bol spolu s praslastí zdání. Lyrikovo „já“ tedy zaznívá z propasti bytí: jeho „subjektivnost“ je pouhá fikce moderních esthetiků. Jestliže Archilochos, prvý lyrik mezi Řeky, zvěstuje Lykambovým dcerám svou zuřivou lásku a spolu své pohrdání, není to jeho osobní vášeň, jež před námi tančí v záchvatu orgiasmu: vidíme Dionysa a menady, vidíme zpitého blouznivce Archilocha přemoženého spánkem - jak nám to v Bakchách popisuje Euripides, kde líčí spánek na horské pastvině v poledním slunci -: a nyní k němu přistupuje Apollon a dotkne se ho vavřínovou snílkou. Teď jako by dionysský hudební okouzlení spáčovo sršelo vůkol sebe obraznými jiskrami, lyrickými to básněmi, jež v nejvyšším svém rozvití mají jméno tragedie a dramatických dithyrambů.

Plastik i spřízněný s ním epik je ponořen v pouhé vnímání obrazů. Dionysský hudebník je bez jakéhokoli obrazu, je sám prabol a jeho prazvuk. Lyrický genius cítí, kterak z

mystického stavu odosobnění a sjednocení vyrůstá svět obrazů a podobenství, jenž má barvitost, přičinnost a rychlost docela jinou než onen svět plastikův a epikův. Epik žije s radostnou pohodou v těchto obrazech a jen v nich, neznaven a s vroucí láskou je rozbíráje až do nejmenších rysů; epikovi i obraz pohněvaného Achilla je pouhý obraz, jehož hněvným projevem se kochá se vši snovou slastí ze zdání, takže je tímto zrcadlem zdání chráněn proti splynutí a stmelení se svými postavami: obrazy lyrikovy nejsou naproti tomu nic jiného než *on* sám, jsou to jen jakoby rozmanité jeho objektivace, a proto on jakožto hybný střed onoho světa smí říci „já“: jen že toto jáství není totéž jako u bdícího člověka empiricky reálného, nýbrž je to jediné doopravdy jsoucí a věcné jáství, jehož odrazy dívá se lyrický génius až na dno všech věcí. A pomysleme si, že mezi těmito odrazy shlédne též *sebe sama* jakožto negenia, totiž že uvidí svůj „subjekt“ s celou změtí svých subjektivních vášní a volných hnutí, upřených na nějakou určitou věc, která se mu zdá být skutečnou; vypadá-li to teď tak, jako by lyrický génius a sdružený s ním negenius byli jedno a totéž a jakoby to byl onen génius, jenž o sobě užívá slůvka „já“, nemůže nás toto zdání již másti jako svádělo ty, kdož lyrika označovali za básníka subjektivního. Ve skutečnosti Archilochos, člověk náruživě vzplanuvší láskou i nenávisť, je pouhou visí onoho genia, který již není Archilochem, nýbrž geniem světa a který symbolicky vyslovuje svou prabolest v podobenství o člověku Archilochovi: ale onen subjektivně chtějící a žádostivý člověk Archilochos, ten vůbec nikdy nemůže být básníkem. Není však ani třeba, aby lyrik viděl před sebou jako odraz věčného bytí právě jen jev člověka Archilocha : a tragedie je důkazem, jak daleko se může svět lyrikových vidění vzdáliti od onoho jevu, který ovšem stojí na prvním místě.

Schopenhauer, jenž si nezatajoval obtíže, s jakou je spojeno zařazení lyrického umělce, domnívá se, že našel východisko, jímž nemohu s ním jíti - a přece měl právě on ve své hlubokomyšlné metafysice hudby pravou možnost v rukou, aby onu obtíž nadobro zdolal, tak jako se domnívám, že jsem ji tu zdolal já v jeho duchu a k jeho počtě. On naproti tomu udává toto za zvláštní podstatu písně („Svět jako vůle a představa“ I. 295): „To, co vyplňuje vědomí pěvcovo, je subjekt vůle, tj. vlastní jeho chtění, často jako chtění uvolněné, ukojené (radost), častěji snad ještě jako chtění potlačované (smutek), vždy jako afekt, vášeň, pohnutý stav nitra. Vedle toho však a spolu s tím uvědomuje si pěvec pohledem na vů-kolní přírodu sám sebe jakožto subjekt čistého poznávání bez vůle, jehož neotřesený duševní klid nyní vstupuje v protiklad proti chtění vždy omezenému, vždy ještě nuznému: pocit tohoto kontrastu, tohoto vzájemného vlivu vyslovuje se v celku písně a tvoří vůbec lyrický stav. V tomto stavu jako by k nám přistupovalo čisté poznávání, aby nás vykoupilo od chtění a jeho naléhání: my poslechnem; leč jenom na krátké okamžiky: vždy znovu jsme chtěním, vzpomínkou na své osobní cíle, vytrhováni z pokojné kontemplanace; ale vždy jsme též znovu od vůle odlákáni nejbližším krásným okolím, v němž se nám podává čisté poznání, nezkalené vůlí. Proto se v písni a v lyrické náladě podivuhodně směšuje chtění (osobní zájem o účely) a čisté nazírání vůkolního světa: mezi oběma se hledají a vytvářejí vztahy;

subjektivní nálada, afekce vůně, sděluje nazíranému okolí v reflexu svou barvu, a obráceně; a pravá píseň je otisk celého takto smíšeného a rozděleného duševního stavu.“

Kdo by nepoznal, že v tomto líčení je lyrika charakterisována jako nedokonale dosažené umění, jež jenom skokem a zřídka dochází svého cíle, ba víc: jako umění poloviční, jehož *podstata* spočívá prý v tom, že se podivně pronikají chtění a čisté nazírání, tj. stav neesthetický a esthetický? My naopak tvrdíme, že celý ten protiklad, podle něhož i Schopenhauer ještě jednotlivá umění zařazuje a hodnotí, totiž protiklad subjektivnosti a objektivnosti, vůbec nepatří do esthetiky, ježto subjekt, tj. individuum chtějící a podporující své sobecké účely, může znamenati leda odpůrce umění, nikoli jeho zdroj! Pokud však subjekt je umělcem, jest již vykoupěn ze své individuální vůle a stal se jakoby mediem, jehož prostřednictvím jediný skutečně jsoucí subjekt oslavuje své vykoupení v oblasti zdání. Neboť je nutno, aby nám bylo jasné k našemu ponížení a spolu k našemu povznesení, že umělecká komedie přece vůbec není prováděna pro nás, dokonce ne k našemu polepšení a vzdělání, ba že my nejsme ani vlastními původci toho světa umění: smíme však o sobě míti za to, že pro skutečného tvůrce toho světa my jsme již obrazy a umělecké projekce a máme své nejvyšší -důstojenství jakožto umělecké výtvořiny - neboť život a svět jsou na věky věků v *ospravedlněny* jen jakožto *jevy esthetické*: - ale ovšem, vědomi jsme si tohoto svého významu asi tak, jako vojáci namalovaní na plátně jsou si vědomi bitvy tam vypodobené. Je tedy všechno naše vědění o umění v podstatě ilusorní, neboť jakožto vědoucí nejsme totožní s onou bytostí, která si, jsouc tvůrcem i divákem té umělecké komedie, připravuje věčný požitek. Jen pokud genius v samém aktu uměleckého plození splývá s oním praumělcem světa, jen potud může něco vědět o věčné podstatě umění; neb v onom stavu se s ním děje zázrak a tehdy on jest podoben příšernému pohádkovitému zjevu, jenž koulí očima a vidí sám sebe: i je spolu subjekt i objekt, je básník a herec i divák v jeden čas.

6.

O Archilochovi dokázalo učené bádání, že zavedl do písemnictví *lidovou píseň* a že mu obecné hodnocení Řeků za tento skutek vykázalo ono jedinečné místo vedle Homéra. Co však znamená lidová píseň proti venkoncem apollinskému eposu? Co jiného než perpetuum vestigium sdružováním mezi živlem apollinským a dionysským! Její ohromná rozšířenost, obepínající všechny národy a stupňující se vždy v nových výtvořech, je nám dokladem, jakou sílu má onen dvojímý pud umělecké přírody, jenž zanechává stopy v lidové písni podobně, jako se v jeho hudbě zvětňují orgiastická hnutí národa. Ba dalo by se dojistá i historicky dokázati, že každá doba, bohatá a produktivní v lidových písních, byla též nejsilněji vzněcována prouděním dionysským, v němž je vždy spatřovati podklad a předpoklad lidové písně.

Lidová píseň je nám však nejprve hudebním zrcadlem světa, je to původní melodie, i-ia si teprve hledá souběžný doprovod snový, aby jej vyslovila básnicky. *Melodie tedy je živel pramení a spojující* a může tudíž projít několika objektivacemi v několika textech. Je (také v naivním hodnocení lidovém daleko důležitější a nezbytnější než text Melodie ze sebe rodí báseň, a to vždy znovu; toť také smysl *strofické formy lidové písně*: to mi bylo vždy velkým překvapením, až jsem našel tento výklad. Kdo se podle této teorie podívá na nějakou sbírku lidových písní, třeba „Des Knaben Wunderhorn“, najde bezpočet příkladů, jak melodie, neustále rodící, srší kolem sebe jiskrami obrazů, jež ve své pestrosti, ve své náhlé změně, ba ve své bláznivé překotnosti projevují sílu protichůdnou epickému zdání a jeho poklidně důslednému proudu. S hlediska eposu zasluhuje tento nestejný a nepravidelný svět lyrických obrazů prostě odsouzení: a jistě že jej za Terpandra odsuzovali obřadní epičtí rhapsodové apollinských slavností.

Vidíme tedy, že při básnění lidové písně jazyk se usilovně namáhá, aby *napodobil hudbu* : proto počíná se Archilochem nový svět poezie, jenž je v nejhlubším rozporu se světem homérickým. Tím jsme vyznačili jedině možný vztah mezi poesí a hudbou, slovem a tónem: slovo, obraz, pojem, hledá výraz obdobný hudbě a zakouší na sobě její moc. V tomto smyslu smíme v dějinách řeckého jazyka rozeznávat dvě podstatných proudů podle toho, napodobil-li jazyk svět obrazů a jeví či svět hudby. Kdo se zahlubá do jazykových diferencí barvy, větné stavby, slovní zásoby u Homéra a Pindara, pochopí, co tento protiklad znamená; ba pozná se smyslnou zřetelností, že mezi Homérem a Pindarem zazněly patrně *orgiastické melodie fléten Olympových*, které ještě za Aristotela, v době vývoje hudby nepoměrně pokročilé, strhovaly ke zmámenému nadšení a ve svém původním účinku do-jista dráždily všechny výrazové prostředky souvěkých lidí k napodobování. Uvádím známý doklad našich dní, v němž dnešní estetika vidí jen něco závadného. Jsme toho vždy znovu svědky, že Beethovenova symfonie nutí jednotlivé posluchače k obrazné mluvě nebo aspoň že spojování různých obrazových světů, zplozených nějakou hudební skladbou, má ve své pestrosti velmi fantastické, ba protimluvné vzezření: a naše estetika zakládá si na tom, může-li na takovém sdružování brousiti svůj ubohý vtip anebo prostě přehlížeti ten úkaz, jenž věru stojí za vysvětlení. Ba i když komponista o nějaké skladbě mluví v obrazech, označí-li třeba symfonii za pastorální a jednu větu za „scénu u potoka“, jinou za „veselý shluk venkovanů“, jsou to rovněž jen podobenství a představy, jejichž vznik je v hudbě - ne že by hudba předměty snad napodobovala,- jsou to představy, jež nás nížádným směrem nemohou poučiti o *dionýsském* obsahu hudby, ba jež vedle jiných obrazů nemají vůbec výlučné hodnoty. Přeneseme-li tento úkaz, jak se hudba vyvíjí v obrazech, na mladistvě svěží a jazykově tvůrčí dav lidu, začínáme tušiti, jak vzniká strofická lidová píseň a jak všechna jazyková schopnost je vzněcována novým principem napodobování hudby.

Smíme-li tedy lyrické básnictví pojímati za napodobující vyzářování hudby do obrazů a pojmů, můžeme si nyní dát otázku: „čím se *jeví* hudba v zrcadle obraznosti a pojmů?“ *Jeví*

se být *vůlí* v schopenhauerovském smyslu, t j. čímśi, co je protikladem estetické nálady, čistě kontemplativní a prosté všeho chtění. Zde budiž co nejostřeji podstata rozeznávána od jevu: hudba nemůže co do své podstaty nikterak býti vůlí, protože by jakožto taková byla vůbec vyloučena z oblasti umění - neboť vůle nemá s estetikou nic společného -; ale hudba *se jeví* být vůlí. Neboť aby její jev byl vyjádřen obrazy, k tomu potřebuje lyrik všech hnutí vášně od septu náklonnosti po repot šílenství; pod tlakem pudu, aby o hudbě hovořil v apollinských podobenstvích, chápe celou přírodu a sebe sama jen jako věčné chtění, požadování, toužení. Pokud však hudbu vykládá v obrazech, spočívá sám v tichém mořském klidu apollinského zírání, nechť i vše nač hledí vůkol sebe, je sebe více v pohybu vzrušeném a tísnivém. Ba shlédne-li týmž mediem sebe sám, ukáže se mu vlastní jeho obraz ve stavu neuspokojeného cítění: jeho vlastní vůle a touha, jeho vlastní ples a ston je mu podobenstvím, jímž si vykládá hudbu. Toť lyrikův fenomén: jakožto apollinský genius vykládá hudbu obrazem hudby, zatím *co* sám, úplně odpoután od hltavostí vůle, jest čistým a ne-zkaleným okem slunečným.

Celý tento rozbor vychází z přesvědčení, že lyrika je nadobro závislá na duchu hudby, kdežto hudba sama, ve své neomezenosti, obrazu ani pojmu *nepotřebuje*, nýbrž je pouze vedle sebe *snáší*. Lyrikova báseň nemůže vypovídati nic, co v nejhromnější a nejobecnější platnosti neleželo již v hudbě, která ho nutila k obrazné řeči. Jazyk se nikdy zcela vyčerpávajícím způsobem nezmocní světové symboliky hudby, protože hudba se symbolicky vztahuje na prvotní rozkol a prvotní bol v srdci prabytosti, tudíž symbolisuje oblast, která je nad veškerým jevem a před veškerým jevem. Proti ní každý jev jest pouhým podobenstvím: proto *jazyk*, jakožto nástroj a náznak jevů, nikde a nikdy nemůže na venek vynésti nejhlubšího nitra hudby, nýbrž zůstane, dá-li se do jejího napodobování, jenom ve vnějším styku s ní, zatím co se nejhlubší smysl hudby veškerou lyrickou výmluvností ani o krůček nepřiblíží srozumitelnosti.

7.

Vezměme všechny předchozí umělecké zásady na pomoc, abychom se vyznali v bludišti, jímž je nám označiti *vznik řecké tragédie*. Myslím, že není absurdnu tvrdím-li, že problém tohoto vzniku posud ještě nebyl ani vážně postaven, tím méně rozřešen, nechť i sebe častěji byly třepetavé cáry starověké tradice v různých kombinacích sešívány a opět párány. Tato tradice nám říká se vši rozhodností, že *tragédie povstala z tragického choru* a původně byla jen chorem a ničím než chorem: pročež máme povinnost podívat se tomuto choru jakožto pravému pradamatu do srdce a nespokojovat se běžnými frásemi, že ten sbor je nějaký ideální divák anebo že jeho úkolem bylo, aby proti knížecí oblasti scény zastupoval lid. Nechť si Aristoteles na jednom místě sebe víc podporuje tento druhý výklad, znící ne-jednomu politikovi tak vznešeně, že totiž demokratičtí Atheňané ztělesnili neměnný mrav-

zákon v lidovém choru, jenž prý proti vášnivým výstřelkům a výstřednostem králů je v právu: původní útvar tragedie je takovýmto vysvětlením nedotčen, ježto z oněch ryze náboženských začátků byl vyloučen všeliký protiklad mezi lidem a knížetem jakož vůbec jakýkoli okruh myšlenek politicko - sociálních; ale i známou klasickou formu choru u Aischyla a Sofokla vysvětlovali z předtuchy „konstitučního lidového zastoupení“¹ zdá se nám býti blasfemií, jíž se ovšem leckterý interpret nenechal zastrašiti. Konstitučního lidového zastoupení neznají starověké státní ústavy v praxi a také ho, doufejme, ve své tragedii nemohly ani „tušit“.

Daleko proslulejší než tento politický výklad sboru jest návrh Augusta Viléma Schlege-la, abychom se na něj dívali jako na jakýsi souhrn a výtazek davu diváků, tedy jako na „ideálního diváka“. Proti onomu historickému podání, že tragedie původně byla pouze chorem, jeví se Schlegelovo tvrzení hrubé a nevědecké, leč nabylo skvělé záře svým soustředěným projádřením, pravou germánskou zálibou pro vše, co se zve „ideální“, a úžasem, jež na okamžik vyvolá. Žaseme totiž, jakmile divadelní obecnstvo, tak dobře nám známé, srovnáme s oním chorem a když si dáme otázku, zda lze vůbec mysliti, že by se z tohoto publika vyidealisovalo něco, co by se podobalo tragickému choru. Potají to popíráme a díváme se teď i odvaze Schlegelova tvrzení i zcela odchýlnému rázu obecnstva v Řecku. Domnívali jsme se přece vždy, že pravý divák, buď si kdo buď, nutně si nepochybně uchovával vědomí, že má před sebou umělecký výtvar a nikoli empirickou realitu: tragický chor Řeků naproti tomu je nucen v postavách scénických poznávati tělesné skutečnosti! Chor Okeano-ven skutečně věří že před sebou vidí titana Promethea, a má sebe za stejně reální jako boha na scéně. A to že by byl nejvyšší a nejčistší stupeň diváka, míti - jako dcery Okeanovy mají - Promethea za tělesně a reálně existujícího? A že by bylo znakem ideálního diváka, aby běžel na jeviště a boha vyprošťoval z jeho muk? My jsme věřili v estetické obecnstvo, my jsme jednotlivému divákovi přiznávali tím větší schopnost, čím spíše dovedl bráti umělecký výtvar za umění, tedy estheticky; a teď nám Schlegelův výraz naznačil, že dokonalý ideální divák nenechá scénického světa na sebe působiti estheticky, nýbrž tělesně a empiricky. Ó těch Řeků! vzdycháme; vždyť oni nám zvrátí naši esthetiku! Leč jsouce tomu již zvyklí přemílali jsme Schlegelovu tbeorii, kdykoli přišla řeč na řecký chor.

Ale ono zcela přesné podání mluví tu proti Schlegelovi: sbor sám o sobě, bez jeviště, tedy prvotní podoba tragedie, a onen sbor ideálních diváků - to jsou představy, jež se spolu nesnášejí. Jaký by to byl umělecký druh, jenž by byl abstrahován z pojmu diváka a jehož vlastní formou by tedy byl jakýsi „divák o sobě“! Divák bez divadla, toť protismyslňný pojem. Skoro se nám zdá, že zrození tragedie nelze vyvoditi ani z úcty k mravní chápavosti davu ani z pojmu diváka bez divadla, skoro se nám zdá, že tu běží o příliš hluboký problém, aby se no tak povrchní badatelské metody vůbec mohly jen dotknouti.

Daleko cennější *chápání* choru a jeho významu osvědčil již Schiller v proslulé předmluvě k své „Messinské nevěstě“: měl chor za živoucí hradbu, jíl se tragedie obehnala, aby se

nadobro uzavřela od světa skutečnosti a aby si uchovala svou ideální půdu a svou básnic-

kou volnost

Schiller bojuje touto svou nejdůležitější zbraní proti obecnému pojmu přirozenosti, proti iluzi, jež bývá v dramatickém básnictví běžně požadována. Dovojuje, že den je na divadle umělý, architektura jen symbolická, metrická mluva rázu ideálního, ale že stále ještě vládne mylné pojetí celkového výtvoru, neboť není na tom dosti, aby se trpělo jen jako básnická licence, co přece je vlastní duší veškerý poesie. Zavedení choru pak je Schillerovi rozhodující krok, jímž se všemu naturalismu v umění vyhlašuje otevřeně poctivý boj. - To je, zdá se mi, *„nazírala“*, pro jaké nás věk, chvástaje se svou povzneseností, razil podněcující heslo o „*lžiidealismu*“. Bojím se jen, že jsme my se svým dnešním uctíváním přirozenosti a skutečnosti dospěli protipólu všeho idealismu, totiž kultu voskového panoptika. Také zde lze mluvit o jakémsi umění, jako v jistých oblíbených románech dnešní doby: jen ať nás netýrají domyšlivým nárokem, že tímto uměním je překonán Schillerův a Goethův „*lžiidealismus*“.

Je to arci „ideální“ půda, na níž podle správného poznatku Schillerova kráčívá řecký chor satyrů, chor prvotní tragedie; je to půda vysoko povznesená nad skutečnou dráhu smrtelníků. Řek si pro tento chor zrobil vzdušná lešení vybájeného *přírodního stavu* a na ně postavil vybájené *přírodní bytosti*. Tragedie vyrostla na tomto základu i byla hned od počátku odloučena od pedantického obdělávání přírody. A přece to není svět libovolně vesně-ný někam mezi nebesa a zemi, nýbrž svět stejné reality a věrohodnosti, jakou pro věřícího Helleny měl Olymp se svými božskými obyvateli. Satyr jakožto člen dionyského choru žije v realitě, již náboženství uznává, pod záštitou mythu a kultu. Že se jím počíná tragedie, že z něho promlouvá její dionyská moudrost, uvádí nás tu ve stejný úžas jako vůbec to, že tragedie vznikla z choru. Snad bude dobře zahájiti tento výklad tvrzením, že satyr, vybáje-ný ten přírodní tvor, je ke kulturnímu člověku asi v tom poměru jako dionyská hudba k civilizaci. O civilizaci tvrdí Richard Wagner, že je hudbou pohlcována asi tak, jako svit lampy je rušen denním světlem. Stejně, domnívám se, cítil se člověk řecké kultury anulován tvářmi v tvář sboru satyrů: toť první účinek dionyské tragedie, že stát i společnost a vůbec propast mezi člověkem a člověkem ustupuje premocnému pocitu jednotnosti, jenž uvádí zpátky na srdce přírody. Metafysická útěcha - a s tou, jak již nyní naznačuji, propouští nás každá pravá tragedie -, útěcha, že život přes všechnu měnlivost jeví se v prazákladě nezničitelný co do své moci a slasti, ta útěcha zjevuje se v tělesné zřetelnosti jakožto satyr-ský chor, jakožto chor přírodních bytostí, jež jako by žily svůj věčný život za vši civilizací a zůstávají neměnné tytéž, nechť se i střídají pokolení a děje národů.

Tímto sborem utěšuje se hlubokomyslný Hellen, jedinečně uschopněný k nejněžnějšímu i nejtěžšímu utrpení, on, jenž rezavým pohledem proniknuv hroznou ničivost tak zvané světové historie i ukrutnost přírody, ocitá se v nebezpečí, že se mu zasteskne po buddhovském popření vůle. Zachrání ho umění, a uměním si ho zachraňuje - život

Opojení dionysického stavu se svým stíráním obyčejných mezí a životních hranic chová v sobě totiž, pokud trvá, jistý *lethargický* živel, do něhož se ponořuje vše, co bylo prožito v osobní minulosti. Tak se touto propastí zapomenutí odlučuje svět všední skutečnosti od světa skutečnosti dionysické. Jakmile se však ona všední skutečnost vrátí opět do vědomí, vzbuzuje pocit hnusu, vyplývá pak z toho asketická nálada, jež popírá vůli. V tomto smyslu po-dobá se dionysický člověk Hamletu: oba jednou vrhli pohled do pravé podstaty věcí, oba *pomalí*, i hnusí se jim jednat; neb jejich jednání nemůže pranic změnit na věčné podstatě věcí, i pociťují to za něco směšného či potupného, žádá-li se na nich, aby napravovali svět, jenž je vymknut z dráhy. Poznáním se zabývají jednání, k jednání je třeba býti zahaleno v šlář iluze - toť pravé naučení hamletovské a nikoli ona laciná moudrost o peciválském snílkoví, který z přemíry reflexe, z jakéhosi nadbytku možností nedostane se k jednání; ne reflektování, ne! - ale pravé poznání, pohled do tváře děsné pravdy, toť, co váží víc než všechny motivy, jež nutkají k jednání; tak tomu s Hamletem, tak tomu s dionysickým člověkem. Teď už nepomáhá nižádná útěcha, touha jde dál než k posmrtnému světu, dál než k samým bohům, život i se svým svůdným zrcadlením v bozích či v nesmrtnosti po smrti je popřen. Jsa si vědom, že jednou zřel pravdu, vidí teď člověk všude jen děs nebo absurdnost bytí, teď chápe symboličnost osudu Ofeliina, teď poznává moudrost lesního bůžka Sílena: jímá ho hnus.

Zde, v tomto svrchovaném nebezpečí vůle, blíží se záchrance, blíží se kouzelník znalý léků: přichází *umění*. Jen umění dovede onen hnus nad děsem či absurdností života ztlumiti v představy, s nimiž lze žíti: těmito představami jsou *vznešenost*, to jest umělecké spoutání děsu, a *komika*, to jest umělecké vybití hnusu, jenž byl způsoben absurdností. Satyrský chor dithyrambu, toť záchranný skutek řeckého umění; ony záchvaty, o nichž byla řeč, vysílily se v pomocném světě dionysických těchto průvodců.

8.

Satyr a idylický pastýř naší novější doby, ti oba jsou výplody touhy, pnoucí se po stavu prvotním a přirozeném; ale jak pevným a nezlekáným hmatem sáhl Řek po svém lesním muži a jak stydlivě a změkčile zahrával si moderní člověk s lichotným obrazem rozmazleného, na flétnu hrajícího, zženštilého pastýře! Přírodu, ještě nezpracovanou poznáním, přírodu se závorami kultury ještě neodemknutými, viděl Řek ve svém satyroví, jenž mu nicméně nesplýval s opicí. Naopak: bylo to předobrazení člověka, byl to výraz jeho nejvyšších a nejsilnějších hnutí, byl to nadšený blouznivec, jež vzněcuje boží blízkost, soucítící soudruh, v němž se opakuje boží utrpení, byl to věštec, jenž z prsou přírody má nejhlubší moudrost, byl to symbol všemocného pohlavního pudu přírody, již Hellen uctívá ve zbožném úžasu. Satyr byl čímsi vznešeným a božským: tak se jevil zvlášť bolestně se hroutícímu pohledu dionysického člověka Vyšňořený, vylhaný pastýř byl by ho urážel: na nezaha-

lených a neporušeně velkolepých rysech přírody spočívalo však jeho oko ve vznešeném uspokojení; zde byla s pravzoru člověka setřena iluze kultury, zde se odhaloval pravý člověk, vousatý satyr, jenž v plesu vzýval svého boha Hed ním se scvrkal člověk kultury ve lživou karikaturu. I vůči těmto počátkům tragického umění je Schillerův výklad v právu: sbor, tot' živoucí hradba proti náporu skutečnosti, neboť satyrský sbor zpodobuje život prav-divěji, skutečněji, dokonaleji než kulturní člověk, jenž sám sebe obyčejně má za jedinou realitu. Oblast poesie neleží mimo svět, není to fantastická nemožnost vylíhnutá v básnickém mozku: chce býti pravým toho opakem, chce býti nelíčeným výrazem pravdy, i jest jí odvrhnouti lživou zdobu oné domnělé skutečnosti kulturního člověka. Kontrast mezi touto vlastní pravdou přírody a kulturní lží, která si dává vzezření jediné reality, podobá se kontrastu mezi věčným jádrem světa- věcí o sobě - a souhrnem jevů: a tak jako tragédie v sobě chová metafysickou útěchu, že ono jádro trvá věčně, zatím co jevy neustále hynou, tak vyslovuje již symbolika satyrského choru své podobenství o onom pravztahu mezi věcí o sobě a jevem. Onen selankovitý pastýř moderního člověka je pouze otisk souhrnu vzdělanostních přeludů, v němž mylně vidí přírodu; dionyssky Řek chce pravdu i přírodu v nejsilnějším stupňování - i zří se začarována v satyra

Za takových nálad a poznatků plesá blouznivý zástup sluhů Dionysových: jejich moc se mění před jejich vlastníma očima takže mní sebe samy viděti v podobě obrozených geniů přírody, jako satyry. Pozdější ustavení choru a tragédie jest umělecká nápodoba onoho přirozeného úkazu, jenže teď ovšem bylo nutno rozeznávat mezi dionysskými diváky a těmi, kdož jsou dionyssky okouzlení. Nezapomínejme však, že obecnstvo attické tragédie samo sebe shledávalo v choru orchestry, že vlastně nebylo rozdílu mezi obecnstvem a chorem: neb vše je jen velký vznešený chor tančících a zpívajících satyrů či těch, kdo se těmito satyry dávají zastupovati. Schlegelovo slovo se nám tu naplňuje hlubším obsahem. Sbor je „ideální divák“ v tom smyslu, že je jediný, kdo se dívá, kdo vidí scénický svět těchto visí. Publikum diváků podle našeho stříhu bylo Řekům neznámo: v jejich divadlech, jejichž hlediště se terasovitě zvedala v sousředných obloucích, bylo jednomu každému lze, aby veš-keren kulturní svět vůkol sebe doopravdy *přehlédl* a aby upřeně se dívaje, sám si připadal členem choru. Můžeme tedy v choru na jeho primitivním stupni v prvotní tragédii viděti sebezrcadlení dionysského člověka: což si nejjasněji ozřejmíme postupem herce, jenž, je-li doopravdy nadán, vidí úlohu, kterou má tlumočiti, vznášet se před svými očima tak hmotně, jako by na ni mohl sáhnouti. Satyrský sbor je v prvé řadě viděním dionysského davu, tak jako jevištní svět je zas viděním tohoto satyrského sboru: síla tohoto vidění je do té míry mocná, že otupuje a obrňuje pohled proti civilisovaným lidem, kteří kolemkol táboří v řadách sedadel. Útvar řeckého divadla připomíná osamělé horské údolí, scénická architektura se zjevuje jako zářná formace mraků, již bakchové, těkající pohořím, shlédnou s vysoká jako by to byl nádherný rám, z něhož jim zasvítí obraz Dionysův.

Onen umělecký projev, jež zde rozbíráme k výkladu tragického choru, zdá se učene-c nazírání, jež si naše doba osvojila o prvcích tvůrčího postupu, málem čímsi pošetilým: a přece je nad slunce jasnější že básník jen tím je básníkem, že se vidí obklopena postavami, které před ním žijí a jednají a jimž on zírá až do nejhlubšího nitra. Podivná slabost moderního nadání svádí nás k představě, jako by estetický projev byl cosi příliš složitého a abstraktního. Pravému básníku však metafora není řečnickou figurou, nýbrž je to obraz, jenž něco zastupuje a jenž mu tane na mysli skutečně místo pojmu. Charakter mu není celek, jenž by byl sestavován z uměle hromaděných jednotlivých rysů, nýbrž je to před jeho očima živá, k hmatání živá osoba, která se od stejné postavy viděné malířem, Uší jen tím, že neustále žije a jedná dál. Čím to, že Homér líčí mnohem názorněji než všichni ostatní básníci? Že o tolik více nazírá. Mluvíme o poesii tak abstraktně, protože my všichni jsme as špatní básníci. Ve své podstatě je estetický jev prostinký; jenom můj schopnost neustále vidět živoucí hru a neustále žítí obklopen zástupy duchů - a je z tebe básník; cít jenom nutnost sám se proměňovati a hovořit z jiných těl a z jiných duší - a jsi dramatik.

Dionyské vzrušení dovede celému davu vnuknouti tuto uměleckou schopnost, vidět se obklopena takovým zástupem duchů a cítit se s nimi vnitřně sjednocena Tento proces tragického choru, toť *dramatický* projev: je to schopnost vidět se před sebou změněna a nyní jednati tak, jako by se opravdu bylo událo převtělení do jiného těla, do jiné povahy. Tento proces stojí na prahu dramatického vývoje. Zde neběží o rapsoda, jenž se svými obrazy ne-splývá, nýbrž, podoben malíři vidí je pozorujícím okem někde vně; zde běží už o to, že individuum zmizelo, byvši pohlceno cizí bytostí. Šíří se pak tento úkaz jako nákaza: celé množství cítí se takto očarováno. Proto je dithyramb podstatně odlišen od každého jiného chorického zpěvu. Panny, jež, nesouce ratolesti vavřínu, slavnostně kráčejí za obřadného zpěvu k Apollonovu chrámu, zůstávají, kým jsou, a uchovávají si svá občanská jména: dit-hyrambický sbor naproti tomu, toť sbor proměněných, jejichž občanská minulost, jejichž sociální postavení upadly úplně v zapomenutí: stali se z nich služebníci svého boha, žijící mimo dobu a mimo jakoukoli společenskou sféru. Všechna ostatní chorická lyrika Hellenů je pouze ohromným stupňováním apollinského pěvce -jednotlivce; v dithyrambu však stojí před námi obec nevědomých herců, kteří druh na druhu se dívají jako na bytosti převtělené.

Očarování je předpokladem všeho dramatického umění. V tomto očarování dionyský blouznivec vidí sám sebe jako satyru, *a jakožto satyr zří boha, t. j. zří ve svém přeměnění nové vidění ve vnějším světě - apollinské vyvrcholení svého stavu. Tímto novým viděním drama je v sobě dohotoveno.*

Po tomto poznání je nám řeckou tragedií chápati jakožto dionyský sbor, jenž se vždy znovu vybíjí ve světě apollinských obrazů. Ony sborové součásti, jimiž tragedie je proplétána, jsou tedy jakoby mateřským lůnem všeho tak řečeného dialogu, to jest všeho jevištního světa, vlastního dramatu. Několikrát po sobě veda k takovému vybití, vyzaruje tento prazáklad tragedie onu dramatickou visi, jež je venkoncem snovým zjevem a tudíž epického rá-

zu a přece jakožto objektivace stavu dionysického nezpodobuje apollinské vykoupení zdáním, nýbrž naopak znázorňuje rozbití individua a jeho splývání s prvotním bytím. Je tedy drama apollinská symbolisace dionysických poznatků a účinků a je tím jakoby hlubokou propastí odloučeno od eposu.

Tímto pojetím dochází svého úplného vysvětlení *chor* řecké tragedie jakožto symbol veškerého dionysicky vzrušeného množství. Dosud, usuzovavše podle sboru na moderním jevišti, zvláště podle sboru operního, nemohli jsme vůbec pochopit, jak to, že onen tragický chor Řeků má být starší, původnější, ba důležitější než vlastní „akce“, ačkoli tomu přec nasvědčovalo výslovné podání; dosud nemohli jsme si právě s touto dosvědčenou původností a vysokou důležitostí choru uvést v soulad, čím to, že byl složen jen z nižších sloužících tvorů, ba zprvu jen z kozlovitých satyrů; dosud byla nám orchestra před scénou nero-zřešenou hádankou: teď jsme však došli poznání, že scéna i s akcí znamenala původně a vlastně pouhou visí, kdežto jedinou „realitou“ jest chor, jenž ze sebe tuto visí vytváří a mluví o ní veškerými symboly tance, tónu i slova Tento chor zří ve své visí svého pána a velitele Dionysa a je proto navždy chorem *sloužícím*: zří, kterak on, bůh, trpí a se proslavuje - a proto chor sám *nejedná*. Vůči bohu setrvává ve svém služebnickém postavení, ale přece je nejvyšším, totiž dionysickým vyjádřením *přírody*, i vydává jako ona, nadšené výroky věštby a moudrosti; je *soucinný* a proto též *moudrý*, hlásá pravdu, již vyposlouchal na srdci světa Tak tedy vzniká ona fantastická a zdánlivě tak absurdní postava moudrého a nadšeného satyra, jenž spolu, jako středověký Parcial, je člověk „nevědomý“ v protikladu k bohu: je odraz přírody a jejích nejmocnějších pudů, ba její symbol a spolu zvěstovatel její moudrosti, jejího umění: je hudebník, básník, tanečník, jasnovidce v jedné osobě.

Podle tohoto poznám, jež je v souladu s dochovanou tradicí, není *Dionysos*, vlastní ten jevištní hrdina a střed vise, v nejstarším období tragedie skutečně přítomen, nýbrž je jen představován, jakoby přítomen byl: to jest, z prvu jest tragedie pouze „sborem“ nikoli „dramatem“. Později děje se pokus, boha ukázat jako bytost reální a postavu vise spolu se zjasňujícím zarámováním předvésti viditelně každému oku: tím se zahajuje „drama“ v užším smyslu. Nyní se dithyrambickému choru dostává úkolu, aby posluchače dionysicky vzněcoval do té míry, až by oni, když tragický hrdina se zjeví na scéně, neviděli snad člověka neforemně maskovaného, nýbrž postavu a visí, která se zrodila z jejich vlastního opojení. Představme si Admeta, jak v hlubokých dumách vzpomíná své právě zesulé choti Alkestidy a cele je ponořen do tohoto zžíravě duchového zírání - a náhle, zahalenu, přivádějí mu podobně utvořenou, podobně krácející ženskou postavu: představme si jeho nenadálý chvějný nepokoj, jeho bouřlivé srovnávání, jeho instinktivní přesvědčení - i máme obdobu k onomu pocitu, s jakým divák dionysicky vzrušený viděl na scéně vstupovati boha, s jehož utrpením on sám již splynul. Bezděčně přenášel ten celý boží obraz, magicky se chvějící před jeho duší, na onu maskovanou postavu, jejíž realitu jako by nahrazoval neskutečností přízraku. Toť apollinský snový stav, za něhož se denní svět zahaluje v závoj, zatím

co se našemu zraku rodí nový svět, zřetelnější, srozumitelnější, júnavější než onen a přece stínovitější a podroben neustálé změně. I poznáváme v tragedii důsledně provedený protiklad stylů: mluva, barva, pohyblivost, dynamika slov rozestupuje se ve dvě zcela odlišných výrazových sfér podle toho, běží-li o dionysickou lyriku sboru či o scénický svět apollinského snu. Apollinské zjevy, v nichž se objektivuje Dionysos, nejsou již ono „věčné moře, měnivě vlání, životní plání“ jako hudba sboru, nejsou to již ony pouze tušené síly nezhuštěné v obraz, jimiž prochvíván, nadšený sluha Dionysův čeká blížícího se boha: teď se scény promlouvá zřetelnost a určitost epického rázu, teď Dionysos již nehovoří tajemnými silami, nýbrž jako epický hrdina a skoro jazykem Homérovým.

9.

Vše, co v apollinské části řecké tragédie, v dialogu, vyplouvá na povrch, vypadá prostě, průhledně, krásně. V tomto smyslu je dialog obrazem Hellena, jehož povaha se projevuje v tanci, protože v tanci největší síla je pouze potenciální, ale prozrazuje se pružností a bujností pohybů. Tak nás překvapuje mluva sofoklovských hrdin svou apollinskou určitostí a světlostí, takže nám ihned je, jako bychom viděli až na dno jejich bytosti, žasnouce poněkud, že neleží příliš hluboko. Abstrahujeme-li však od hrdinova charakteru, viditelně se zračícího na povrchu - vždyť tento charakter není konec konců nic více než světelný odraz vržený na temnou stěnu, nic více než pouhopouhý jev - a pokusíme-li se vniknouti do mythu, jenž se v těchto jasných zrcadleních promítá, prožíváme znenadání cosi, co je opak známého úkazu optického. Kdo zkusil podívat se pevně do slunce, musí se oslepen odvrátit a má před očima tmavé barvitě skvrny jako záchranu proti slepotě z přílišného světla: ony světelné odrazy sofoklovských hrdin, zkrátka ony apollinské znaky jejich masky, to jsou naproti tomu nutné výtvořky oka, jež odvážilo se podívat do nitra a do hrůz přírody, jsou to jakoby zářící skvrny, jež mají vyléčiti zrak, poraněný děsivou nocí. Jen tak smíme se domýšleti, že správně chápeme vážný a podstatný pojem „řeckého veselí“: naše doba ovšem tomuto pojmu rozumí venkoncem křivě a ještě si na svém neporozumění nerušené a s rozkoší pochutnává

Strastnejplnější zjev řeckého jeviště, neblahý *Oidipus*, byl Sofoklem pojat jako šlechtný muž, který je přese svou moudrost určen k bludu a k bídě, leč posléze svým bezmezným utrpením rozšiřuje kolem sebe magickou a požehnanou sílu, která působí ještě po jeho smrti. Šlechtný člověk nehřeší, toť smysl hlubokomyslné básně: necht' si jeho jednáním hyne zákon, každý přirozený řád, ba necht' si jím hyne mravní svět, přece opisuje toto jednání vyšší jakýs kouzelný kruh účinků, jež na troskách starého, zhrouceného světa zakládají nový. To nám chce říci básník, pokud je spolu náboženský myslitel: jako básník ukazuje nám zprvu zázračně zadržnutou při, již soudce rozvazuje poněmáhlu, uzel za uzlem, k vlastní své záhubě; pravá hellenská rozkoš z tohoto dialektického řešení je tak veliká, že tím celé dílo

nabývá jakési povýšené radostnosti, jež děsným předpokladům pře všude ulamuje ostří. V „Oidipu na Kolonu“ setkáváme se s touž radostností, ale je nad pomyslení povznesena a zjasněna; proti kmetu, sraženému k zemi přemírou neštěstí proti člověku, jenž je všemu vydán na pospas jako pouhý *trpitel* - stojí nadpozemská slast, která se snáší s božských sfér, naznačujíc nám, že hrdina ve svém ryze pasivním chování nabývá své nejvyšší aktivity, která sahá daleko nad jeho život, kdežto všechno jeho vědomé konání v předchozím životě vedlo ho jen a jenom k trpnosti. Tak se ponenáhlu rozvazuje uzlovitý proces oidipovské báje, jehož smrtelník uvolnit nedovedl - a nejhlubší lidská radost zmocňuje se nás při tomto božském protějšku naší dialektiky. Učinil-li náš výklad po právu básníkovi, lze se přece ještě ptáti, je-li tím vyčerpán obsah mythu: a tu se ukazuje, že celé pojetí básníkovo jest takovým světelným obrazem, jehož nám popřává hojivá příroda po našem pohledu do propasti. Oidipus otcovrah, Oidipus choť své matky, Oidipus luštitel Sfinjiny hádanky! Co vypovídá tajuplná trojice těchto osudových skutků? Je prastará lidová víra, zvláště mezi Per-šany, že moudrý mág může být zrozen jen z krvesmilného svazku: aplikováno na Oidipa, jenž rozluštil hádanku a oženil se s matkou, znamená to, že tam, kde věšteckými a magickými silami byl zlomen kouzelný kruh přítomnosti a budoucnosti, tuhý zákon individuace a vůbec vlastní taj přírody, tam nutně předcházelo cos hrozného, cos proti přírodě - jako onde incest; neboť jak by bylo lze přírodu přinutiti, aby se vzdala svého mysteria, leda vítězným jejím zdoláním, t j. nějakým protipřirozeným skutkem? Ten poznatek vidím vyjádřen v oné hrozné trojici Oidipových osudů: Kdo rozluští hádanku přírody - oné pololidské, poloz-vířecí sfinjy -, rozlomí též jako vrah svého otce a jako choť své matky, nejsvětější přírodní řády. Ba jako by nám mythus šeptem napovídal, že moudrost a právě dionysická moudrost je jakási hrůza proti přírodě, že tomu, kdo svým věděním uvrhne přírodu do jícnu zkázy, také na sobě je zakusiti rozkladu přírody.“ Ostří moudrosti obrací se proti mudrci; moudrost je zločin spáchaný na přírodě“: takovými hroznými větami zaznívá to z mythu: hellenský básník však, podoběn slunečnímu paprsku, dotkne se vznešeného menmonsského sloupu mythu, jenž se teď náhle rozezvučí - v sofoklovských melodiích!

Proti svatozáři trpnosti kladu teď svatozář aktivity, která oblévá Aischylova *Promethea*. Co nám chtěl říci myslitel Aischylos, co nám básník podobenstvím jen naznačuje, dovedl Goethe ve svém mládí odhaliti buřičskými slovy svého *Promethea*:

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!

Člověk stupňuje se v titána, vybojuje si sám svou kulturu a přinutí bohy, aby se s ním spojili, protože, vyzbrojen vlastní moudrostí, má ve svých rukou život i jeho omezení. Po-(j)vu však nejhodnější na oné básni o Prométheovi, která podle své základní myšlenky je vlastně hymnus bezbožnosti, je hluboký aischylovský rys a touha po *spravedlnosti*: bez-mezná strážení odvážného „jednotlivce“ a proti ní boží tíseň, ba předtucha jakéhosi soumraku bohů, z obojího pak trpitelského světa vyplývající nutnost smíru a metafysického splývání - to vše uvádí nejsilněji na mysl centrum a vůdčí větu aischylovského světového nazírání, podle něhož nad bohy i lidmi trůní moira jako odvěká spravedlnost K úžasné smělostí, v níž Aischylos odvažuje na miskách své spravedlnosti olympský svět, měl ovšem hlubokomyslný Řek neotřesené pevný podklad svého metafysického myšlení v mysteriích, i mohl všechny záchvaty své pochybovačností vybíjeti na Olympanech. Zvláště umělec mezi Řeky pociťoval při těchto božstvech nejasnou jakousi vespólnou závislost: a právě v Ais-chylovu Prometheovi je tento pocit symbolisován. Titanský umělec objevil v sobě vzdornou víru, že dovede vytvářet lidi a olympské bohy alespoň ničit: a to vyšší svou moudrostí, za niž mu arci bohy pykati věčným strádáním. Nádherný pocit velkého genia, že něco „umí“, vědomí, jež i věčným utrpením je vykoupeno nedraze, trpká hrdost *umělcova* - toť obsah a duše Aischylovy básně, kdežto Sofokles ve svém Oidipu preluduje vítěznou píseň k počtě *světcově*.

Ale oním Aischylovým výkladem není úžasná a děsná hloubka mythu vyčerpána: umělcova radost z vývoje, ničím nezkalené rozkoš uměleckého tvoření, toť jenom světlý obraz oblaků a nebes, jež se zrcadlí v černém jezeře truchlivosti. Pověst o Prometheovi je prvotním majetkem veškery obce arijských národů a svědectvím jejich nadání k hluboko-myslné tragičnosti, ba tento mythus má pro arijskou povahu pravděpodobně též charakteristický význam jako mythus o dědičném hříchu pro národy semitské: snad jsou obě báje spřízněny jako bratr a sestra. Předpokladem mythu prometheovského je přemrštěná cena, již naivní kmenové připisují *ohni* jakožto pravému palladiu každé vzestupné kultury: že však člověk svobodně vládne ohněm a nedostává ho jen darem s nebes jako zážeh blesku nebo jako hřejivou sluneční zář, to oněm rozjímavým primitivům zdálo se zločinem, zdálo se oloupením božské přírody. Tak stanoví hned prvý filosofický problém trapně nerozřešitelnou protivu mezi člověkem a bohem a valí ji jako balvan před bránu vší kultury. Toho nejlepšího a nejvyššího, čeho lidstvo může být účastno, dosahuje jen zločinem, i jest mu teď počítati s nutnými důsledky, totiž s celou tou spoustou útrap a ústrků, jimiž uražení nebesťané trestají a trestati musí šlechetnou touhu lidského pokolení po cestě vzhůru. Trpká to myšlenka, podivuhodně odlišená od semitské báje o prvotním hříchu! Neboť v arijské báji zločin je vyznamenán *důstojností*, kdežto v semitské je vznik zla vyvozován z řady afektů převážně ženských, ze zvědavosti, ze lživého předstírání, z náklonnosti k svedení, z vilnos-ti. Co vyznamenává arijskou představu, toť vznešené mínění o *aktivním hříchu* jakožto vlastní prometheovské ctnosti: čímž spolu je nalezen ethický podklad pesimistické tragedie,

totiž *ospravedlnění lidského zla*, a to jak lidského provinění tak i utrpení jím způsobeného. Neblahý zmatek v podstatě věcí - jehož rozjímavý Arije nikterak nechce chytrácky oddis-putovati -, rozpor v srdci světa zjevuje se mu jako smíšení různých světů, na příklad božího a lidského, z nichž každý jakožto individuum je v právu, ale ve své individuaci a pro ni musí vedle druhého trpět. 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, t. j. dopouští se zločinu a trpí. Tak pojmají Arije zločin jako muže, kdežto Semitům hřích se jeví jako žena - tak jako prvý zločin byl spáchán mužem, prvý hřích ženou. Ostatně zpívá chor čarodějnic ve Valpurgině noci „Fausta“:

Tak přísně my to neberem.

Zena to ujde kroků stem.

Však spěchej sebe víc ten krok -
muž udělá to v jeden skok.

Kdo chápe nejnvtřnější jádro pověstí o Prometheovi - totiž že titansky usilující individuum je nuceno spáchat zločin -, vycítí spolu, co je neapollinského na této pesimistické představě; neboť Apollon chce jednotlivé bytosti právě tím uklidnit, že mezi nimi stanoví pomezí linie a že tyto meze vždy znovu připomíná, ježto je podle svých požadavků sebe-poznání a míry vyhlašuje za nejsvětější řády světa. Aby však při této apollinské tendenci forma nezuhla v egyptskou ztrnulost a egyptský chlad, aby úsilím, jež jednotlivé vlně předepisuje dráhu i místo, neodumřel pohyb celého jezera, byly ony malé kroužky, do nichž jednostranná apollinská „vůle“ chtěla uzavřít podstatu hellenství, čas od času vždy zase zaplavovány a ničeny vzdušným přílivem živlu dionyského. Onen náhle vzrůstající příboj dionysství bere pak jednotlivě se vzpínající vlnky individuí na své plece, tak jako to Prometheův bratr Atlas udělal se zemí. Tento titansky pud, tato touha státi se všem jednotlivcům jakýmsi Atlantem a na širokých plecích nésti je výš a výš, dál a dál, toť společný znak, jenž spojuje prometheovství a dionysství. Aischylovský Prometheus je v tomto ohledu dionyskou maskou, kdežto oním zmíněným rysem hluboké spravedlivosti prozrazuje Aischylos, že po otcích pochází od Apollona, boha individuace, ochránce mezí spravedlivosti. I lze dvojmo bytost aischylovského Promethea, lze jeho povahu dionyskou a spolu apollinskou pojmově uvést asi na tuto formulu: „Vše, co jest, je spravedlivé a nespravedlivé a v obojím stejně oprávněno.“

To je tvůj svět! To se zove svět!

10.

Tradice, proti níž není námitek, tvrdí, že řecká tragédie ve svém nejstarším útvaru pojednávala jen o utrpení Dionysovu a že Dionysos byl po delší dobu jediným jevištním hrdinou. Se stejnou určitostí lze říci, že Dionysos nikdy až po Euripida nepřestal být tragickým hrdinou a že všechny proslulé postavy řecké scény, Prometheus, Oidipus atd. jsou pouze masky prvotního héra, Dionysa. Že za všemi těmi maskami vězí božstvo, toť podstatný důvod obdivované „ideálnosti“ těchto slavných figur. Kdosi řekl, že všechna individua jakožto individua jsou komická a tudíž netragická: z toho by plynulo, že Řekové vůbec *nemohli* vstup na tragické jeviště dovolovat individuí. Skutečně, zdá se, odpovídalo to jejich cítění, jakož vůbec je v jejich povaze hluboce zakořeněn onen platonský rozdíl v hodnocení „ideje“ a „idolu“, obrazu. Platonským pak názvoslovím mohli bychom o tragických postavách řeckého jeviště říci: Dionysos, jediná to reálná bytost, objevuje se v množství postav, v masce bojujícího hrdiny a jakoby zapleten v síť individuální vůle. Jak nyní tento bůh se zjevuje, jak mluví a jedná, podobá se bloudícímu, toužícímu, trpícímu individuu, a že se vůbec zjevuje s touto epickou určitostí a zřetelností, toť dílo vykladače snů Apollona, jenž členům choru vykládá jejich dionysyjský stav podobenstvím onoho zjevu. Ve skutečnosti je však oním hrdinou Dionysos, trpící z mysterií, onen bůh, jenž zakouší utrpení individuace, onen, o němž nádherné mythy vypravují, jak ho v chlapeckém věku titani rozkouskovali a jak v tomto stavu je zbožňován pod jménem Zagreus: naznačuje se při tom, že toto roz-kouskování, pravé to dionysyjské *utrpení*, je jakousi přeměnou ve vzduch, ve vodu, v zemi a v oheň, takže bychom ve stavu individuace měli spatřovat zdroj a podklad utrpení, tedy cos naprosto zavržitelného. Z úsměvu tohoto Dionysa vznikli olympští bohové, z jeho slzí lidé. Ve svém rozkouskování má bůh Dionysos dvojakou povahu ukrutného, zdivočelého demona a mírného, lidumilného panovníka. Naděj zasvěcenců však směřovala k Dionysovu obrození, v němž jest nám tušiti konec individuace: vytouženému příští tohoto třetího Dionysa burácel vstříc jásavý zpěv zasvěcenců. A jen tato naděje vyluzuje radostný paprsek na tváři roztrhaného světa, rozdrčeného v individua: mythus to symbolisuje věčným smutkem Demetry, která se poprvé opět *zaraduje*, když slyší, že Dionysos může z ní být *ještě jednou* narozen. Zde máme již všechny součásti hlubokomyslně pesimistického nazírání na svět a spolu doklad, čemu *mysteria učila o tragedii*: zde je základní poznatek o jednotě všeho jsoucna, zde je individuace pojímána za prazáklad všeho zla, zde umění vyjadřuje radostnou naději, že lze prolomiti zakletý její kruh, zde tedy umění tuší, že jednoty opět bude dosaženo.

Naznačil jsem již, že homérické epos je báseň olympské kultury a že za její pomoci zapělo svůj vítězný zpěv nad hrůzami titanského boje. Pod neodolatelným vlivem tragického básnictví obrozují se však homérické mythy znovu a ukazují v této metempsychose, že zatím byla též olympská kultura zdolána světovým nazíráním ještě hlubším. Vzdorný titan

Prometheus zvěstoval svému olympskému trýzniteli, že jeho panství je nebezpečně ohroženo, nepodá-li mu ve vhodný čas ruku k spojenectví. V Aischylovi poznáváme, jak se zlekaný Zeus, jat strachem ze svého zániku, spolčuje s titanem. Tak se vyvádí dřívější titanský věk z podsvětí opět na světlo denní. Filosofie divoké a nahé přírody zírá s odkrytou tváří pravdy, která se mihá tanec bomérských mytů: ty blednou, chvějíce se před bleskem v oku této bohyně - a jsou posléze pěští dionyského umělce přinuceny sloužit novému božstvu. Dionyská pravda přejímá veškeren mythický okrsek jakožto symboliku svých vlastních poznatků, jež vyslovuje vždy zpod staré mythické roušky, ať už veřejným obřadem tragedie, ať tajnými slavnostmi dramatických mystérií. Jaká to byla síla, jež Promethea osvobodila od jeho supů a jež mythus naplnila moudrostí dionyskou? Byla to heraklovská síla hudby: dostoupila v tragedii svého nejvyššího projevu a zná teď mythus vykládati podle nových hlubokých symbolů; kteroužto nejmocnější schopnost jsme na hudbě již dříve vyznačili. Neboť je údělem každého mythu, že se poněáhu scvrká na nějakou domněle historickou skutečnost a že jej pozdější doba vykládá podle nějakého určitého dějinného faktu: Řekové byli už na nejlepší cestě, aby celý mythický sen svého mládí důmyslně a libovolně přejinačili v pragmatické *dějiny svého mládí*. Toť způsob, jak odumírá náboženství: mythické jeho podmínky uvádějí se pod přísným dohledem rozumu a pravověrného dogmatismu v soustavu, která obsahuje dovršený souhrn historických událostí; věrnost mytů je úzkostlivě obhajována, nedovoluje se jim však, aby žily a bujely přirozeně dále; zkomírá tedy cit pro mythus, a náboženství raději se domáhá dějinného podkladu. Tohoto odumírajícího mythu zmocnil se teď novorozený genius dionyské hudby a dal mu ve své ruce vykvést znovu, barvami dosud neviděnými a s vůní, jež rozšiřovala toužebnou tuchu metafysického světa. Po tomto posledním vzeplání hrouť se mythus, jeho listí vadne, a netrvá dlouho a výsměšní Lukianové starověku škubají jeho odbarvené a popleněné květiny, jež jsou roznášeny do všech větrů. Tragedií dochází mythus nejhlubšího svého obsahu, nejvýraznějšího svého tvaru; ještě jednou se vzchopí jako poraněný bohatýr, a všechn nadbytek síly a všechn filosofický klid umírajícího zazáří mu v očích posledním mohutným vzplanutím.

Co jsi chtěl, zločinný Euripide, kdyžs tohoto umírajícího hrdinu nutil, aby se ještě jednou lopotil ve tvé robotě? Zemřel pod tvýma násilnickýma rukama: a teď jsi potřeboval padělaného, maskovaného mythu, který se, jako Heraklova opice, dovedl už jen šňořit starými zdobami. A jako ti zemřel mythus, tak ti zemřel i genius hudby: nechť jsi hltavě a hra-bivě pustošil všechny její zahrady, přece s to nepřivedl nežli k hudbě padělané a maskované. A žes opustil Dionysa, opustil tebe Apollon; vyplaš si všechny vášně s jejich lůžka a zapni je do svého kruhu, přiostrňuj si a piluj sofistickou dialektiku na tirády svých hrdin - i tví hrdinové mají jen padělané a maskované vášně a řeční padělané a maskované.

11.

Tragedie zahynula jinak nežli všechny její starší řecké sestry: zemřela sebevraždou, k níž vedl nerozřešitelný konflikt, její konec byl tedy tragický, kdežto všechny její předchůdkyně byly ve vysokém věku zesnuly přirozeně, krásnou a pokojnou smrtí. Je-li znakem šťastného přírodního stavu, že se umírá bez křečí a v přítomnosti krásného potomstva, ukazuje nám konec oněch starších uměleckých typů takové štěstí, takovou přirozenost: potápěly se ponenáhlu, před jejich zmíráním okem stál již krásnější dorost a smělym pohybem vztyčoval svou netrpělivou hlavu. Smrti řecké tragédie naproti tomu povstalo ohromné prázdno, na všech stranách hluboce pocíťované; jako kdysi za Tiberia řečtí lodníci s břehu osamělého ostrova uslyšeli otřásající výkřik „velký Pan je mrtev“, tak se nyní rozléhal řeckým světem bolestný ston: „tragédie je mrtva! S ní se ztratila i poesie! Pryč s vámi, pryč, vy zakrnělí, vychrtlí epigoni! Pryč do Hadu, abyste se jednou do sytá najedli drobtů dřívějších mistrů!“

Ale když pak přece rozkvetlo nové umělecké odvětví a znalo se k tragédii jako k své předchůdkyni a mistryni, tu se pozorovalo s hrůzou, že dcera má sice matčiny rysy, že to však jsou rysy jejího dlouhého smrtelného zápasu. *Euripides* to byl, jenž bojoval tento smrtelný zápas tragédie; oním pozdním uměleckým odvětvím pak jest tak řečená *nová attická komedie*. V ní se uchovala zrudná podoba tragédie, památkou na její tak lopotné a násilné umírání.

I je jasné, proč básníci nové komedie lnuli tak vášnivou přichylností k Euripidovi; ba nezaráží ani, že Filemon si přál být třeba oběšen, aby mohl Euripida v podsvětí navštívit, jen kdyby směl pryč mít za to, že zesnulý je stále ještě při rozumu. Má-li se však povědět krátce a bez nároku na úplnost, co Euripidovi bylo společného s Menandrem a Filemonem a proč oni k němu vzhlíželi jako ke vzoru, stačí říci, že Euripides na jeviště uvedl *diváka*. Kdo poznal, z jaké látky hnětli své hrdiny promethejští tragikové před Euripidem a že jich ani nenapadlo uvést na jeviště věrnou masku skutečností, uvědomí si též zcela odchylnou tendenci Euripidovu. Jím prodrál se člověk všedního života z hlediště na scénu; zrcadlo, v němž se před tím zračily jen veliké a odvážné rysy, ukazovalo teď s úzkostlivou a trapnou věrností i nezdařené linie přírody. Odysseus, typický Hellen staršího umění, poklesl ve zpracování novějších básníků na postavu Graecula, dobromyslného a prohnávaného domácího otroka, jenž od nynějška stojí ve středu dramatického zájmu. Z čeho si Euripides v Aris-toťanových „Žabách“ dělá zásluhu, že vyléčil tragedii svými domácími prostředky z její nákladné tloušťky, to především se pocíťuje na jeho tragických hrdinech. Nyní viděl a slyšel divák na euripidovském jevišti svého vlastního dvojníka, jenž k jeho potěše tak znamenitě dovedl mluvit. Nezůstalo jen při tomto potěšení: divák sám se učil u Euripida mluvit, a tento ve svém závodění s Aischylem výslovně se chlubí, jak se teď jeho zásluhou lid naučil činit umělá, chytrácká, sofistická pozorování, vyjednávati i sylogismy si vymýšleti. Tímto

převratem veřejné mluvy Euripides vůbec umožnil novější komedii. Od nynějška nebylo tajemstvím, jak a jakými úslovími lze na jevišti uplatnit všednost. Ke slovu se dostávala občanská prostřednost, na níž Euripides vystavěl všechny své politické naděje: před ním byl ráz řeči udáván v tragedii polobohem, v komedii opilým satyrem nebo polochlověkem. Tak u Aristofana právem uvádí Euripides ke své chvále, že znázorňoval všední, obecný, obecně známý život, jež kdokoli může posoudit; filosofuje-li teď všechn dav, spravuje-li své pozemky a vede-li své pře s neslychanou chytrostí, je to prý jeho zásluha, je to výsledek moudrosti, kterou on lidu vočkoval.

K takto připravenému a osvícenému davu směla se nyní obrátit novější komedie, již se Euripides stal jakýmsi učitelem choru: jenže tentokrát byl to chor diváků, jež bylo nutno vycvičit. Jakmile se tento chor naučil zpívat v euripidovské tónině, vznikla nová komedie, v níž, jako na šachovnici, neustále vyhrávala chytrost a úskočnost Euripides pak -učitel choru - byl napořád veleben; život by byli za to dali, kdyby je ještě něčemu naučil, jen, že se vědělo, že s tragedií jsou mrtví také tragičtí básníci. S tragedií zřekl se Hellen víry v nesmrtelnost, nejen víry v ideální budoucnost. Slovo známého náhrobního nápisu „v stáří lehkomyšlný a vrtošivý“ platí též o stařeckém hellenství. Jeho nejvyššími božstvy jsou okamžik, vtip, lehkomyšlnost; pátý stav, stav otroků přichází, alespoň co do smýšlení, k vládě: může-li se teď vůbec ještě mluvit o „řecké veselosti“, jest to veselost otroka, jenž se nezodpovídá z ničeho těžkého, jenž nezná vysoké touhy, jenž nic minulého ani budoucího nemiluje tak jako bezprostřední přítomnost. Toto zdání „řecké veselosti“ to bylo, jež tak pobuřovalo hlubokomyslné a strašné povahy prvých čtyř křesťanských století: jim se zdály nejen povržením hodnými, ale nehloubk proukřesťanskými takové vlastnosti jako zženštilý strach ze všeho vážného a hrozného, jako zbabělá spokojenost s pohodlným požitkem. Jejich vlivu jest připočítati, že se po věky s tak tuhou houževnatostí udržoval falešný obraz řeckého starověku, lemovaný tou bledě růžovou barvou veselí - jako by nikdy nebylo bývalo šestého století, kdy se narodila tragedie, kdy se slavily obřady mysterií, kdy žil Pythagoras a Herakleitos, ba jako by ani nebylo uměleckých výtvarů velké doby, z nichž přece ani jeden nemůže bytí vysvětlen takovým stařeckým a otrockým optimismem a veselím a jež celou svou existencí ukazují, že vznikly z naprosto jiného nazírání na svět.

Tvrdím-li, že Euripides na jeviště uvedl diváka a že spolu divákovi dal právo, aby soudil o hodnotě dramatu, mohlo by se zdát, že starší tragické umění zabředlo do falešného poměru ke svým divákům a že tedy Euripides ve své důrazné snaze, aby docílil shody mezi uměním a obecností, nad Sofokla značně pokročil. Než „obecnost“ je pouhé slovo, nikoli veličina sourodá a trvalá. Odkud plyne umělci povinnost, aby se přizpůsoboval moci, jejíž síla tkví jen v její početnosti? A cítí-li se - k čemuž nadání i intence mu dává právo - povznesen nad každého jednotlivého ze svých diváků, jak by směl míti k souhrnu těchto méněcenných schopností více úcty než k relativně nejnadanějšímu divákovi-jedinci? Ve skutečnosti nechoval se žádný řecký umělec po celý život k publiku tak troufale a soběstačně jako

Euripides: a i když se mu množství vrhalo k nohám, dovedl ve vznešeném vzdora svou vlastní tendenci, s níž nad množstvím vyhrál, veřejně zpolicovat. Kdyby tento genius byl měl sebe menší úctu k pandemoniu obecnstva, byl by se hned v první polovici své dráhy zhroutil pod kyjovými údery svých neúspěchů. Bylo tedy naše tvrzení, že Euripides uvedl na jeviště diváka, aby z něho udělal soudního kritika, jen prozatímni i jest nám hledati hlubší smysl jeho záměrů. Naopak je obecně známo, že Aischylos i Sofokles po celý svůj život, ba dlouho po smrti těšili se plně přízni lidové, takže u Euripidových předchůdců nelze mluvit o nepoměru mezi uměním a publikem. Co to bylo, čím onen bohatě nadaný a neúnavně tvůrčí umělec byl tak násilně odehnán s cesty, nad kterou zářilo slunce největších básnických jmen a bezmračné nebe lidové přízně? Jaký podivný zřetel na diváka pudil ho diváku vstříc? Jak to, že z přílišné úcty k obecnstvu svým obecnstvem - opovrhoval?

Rozluštění hádanky zní: Euripides cítil se básnicky povznesen nad množstvím, nikoli nade dva ze svých diváků: dav uvedl na jeviště, v oněch obou divácích však uctíval jedině soudné znalce a mistry všeho svého umění: poslušen jejich pokynů a výstrah, přenášel veškeré ty pocity, vášně a zkušenosti, jež až dotud byly se ke každému slavnostnímu představení dostavovaly na lavice diváků v podobě neviditelného choru, do duše svých jevištních hrdin; oni dva to byli, jejichž požadavkům povoloval, když pro své nové povahy hledal též nové slovo a nový tón, oni dva to byli, jejichž požadavkům povoloval, když pro své nové povahy hledal též nové slovo a nový tón, oni dva to byli, v jejichž hlasu jedině naslouchal. platným výrokům o svém tvoření jakož i pobídkám slibujícím úspěch, když ho tribunál obecnstva opět jednou odsoudil.

Z těchto dvou diváků jeden jest - Euripides sám, Euripides *myslitel*, nikoli Euripides básník. O něm lze říci jako o Lessingovi, že neobyčejně bohatý jeho kritický talent ne sice vytvářel, leč neustále oplodňoval vedlejší jeho tvůrčí vlohu uměleckou. S tímto nadáním, se vším jasem a s celou pohotovostí svého kritického umu, sedal Euripides v divadle, usiluje, aby na mistrovských dílech svých předchůdců, jako na zčernalých obrazech, studoval rys za rysem, linii za linií. I přihodilo se mu, co toho, kdo je zasvěcen do nehlubších tajů tragédie aischylovské, nemůže překvapiti: postřehl v každém ryse a v každé Unii cos nesouměřitelného, jakousi klamavou určitost a spolu záhadnou hloubku, ba nekonečnost pozadí. Nejjasnější postava táhla za sebou, jak vlasatice, nějaký ohon, jenž ukazoval k neurčitým oblastem, které nikdy nebudou ujasněny. Totéž přitím leželo na dramatické stavbě, zvláště nad významem choru. A jak pochybné mu zůstávalo řešení mravních otázek! Jak problematické bylo zpracování mytů! Jak nerovnoměrně se rozdělovalo štěstí a neštěstí! I v jazyku starší tragédie zdálo se mu mnohé být závadným, aspoň záhadným, zvláště shledával, že jednoduché vztahy trpí přílišnou nádherností a prostota povah přemírou obrazů a nehorázností. Tak seděl v divadle, ponořen do nepokojného hloubání, a on, divák, si přiznával, že svých velkých předchůdců nechápe. Rozum byl mu vlastním kořenem požívání i tvoření, i tázal se a rozhlížel se vůkol, zda nikdo nesmýšlí jako on, zda nikdo se nezná k tomu

jeho pocitu nesouměřitelnosti. Leč ti mnozí a mezi nimi právě nejlepší měli proň pouze nedůvěřivý úsměv; vyložit mu nedovedl nikdo, čím to, že jeho skeptické námitky proti velkým mistrům jsou nicméně oprávněny. A v tomto mučivém stavu našel *druhého diváka*, který tragedii rovněž nerozuměl a proto si jí nevážil. S ním spolčen, směl se odvážit, aby ze své osamělosti zahájil ohromný boj proti výtvorům Aischylovým a Sofoklovým a to ne snad polemikami, nýbrž jako dramatický básník, jenž proti dosavadní představě o tragedii klade svou vlastní.-

12.

Nežli řekneme jméno druhého diváka, zopakujme si ještě onen dojem rozporu a nesouměřitelnosti aischylovské tragédie. Vždyť sami jsme byli zmateni jejím *chořem a tragickým hrdinou*, nedovedouce jich uvést v soulad ani se svými zvyky ani s tradicí - až jsme seznali kořen a zvláštnost řecké tragédie právě v oné duplicitě, v oné dvojici obou do sebe vplete-ných uměleckých pudů *apollinského a dionysického*.

Ted' se nám jasně ozařuje Euripidova tendence: on vylučoval z tragédie onen původní a všemocný živel dionysický a vybudoval ji znovu na umění, mravu a nazírání nedionysickém.

Na sklonku svého života dal sám Euripides svým vrstevníkům otázku po hodnotě a významu této tendence; učinil tak v mythu, jímž se naléhavě ptá: Smí dionysství vůbec existovati? Nemá být násilím vypleto z řecké půdy? Zajisté, odpovídá básník, jen kdyby to bylo možné: ale bůh Dionysos je příliš mocný: nejrozumnější jeho odpůrce -jako Pentheus v „Bakchách“ - je od něho z nenadání začarován a v tomto zakletí pak se žene do zkázy. Úsudek obou starců, Kadma a Teiresie, zdá se být i úsudkem starého básníka: myšlení nejmoudřejších jedinců neporazí oněch dávných lidových tradic, onoho věčně se obnovujícího uctívání boha Dionysa; ba doporučovalo by se chovat se k takovému zázračným mocnostem alespoň s diplomaticky opatrnou účastí: při čemž je však stále ještě možné, že bůh bude uražen tak vlašným zájmem a že diplomata - jako zde Kadma - promění v draka. To nám říká básník, jenž po celý život hrdinsky odolával Dionysovi a jenž svou dráhu posléze uzavřel oslavou svého protivníka a sebevraždou: tak jako ten, kdo trpí závratí, raději, aby se zbavil hrozného a již nesnesitelného děsu, sám se vrhne dolů s věže. Ona tragédie o Bakchách je protestem proti uskutečnitelnosti básnickovy tendence; ach, a ta tendence byla již uskutečněna! Stal se zázrak: básník odvolal, ale jeho tendence byla již zvítězila. Dionysos byl již zahnán s tragického jeviště, a to demonem, jenž promlouval z Euripida. Také Euripides byl v jistém smyslu jen maskou: božstvo, které z něho promlouvalo, to nebyl Dionysos ani Apollon, nýbrž nový, novorozený demon, jeho jméno bylo *Sokrates*. Toť nový protiklad: dionysství a sokratovství; a tímto protikladem řecká tragédie zahynula. Nechť si nás Euripides ted' svým odvoláním chce potěšit: nedaří se mu to: nejvelebnější chrám leží v troskách; co nám je platno, že ten, kdo chrám zbořil, nad tím nařká a že přísahá, že to byl

nejkrásnější ze všech chrámů? A i to, že byl Euripides kritiky všech dob proměněn v draka - koho by mohla uspokojiti taková žalostná náhrada?

Promluvme o oné *sokratovské* tendenci, již Euripides potíral a potřel aischylovskou tragedií.

Za jakým nejvyšším a najideálnějším cílem, tak zní naše otázka, nesl se záměr vybudovati drama pouze na základě nedionysovském? Jaké drama ještě zbývalo, nemělo-li, v onom tajuplně dionyském šerosvitu, býti rozeno z mateřského lůna hudby? Zbývalo pouze *dramatisované epos*: toť apollinský okrsek umělecký a na něm ovšem účinku *tragického* dosáti nelze. Nesejde tu na obsahu znázornovaných událostí, ba troufal bych si tvrditi, že by Goethovi v jeho projektovaném dramatu „Nausikaa“ bylo bývalo nemožné, aby sebevraždou oné idyllické bytosti (v pátém dějství) docílil v pravdě *tragického* dojetí; tak neobyčejná je síla epického apollinství, že se jím před našima očima nejhroznější věci naplňují onou čarovnou rozkoší ze zdání, oním kouzlem, jímž jest vykoupení zdáním. Básníku dramatického eposu je dána právě tak málo jako epickému rapsodovi možnost, aby se svými obrazy naprosto splýval: takový básník, to je stále ještě nepohnutě klidné nazírání, jež zírá z očí do široka rozevřených a vidí obrazy *před* sebou. Herec ve svém *dramatisovaném eposu* zůstává svou podstatou přece jen rapsodem; posvěcení vnitřního snu leží na všech jeho akcích, takže nikdy není docela hercem.

A jak se k tomu ideálu apollinského dramatu má hra euripidovská? Tak jako se k vlastnímu rapsodovi starých dob má onen mladší, jenž sám se v Platonovu „Ionu“ charakterisuje takto: „Řeknu-li něco smutného, mám v očích slzy, je-li však to, co říkám, hrozné a děsné, pak se mi vlasy na hlavě ježí hrůzou a srdce mi buší.“ Zde již nepozorujeme nic z onoho epického ponoření ve zdání, nic z nevášnivého chladu pravého herce, jenž právě v nejvyšší své činnosti je cele zdáním a rozkoší ze zdání. Euripides, toť herec s bušícím srdcem a s vlasy na hlavě zježenými; když rozvrhuje svůj dramatický plán, je sokratovským myslitelem: když jej provádí, je náruživým hercem. Čistým však umělcem není ani v rozvrhu ani v provádění. Je tedy euripidovské drama cosi chladného i ohnivého, dovede stejně tuhnout jako shořet, nemůže dosáhnouti apollinského účinku eposu, na druhé straně odloučilo se, pokud možno, od živlů dionyských, a aby vůbec působilo, potřebuje teď nových vzněco-vadel, která už nemohou býti dána oněmi doposud jedinými uměleckými pudy, apollinským a dionyským. Těmito vzněcovadly jsou chladné paradoxní *myšlenky* - místo apollinského nazírání - a ohnivé *afekty* - místo dionyského opojení - a to *myšlenky* a *afekty* co nejrealističtěji napodobené, nikoli snad ponořené do etheru umění.

Poznali jsme tedy, že se Euripidovi vůbec nezdařilo zbudovati drama pouze na podkladu apollinském, nýbrž že jeho nedionysovská tendence zbloudila v neumělecký naturalismus, i můžeme se teď pokusiti o výklad *estetického sokratovství*, jehož nejvyšší zákon zní asi takto: „všechno musí být rozumné, aby to bylo krásné“, což je souběžné s onou sokratovskou větou „jen vědoucí je ctnostný“. Podle této zásady Euripides vše jednotlivé měřil a

upravoval: jazyk i charaktery, dramatickou výstavbu i sborovou hudbu. Co tak často vyčítáme Euripidovi jako básnický nedostatek a pokles proti tragedii sofoklovské, to je asi výsledek onoho pronikavě kritického postupu, oné troufalé rozumnosti. Jako doklad té tvůrčí racionalistické metody uvádíme euripidovský *prolog*. Nic nesrovnatelnějšího s naší jevištní technikou nad tento prolog v jeho dramatech! Vystoupí-li na počátku hry jedna osoba a vypravuje-li, kdo je, co předchází dramatický děj, co se až dotud sběhlo, ba co se v kuse sběhne, je to postup, jež by moderní divadelník označil za svévolnou a neodpustitelnou chybu, jíž se autor vzdává účinku i napětí. Vždyť se ví, co bude všechno dál, kdo by čekal, udá-li se to vskutku? - když přec ani neběží o vzrušující vztah mezi věšteckým snem a později se naplňující skutečností! Zcela jinak uvažoval Euripides. 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 vášeň i dialektika vůdčích hrdinů vzrůstala v široký a mohutný proud vše připravovalo na pathos, nikoliv na děj: co nepřipravovalo na pathos, bylo považováno za špatné. Čím se pak nejvíce znesnadňuje požitek z takových scén a úplně se jim oddání, toť, když se posluchači nedostává nějakého článku, když v předhistorii zeje nějaká mezera; pokud je posluchač nucen kombinovat, co znamená ta či ona osoba, jaké předpoklady má ten či onen citový nebo ethický konflikt, nemůže se zcela ponořit do strádání a jednání vůdčích osob, nemůže bez dechu s nimi mít sdružující soucit a sdružující bázeň. Aischylovská a sofoklovská tragédie užívala nejdůmyslnějších pomůcek, aby divákům v prvých scénách jakoby náhodou dala do ruky všechny nitky, jichž potřeboval, aby rozuměl ději: tím se osvědčuje umělecká ryze, že formálnosti, jež jsou *nezbytné*, maskuje a jaksi náznakem vsouvá. Nicméně však zdálo se Euripidovi, že divák bývá za oněch vstupních scén podivně nepokojný, že se namáhá sestrojiti si početní úlohu předhistorie a že mu tím mizejí básnické krásy i pathos expozice. Proto ještě před expozicí položil prolog a vložil jej do úst osoby, jež vzbuzovala důvěru: často bylo třeba, aby nějaké božstvo vzalo na sebe před obecnstvem záruku za průběh tragédie a aby tak rozptýlilo všechnu pochybu o realitě mythu; asi tak, jako Descartes dokazoval realitu empirického světa tím, že se dovolával pravdivosti boha, který přec je neschopen lháti. Též boží pravdivosti potřebuje Euripides ještě jednou, totiž k závěru svého dramatu, aby obecnstvu zaručil budoucnost svých hrdinů: toť úloha pověstného „boha na stroji“. Mezi epickými pohledy zpět a dopředu leží dramaticko-lyrická přítomnost, vlastní „drama“.

Tak je Euripides především jako básník ozvukem svých vědomých poznání; a právě to dává mu tak pamětihodné postavení v dějinách řeckého umění. Bývalo mu as často při jeho kriticky tvůrčím působení, jako by měl pro drama dokázati vstupní slova spisovatele Anaxagora: „Na počátku bylo vše pohromadě, tu přišel rozum a udělal pořádek“. Tak jako Anaxagorou a jeho rozumem přišel mezi filozofy první střízlivec mezi opilce, tak se asi též Euripides díval na svůj poměr k ostatním tragickým básníkům. Pokud *nús*, jediný pořadatel a správce chaosu, byl ještě vyloučen z uměleckého tvoření, bylo vše pohromadě v prastavu

jakési chaotické kaše; tak asi soudil Euripides, tak asi on, první „střízlivec“, odsuzoval „zpité“ básníky. Co řekl Sofokles o Aischylovi, že jedná správně, byť nevědomě, to jistě neodpovídalo mínění Euripidovu: Euripides byl by souhlasil leda s tím, že Aischylos tvoří nesprávně, *protože* nevědomě. I božský Platon mluví ponejvíce jen ironicky o tvůrčí schopnosti básnické, která není uvědoměna, a staví ji na roven nadání věstcovu a snopravcovu; neboť básník prý není schopen básnit, pokud nepozbyl vědomí a pokud není zcela bez rozumu. Euripides podjal se po Platonovi toho úkolu, aby ukázal světu protiklad básníka „nerozumného“; jeho estetický axiom „vše musí být vědomé, aby to bylo krásné“, označil jsem za protějšek sokratovské věty „vše musí být vědomé, aby to bylo dobré“. Smíme tedy v Euripidovi vidět básníka estetického sokratovství. Sokrates však byl onen *druhý divák*, jenž starší tragedie nechápal a proto si jí nevážil; s ním spolčen, troufal si Euripides být hlasatelem nového uměleckého tvoření. Zahynula-li starší tragedie jím, bylo jejím vlastním vražedným principem estetické sokratovství: pokud však byl „boj namířen proti dionyskému živlu staršího umění, poznáváme v Sokratovi odpůrce Dionysova, nového Orfea, který se proti Dionysovi vzepjal a byl odsouzen být roztrhán menadami athénské soudního dvora, ještě i přemocného boha zahánějí na útěk: Dionysos pak, jenž kdysi, utíkáje před edonským králem Lykurgem, zachránil se do hlubin mořských, nalézají teď podobné útočiště a spásu v mystickém proudění tajuplného kultu, jenž poněmáhle se šíří po celém světě.

13.

Euripidovi vrstevníci si všimli, že jeho tendence těsně souvisí se Sokratem, a vyjádřili toto správné tušení výmluvnou pověstí, která se roznášela po Athénách, že Sokrates mu prý pomáhá při básnění. Přívrženci „starých dobrých dob“ jmenovali obě jména pohromadě, měli-li udati soudobé svůdce lidu, kteří zavinili, že dávná, hranatá, marathonská zdatnost čím dál tím více je pohlcována pochybným osvícenstvím, jež porušuje tělesné i duševní zdraví. V této tónině, jež je smíšena z rozhorlení i z pohrdání, mluvívá o obou mužích Aris-tofanova komedie, k hrůze moderních vykladačů, kteří by Euripida sice rádi dali v šanc, nemohou se však smířiti s faktem, že u Aristofana Sokrates je pojat jako čelný *sofista*, jako zrcadlo a souhrn všech sofistických snah; utěšují se leda tím, že sama Aristofana pranýřují jako nějakého prolhaného prostopášíka a Alkibiada poesie. Aniž zde beru hluboké instinkty Aristofanovy v ochranu proti takovýmto útokům, podám raději další doklady, čerpané z antického cítění a dosvědčující těsnou souvislost mezi Sokratem a Euripidem; zde je jmenovitě připomenouti, že Sokrates projevoval své nepřátelství k tragickému umění tím, že nenavštěvoval tragedií, leda když se hrála nějaká nová hra Euripidova Nejproslulejší však je seřazení obou jmen v delfickém výroku věštebném, jenž za největšího mudrce mezi smrtelníky označil Sokrata a Euripidovi přiznával v závodění moudrosti hned druhou cenu.

Třetím na této stupnici byl jmenován Sofokles; on, jenž se proti Aischylovi směl chlubit, že jedná správně a to proto, že ví, co je správné. Patrně byli ti tři mužové velebeni jako „vědoucí“, že si jejich doba vydávala počet o míře jejich *vědění!*

Nejbřítší však slovo, jímž nově a neslýchané bylo vyzvednuto vědění a poznání, pochází od Sokrata, jenž jediný doznával, že neví nic, ačkoli při svých kritických potulkách Athénami potkával státníky, řečníky, básníky a umělce, kteří si vesměs zakládali na svém domnělém vědění. S úžasem poznával, že všichni ti proslavení mužové nemají správného ani jistého poznání svého řemesla a že je provozují pouze z instinktu, „Pouze z instinktu“: tímto výrazem zasahujeme sokratovskou tendenci v jejím srdci a středu. Jím vynáší sokratovství svůj ortel nad soudobým uměním i nad soudobou etikou: kamkoli obrací svůj zkoumavý pohled, všude se shledává s nedostatkem poznání a s vládou přeludu, i usuzuje z tohoto nedostatku, že to vše je vnitřně zvrácené a zavržitelné. Z tohoto jednoho bodu, domníval se Sokrates, nutno opravit celé bytí, on, jedinec, předchůdce kultury a morálky naprosto jinaké, vstupuje se vzezřením nedbalosti a povýšenosti do vznešeného a úctyhodného světa, jehož pouhý cíp uchopiti bylo by nám nejvyšším blahem.

Proto se nás před Sokratem zmocňuje vždy takový úžas, proto nás to vždy láká uhodnouti smysl a úmysl tohoto nejproblematictějšího člověka starověku. Kdo je to, že si on, jednotlivec, troufá popřítí podstatu řeckého života, již v údivu zbožňujeme, ať se dopjala nejhlubších propastí a nejvyšších výšek v Homérovi, Pindarovi a Aischylovi, či ve Feidiovi a Periklovi, či v Pythii a Dionysovi? Jaká je to demonická moc, která smí tento kouzelný nápoj vylít do prachu? Jaký je to polobůh, jež by měli nejvznešenější mezi lidmi zakřiknouti oním sborem duchů: „Žel, žel! Ty jsi ho zničil, ten krásný svět! Mohutnou pěstí jsi ho do prachu smet!“

Klíč k Sokratovu tajemství vězí v jeho zázračném „*daimoniu*“. Ve zvláštních situacích, kdy si jeho bezpříkladný rozum nevěděl rady, dodával mu jistoty a opory božský hlas, zaznívající v takových okamžicích. Tento hlas, kdykoli se ozve, vždy varuje. Instinktivní moudrost projevuje se v této naprosto abnormní bytosti jen proto, aby se vědomému poznání čas od času postavila *na* odpor. Kdežto u všech tvůrčích lidí instinkt je právě tou silou tvořivě přesvědčující a vědomí má vzezření kritiky a výstrahy, stává se u Sokrata instinkt kritikem a vědomí tvůrcem - věru, pravá monstrosnost per defectum! Běží tu o netvorný defekt onoho sklonu mystického, takže Sokrates jeví se typickým *nemystikem*, jehož *logic-*

ká povaha je právě tak nadměrně přebujelá jako u mystika instinktivní moudrost. Na druhé

straně nedovedl onen logický pud, ovládající Sokrata, obrátit se sám proti sobě; v tomto nespoutaném rozproudění projevuje takovou přírodní mohutnost, jaká nás uvádí v úděl a úžas leda při nejvyšších silách instinktivních. Kdo z Platonových spisů ucítil bytí i jen závan oné božské naivnosti a jistoty sokratovské životosprávy, tuší, že ohromné kolo, jímž je poháněno logické sokratovství, pracuje někde *za* Sokratem a že on se na ně dívá prostředím jakéhosi stínu. Že však sám měl tušení tohoto svého vztahu k demonickým mocnostem, to

vyjadřuje onou důstojnou vážností, s níž se všude a i před svými soudci ještě dovolává svého božského poslání. Vyvrátiti toto jeho tvrzení bylo v podstatě stejně nemožno jako schvalovati jeho vliv, jímž byla rušena vláda instinktů. Když už jednou byl tento nerozřešitelný konflikt postaven na soud řeckého státu, doporučovala se jediná forma odsouzení: ortel vyhnanství; jeho soudci měli právo vypovědět ho ze země jakožto záhadu, již nelze zařadit ani vysvětlit, a kdyby to byli učinili, nebyl by potomní svět nikdy mohl Athénany vinit z „nějakého potupného skutku. Že však nad ním byl vynesena rozsudek smrti a ne pouze vyhnanství, to, zdá se, prosadil sám Sokrates za plného vědomí a jasného úmyslu a bez přirozené hrůzy ze smrti: šel na smrt se stejným klidem jako podle Platonova líčení opouští hostinu, sám poslední, v časném soumraku, aby zahájil nový den; a vzadu za ním zůstali na

lavicích a na podlaze ospalí spolustolovníci, sníce o Sokratovi jako pravém erotikovi. Umí-*rojící Sokrates* stal se novým, posud nikde nevidaným ideálem vznešené řecké mládeže: až do prachu se pak tomuto obrazu přede všemi poklonil typický hellenský mladík Platon s celou vroucností a odevzdaností své blouznící duše.

14.

A když tedy bylo velké ono kyklopské oko Sokratovo upřeno na tragedií, ono oko, v němž nikdy nesvětélkovalo luzné šílenství uměleckého entusiasmů - a když tedy onomu oku bylo odepřeno, aby s libostí znalo do dionyských propastí - co že mu bylo viděti v tragickém umění, jež podle Platona je vznešené a velebené? Patrně něco velmi nerozumného, s důvody jakoby bez účinků a s účinky bez důvodů; a to všechno v pestrém neladu, jímž tak rozmyslný pohled musil se cítit tím více vydrážděn, ježto duše citlivé a vznětlivé mohly tím troudem velmi povážlivě chytit Víme, který to byl poetický druh, jenž jediný byl Sokratem chápán: byla to *esopská bajka*, dojistá, že básně sem spadající přijímal s tou úsměvnou shovívavostí, jako když starý dobrý Gellert píše ve své bajce o včele a slepičce chválu poesie:

Hled', jaký je v ní užitek: Kdo vtipu nemá nadbytek, z ní obrazně se pravdy doví.

Jenže Sokrates si ani nemyslil, že by se kdo mohl z tragického umění „dovědět pravdy“: nemluvě o tom, že se jedná o účinek na někoho, kdo „vtipu nemá nadbytek“, tedy dojistá ne na filosofa: dvojitý důvod, aby se tragedií raději nezabýval. Jako Platon, radil ji mezi umění lichotná, jež znázorňují jen pohodlí, ne užitečnost, i žádal na svých věncích, aby se takovýchto nefilosofických dráždidel stranili a přísně zdržovali; měl s tím takový úspěch, že mladistvý básník tragedií Platon honem spálil své básně, aby se mohl stát jeho žákem. Kde

však proti sokratovským poučkám bojovala nezdolná vrozená vloha, byla její síla mocná dost, aby, vzpírajíc se tak jedinečně závažné bytosti, zatlačila poesii do nových posud nevyzkoušených poloh.

Dokladem je právě Platon: vyrovnal se, orfelem nad tragedií a uměním vůbec, naivnímu cynismu svého mistra, nicméně z umělecké nutnosti vytvořil formu, která byla vnitřně příbuzná s dosavadním uměním, jež on tak nemilosrdně odmítal. Čelná výtka, kterou Platon mřil na starší umění, byla, že napodobuje idol, že tedy náleží do světa ještě nižšího než empirický svět i musil se míti na pozoru, aby se nemohlo totéž říci o jeho novém uměleckém výtvaru, jež tudíž usilovně povznášel nad skutečnost, aby tak vystihl ideu, která se tají pod realitou pouze zdánlivou. Tím se však myslitel Platon vrátil k svému někdejšímu, dobře ovládanému básnickému východisku, k bodu, na němž Sofokles a všechno starší umění slavnostně protestuje proti oné Platonově výtce. Pojala-li tragedie všechny předchozí umělecké druhy do sebe, lze totéž v stupňovaném smyslu tvrditi o platonském dialogu, jenž, vzniknuv smíšením všech dosavadních slohů a forem, téká uprostřed mezi vypravováním, lyrikou a dramatem, mezi prosou a poesíí, prolomiv tak spolu i přísný starší zákon výrazové jednoty; ještě dále postoupili tímto směrem spisovatelé *cyničtí*, dosahující nejenom v životě, ale i v literatuře ideálu „šílícího Sokrata“ pestře žhaným stylem a přeskokováním od prosy k veršům. Platonský dialog byl jakoby člun, na němž se zachránila poesie starších dob se všemi svými dětmi: stěsnání na úzkém prostranství a úzkostlivě poddání jedinému kormidelníku, Sokratovi, plavili se teď tyto trosečníci do nového světa, který se nemohl vynadívati na tu fantastickou výpravu. Vskutku stvořil Platon svému potomstvu vzor nového uměleckého druhu, *románu*: to je do nekonečna povýšená esopská bajka, v níž poesie žije v podobném poměru k dialektické filosofii jako po mnoho století táž filosofie k theologii: totiž jako služka To byla nová poloha, do níž poesii zatlačil Platon z demonického návodu Sokratova

Zde *filosofická myšlenka* zastíňuje umění, jemuž nezbyvá, než aby se nejtěsněji přimklo ke kmeni dialektiky. V logickém schematismu žije, zakuklena, tendence apollinská: tak jako jsme u Euripida shledali cos podobného, nemluvě o tom, že u něho pud *dionyský* byl převeden v naturalistický afekt Sokrates, dialektický hrdina platonského dramatu, uvádí nám na paměť spřízněného hrdinu euripidovského, jenž hájí svých skutků důvodem a proti-důvodem, čímž málem přichází o naše tragické soucítění: neboť kdo by nepoznal, že v dialektice je utajen živel *optimistický*, jenž slavnostně jása při každém logickém závěru, může dýchati jen v chladném jasu a plném vědomí a jenž, jakmile se jednou vedral do tragedie, nutné přebují a rozloží její sklony dionyské - až ji dožene k smrtelnému skoku do občanské činohry. Uvažme jen, k jakým důsledkům vedou sokratovské věty: „Ctnost je vědění, hřeší se jen z nevědomosti, ctnostný je šťasten“: v těchto třech základních stanovách optimismu číhá na tragedii smrt. Neboť teď ctnostný hrdina je nezbytně dialektikem, teď je nutno, aby bylo viditelné spojení mezi ctností a věděním, mezi vírou a morálkou, teď Aischy-

lův princip transcendentálního práva je ponížěn k plochému a drzému požadavku „poetické spravedlnosti“ s obvyklým „bobem na stroji“.

Co znamená v tomto novém jevištním světě, proniknutém sokratovským optimismem, *chor* a vůbec ten celý dionyský podklad tragedie? Je teď ryzí náhodou, je teď pouhou, takřka zbytečnou reminiscencí na původ tragedie; a poznali jsme přece, že choru lze rozumět jen jako *roditeli* tragedie a tragičnosti vůbec! Již u Sofokla počíná chor budit rozpaky - neklamný to znak, že se již u něho dionyská půda tragedie drolí a bortí. Sofokles již si netroufá svěřovati choru čelnou účast na účinku, nýbrž omezuje jeho působnost, jako by to byl živel souřadný s herci a jako by byl z orchestry pozvedán na scénu: čímž se jeho pravý úkol ruší, třebaže Aristoteles právě tomuto používání choru tleská. Ono posunutí chorové polohy, jež Sofokles doporučoval svou praxí a prý i zvláštním spisem, toť prvý krok, směřující k *ničení* choru, které v hrozivě rychlých krocích postupovalo přes Euripida k Agathonovi a k novější komedii. Optimistická dialektika zahání důtkami svých sylogismů *hudbu*: t.j. láme podstatu tragedie, kterou lze chápat jen a jen jako projev a zobrazení dionyských stavů, jako viditelnou symbolisaci hudby, jako snový svět dionyského opojení.

Byla tedy již před Sokratem tendence protidionysovská, jež teprve u něho doznává nebývalé velkolepého výrazu: um neodbytněji se nám hlásí otázka, kam tedy ukazuje celý Sokratův zjev, jehož přece, majíce na paměti platonské dialogy, nemůžeme pojímat pouze jako rozklad a zápor. A byť i nejbližší účinek sokratovského pudu vedl k rozrušení dionyské tragedie, jsme přece hlubokomyslnou jednou zkušeností Sokratovou nuceni k otázce, zda mezi sokratovstím a uměním je protiklad *nezbytný* a zda *zrození* „Sokrata uměleckého“ je samo v sobě protismyslné.

Onen despotický logik míval totiž tu a tam pocit jako by v jeho poměru k umění zela mezera či prázdno, míval cos jako výčitky, by snad i vědomí zanedbané povinnosti. Zhusta, tak vyprávěl ve vězení přátelům, navštěvoval ho sen, v němž slychal pokaždé: „Sokrate, pěstuj umění musické!“ Až po své poslední dni utěšuje se přesvědčením, že nejvyšším uměním Mus je jeho filosofování, nevěří, že by mu nějaké božstvo mohlo připamatovávat „sprostou, populární hudbu“. Posléze ve vězení, aby nadobro ulevil svému svědomí, odhodlal se přece, že bude pěstovati onu hudbu, kterou má v nevážnosti. A v tomto duševním stavu zbásní chvalozpěv na Apollona a zvětšuje několik esopských bajek. Co ho nutkalo k těmto metrickým cvičením? Cos podobného onomu jeho výstražnému daimoni, jeho apollinské poznání, že podoben barbarskému králi, nerozumí obrazu vznešeného boha a že by se mohl na svém božstvu prohřešit tím, že ničemu nerozumí. Onen výrok v Sokratovu snu, toť jediné jeho doznání, že kdy zapochyboval o mezích logiky: snad - tak se asi tázal - snad že to, čemu já nerozumím, není přece ještě nerozumné? Snad je nějaký okrsek moudrosti, z něhož logik je vyobcován? Snad že umění je dokonce nezbytný doplněk a dodatek vědy?

15.

Ve smyslu těchto otázek a nápořádí je nutno vysloviti, ze se vliv Sokratův až podnes i do vši budoucnosti rozrůstá jako stín, zvětšující se ve večerním slunci; že vždy znova nutká k tomu, aby se umění - a to umění již ve smyslu metafysickém, nejširším a nejhlubším - přetvořovalo; a že, sám jsa nekonečný, i pro umění zaručuje nekonečnost

Než se mohlo dojíti tohoto poznání, než byla prokázána vnitřní závislost všeho umění na Řecích, na Řecích od Homéra po Sokrata, dalo se nám přirozeně s těmi Řeky jako Athéňanům se Sokratem: Skoro každý věk a každý stupeň vzdělanosti pokusil se jednou v nejhlubším rozladění osvoboditi se od Řeků, protože všechny samostatné výkony, jež byly zdánlivě původní a setkávaly se s upřímným obdivem v porovnání s Řeky pojednou pozbývaly barvy i života, scvrkávající se na nezdařenou kopii, ne-li karikaturu. I propuká vždy znovu nelíčený vztek proti onomu osobitému národu; který si troufal všemu, co nebylo u něho domorodé, dávat na věky jméno „barbarství“; i byla na snadě otázka: Kdo pak jsou vlastně tihle Řekové? Nemohou se pochlubiti než přeletným leskem dějin, směšně omezenými řády a pochybnou mravní zdatností, ba jsou znamenání ohyzdnými neřestmi - a přece si činí nárok na zvláštní důstojenství a postavení mezi národy, tak jako by byli geniem proti tupému množství! Oni pohřichu nemohli být odklizeni s cesty nějakou číší bolehlavu: všechen jed, vylisovaný ze závisti, z pomlouvání a ze vzteku, nestačil, aby otrávil onen soběstačný majestát. A tak vzbuzují Řekové stud a bázeň; leda by někdo kladl pravdu nade vše, tak že by si troufal doznati i tuto pravdu: že Řekové jsou vozataji, jejichž rukám je svěřena naše kultura a kultura vůbec, že však vůz a koně jimi ovládaní bývají skoro vždy příliš nepatrní a nedůstojní slavné záře svých vůdců, kteří pak, třeba z pouhého žertu, takovéto spřežení ženou do propasti, kdežto sami se přes ni přehoupnou achillovským skokem.

Abychom prokázali, že i Sokrates zasluhuje takovéto vůdcovské hodnosti, stačí, označí-me-li jej za typus čehosi nového, co před ním bylo úplně neznámo, totiž za typus *theoretic-kého člověka*: a je naší nejbližší úlohou vniknouti v cíl a význam tohoto typu. Jako umělec, tak i theoretický člověk má neomezenou radost z toho, co jest; a stejně jako umělec i on je proti pesimismu, jeho praktické ethice a jeho lynkeovským očím, zářícím jen potmě, ochráněn tím, že se dovede omeziti: Pokaždé, když se odhalí pravda, ulpí umělec svým nadšeným pohledem pouze na tom co i teď, po jejím odhalení, je ještě zahalující rouškou: theoretický člověk naproti tomu kochá se a vzněcuje rouškou, která byla odhozena, a nejvyšší slasti mu dopřává, může-li na vlastní vrub se zdarem ji znova odhalovati. Nebylo by vědy, kdyby jí běželo jen a jen o onu jedinou nahou bohyni. Pak by si učenci připadali jako lidé, kteří chtějí napříč zemí provrtat díru: každý přece nahlédne, že, ať se po celý život namáhá jak namáhá, dovede vydlabat jen pranepatrnou hloubku, která je před jeho očima prací jeho druha opět zasypávána, takže si třetí dělník pro své vrtací pokusy raději vyvolí jiné místo. Když pak někdo evidentně dokáže, že touto pranou cestou nelze se dostat k

protinožcům, najde se sotva kdo, jenž by chtěl ve starých hloubkách pracovat dál, leda že se zatím spokojil už tím, aby hledal drahé kovy a odkrýval přírodní zákony. Proto se Les-sing, nejpoctivější theoretický člověk, odvážil výroku, že mu sejde víc na hledání pravdy než na ní samé: čímž k úžasu, ba k mrzutosti vědeckých lidí bylo odhaleno základní tajemství vědy. Ovšem že vedle tohoto ojedinelého, nadměrně poctivého, ne-li svévolného doznání stojí hlubokomyslný fantom, poprvé ztělesněný Sokratem - totiž ona neotřesená představa a víra, že myšlení vedeno zákonem příčinnosti, sahá až do nejhlubších propastí jsoucna, ba že myšlením jsoucno může být nejenom poznáváno, nýbrž dokonce *opravováno*. Tento vznešený metafysický blud, to' instinkt, jenž vědu doprovází a jenž ji vede vždy až k jejím hranicím, kde se věda převrací v *umění*: *ba umění vlastně má při takovémto postupu úlohu vůdčí*.

Obraťme pochodeň této myšlenky na tvář Sokratovu, tu se nám ukáže, že on je prvý, kdo, veden oním instinktem vědy, dovedl nejen žít, nýbrž - což jest daleko více - i umírat: proto je obraz *umírajícího Sokrata*, obraz člověka, jenž se věděním a důvody zbavil strachu ze smrti, zavěšen jako symbolický erb nad vstupní branou vědy, uváděje každému na paměť, že věda je určena k tomu, aby život pochopila a tudíž ospravedlnila; nestačí-li důvody, použije se k tomu posléze i *mythu*, jež jsem právě označil za nutný důsledek, ba za úmysl vědy.

Vmysleme se do toho, jak se po Sokratovi, mystickém tom vůdci vědy, filosofická škola střídá se školou jako vlna s vlnou; nebývalé universální žízeň po vědě, která se v širokém okrsku vzdělaného světa každému vyššímu intelektu stává pravým posláním, pudila vědu doprostřed oceánu, odkud již nemohla být zahánána; teprve touto universálností byla zeměkoule zapředena v jednotnou síť myšlenek, z nichž probleskovaly výhledy do veškeré sluneční soustavy: nuž, vmysleme se do toho všeho, představme si k tomu vysokou pyramidu dnešního věděním - a dojistá ze v Sokratovi poznáme rozhodující obrat a přelom tak řečených světových dějin. Neboť kdyby tento k nedomyšlení ohromný souhrn energie, vynaložené na sokratovskou světovou tendenci, nebyl stál ve službách poznání, nýbrž byl směřoval k praktickým t. j. sobeckým účelům individuí a kmenů, pak by se instinktivní radost ze života byla patrně úplně vyčerpala všeobecnými boji vyhlazovacími a nepřetržitým stěhováním národů, pak by se byly rozmohly sebevraždy a jednotlivci by snad cítil poslední zbytek povinnosti k tomu, aby, jak se děje na Fidžijských ostrovech, jako syn rdousil své rodiče a jako přítel svého přítele; byl by se vyvinul praktický pesimismus a z něho snad hrůzná ethika, žádající, aby národové byli vyvražděni ze soucitu - pesimismus, jenž ostatně jest a byl všude na světě, kde onen morový dech nebyl zadržován a léčen uměním, ať již bralo na se jakoukoli formu, zvláště formu náboženství a vědy.

Proti tomuto praktickému pesimismu znamená Sokrates pravzor theoretického optimisty: věří, že podstatu věci lze proniknouti, a na základě této víry spatřuje ve věděním a v poznání jakýsi všelék, v omylu pak a v neznalosti vidí kardinální zlo. Nejvznešenějším, ba

jediným vsutku lidským povoláním bylo sokratovskému člověku, mohl-li vnikati do oněch základů světa a oddělovati pravé poznání od zdání a bludu: za nejvyšší pak činnost a za podivuhodnější dar přírody označoval Sokrates přede všemi jinými schopnostmi ono mechanické zachycování skutečnosti do pojmů, soudů a závěrů. I ony nejvznešenější mravní skutky, ony pudy soucitu, sebeobětování a heroismu i ono tak těžce dosažitelné bezvětrí na mořské hladině duše, jemuž apollinský Řek dával jméno sofrosyne, to vše bylo Sokratem a jeho spřízněnými následovníky až po naše dni odvozováno z dialektiky vědění, takže tomu všemu lze prý naučiti. Kdo na sobě zakusil onoho sokratovského pudu a cítí, jak se poznání v kruzích stále širších a širších rozprostraňuje po celém světě jevů, nemůže již žádného dráždidla k životu pociťovati tak žhavě jako touhu, aby dokonal onen dobytelský skutek a aby síť upředl tak pevně, že by z ní už nic nemohlo uniknouti. Kdo je takto naladěn ve své mysli, vyznává pak v platonském Sokratovi učitele zcela nové formy „řeckého veselí“ a životního blaženství: takové formy, jež chce se vybíjeti ve skutcích a jež toto vybíjení nejraději uskutečňuje maieutickým a výchovným působením na vzácné jinochy, toužíc posléze vytvořit genia

Věda však, štvána mocným svým bludem, uhání nezadržitelně až na své hranice, až tam, kde se její optimismus, utajený v každém logickém postupu, rozbíjí. Neboť obvod vědeckého kruhu má nekonečně mnoho bodů; nelze ani pomyslet, že by kruh mohl kdy býti zcela vyplněn, ale jisté je, že šlechetný a nadaný člověk ještě před vrcholem svého života nevyhnutelně narazí na takové hraniční body, kde se jeho pohled náhle zaboří do věčného tajemství. Zde pozná s děsem, že se logika na tomto pomezí ovíjí sama kolem sebe a na konec se zakousne do svého ohonu - a tu se provalí nová forma poznání, *poutání tragické*, které, má-li se vůbec ještě snést, musí být léčeno a zaštitěno uměním.

Vzhledneme-li posílenýma očima, jež se osvěžily na Řecích, k nejvyšším oblastem světa vůkol nás proudícího, poznáme, že nenasytná touha a žízeň po optimistickém poznání, předobrazená v Sokratovi, zvrátila se v tragickou resignaci a nezbytně potřebuje umění jako svého doplňku: na svých nižších stupních ovšem mohla se tato touha a žízeň projevovati jako nepřítelka umění a zvláště jako odpovědná povrhovatelka uměním dionyssky tragickým, jak jsme to na příklad dovodili na sokratovství a jeho boji proti aischylovské tragedii.

Zde pak, dojatai a pohnuti, bušíme na brány přítomna i budoucnosti: zdaž onen „-zvrát“ v resignaci a v umění bude mít vždy za následek nové útvary genia a povede vždy zase k *hudebníku Sokratu*? Zda ona síť, již umění, byť pod jmény náboženství či vědy, rozestřelo nad životem, bude splétána vždy jemněji a pevněji, či jest jí určeno, aby se rozpadla v cáry pod tím zneklidněně barbarským ruchem a vírem, jenž si teď říká „přítomnost“? - Starostně, nikoli bez útěchy, stojíme na chvíli stranou, neboť nám, kdož přemítáme a zíráme, jest popřáno být svědky oněch ohromných bojů a přechodů. Ach! Je kouzlo těch bojů, že tomu, kdo je zří, je též souzeno býti jejich bojovníkem!

16.

Tímto podrobným historickým dokladem snažili jsme se dovodit, že tak jako může tragedie být zrozena jen z ducha hudby, tak nutně zaniká, mizí-li z ní duch tohoto umění. Zmírníme nezvyklost svého tvrzení a ukážeme, odkud nám vzešlo, pohlédneme-li svobodně na obdobné úkazy dnešních dnů; je nám postavit se doprostřed oněch zápasů, které, jak jsem právě uvedl, jsou vedeny v nejvyšších oblastech našeho dnešního světa mezi nenasytně optimistickým poznáváním a touhou po tragickém umění. Abstrahuji při tom ode všech jinakých protiventství, která v každý čas mří proti umění a zvláště proti tragedii a která se i v přítomnosti vzmáhají tak vítězně, že z divadelních umění na př. pouze fraška a balet bují a hýří v květech, jež nejsou zrovna nejvonnější. Mluvím zde pouze o *nejvznešenějším odporu* proti tragickému nazírání světovému, a ten vychází z vědy, která, znajíc se k vůdcovství svého zakladatele Sokrata, je venkoncem proniknuta optimismem. Poté jménem uvedu též ony mocnosti, které, jak se mi zdá, zaručují *znovuzrození tragedie* i jiné - a jak blažené! naděje pro budoucnost němectví.

Než se rovnou vrhneme do oněch zápasů, obrňme se ještě jednou poznatky, jichž jsme až dosud dobyli. Na rozdíl od všech těch, kdož odvozují jednotlivá umění z jednoho jediného principu a zdroje, upírám já svůj pohled na ona obě umělecká božstva Řeků, na Apol-lona a Dionysa, poznávaje v nich živoucí a názorné představitele *dvou* uměleckých světů, rozlišených v nehlubší podstatě i v nejvyšších metách. Apollon stojí přede mnou jakožto zjasňující genius principu individuace, jako genius, jenž jediný dovedl v pravdě vykoupení zdání, pod mystickým jástem Dionysovým naproti tomu trhá se zakletý kruh individuace a rozevívá se cesta k „matkám“, k nejnitrnějšímu to jádru světa Tento ohromný a propastný rozdíl, který zeje mezi uměním plastickým, to jest apollinským, a hudebním čili dionyským, odhalil se jedinému velkému mysliteli, a to takovou měrou, že tento filosof, totiž Schopenhauer, o své újmě a beze zřetele na symboliku obou hellenských božstev, přiznával hudbě vznik a ráz odlišný ode všech ostatních umění: to proto, že hudba není jako každé jiné umění, odrazem světa jevů, nýbrž bezprostředním odrazem samy vůle, tak že *proti všemu fysickému tohoto světa hudba jest živlem metafysickým*, proti jevům ona jest věcí o sobě /“Svět jako vůle a představa“ I. str. 310). Na tento nejdůležitější poznatek vši esthetiky, jímž se vážná esthetika vlastně teprve zahajuje, vtiskl Richard Wagner svou pečeť, v důkaz, že zde je obsažena věčná pravda: učinil tak na onom místě svého „Beethovena“, kde stanoví, že hudbu jest posuzovati podle zcela jiných esthetických zásad než veškerá umění výtvarná, ba že pro ni vůbec neplatí kategorie krásy, ačkoli mylná esthetika, svedena pokaženým a zrůdným uměním, vychází od onoho pojmu krásy, směrodatného pro svět výtvarnický a chce i na hudbě požadovati téhož účinku jako na dílech plastických, předpisuje tudíž i hudbě, aby *vzbuzovala pocit libosti z krásných forem*. Poznav onen ohromný a základní rozdíl, cítil jsem mocnou potřebu přistoupiti k podstatě řecké tragedie a

tím k nejhlubšímu zjevení hellenského genia: neb teprve nyní domníval jsem se, je v mé moci kouzlo, abych, nedbaje ustálených esthetických frází, mohl si vyvolat a zpřítomnit prvotní problém tragedie: a tu se mi naskytl tak zvláštní a zarazující pohled do podstaty hel-lenství, že se mi zdálo, jako by naše tak honosná klassickohellenská věda až dotud nedovedla vlastně nic jiného než povrchně se bavití hrou stínů.

Prvotnímu onomu problému přiblížíme se otázkou: jaký esthetický účinek vzniká, oct-nou-li se ony odloučené umělecké moci apollinství a dionysství v součinnosti? Či stručněji: v jakém poměru je hudba k obrazu a k pojmu? - Schopenhauer, na němž Richard Wagner právě v této souvislosti chválí jedinečnou přesnost a jasnost vývodů, vyslovuje se o tom nejobširněji odstavcem první knihy svého „Světa jako vůle a představy“ (str. 309), jež zde uvedu v plném znění: „Z toho všeho plyne, že svět jevů (čili příroda) a hudba jsou dva rozličné výrazy téže jedné a spojující věci: ji jest nám poznati, abychom viděli analogii mezi oněma dvěma odlišnými výrazy. Hudba, pojmána za výraz světa, je tedy mluvou co nejobecnější, ba je k obecnosti pojmů asi v tom poměru jako pojmy k jednotlivým věcem. Obecnost hudby neznamená však onu prázdnu obecnost abstrakce, nýbrž zcela jinou, jest určitá a venkoncem jasná. Podobá se v tom číslům a geometrickým obrazcům, jež, jakožto obecné formy všech možných předmětů zkušenosti a současně a priori na všechny aplikovatelné, nicméně nejsou abstraktní, nýbrž názorné a venkoncem určité. Všechny možné snahy, vzruchy i projevy vůle, všechny ony postupy v lidském nitru, jež rozum vrhá do širokého negativního pojmu, cit', lze vyjádřiti nekonečným množstvím možných melodií, vždy však jen obecností pouhé formy, bez látky, vždy podle principu věci o sobě, nikoli podle jevu, vždy netělesně a jakoby z nitra a z duše jevů. Z tohoto těsného vztahu hudby k pravé podstatě všech věcí lze také vysvětliti, že jestliže k nějakému výjevu, ději, příběhu, okolí zazní vhodná hudba, tato nám takřka rozvírá utajený smysl oněch jevů a je jejich nejsprávnějším, nejzřetelnějším komentářem: a tomu, kdo se zcela odevzdává dojmu symfonie, se zdá, jako by viděl mimo sebe plynout všechny možné příběhy života a světa: nicméně, uvažuje-li pak, nemůže udati, že by ona skladba byla měla podobu s věcmi, které se před ním vznášely. Neboť, jak řečeno, hudba Uší se ode všech ostatních umění: není odrazem jevů, či správně řečeno, není odrazem adekvátního zpředmětnění vůle, nýbrž je bezprostředním odrazem vůle samy, jest tedy vůči všemu fysickému tohoto světa živlem meta-fysickým, vůči jevům jest věcí o sobě. Mohli bychom tedy stejným právem svět jmenovati ztělesněnou hudbou jako ztělesněnou vůlí: tím si vysvětlíme, proč hudba dává každému obrazu, ba každé scéně skutečného života a světa hned vystupovati ve zvýšené významnosti; ovšem tím více, čím jest její melodie spřízněnější vnitřnímu duchu daného jevu. Na tom spočívá, že lze hudbě podložiti buď báseň jako zpěv, nebo optické znázornění jako pantomimu, nebo to i ono dohromady jako operu. Takové jednotlivé obrazy lidského života, podloženy jsouce obecné mluvě hudby, nejsou s ní nikdy spojeny nebo spřízněny s důslednou nezbytností, nýbrž jsou k ní pouze v tom poměru jako libovolný příklad k obecnému

pojmu: znázorňují v určité realitě to, co hudba vypovídá obecností pouhé formy. Neboť melodie, stejně jako obecné pojmy, jsou jakési abstractum skutečnosti. Skutečnost totiž, t. j. svět jednotlivých věcí, poskytuje názorný živel, zvláštnost a individuálnost, jedinečný případ, a to i pro obecné pojmy i pro obecné melodie, kteréžto obě obecností jsou však v jistém smyslu protikladné; neboť pojmy chovají v sobě pouze formy prvotně abstrahované z názoru, jakoby jen stažené vnější slupky věcí, a jsou tedy v plném smyslu abstracta - hudba naproti tomu podává nejvnitřnější jádro, jež předchází všem formaci, podává tedy srdce věcí. Tento poměr mohl by být docela dobře vyjádřen mluvou scholastiků, totiž takto: pojmy jsou *universalia post rem*, hudba však dává *universalia ante rem*, skutečnost pak *universalia in re*. - Že však vůbec je možný vztah mezi hudební skladbou a optickým znázorněním, spočívá, jak řečeno, na tom, že to i ono jest pouze zcela odlišným výrazem téže vnitřní podstaty světa. A jestliže v jednotlivém případě takový vztah skutečně existuje, jestliže tedy skladatel dovedl obecnou mluvou hudby vyjádřiti volní hnutí, která jsou jádrem nějakého příběhu, pak říkáme, že melodie píše, že operní hudba je výrazná. Je však třeba, aby analogie, kterou komponista našel mezi oněma oběma oblastmi, vzešla, nepovědomě jeho rozumu, z bezprostředního poznání podstaty světa, i nesmí býti napodobením, jež je zprostředkováno pojmy s vědomým úmyslem: jinak nevyslovuje hudba vnitřní podstaty, nevyslovuje samy vůle, nýbrž jenom nedostatečně napodobuje její zjev: což činí každá hudba ve vlastním slova smyslu napodobující.“ -

Podle učení Schopenhauerova chápeme tedy hudbu bezprostředně, protože to je mluva naší vůle; naše fantasie pak je podněcována, aby vytvářela a nám v analogickém příkladu ztělesnila onen duchový svět, jenž neviditelně k nám promlouvá a je přece tak živý a rozmanitý. Na druhé straně obraz a pojem, pod vlivem hudby vskutku spřízněné, dochází zvýšené významnosti. Dvojí je tedy účinek dionysického umění na schopnost umění apollinského: hudba pobízí k tomu, aby dionysická obecnost byla *nazírána v podobenství*, hudba poté dává tomuto obrazu, tomuto podobenství vystoupiti v *nejvyšší významnosti*. Z těchto okolností, jež samy o sobě jsou srozumitelné a přístupné hlubšímu pozorování, vyvozují, že hudba má schopnost zroditi ze sebe *mythus*, tj. nejvýznačnější doklad, a to právě *mythus tragický*: ten, který mluví v podobenstvích o dionysickém poznání. Na lyrickém básníkovi jsem znázornil, kterak v něm hudba zápasí o to, aby projevila svou podstatu v apollinských obrazech: pomyslíme-li, že hudba v nejvyšším svém stupňování nutně chce přijíti též k nejvyššímu obraznému projádření, připustíme, že dovede naléztí též symbolický výraz pro svou vlastní dionysickou moudrost; a kde bychom jinde hledali tento výraz, ne-li v tragedii a vůbec v pojmu *tragičnosti*.

Z podstaty umění, chápaného obvykle podle jediné kategorie zdání a krásy, nedá se *tragičnost* poctivým způsobem vůbec nijak odvoditi; teprve z ducha hudby chápeme, že zničení individua může působiti pocit slasti. Neboť jednotlivými příklady takového zničení ozřejmuje se nám věčný úkaz dionysického umění: toho, jež vyjadřuje vůli v její všemoci,

jakoby za oním principem individuace; toho, jež vyjadřuje věčný život, mimo svět jevů a přes všechno ničení. Metafysická radost z tragičnosti, toť instinktivně nevědomá dionysická moudrost, přenesená do mluvy obrazné: hrdina, nejvyšší to jev volní, jest popřen k naší rozkoši, protože je přec jen pouhým jevem a že věčný svět vůle není poražen jeho zničením. „Věříme ve věčný život“, volá tragedie, kdežto hudba je bezprostřední ideou tohoto věčného života. K naprosto odlišnému cíli vede umění plastikovo: zde Apollon zmáhá utrpení individua zářivou oslavou toho, *co na jevu je věčného*, zde krása vítězí nad utrpením, které je životu vrozeno, zde bolest jaksi lží se eliminuje z rysů přírody. V dionysickém umění a v jeho tragické symbolice promlouvá k nám táž příroda svým pravým hlasem a bez přetvářky: „Bud'te jako já! Jako já, která pod neustále se měnícími jevy jsem věčná tvořitelka, jsem ta, jež věčně nutí k životu, jsem ta, jež touto měnlivostí jevů dochází na věky svého uspokojení -jsem pramáti věcí!“

17.

Také dionysické umění chce nás přesvědčiti, že život je na věky slastný: jen že nemáme této slasti hledati v jevech, nýbrž za nimi. Máme poznávati, že vše, co vzniká, musí být připraveno k strastiplnému zániku, jsme nuceni vnořiti svůj pohled do hrůz individuální existence - a přece nemáme tím děsem ztuhnouti, metafysická útěcha zachraňuje nás na chvíli z hemžení těch měnlivých postav. Opravdu, na krátké okamžiky my sami splýváme s duší jsoucna a jsme pronikáni jeho nezkrtnou žízní a slastí života; boj a trýzeň a zničení jevů zdá se nám teď nutností, pod dojmem té přemíry nespočetných forem bytí, jež se překotně vrhají do života, pod vlivem té rozbujelé plodnosti světové vůle; v téže vteřině, kdy jsme zcela protékáni nekonečnou slastí života, kdy jsme se takřka proměnili v tuto slast a kdy, dionysicky opojeni, tušíme v ní věčnost, v téže vteřině jsme probodáváni zuřivým ostnem, ježto nás mučí pomíjející jevů. Přes všechn strach a soucit jsme šťastni svým životem, nikoli jakožto individua, leč jako živoucí celek a souhrn, jehož tvůrčí slast nás pojala do sebe.

Dějiny vypovídají nám teď s jasnou určitostí, že se řecká tragedie opravdu zrodila z ducha hudby: kterýmžto poznáním byl námi, jak se nám zdá, poprvé vystižen původní a tak překvapující smysl choru. Spolu však je nám doznati, že vlastní, námi vyložený smysl tragického mythu nikdy nebyl zřetelně povědom řeckým básníkům, natož řeckým filosofům; hrdinové tragedie mluví, smíme-li se tak vyjádřiti, povrchněji než jak jednají; mythus nedochází nikterak svého adekvátního zpředmětnění v mluveném slově. Stavba scén a názorné obrazy mají hlubší moudrost než ji básník sám dovede vyjádřiti slovem a pojmem, což se obdobně může pozorovati na Shakespearovi, jehož Hamlet na př. rovněž povrchněji mluví nezjedná, takže ono hamletovské poučení, o němž svrchu byla řeč, nevyplývá ze slov básně, nýbrž z prohloubeného a souhrmného pohledu na básnický celek. O řecké pak tragedii,

jež se nám ovšem zachovala pouze jako slovní drama, jsem naznačil, že by nás ona nesrovnalost mezi mythem a slovem lehce mohla svést k tomu, abychom ji měli za plošší a bezvýznamnější než jaká vskutku jest a abychom tudíž také soudili, že měla povrchnější účinky než ty, o nichž mluví stará svědectví: jak snadno se zapomíná, že co se nepodařilo slovnímu básníku, totiž dosáti nejvyššího oduševnění a idealisování mythu, to se mu mohlo v každý okamžik poštětiti jakožto tvůrčímu hudebníku! Nám arcí nezbyvá, než abychom si kouzlo hudebního účinku rekonstruovali takřka učenou cestou, chceme-li pocítiti něco z oné jedinečné útěchy, která as proudila z pravé tragedie. Ale i k tomu, abychom cítili toto hudební kouzlo, musili bychom vlastně býti Řeky, neboť srovnáme-li řeckou hudbu, sebe vyspělejší, s tou, kterou známe z novějších dob a která je tak nepoměrně bohatší, zdá se nám, že slyšíme jen jinošsky ostýchavou píseň hudebního genia, který na svou pravou sílu teprve čeká. Řekové jsou, jak říkají egyptští kněží, věčná děcka, a také v tragickém umění jsou pouhými dětmi, jež nevědí, jaká to vznešená hračka jim pod rukama vznikla - a byla rozdrčena.

Ono zápolení ducha hudby, jenž touží se zjevití v obrazu a mythu, stupňuje se od počátků lyriky až po attickou tragedii, potom však, jakmile dospělo bujného rozkvětu, náhle se zaráží a mizí takřka s povrchu hellenského umění, kdežto dionyské nazírání světa, rodící se z tohoto zápolení, žije dále v mysteriích a přerazujíc se v zázračných metamorfosách stále k sobě poutá vážné duchy. A zda se z mystických hloubek tohoto dionyského živlu nevznese zas jednou nové umění?

Zde se nám vnucuje otázka, má-li síla, jíž se tragedie rozbila, i pro budoucnost dosti moci, aby zamezila umělecké znovuzrození tragedie a tragického pohledu na svět. Byla-li tragedie ze svých kolejí vyražena dialektickým pudem po vědění a po optimismu vědy, dalo by se z toho souditi na věčný boj mezi *světovým nazíráním theoretickým a tragickým*; a teprve až duch vědy dospěje svých hranic, jimiž bude dokázáno, že je omezen a že není universální, teprve pak by bylo lze doufati v obrození tragedie, pro kteroužto kulturní událost bychom volili onen symbol *Sokraty, jenž se oddává hudbě*. Při tomto protikladu rozumím duchem hudby víru, poprvé v Sokratovi ztělesněnou, že lze přírodu zkoumáním proniknouti a že se všechno vyléčí vědění.

Kdo si připomene nejbližší důsledky tohoto neustále vpřed se ženoucího ducha vědy, vzpomene si též, že tímto duchem byl zničen *mythus* a že tímto zničením byla poesie vytlačena ze svého přirozeného ideálního území a stala se bezzemkem. Přiznali-li jsme právem hudbě moc, že dovede ze sebe znovu zroditi *mythus*, jest nám ducha vědy hledati také tam, kde se nepřátelsky staví na odpor proti této mythotvorné moci hudby. To se děje v *novém attickém dithyrambu*, jehož hudba nevyslovovala již vnitřní podstaty a vůle samy, nýbrž nedokonale jen vystihovala jevy, a to napodobením, jež bylo zprostředkováno pojmově: to byla již hudba vnitřně degenerovaná, a duchové vskutku hudební odvraceli se od ní s toužou nechutí jako od Sokratovy tendence, která umění vraždila. Aristofanes pochopil to svým

neomylným instinktem a proto má stejnou nenávisť proti Sokratovi, proti Euripidově tragedii i proti hudbě novějších dithyrambiků, větře ve všech těchto třech úkazech znaky kultury úpadkové. Oním novějším dithyrambem byla hudba zločinně ponížena, stala se z ní mechanická kopie na př. bitvy nebo mořské bouře, čímž ovšem přišla o všechnu svou sílu mythotvornou. Neboť chce-li nám hudba lahodit jen tím, že nám podává vnější analogie mezi životním nebo přírodním úkazem a jistými rytmickými figurami či příznačnými zvuky, a máme-li se spokojit pouze tím, že tyto analogie poznáme, pak jsme staženi do nálady, v níž je nemožné jakékoli počítí mythu; neboť mythus chce býti názorně pocíťován jako jedinečný doklad obecnosti a pravdy, jež upjatě zírání v tvář nekonečna Pravá dionysická hudba, toť takové obecné zrcadlení světové vůle: ona *názorná* událost, jež se v tom zrcadle zračí, rozšiřuje se nám ihned v odraz nějaké věčné pravdy. Naopak zase taková *názorná* událost je zbavována všeho mythického rázu onou zvukomalbou novějšího dithyrambu; teď se z hudby stal nuzný odraz jevu, je tedy čímsi nekonečně chudším než jev sám: tou chudobou je onen jev ještě více degradován, takže se na př. imitace bitvy vyčerpává třeba v lomozu pochodu či ve zvucích signálů a naše fantazie ulpívá jenom na takových vnějšnos-tech. Zvukomalba je tedy úplný protiklad pravé hudby a její mythotvorné mohutnosti: zvukomalbou jev se jen ještě ochuzuje, kdežto dionysická hudba obohacuje a rozšiřuje jev do té míry, že se z něho stává obraz celého světa. Byl to triumf nedionysického ducha, když stvořil nový dithyrambus, jímž hudba byla sama sobě odcizena a snížena k tomu, aby byla pouhou otrokyní jevu. Euripides, ve vyšším slova smyslu duch naprosto nehudební, byl právě proto vášnivým stoupencem hudby nového dithyrambu a plýtl, štědře jak lupič, všemi jejími efekty a manýrami.

Těž jiným směrem se uplatňuje moc tohoto nedionysického ducha, obráceného proti mythu: počínaje Sofoklem, nabývá totiž v tragedii vrchu *znázorňování charakteru* a psychologické zjemnění. Povaha nemá již být schopna rozšíření ve věčný typus, nýbrž naopak má působiti umělými podružnými rysy a odstíny a jemnou určitostí. Uní co nejindividuálněji, aby divák již vůbec nepocíťoval mythu, nýbrž mocnou pravdu přírody a umělcovu dovednost imitační. I zde tedy jev nabývá vrchu nad obecným, jednotlivost pre-paruje se s chutí takřka anatomickou, dýcháme již vzduch theoretického světa, jemuž vědecké poznání jde nad umělecké zrcadlení nějaké světové zásady. Vývoj charakterisace se rychle pohybuje dál: Sofokles vytváří ještě celé charaktery a zapřahá do svého jha mythus, aby vše mohl podávati co nejrafinovaněji; Euripides vytváří už jen velké jednotlivé rysy charakteru, jež se projadřují prudkými vášněmi; v nové attické komedii pak jsou už jen masky s jediným výrazem, lehkomyšní starci, podvádění kuplíři, mazaní otroci, a neúnavně se opakují. Kam se poděl mythotvorný duch hudby? Co z hudby ještě zbylo, to je buď vzrušující nebo vzpomínková hudba, buď stimulans pro otupělé a opotřebované nervy, anebo zvukomalba. Při oně dráždivé hudbě skoro nesejde na podloženém textu: už u Euripida

je to hodně ledabylé, dají-li se jeho hrdinové či dokonce chory do zpěvu; a což teprve u jeho drzých následovníků!

Nejzřejměji projevuje se nedionysuský duch v *závěrech* novějších dramatech Staré tragedie končivally se útěchou, bez níž vůbec nelze vysvětlit radosti z tragedie; nečistěji snad zaznívá smírný zvuk z onoho světa v „Oidipu na Kolonu“. Teď však, když genius hudby uprchl z tragedie, jest, přísně vzato, po tragedii: neb odkud ještě čerpat metafysickou útěchu? I hledalo se pozemské řešení tragického nesouzvuku; hrdina, byv osudem s dostatek mučen, docházel zasloužené mzdy ve zdatné domovině, v božských počtách. Hrdina stal se gladiátorem, jemuž, když byl notně sedřen a ranami pokryt, příležitostně byla darována svoboda. Místo metafysické útěchy nastoupil deus ex machina. Ne že by tragické nazírání světa bylo um dotírajícím duchem nedionysuským zničeno venkoncem a všude: víme jen, že se zvrátilo v tajný obřad a že mu z umění bylo prchnouti do nějakého podsvětí. Po širém povrchu hellenství však řádil ničivý dech onoho ducha „řecké veselosti“, o němž jsme již dříve řekli, že na sebe bral formu stařecky netvořivého optimismu; toto veselí je opakem nádherné „naivnosti“ starých Řeků, kterou si podle dané charakteristiky představujeme jako květ apollinské kultury, jenž vyrostl z ponuré propasti, jako vítězství, jehož hellenská vůle odrazem krásy dosahuje nad utrpení a jeho moudrostí. Nejvznešenějším útvarem oné druhé formy „řeckého veselí“, formy alexandrijské, jest veselí *theoretického člověka*: má tytéž charakteristické snahy, jež jsem právě odvodil z ducha nedionysuského: bojuje proti dionysuskému umění a dionysuské moudrosti, snaží se rozložit mythus, nahrazuje metafysickou útěchu pozemským smírem, ba zvláštním deus ex machina, totiž bohem strojů a kelímků, t. j. silami přírodních duchů, poznanými a uplatňovanými ve službě vyššího sobectví; věří, že svět může být opraven věděním a život spravován vědou, a skutečně je toto veselí s to, aby jednotlivce zapjalo do úložek, jež může rozluštit, takže člověk v tomto těsném svém kruhu vesele říká životu: „Mám tě rád: jsi hoden, abych tě poznával.“

18.

Opakuje se to věčně: vždy znovu dokáže hltavá vůle, jak by svá stvoření udržela v kruhu života a nutila je k dalšímu žití, neboť vždy znovu dovede nad světem rozestřít svůj přelud. Jednoho poutá k životu sokratovská slast poznávání, jimž, domnívá se, vyléčí věčnou bolest jsoucná, jiného zmámil svůdný závoj uměleckého krásna, vlající mu před očima, jiný opět jest opojen metafysickou útěchou, že pod vzedmutým vírem jeví nezníčitelně dále plyne věčný život; nemluvě ani o ilusích nižších a skoro ještě silnějších, jež vůle v každý okamžik má pohotově. Ony tři stupně iluse působí vůbec jenom na vznesené duchy, kteří s hlubší nechutí nesou těžké břímě bytí a které nutno navnadit vybranými dráždidly, aby na tu svou nechut' zapomněli. Z těchto dráždidel se skládá vše, co jmenujeme kulturou: podle poměru, v němž jednotlivé prvky jsou přimíšeny, máme kulturu převážně sokratov-

ikou, uměleckou, tragickou; anebo, abychom jména brali z historie: je kultura buď alexandrijská, buď hellenská, buď indická (brahmanská).

Všechnen náš moderní svět je zachycen v síť kultury alexandrijské, jeho ideálem jest *theoretický člověk*, vyzbrojený svrchovanými schopnostmi poznávání a pracující ve službách vědy: onen typus, jenž má v Sokratovi svůj pravzor a svého praotce. Veškerý naše metody výchovné směřují k tomuto ideálu, vůči němuž vše ostatní se teprve uměle obhajuje a udržuje, jako by to bylo cosi trpěného, ne zamýšleného. Je to až zarážející, že po tak dlouhou dobu za vzdělaného člověka byl uznáván jen učenec; vždyť i našemu básnictví bylo vyrůstati z učeného napodobování, a na tak důležitém uměleckém prostředku jako je rým poznáváme ještě, že naše poetická forma vznikala z umělých experimentů s cizím, v pravém slova smyslu učeneckým jazykem. Jak nesrozumitelným jevil by se pravému Hellenovi *Faust!* Ten člověk moderní kultury, nám tak blízký: Faust, jenž neuspokojen se žene všemi fakultami, jenž se z touhy po poznání zapisuje magii a ďáblu! Postavíme-li ho vedle Sokrata, ihned poznáme, že moderní člověk počíná tušiti hranice oné sokratovské rozkoše poznávací a že se mu na širém pustém oceánu vědění stýská po pevné zemi. Rekl-li Goethe jednou Eckermannovi o Napoleonu: „ano, můj milý, jest také produktivnost činů“, naznačil tím půvabně a naivně, že člověk netheoretický stal se v nových dobách čímsi, čemu se nevěří a co vzbuzuje úžas, takže je zase třeba goethovské moudrosti, aby se odůvodnila, ba aby se připustila a odpustila i takováto nezvyklá existenční forma!

A neskrývejme si, co je utajeno v lůně této sokratovské kultury. Tají se v ní optimismus, jenž se domýšlí, že má neomezenou vládu. Nelekejme se tedy, dozrávají-li jeho plody a jestliže společnost, až do svých nejnižších vrstev proniknutá kvasem takovéto optimistické kultury, poněnáhu se zachvívá v bujném kypění a žádání; nedivme se, že víra v možnost takovéto všeobecné kultury vědění poněnáhu se zvrhá v hrozící požadavek toho alexandrijského pozemského štěstí, ve vzývání euripidovského *deus ex machina!* Zdůrazněme: alexandrijské kultuře záleží k jejímu trvalému udržení na tom, aby vznikla vzpoura otroků: nazírajíc však na život optimisticky, popírá, že stav otroků je nezbytný; a když se opotřeboval efekt jejích krásných slov svádějících a chlácholivých, totiž o „důstojenství člověka“ a „důstojenství práce“, blíží se ona kultura krok za krokem své děsivé katastrofě. Nic není hroznějšího nad stav barbarských otroků, kteří, poznavše, že se jim stalo bezpráví, strojí se k pomstě nejenom za sebe, nýbrž za všechna pokolení. Kdo by si proti takovému hrozivému bouřím troufal klidně se dovolávati našich bledých a zemdlých náboženství, která rovněž poklesla na náboženství učenecká! Vždyť mythus, nutný ten předpoklad každého náboženství, je všude již ochromen, i na tomto území pronikl vítězně onen duch optimismu, v němž jsme pro dnešní společnost právě poznali zárodek zániku.

Zatím co hrozba, dřímající v lůně theoretické kultury, znenáhla počíná moderního člověka zneklidňovati, zatím co on sahá ve svém nepokoji po pokladu svých zkušeností, hledaje tam pomoc proti onomu nebezpečí, ačkoli v možnost svého uhájení ani nevěří - zatím

velcí, k všeobecně směřující duchové dovedli s neuvěřitelným rozmyslem užití právě vědecké výzbroje k tomu, aby dovedli hranice a podmíněnost poznání vůbec a tůn naprosto popřeli nárok vědy na universální platnost a universální účely: tomto důkazem poprvé byl odhalen onen blud, který o sobě rozhlašuje, že dovede zákonem příčinností prozkoumat i nejnvtířnější podstatu věcí. Bezpříkladně chabrosti a moudrosti *Kantově a Schopenhauero-vě* bylo popřáno onoho nejtěžšího vítězství nad optimismem utajeným v logice, tudíž vítězství nad tím, co je podkladem naší kultury. Proti optimismu, jenž, opřen o zdánlivě neklamné „věčné pravdy“, měl víru, že všechny záhady světa lze poznati a rozřešiti, takže v prostoru, v času i v kausalitě uctíval zákony absolutně platné - proti tomuto názoru provedl Kant důkaz, že ony zákony slouží jen k tomu, aby povznesly pouhý jev, pouhý výtvar Májin, k platnosti jediné a nejvyšší reality, takže by jev nahrazoval nejnvtířnější a pravou podstatu věcí; Kant prokázal, že skutečné poznání podstaty věcí mělo se takto znemožnit, čili, jak to vyjadřuje Schopenhauer („Svět jako vůle a představa“ I. str. 498), že snící měl býti ještě pevněji uspán. Tímto kantovským poznáním byla zahájena kultura, jíž si troufám dáti jméno kultury tragické: její význačnou charakteristikou jest, že se za nejvyšší cíl uznává nikoli věda, nýbrž moudrost, jež, nezmařena sváděním jednotlivých věd, zírá nepohnutým okem na souhrnný obraz světa, snažíc se v něm sympatheticým pocitem lásky ztotožniti věčné utrpení se svým utrpením vlastním. Mysleme si, že dorůstá pokolení s tímto nezlekáným pohledem, s touto touhou heroicky se vzpínající po nekonečnu, představme si odvážný krok a hrdou troufalost těchto drakobijců, kteří se odvracejí ode všech doktrín slabošského optimismu a chtějí v celku a v náplni, po goethovsku, „odhodlaně žít“: zdali pak nebude nezbytně třeba, aby tragický člověk této kultury, sám se ukázně k vážnosti a k děsu, volal po novém umění, po umění metafysické útěchy jako po Heleně, která mu patří, a aby vzkřikl Faustovým vzýváním:

Což, nejvyšší se touhou rozhořev, nestrhnu v život božský onen zjev?

Je tedy sokratovská kultura se dvou stran ořesena a třímá již jen ve chvějných rukou žezlo své neomylnosti, obávajíc se svých vlastních důsledků, jež konečně počíná tušit a spolu již nejsouc tak naivně a důvěřivě přesvědčena o věčném trvání svého základu: tím smutnější je podívaná, která se tanec jejího myšlení vrhá vždy na nové postavy a jak je chce obejmouti, ale jak je potom vždy v hrůze pouští ze své náruče, tak jako se Mefistofe-lovi děje se svůdnými lamiemi. Vždyť to je znak onoho „rozlomu“, o němž se mluví jako o základním utrpení moderní kultury: theoretický člověk leká se důsledků svého myšlení; je neuspokojen a již si netroufá do hrozného ledového proudu života, nýbrž úzkostlivě pobíhá po břehu sem a tam Nic už nechce míti cele, cele i se vší přirozenou krutostí jsoucna Tak ho zchoulostivělo optimistické cítění. Při tom tuší, že kultura, zbudovaná na principu vědy,

nutně se zhroutí, jakmile se stává nelogickou, t. j. jakmile počne prchati před svými důsledky. Naše umění dosvědčuje tuto všeobecnou tíseň, je marné opírat se o všechny velké tvůrčí věky a duchy a napodobovat je, je marné shromažďovat kolem moderního člověka všechnu světovou literaturu a jí ho utěšovat, je marné stavět ho doprostřed nejrůznějších umělců a uměleckých stylů všech dob, aby jim dával jména, tak jako Adam zvířatům: moderní člověk přece i nadále věčně lačný, zůstává“ kritikem“ bez rozkoše a síly, zůstává člověkem alexandrijským, jenž v podstatě je bibliotekář a korektor, a jeho slepoucí zrak v knižním prachu bídně slábne tiskovými chybami.

19.

Hodnoty a obsahu sokratovské kultury nelze označiti ostřeji než jménem *kultura operní* : neboť operou vyslovila se tato kultura se zvláštní naivností o své vůli a o svém poznávání, a je to tím podivnější, srovnáme-li vznik opery a průběh jejího vývoje s věčnými pravdami apollinství a dionysství. Připomínám zprvu, jak povstal „stilo rappresentativo“ a recitativ. Lze vůbec věřit, že tato zvnějšněná operní hudba, neschopná pobožnosti, byla blouznivě, takřka jako obroda vší pravé hudby, přivítána a milována věkem, z něhož se právě před tím byla vznesla nevýslovně velebná a posvátná hudba Palestrinova? A kdo by na druhé straně měl za to, že ta náhlá posedlost operou nebyla zaviněna ničím než radovánkami a hýřením oněch Florentinů nebo marnivostí jejich dramatických zpěváků? To, že v téže době, ba v témže národě vedle klenuté stavby harmonií Palestrinových, kterou byl budoval celý křesťanský středověk, procitla ona náruživost pro hudbu polovičatou, dovedu si vysvětliti pouze *mimoumělečkou tendencí*, jež při recitativu spolupůsobila

Posluchači, jenž chce pod zpěvem zřetelně slyšeti slovo, vyhovuje zpěvák um, že více mluví než zpívá a že v tomto polozpěvu zostřuje pathetický slovní výraz: tím zostřením pathosu usnadňuje srozumitelnost slova a přemáhá onu zbylou polovici hudby. Vlastní nebezpečí, jež mu teď hrozí, jest, že jednou nečas přesune hlavní důraz opět na hudbu, čímž by ihned vzaly za své pathetičnost mluvy i zřetelnost slova: a spolu pocíťuje neustále sklon k hudebnímu vybití a bravurnímu uplatňování svého hlasu. Zde mu přichází na pomoc „básník“, dává mu dosti podnětů k lyrickým interjekcím, k opakování slov i sentencí a p., takže zpěvák na těchto místech může si odpočinouti v živlu ryze musikálním a nedbati slov. Střídání naléhavého afektu, zpola mluveného a zpola zpívaného, s interjekcemi cele zpívanými tvoří podstatu onoho „stilo rappresentativo“: ale tato zvláštnost spolu s přeléta-vou snahou působit u posluchače brzo na pojem a představu, brzo na jeho hudební sluch, je tak zcela nepřirozená, tak, vnitřně protichůdná uměleckým pudům i dionysství i apollinství, že nám nezbývá než dohadovati se, že recitativ povstal z čehosi, co vůbec nemá nic společného s instinkty uměleckými. Recitativ lze tedy definovati jako směs přednesu epického a lyrického, není to však směs vnitřní a trvalá, jíž při disparátnosti těch prvků ani nebylo lze

dosíci, nýbrž nejnějškovitější mosaiková konglutinace, jaké v přírodě ani ve zkušenosti není vůbec. *To však nebylo mínění oněch vynálezců recitativu*: byli naopak sami i se svými souvěkovci přesvědčeni, že onen stilo rappresentativo rozřeší záhadu antické hudby a že nyní teprve lze chápat ohromný účinek takového Orfea, Amfiona, ba řecké tragedie. Nový sloh byl uznáván za obrodu nejpůsobivější hudby, totiž starořecké: ba ježto se obecně a i v lidu věřilo, že homérský svět byl *svět prvotních lidí*, bylo nyní lze oddávat se snu, že se opět vynořují rajske začátky lidstva, v nichž dojista i hudba měla onu nevyrovnatelnou čistotu, moc a nevinnost, jak o tom tak dojemně bájili básníci ve svých pastýřských hrách. Zde se nám otvírá pohled do vnitřního procesu, jak povstávala opera, ta vlastní odrůda moderního umění: umění je tu vyvoláno mocnou potřebou, která však leží mimo obor estetický: totiž touhou po idyle, vírou, že v pravěku existoval dobrý člověk, člověk umělec. Recitativ, to byl jaksi znovuoživený jazyk onoho pračlověka, opera, to byla znovu nalezená země onoho idylicky nebo heroicky dobrého tvora, jenž ve všem svém jednání poslouchá spolu i přirozeného pudu uměleckého a při všem, co chce prostě říci, alespoň něco zazpívá, kdežto tehdy, je-li sebe mírněji vzrušen citově, píše ihned naplno. Je nám teď lhostejné, že tehdejší humanisté polemizovali tímto nově vytvořeným obrazem rajskeho umělce proti staré církevní představě o člověku, jenž byl od prvopočátku zkažen a ztracen, a že tedy hlásala opera jakési opoziční dogma o dobrém člověku, dávajíc zároveň útěchu proti onomu pesimismu, k němuž tehdy přec, za děsné nejistoty všeho života, byli právě vážní duchové sváděni. nejsilněji. Nám stačí poznání, že vlastní půvab a tím i vznik nové umělecké formy plynul z ukájení potřeby, ležící mimo estetiku, totiž ze snahy po optimistickém oslavování člověka jakožto takového, ze ztotožňování prvotního člověka s tvorem od přírody dobrým a uměleckým: tento princip opery změnil se postupem času v hrozivý a děsný *požadavek*, jehož dnes, v době socialistických hnutí, již nemůžeme neslyšet. „Dobrý pračlověk“ domáhá se svých práv: ó těch rajskech vyhlídek!

Kladu sem hned jiné, stejně průkazné potvrzení svého názoru, že opera spočívá na těch-že zásadách jako naše alexandrijská kultura Opera, toť výplod člověka theoretického, ne umělce, nýbrž kritického laika: což jest fakt, nad nějž dějiny umění takřka neznají překvapivějšího. Byl to požadavek posluchačů z gruntu nehudebních, že nutno především rozuměti slovu: prý jen tehdy lze očekávat znovuzrození hudby, najde-li se nějaký způsob, jak by při zpívání text vládl nad kontrapunktem, nejinak než pán nad sluhou. Neboť slova jsou prý o tolik cennější nad doprovodný systém harmonie, oč duše je cennější nad tělo. V tomto duchu laicky nehudební surovosti spojovaly se v počátcích opery hudba, obraz a slovo; podle této estetiky pak ve vznešených kruzích florenckých laiků básníci a zpěváci tam patronisovaní zařídili své experimenty. Umělecky nemohoucí člověk vytváří si jakési umění právě tím, že je typický neumělec. Ježto nechápe dionysseckých hlubin hudby, proměňuje si hudební požitek ve stilo rappresentativo, t. j. v rozumářskou, slovní i zvukovou retoriku vášní jakož i v líbivé zpívání; ježto nedovede mít vidění, nutí do svých služeb strojníka a

dekorátéra; ježto nechápe pravé bytosti umělce, vyfantasuje si „uměleckého pračlověka“ podle svého vkusu, t. j. člověka, jenž, je-li vášnivý, zpívá a jenž mluví ve verších. Vesní se do věku, v němž stačí vášeň, aby vytvářela zpěvy a básně, jako by kdy byl afekt býval s to, aby zplodil něco uměleckého! Opera plyne z nesprávného pojetí uměleckého postupu, totiž z oné idylické víry, že vlastně každý člověk, jenž cítí, jest umělcem. Ve smyslu této víry, znamená opera uměleckého laictví, jež předpisuje své zákony s veselým optimismem člověka theoretického.

Kdybychom obě ty představy, jež pomáhaly vytvářeti operu, chtěli shrnouti pod společný pojem, nezbývalo by než mluvit o *idylické tendenci opery* - „idylické“ podle názvosloví a výkladu Schillerova Příroda a ideál, praví Schiller, je buď předmětem smutku, je-li příroda znázorněna jako ztracená a ideál jako nedostižený. Anebo jsou předmětem radosti, jsou-li příroda i ideál představeny jako skutečnosti. Z onoho případu vzniká elegie v užším slova smyslu, z tohoto idyla ve smyslu nejširším. Zde jest ihned upozorniti na společný znak oněch obou představ doprovázejících vznik opery, ideál v nich není nedostižen, příroda v nich není ztracena. Byl podle tohoto pocitu lidský pravěk, v němž člověk spočíval na srdci přírody a v tomto přirozeném stavu dosáhl spolu ideálu člověčenstva svou rajskou dobrotou a svým umělectvím: od tohoto ideálně dokonalého pračlověka pocházíme prý my všichni, ba jsme jeho věrným obrazem: jenže nám jest něco odhodit, abychom v sobě objevili toho pračlověka, a to se stane, vzdáme-li se dobrovolně zbytečné učenosti a přílišné kultury. Vzdělanec renesančních dob dal se svou operní imitací řecké tragédie uváděti nazpět k takovému souznění mezi přírodou a ideálem, k takové idylické skutečnosti; tragédie mu byla, jako Dantemu Virgil, k tomu, aby ho vedla až k bránám ráje: odtud pak kráčel samostatně ještě dál, přecházeje od imitace nejvyššího řeckého výtvaru k „vrácení všech věcí“, k napodobení uměleckého prastavu člověka. Jaká to důvěřivá dobromysl-nost troufalého úsilí, uprostřed v lůně theoretické kultury! Vysvětliti se to může jen z té útěšné víry, že „člověk jako takový“ je věčně ctnostným hrdinou z opery, pastýřem věčně pískajícím na flétnu nebo zpívajícím, který posléze přece jen sám sebe nalézá ve své pravé podstatě, ačli se vůbec kdy na nějakou dobu ztratil; vysvětliti se to může jen oním optimismem, jenž z hlubin sokratovského nazírání vystupuje jako sloup nasládle svůdné vůně.

Nespočívá tedy na stáří opery nějaký elegický bol věčné ztráty, nýbrž radost věčného shledávání, nýbrž pohodlná slast z idylické skutečnosti, kterou lze si aspoň v každém okamžiku jako skutečnou představit: a při tom se sem přece vkrádá tušení, že tato domnělá skutečnost není nic více než fantasticky titěrná hříčka, na niž by ten, kdo by ji dovedl změřit hroznou vážností pravé přírody a srovnati s nefalšovanými počátky lidstva, zhnusen zavolal: „Pryč s tím fantomem!“ Klamal by však, kdo by si myslil, že by se ta hravá opera nechala, jako strašidlo, zaplašiti pouhým zvoláním. Kdo ji chce zničit, tomu jest podstoupiti boj s oním alexandrijským veselím, jež se v ní tak nadšeně vyslovuje o své zamilované představě a jež v ní má svůj pravý umělecký výraz. Ale čeho lze si pro umění slibovat od

výtvaru, jehož počátky vůbec neleží na území esthetiky, nýbrž který se sem vplížil ze sféry na polo morální a jen tu a tam dovedl zastříti tento svůj hybridní původ! Z jakých štáv se vyživuje cizopasná ta opernost, ne-li ze štáv pravého umění? Není oprávněna obava, že se pod idylicky operním sváděním a pod alexandrijskými lichotkami zvrhne pravé umění v prázdnou, rozptylující zábavu a že zapomene na svůj nejvyšší a nejvážnější úkol, totiž na to, aby jím oko bylo vykupováno ze svého pohledu do nočních hrůz a aby člověk byl hojivým balzámem zdání zachraňován z křeče svých volných záchvatů -? Co z bude z věčných pravd dionysství a apollinství, když stilo rappresentativo zavínil takovou míchanici slohů? Když hudba je považována za služku a text za pána, když hudba se srovnává s tělem a slovo s duší? Když nejvyšší metou může být, jako kdysi v novém attickém dithyrambu, leda parafrásující zvukomalba? Když hudba je úplně zbavena svého pravého důstojství a svého poslání, být zrcadlem světa, tak že jí nezbyvá než aby otrocky napodobovala jev a jeho formy a aby hrou linií a proporcí zjednávala vnější zábavu! Kdo přesně pozoruje, pozná, že tento osudný vliv opery na hudbu shoduje se vůbec s vývojem moderní hudby, optimismu, jenž čhá v počátcích opery a v kultuře jí vyjádřené, podařilo se s hrozivou rychlostí vysvlé-ci hudbu z jejího dionyscky světového určení a vtisknout jí ráz obveselující formalistní hračky: s kteroužto přeměnou by se mohla srovnati leda metamorfosa aischylovského člověka v člověku alexandrijského veselí.

Na historických příkladech jsme tedy dovedli, kterak mizení dionysického ducha souvisí s nápadnou, byť podnes nevysvětlenou přeměnou a degenerací řeckého člověka, ale naopak, jaké nám vzházejí naděje, vidíme-li podle neklamných znaků, že v našem přítomném světě zahajuje se *obrácený postup*, že totiž *dionyscky duch ponenáhlu procita!* Není možná, aby božská Heraklova síla na věky umdlévala, ztročena rozmařilou Omfalou. Z dionysského základu německého ducha vzeplula moc, jež nijak nesouvisí s prapodmínkami kultury sokratovské a z nich nemůže být ani vysvětlena ani omluvena, jež naopak touto kulturou je pocitována za přízrak a záhadu, za nepřítelku a podmanitelku : a to je *německá hudba*, zvláště jak ji známe na její mohutné sluneční dráze od Bacha k Beethovenovi, od Beethovena po Wagnera Co si může dnešní sokratika, chtivě se honící za poznáním, při nejlepší vůli počítí s tímto demonem, jenž vystupuje z bezedných hlubin? Ani vroubkování a arabesky operní melodie, ani arithmetické počítadlo fugy a kontrapunktické dialektiky neudá formulky, v jejímž trojmocném světě onen demon byl by ochočen a přinucen k mluvení. Ó té podívané, když teď naši estherikové chytají onoho hudebního genia, poletujícího s životní chutí, již oni nechápou! Chtějí ho lapit sítkou t. zv. „krásna“, které si vymyslili, a jejich pohyby při tom nemají pranic ani věčně krásného ani vznešeného. Jen se podívejme pěkně zblízka na ty hudební příznivce, jak tak neúnavně volají krásna! Krásna! Zdali pak vypadají jako miláčkové přírody, vytvoření v lůně krásy? Či zda spíše nehledají lživou roušku, jež by zakryla jejich surovost, esthetickou záminku, jež by skryla jejich střízlivost, tak prostou všeho citu? Podívejte se třeba na Otu Jahna! Necht' se však lhát a pokrytec před

německou hudbou má na pozoru, neb uprostřed veškery naší kultury ona jest jediným ryzím, čistým a očistným duchem ohně, z něhož a k němuž se pohybují všechny věci dvojitým kruhem, tak jak tomu jest v učení velkého Herakleita efesského: to vše, čemu dnes říkáme kultura, vzdělání, civilizace to vše se jednou zjeví před soudcem, od něhož není odvolání: před Dionysem.

Připomeňme si dále, že duchu *německé filosofie*, proudícímu ze stejných zdrojů, bylo v Kantovi a Schopenhauerovi přáno zničit pohodlný optimismus vědecké sokratiky důkazem jejího omezení a že tento důkaz dal pokyn k nesrovnale hlubšímu a vážnějšímu zkoumání otázek etnických i uměleckých, ba že zde svůj původ má jakási *dionyská moudrost*, vyjadřovaná pojmy. Do jakých končin ukazuje mystická tato jednota mezi německou hudbou a německou filosofií? Kam jinam než k nové nějaké existenční formě, jejíž obsah můžeme tušit leda podle analogií hellenských! Pro nás, kdož stojíme na rozmezí dvou různých životních útvarů, má hellenský vzor onu nad pomyšlení vysokou hodnotu, že v něm jsou vyznačeny též všechny ony přechody a zápasy formou klasicky poučnou; jenže my prožíváme velké epochy hellenství sice analogicky, leč jakoby v *obráceném* pořadu, takže teď na příklad, zdá se, z věku alexandrijského kráčíme nazpět do údobí tragedie. Při tom žije v nás pocit, jako by zrození tragické periody pro německého ducha znamenalo jen návrat k sobě samému a jakési blažené shledání se sebou samým. Tento duch, byv kdysi ze mdlobného barbarství formy vyveden ohromnými vnějšími mocnostmi, byl poté přinucen žít v porobě pod jejich formou. Teď teprve, po návratu k svému zdroji a původu, smí odvážně a svobodně před všemi národy kráčet bez obojku románské civilizace: jen dovede-li, jen troufá-li si brát poučení od Řeků, od nichž už poučovat se, už dověsti se poučovat, znamená vysokou slávu a nečasté vyznamenání. A kdy bylo by nám naléhavěji třeba těchto nejvznešenějších mistrů a učitelů, než právě teď, kdy prožíváme *znovuzrození tragedie*, aniž víme odkud přichází, aniž chápeme, kam směřuje!

20.

Kdyby se jednou před očima nepodplatného soudce rozsuzovalo, kdy a kterými muži německý duch dosud nejsilněji se domáhal poučování od Řeků, byla by tato chvála dojista jednomyslně vzdána nejušlechtlejšímu boji o vzdělání jak jej bojovali Goethe, Schiller a Winckelmann: dodati by však bylo, že od doby oněch bojů a jejich bezprostředních účinků nepochopitelným způsobem stále a stále ochabovala snaha, dostati se ke vzdělání a k Řekům na téže dráze. Zda tedy, ačli si nemáme nad německým duchem zoufat naprosto, není snad oprávněn závěr, že se ani oněm bojovníkům v tom či onom závažném bodě nepodařilo proniknout až do jádra hellenství a sjednati mezi německou a řeckou kulturou trvalý svazek lásky? Nebyli tím také vážní mužové, temně tušíce, že onen boj dobojován nebyl, uvrženi do pochyb a obav, zda po takových předchůdcích lze se na této dráze za vzděláním

dostat ještě dál a vůbec až k cíli? Proto se úsudek o tom, jakou hodnotu mají Řekové pro vzdělání, od oné doby co nejpovážlivěji zvrhal. Z nejrozmanitějších táborů ducha i neducha ozývá cos jako povýšený soucit s Helleny, jinde se naprosto neúčinně a frásovitě laškují o „řecké harmonii“, „řecké kráse“, „řecké veselosti“. A právě v kruhu těch, kdož by si měli zakládati na tom, aby čerpali bez ustání z řečiště hellenských proudů a tím posilovali německé vzdělání, právě mezi učitelstvem středních škol zahnížil se povrchní způsob, jak se s Řeky rychle a pohodlně vypořádat, ba leckdy právě zde byl hellenský ideál dáván na pospas a ze starožitnického studia stávala se skoro jeho parodie. Kdo v oněch kruzích má vyšší ideál než býti spolehlivým oprávcem starých textů anebo pěstovati přírodopisnou mikroskopii jazyka, ten sice si chce, vedle jiných starozitností, „historicky“ osvojití též starověk Hellenů, ale dojistá methodou a s povýšeností našeho dnešního vzdělaného dějepytu. Vzdělávací schopnost gymnasií snad ještě nikdy tak nepoklesla a neochabla jako dnes; rozhodujícím činitelem vzdělání je venkoncem „žurnalista“, papírový otrok dne, nikoli snad středoškolský učitel, tomuto pak nezbyvá, než aby znovu na sobě prožil metamorfosu, aby se teď i ve svém výrazu připodobnil žurnalistovi a aby se s jeho „lehkou elegancí“ pohyboval vesele a vzdělaně jako motýlek: jak jsou tedy as ti dnešní vzdělanci užaslí, když se najednou jejich pohled zahořuje do čehosi, co by se dalo vyložiti leda obdobou nejhlubší, dosud nepochopené základny řeckého genia - jak jim je, když znovu procítá dionyský duch, když znovu se rodí tragedie? 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. Chápeme, proč je pravé umění v takové nenávisti u slabošské vzdělanosti, která se přec bojí, že jí bude smetena. Ale což, zda se celý druh kultury, totiž druh sokratovsko-alexandrijský, nevyžil, když se mohl zúžití v dnešní tenounké a tak zchoulostivělé vzdělání? Když se takovým heroům jako Schillerovi a Goethovi nepodařilo vypáčiti zakletou branku vedoucí do hellenského vrchu kouzel, když jejich nejodvážnější zápas nedospěl než k toužebnému onomu pohledu, jímž Goethova Ifigenie zírá z barbarské Tauridy přes moře do své domoviny, več by mohli doufati epigoni oněch bohatýrů, kdyby se jim náhle na docela jiné straně, jíž se dosavadní kultura ani netkla, sama od sebe nerozlétla ona kouzelná branka -pod mystickým zněním tragické hudby, která vstala z mrtvých!

Ať nám nikdo neказí naši víry, že hellenský starověk očekává svého znovuzrození; jen odtud čerpáme naději, že se německý duch obnoví a očistí hudbou a jejím „kouzlem ohně“. Jakou jinou útěchu, jakou jinou naději bychom mohli míti v dnešní kultuře, tak chabé a tak pusté? Mamě se ohlížíme po jediném kořenu, z něhož by vyrážel silný kmen, mamě po jednom místečku úrodné a zdravé prsti: všude písek a prach, tlení a zkomírání. Kdo je tak bez útěchy ve své osamělosti, nemůže si vyvoliti lepšího symbolu nad onu Dürerovu kresbu rytíře se smrtí a s ďáblem, nad onoho kovově a tvrdě zírajícího, pancéřovaného jezdce, jenž, nezmaten svými příšernými průvodci a přece beznadějně, ubírá se sám cestou svých

hrůz, a s ním jeho pes a oř. Takovým dürerovským rytířem byl náš Schopenhauer, byl bez jakékoli naděje a přece chtěl pravdu: Není, není mu rovna -

Ale jak se ona ponurá poušť naší zemdlelé kultury pojednou mění, sotva že se jí dotkne dionyské kouzlo! Zadul víchr a sebral všechno to přežilé a zpuchřelé, zlomené a zakrnělé, vírem to zamotal do oblaku rudého prachu a vznáší se s tím, jako sup, vysoko do vzduchu. Zmaten, hledá náš zrak věci, jež zmizeli: neb to, co zříme, vystoupilo do zlatého světla jakoby z prohlubně, tak je to bujné a zelené, tak živoucí a plně šťáv, tak nekonečné v přemíře své touhy. Tragedie sedí uprostřed tohoto nadbytku života a slasti a strasti, je velebná, je opojena, neb naslouchá tesknému zpěvu, jenž zaznívá z dálky - a zpěv ten vypráví o pra-matkách světa, kterými jsou jména Vůle a Blud a Bol. - Ano, přátelé, věřte se mnou v di-onyský život, věřte ve znovuzrození tragedie. Věk sokratovského člověka je ten tam : břečťanem se ověňte, vezměte do rukou thyrsos a nežasněte, lichotně-li vám k nohám ulehnou pardál a tygr. Nyní mějte jen odvahu býti tragickými lidmi: neboť kyne vám vykoupení. Půjďte slavnostně v dionyském průvodu z Indie do Řecka! Obrňte se na tvrdý boj, ale mějte víru v zázraky svého boha!

21.

Vraceje se od této povzbudivé mluvy k tónu, jenž je přiměřen rozjímajícímu, opakují, že lze se jenom od Řeků poučit o tom, co pro nejhlubší podstatu národního života znamená onen zázrak, ono náhlé procitání tragedie. Běží o národ tragických mysterií, o vítěze v perských bitvách: a právě ti, kdož vedli tyto války, mají zapotřebí tragedie jakožto nápoje pozdravení. Kdo by se byl u tohoto národa, jenž po věk několika pokolení byl až do nitra svého nitra vzrušován nejsilnějšími křečemi dionyského demona, nadál ještě tak neztenčeně silného projevu nejprostšího politického citu, nejpřirozenějších pudů domoviny, prvotní mužné chuti válečnické? Vždyť tam, kde se dionyská vzrušení mocně přelévají v život, bývá vždycky následek ten, že dionyské oproštění od individuálních pout se projevuje oslabením politických instinktů, jejich zhostejněním, ba nepřátelstvím proti nim, kdežto na druhé straně státotvorný Apollon je geniem „principu individuace“ a stát a pocit domoviny nemohou se obejít bez pádného zdůrazňování individuální osobnosti. Z orgiasmu vede pro národ jediná cesta, cesta k indickému buddhismu, jenž, aby se svou touhou po nicotě vůbec mohl býti snášen, potřebuje oněch vzácných ekstasí, povznášejících jej nad prostor, čas a individuum: ony pak zase vyžadují filosofie, v níž je návod, jak lze představou přemáhati nevýslovnou nechuť, jež se člověka zmocňuje za stavů mezi jednotlivými ekstasemi. Stejně nezbytně národ, vycházející z bezpodmínečné vlády politických pudů, dostává se do krajního zesvětštění, jak se to nejvelkolepěji, ale též nejhroživěji uskutečnilo na římském imperiu. Řekové, postavení mezi Indií a Řím a svůdně lákáni, aby se rozhodli, dokázali toho, že vynalezli klasicky čistý útvar třetí, v němž sice sami dlouho na živu nezůstali, ale jímž se

právě proto stali nesmrtelnými. Neboť že miláckové bohů záhy umírají, to je obecně platná pravda; neméně však, že poté s bohy. na věky jsou živi. Nebudeme přec žádati, aby nejvzácnější látka byla tak tuhá a trvanlivá jako řemen; drsné a dlouhé živobyť, jímž se vyznačoval na příklad národní pud Římanů, nepatří patrně k nutným znakům dokonalosti. Ptá-me-li se však, jakými léky se Řekům povedlo, že v té velké své době, při té mimořádné síle svých pudů dionysských a apollinských nevyčerpali se ani ekstatickým hloubáním ani zží-ravým hladem po světové moci a počtě, nýbrž že dosáhli oné nádherné směsi, kterou se vyznamenává vzácné víno, jež rozohňuje a spolu nabádá k přemítání - je nám býti pamětlí-vu onoho ohromného účinku tragedie, jíž se vzrušoval život celého národa a jež vedla k očišť-ování i k vybíjení vášní; nejvyšší její hodnota vzejde nám teprve tenkrát, až ji pochopíme, jak ji chápali Řekové, jako souhrn všech profylaktických léčiv, jako vládkyni, jež krotí nejsilnější a tím nejosudnější síly národa

Tragedie vsává do sebe nejvyšší orgiasmus hudby, takže u Řeků, stejně jako u nás, uvádí hudbu na vrchol, poté však postaví vedle ní tragický mythus a tragického hrdinu, jenž podoben mocnému titanu, vezme na své plece celý dionyský svět, aby nám tak ulehčil; spolu však tragedie tímž tragickým mythem v osobě tragického hrdiny vykupuje nás z hltavého pudu po tomto životě; spolu nám staví na oči jiné bytí a vyšší slast, na niž jako by se zápasící hrdina připravoval svým zánikem, nikoli svými vítězstvími. Mezi obecnou platností hudby a dionyský vznětlivého posluchače klade tragedie vznešené podobenství, totiž mythus, a vzbuzuje tak v posluchači zdání, jako by hudba byla pouze nejvyšším prostředkem k oživení plastického světa Spoléhajíc na tento vznešený klam, smí teď tragedie zvednouti své údy k dithyrambickému tanci, smí se teď bez bázně oddávati orgiastickému pocitu svobody, v němž by si absolutní hudba bez onoho klamu hýřit netroufala Mythus to jest, jenž nás chrání před hudbou, mythus to jest, jenž jí zase dává nejvyšší svobodu. Za to hudba daruje tragickému mythu protidár, totiž tak naléhavou, tak přesvědčující metafysickou významnost, jaké by nikdy nedosáhlo slovo a obraz bez jejího všemocného přispění; zvláště dokazuje hudba toho, že tragický divák je pronikán onou určitou předtuchou nejvyšší rozkoše, k níž cesta vede zánikem a záporem, tak že mu nyní jest, jako by naslouchal čemu-si, co zřetelně promlouvá z nejhlubší propasti světa

Jestliže jsem zde dovedl obtížné představě dáti výraz snad jen prozatímní a málokomu jasný na prvý poslech, mám za svou povinnost, právě nyní vybědnouti své přátele k novému pokusu a poprositi je, aby si jednotlivým jedním příkladem, jež dobře známe, ozřejmili onu všeobecnou větu. Nesmím se tu však dovolávati těch, kdož potřebují scénických obrazů a dějů jakož i slov a afektů jednajících osob, aby se teprve jimi přiblížili pocitu hudebnímu, neboť takovými vykladačům není hudba mateřštinou a přes onu pomoc nedostanou se dál nežli do předsíně musikálního vnímání, aniž je jim kdy dovolen vstup do vnitřní svatyně hudby; ba někteří z nich na př. Gervinus, nedostávají se ani do předsíně. Já však mohu se obrátiti pouze na ty, kdož, nejuže jsouce spřízněni s hudbou, mají v ní cos jako lúno, z ně-

hož se zrodili, takže nejsou s věcmi spojováni skoro ničím než nevědomými vztahy hudebními. Těmto rozeným hudebníkům dávám otázku, mohou-li si mysliti člověka, který by dovedl vnímati třetí dějství „Tristana a Isoldy“ beze vší pomoci slova či obrazu, pouze jako nesmilnou symfonickou větu, a který by při tom, za křečovitého vypětí všech svých duševních křídel, nemusil vydati svůj poslední dech. Člověk, jenž zde přiložil ucho jakoby k samu srdci světové vůle a jenž cítí, jak se odtud, podoben šumícímu proudu anebo potůčku tichounce zurčícímu, bláznivý pud po životě rozlévá do žil celého světa - takový člověk že by se neroztříštil? Že by to snesl, aby v bídném skleněném obalu lidského individua naslouchal ozvuku bezpočetných zvolání slastí a strasti, jež k němu doléhají z „širokého prostoru světové noci“ - a že by za této pastýřské písně metafysiky nezadržitelně nemusil prchnouti do svého pradomova? Může-li však přece takovéto dílo býti vnímáno jako celek, aniž je tím individuální existence zničena, mohl-li takovýto výtvarník býti vytvořen, aniž rozdrtil svého tvůrce - čím že rozřešíme ten paradox?

Vedral se tu mezi naše nejvyšší hudební vzrušení a onu hudbu tragický mythus a tragický hrdina - vlastně jen jako podobenství nejobecnějších skutečností, o nichž přímo dovede hovořiti jedině hudba. V úloze podobenství zůstal by ovšem mythus, kdybychom cítili jako bytostí pouze dionyské, bez jakéhokoli účinku, zastavil by se vedle nás a nezbudil by naši pozornosti, ani na okamžik by nás neodvrátil od toho, abychom nenaslouchali ozvuku oněch „universalia ante rem“. Zde však propuká *apollinská* síla s léčivým nápojem slastného klamu, usilujíc o to, aby individuum, které již již podléhá a zmírá, bylo uzdraveno: náhle je nám, jako bychom viděli už jenom Tristana, kterak se ptá bez hnutí a temně: „stará ta píseň: proč mne budí?“ A co nám před tím znělo jako duté vzdychání ze středu všeho bytí, to nyní nám jen říká, jak „pusté a prázdné je moře“. A kde se nám zdálo, že bez dechu dohasínáme, zatím co všechny naše pocity v záchvatu se vymršťovaly a jenom maličkost nás ještě spojovala s tímto životem, tam slyšíme, tam vidíme nyní jen hrdinu na smrt raněného a přece neumírajícího, jak propuká v zoufalý výkřik: „Toužit! Toužit! V umírání toužím, touhou neumírám!“ A jestliže dříve, po takovém nadbytku, po takové přemíře zžíra-vých muk, jásání rohu, skoro jako muka nejvyšší, zařízlo se nám do srdce, stojí teď mezi námi a tímto „absolutním jásotem“ plesající Kurvenal, tváří obrácen k lodi, jež nese Isoldu. Necht' soucit sebe mocněji do nás zasahuje, přece jen lze říci, že soucit se strastí zachraňuje nás od prastrasti světa, tak jako obraz a podobenství mythu nás zachraňuje od přímého pohledu na nejvyšší ideu světa, tak jako myšlenka a slovo nás zachraňují od proudění nevědomé vůle, jež prolomila hráz. Následkem onoho nádherného *apollinskeho* klamu je nám teď, jako by sama říše tónů předstupovala před nás v podobě plastického světa, jako by také v ní jen osud Tristanův a Isoldin, jako v látce nejněžnější a nevyraznější, byl zformován a vyjádřen obrazně.

Tak nás trhá a vysvobozuje apollinský živel z dionyské obecnosti, tak nás vzněcuje pro individua; k nim poutá náš soucit, jimi ukájí náš cit krásna, toužící pro velkých a majestát-

nich formách; obrazům života dává se míhali před námi a dráždí nás, abychom v myšlenkách pochopili životní jádro, jež se v nich tají. Ohromnou závažností obrazu, pojmu, etnického poučení, sympathetického vzrušení apollinský živel uchvacuje člověka a povznáší ho z jeho orgiastického sebezničení, zastírá mu obecnost dionysického výjevu a obelhává ho bludem, to že vidí jen jednotlivý obraz světa, na př. Tristana a Isoldu, a že jej *hudbou* má jen ještě lépe a niterněji *viděti*. Čeho všeho nedokáže léčivé kouzlo Apollonovo, dovede-li v nás dokonce podníti klam, jako by opravdu živel dionysický, ve službách apollinského, stupňoval jeho účinky, ba jako by hudba byla vlastně uměním, jež znázorňuje obsah apollinský?

Za oné harmonie, praestabilisované mezi dokonalým dramatem a jeho hudbou, dochází drama nejvyššího stupně svého optického znázornění, jakého by slovní drama jinak dosáhnouti nemohlo. Jak se všechny živoucí scénické postavy v samostatném pohybu melodických linií před námi zjednodušují k zřetelnosti vypjaté linie, zaznívá nám koordinace těchto linií ve střídavých harmoniích, nejněžněji sympatisujících s pohnutým dějem; oněmi harmoniemi pak předstupují před nás vztahy věcí přímo, smyslově, hmatatelně, naprosto neabstraktně, a ony jsou to těž, které nás uvádějí k poznání, že se podstata charakteru a melodické Unie teprve v těchto relacích čistě projevuje. A zatím co nás hudba takto nutí, abychom viděli více a niterněji než jindy a abychom rozprávěli scénický děj jako něžné předivo, je jevištní svět našemu oduševnělému, do nitra zírajícímu oku právě tak nekonečně rozšířen jako z nitra ozařován. Jak pak by básník textu dokázal něčeho podobného, on, jenž s mechanismem daleko primitivnějším, nepřímou, cestou přes pojem a slovo, v potu tváře chce dosíci onoho vnitřního rozšíření a rozzáření opticky přístupného světa scény! Hudební tragedie sice chce být doplněna slovem, ale vedle něho ovšem klade jeho podklad a rodiště, znázorňující nám takto, kterak se slovo rodí z nitra.

O tomto postupu mohlo by se však neméně určitě říci, že je to jen nádherné zdání, totiž že to není než onen prve zmíněný apollinský klam, jehož působením máme být zbaveni dionysického návalu a záchvatu. V podstatě ovšem je poměr hudby k dramatu právě opačný: hudba je vlastní ideou světa, drama jen odleskem té ideje, jen její ojedinělou stmohrou. Ona totožnost mezi melodickou Unií a živou postavou, mezi harmonií a charakterem oné postavy je právě protilehlá tomu, jak se nám to při pohledu na tragedii zdá. Necht' si postavu sebe viditelněji posouváme, oživujeme, z nitra osvětlujeme: zůstává přec pouhým jevem, od něhož nevede most do pravé reality, do srdce světa. Z tohoto srdce však promlouvá hudba; a bezpočet takových postav mohlo by se zjevovati při téže hudbě a přece by jí nikdy nevyčerpaly do dna, vždycky by to byly jen vnějškové její odrazy. Prostonárodní a zcela *zvrácený* protiklad mezi duší a tělem nevysvětlí ovšem vůbec toho obtížného poměru mezi hudbou a dramatem, naopak, všechno jen poplete; zdá se však, že onen tak nefiloso-fický a hrubý protiklad stal se našim estetikům, neznámo proč, zamilovaným dogmatem,

kdežto se ničemu nenaučili anebo, rovněž z neznámých důvodů, ničemu nechť naučiti o protikladu mezi jevem a věcí o sobě.

Vyplývá tedy z našeho rozboru, že se živel apollinský v tragedii domohl svým klamem naprostého vítězství nad dionyským praživlem hudby a že si jej přizpůsobil k svým účelům, totiž k tomu, aby se drama stalo co nejzřetelnější; je však připojiti důležité omezení: v kardinálním jednom bodu je onen apollinský klam prolomen a zničen. Drama, jež se před námi za pomoci hudby rozkládá tak zřetelně, tak z nitra ozářeně ve své pohyby a postavy, že nám je, jako bychom viděli tkanivo vznikat u tkalcovského stavu, vymršťovat se tam a smršťovat - drama jako celek dosahuje účinku, ležícího *mimo všechny modrosti apollinské-ho umění*. V úhrnném účinku tragedie se uzavírá zvukem, který by nikdy nemohl zazníti z říše apollinského umění. A tak se projevuje apollinský klam tím; čím jest, je to jen závoj, do něhož po dobu trvání tragedie je zahalován vlastní účinek dionyský, tento účinek pak je do té míry mocný, že zatlačuje na konec i apollinské drama do oblasti, v níž se jme mluvit s dionyskou moudrostí a v níž i sebe i svou apollinskou viditelnost popře. I mohl by se obtížný poměr apollinství a dionysství v tragedii opravdu symbolisovati bratrským svazkem obou božstev: Dionysos mluví jazykem Apollonovým, Apollon však posléze jazykem Di-onysovým: a to je nejvyšší cíl tragedie a umění vůbec.

22.

Nechť si pozorný prtél představí působení pravé hudební tragedie čistě a nesmíseně, podle svých tvůrčích zkušeností - myslím totiž, že jsem toto působení po obou stránkách popsal tak, že si teď bude moci vydati počet ze svého vlastního tvoření. Vzpomíná si snad, že když se před ním vynořoval mythus, bylo mu, jako by se jeho osobní umělecké schopnosti stupňovaly až v jakousi vševedoucnost: jako by jeho oči už neviděly jen plošně, nýbrž dovedly se dívati do nitra; jako by teď, za pomoci hudby, hmatatelně před sebou viděl, kterak se vůle zvedá a klesá, jak motivy spolu zápasí, jak se provaluje proud vášní: nejinak než jako by to byl pestrý ruch linií a figur a jako by se teď mohl potápěti až do nejtemnějších tajů nevědomého cítění. Ale zatím co si uvědomuje, jak se v něm stupňuje schopnost vidění a zjasňování, cítí přece se stejnou určitostí, že se z těchto mnoha vznětů umění apollinského pro něj *nerodí* ono blaho klidného, trvalého, pouhého pohledu, jenž je oproštěn od vůle, že se mu nerodí ona slast, kterou v něm svými díly vyvolávají vlastní apollinští umělci, totiž plastik a epik: nestačí mu, že oním nazíráním je ospravedlněn svět jakožto indivi-duace, což znamená souhrn a vrchol apollinského umění. On vidí zjasněný svět scény a přece jej popírá. On vidí před sebou tragického hrdinu v epické kráse i zřetelnosti a raduje se přece z jeho zániku. Chápe scénický děj až do sama nitra a rád se utíká k tomu, čeho chápati nelze. Cítí, že hrdinovo jednání je oprávněno, a je přece ještě více povznesen, když

toto jednání svého původce zničí. Hrozí se muk, jež hrdinu zasáhnou, a přece v nich tuší slast vyšší a daleko, daleko mocnější. Vnímá očima víc a hloub než kdy a přeje si přec byt raněn slepotou. Odkud by přicházelo toto zázračné rozdvojení osobnosti, čím to, že se zlomí hrot apollinský, ne-li z *dionyského* kouzla, jež sice zdánlivě vydraždí apollinská hnutí na nejvyšší stupeň, ale i tuto přemíru apollinské síly dovede ještě přinutit, aby sloužila jeho vlastním účelům. *Tragický mythos* lze chápat jen jako dionyskou moudrost, jež apollinským uměním je převedena v obraz, mythem je svět jevů uváděn až na své hranice, až tam, kde sám sebe popře, aby odtud spěchal zpátky do lůna pravé a jediné reality: tam, kde pak s Isoldou zpívá tu svou metafysickou píseň labutí:

V oceán tónů, jenž plesu je pln,
v burácení bouře a vonných vln,
v hlasů a vířivých ech
vesmírný proud
vhroužit svůj dech
a v něm utonout!
Bez vědomí - rozkoš rozkoší všech!

Tak jsme zkušenostmi posluchače vskutku estetického poučování o stavu tragického umělce sama, i představujeme si ho, kterak podoben rozkošnickému božstvu individuace, tvoří své postavy, tak že jeho dílo je více než „napodobování přírody“ a kterak poté jeho nenasytný dionyský pud pohlcuje celý tento svět jevů, aby vzbudil předtuchu, že teprve za tímto světem a po jeho zničení může se z lůna prajednoty zvednouti umělecká praslast. Ovšem, o tomto návratu do pradomova, o bratrském svazku obou uměleckých božstev, uskutečňovaném v tragedii, o posluchačovu vznícení, jež je apollinské a spolu dionyské - o tom všem naši estetikové neříkají nic; um častěji, tím houževnatěji tvrdí, že vlastní tragika spočívá v hrdinovu boji s osudem, ve vítězství mravního řádu světa nebo v tom, že se tragédií vybijí afekty, pořád a pořád omílají jen tyto flieorie, tak že se mi skoro zdá, že vůbec nejsou přístupní estetickému vznětu, nýbrž že na ně tragedie působí as pouze morálně. Nikdy od dob Aristotelových nebylo působení tragedie vyloženo tak, že bychom z výkladu mohli souditi na umělecké stavy a na estetickou činnost posluchačovu. Brzy se tvrdí, že se vážnými výjevy tragedie mají pocity soustrázně a bojácnosti dostat k jakémusi ulehčujícímu vybití, brzy, že prý se máme cítit povzneseni a nadšeni tím, že vítězství dobrých a šlechetných zásad jakož i obětování tragického hrdiny znamená triumf mravního řádu světa: jsem přesvědčen, že pro přemnoho lidí účinek tragedie opravdu tkví v tom a v ničem jiném, ale to je mi právě svědectvím, že takoví posluchači, a s nimi jejich interpretující estetikové, vůbec nikdy neměli pocitu, že tragedie je nejvyšším *uměním*

Ono patologické vybití, ona aristotelovská katharse, s níž si filologové nevědí rady, mají-li ji řadit do jevů lékařských či morálních, upomíná na podivuhodnou tuchu Goetho-vu. „Nikdy“ zní jeho výrok, „nedovedl jsem ani já zpracovávat nějakou tragickou situaci bez živého zájmu patologického, proto jsem se takovým situacím raději vyhýbal, než abych je vyhledával. Zдали pak v tom nebyla jedna z předností antických umělců, že u nich i nejvyšší pathos byl pouze estetickou hrou, kdežto u nás k vytvoření takového díla je nutno, aby se věrně řídilo podle přírody?“ Tuto otázku, v níž se tájí tak hluboký smysl, smíme teď po svých nádherných zkušenostech zodpovědět kladně, neboť právě na hudební tragedii zažili jsme s úžasem, že nejvyšší pathos opravdu může být jen estetickou hrou: proto smíme se oddávat víře, že teprve nyní lze tragický projev alespoň do jisté míry úspěšně popisovat. Kdo i teď ještě dovede mluvit pouze o oněch druhořadých účincích, vyvěrajících z oblasti mimoestetické, kdo ani teď ještě není povznesen nad postup patologicko morální, ten patrně nemá ani špetky estetické chápavosti: budiž mu tedy nevinnou náhradou, aby se jal interpretovat Shakespeara v manýře Gervinově a aby se pilně sháněl po dokladech „básnické spravedlivosti“.

Tak zrodil se znovu, spolu se znovuzrozenou tragedií, také *estetický posluchač*, místo něhož sedávalo v hledišti až dosud jakési podivné nedopatření, smíchané z požadavků morálních a učeneckých: totiž „kritik“. V jeho oblasti bylo vše umělé a jenom natřeno zdáním života. Vytvářející umělec jevištní nevěděl si věru již rady s takovýmto kriticky se tvářícím posluchačem, i slídl a zkoumal neklidně, spolu se svými inspirátory, totiž s dramatikem nebo operním skladatelem, zda v onom kritickém tvoru, tak náročně pustém a tak neschopném jakéhokoli uměleckého požitku, je vůbec ještě aspoň kousek života. Takovíto „kritikové“, to však vůbec bylo dosavadním publikum, student a školák, ba i zcela nezáludný ženský tvor, ti všichni, ani o tom nevědouce, byli už výchovou a žurnály k tomu vyceповání, aby takto vnímali umělecký výtvar. Ušlechtilější duchové mezi umělci počítali při svém obecnstvu s tím, že lze v něm vzbudit aspoň síly morálně náboženské, i docházelo ke vzývání „mravních řádů světa“, tedy ovšem k pouhé nedostačující náhradě za mohutné kouzlo umění, jež mělo vzněcovati pravého posluchače. Jindy zase dramatický básník tak zřetelně přednášel velkorysou či aspoň aktuálně vzrušující tendenci politickou nebo sociální, že posluchač mohl zapomněti na svou kritickou cchablost a svěřovati se podobným afektům jako ve chvílích patriotismu a válečného nadšení anebo jako před parlamentní tribunou anebo při ortelu, vynášeném nad zločinem a neřestí: tak docela se umění odcizilo svému vlastnímu účelu, že to leckdy vedlo až ke kultu tendence. Zde však nastalo, co ode dávna nastává při všech uměních vyumělkovaných: ony tendence s překotnou rychlostí dopravovaly, takže na př. tendence, která za Schillera byla pojímána vážně, totiž aby divadlo bylo ústavem pro morální výchovu lidu, teď je házena do starožitnického haraburdí dávno již překonané vzdělanosti. Zatím co v divadle a koncertu domohl se svého vůdčího postavení kritik, ve škole žurnalista, ve společnosti tisk, zvrhlo se umění v předmět nejnižší zá-

bavy a esthetická kritika sloužila za pojítka rozptýlené, sobecké a nad to bedně nepůvodní družnosti, jak ji tak dobře vystihuje Schopenhauer svým podobenstvím o dikobrazech; nikdy se o umění tolik nepovídalo, nikdy nebylo v takové neváznosti. Co pak lze vůbec ještě obcovati s člověkem, který se dovede „baviti“ o Beethovenovi a Shakespearovi? Ať každý odpoví podle svého citu: jisté je, že jeho odpověď bude dokladem, co si představuje „vzděláním“ - ačli vůbec bude se o odpověď pokoušeti a nebude-li tou otázkou tak ohromen, že pozbuče řeči.

Za to však leckdo, kdo je organisován ušlechtleji a jemněji, byť i se z něho, jak jsem vyložil, ponenáhlu stal kritický barbar, dovedl by snad přece jen vypravovati o účinku stejně neočekávaném jako zcela nesrozumitelném, jímž na něj působilo třeba zdařilé představení Lohengrina: jen že se mu snad nedostávalo poučení a výkladu jakož i ruky, která by ho vedla, a tak se stalo, že i onen nepochopitelně nový a naprosto jedinečný pocit, jímž tenkrát byl otřesen, zůstal ojedinelý a po krátkém záření pohasl jako záhadná nějaká hvězda. Tenkrát mu vzešlo tušení, co to jest esthetický posluchač.

23.

Kdo chce sám sebe podrobiti přesnému zkoumání, do jakého stupně je spřízněn s pravým esthetickým posluchačem či náleží-li mezi lidi sokratovsko-kritické, nechť si dá upřímnou otázku, s jakým pocitem přijímá *zázrak*, na jevišti znázorněný: zda je tím snad urážen jeho historický smysl dbající přísné psychologické příčinnosti, zda blahovlnně připouští zázrak jako nějaký ústupek, jako cosi, čemu v dětství rozuměl a čemu teď se odcizil -či zda při tom zakouší pocitů zcela jiných. Podle toho totiž odhadne, do jaké míry vůbec má schopnost chápati mythus, zhuštěný ten světový obraz, jenž je zkratkou jevu a tudíž nemůže býti bez zázraku. Pravděpodobně však skoro každý, bude-li se přísně zkoumat, dozná, že i v něm už pokročil onen rozklad, způsobený kriticko-historickým duchem našeho vzdělání, a že tedy dovede už věřiti jen v někdejší existenci mythu, a ta víra že mu vzhází učenou cestou, oklikou přes abstrakce. Bez mythu však přichází každá kultura o svou zdravou a tvůrčí přírodní sílu: teprve tehdy, je-li obzor obstoupen mythy, zaokrouhluje se celé kulturní hnutí v jednotu. Teprve mythem zachraňují a ustalují se bezcílně těkající síly obrazivosti a apollinského snu. Je věcí mythu a jeho obrazů, aby mladá duše byla všude provázena neviděnými strážnými demony, kteří bdí nad jejím vzrůstem a kteří pak muži poskytnou znamení, podle kterých si může vyložití svůj život a své zápas: ba ani obec nezná mocnějšího nepsaného zákona nad základ mythický, neboť ten je zárukou, že stát souvisí s náboženstvím a vyrůstá z mythických představ.

Vedle toho teď položme abstraktního člověka, jenž není spravován mythem, abstraktní výchovu, abstraktní mrav, abstraktní právo, abstraktní stát: představme si, jak libovolně tě-

ká umělecká fantazie, jíž nekrotí žádný domácí mythus; myslíme si kulturu, jež nemá pevného a posvátného prásidla, nýbrž je odsouzena vyčerpávat všechny možnosti a nuzně se živiti ze všech kultur - nuž, taková je naše přítomnost, takový je výsledek onoho sokratov-ství, směřujícího ke zničení mythu. A tak tu stojí člověk bez mythu, s věčným svým hladem, mezi všemi minulostmi, a tak tu hledá a hrabe a ryje, zda nenajde nějakého kořínku, byť mu i bylo po něm kopat někde v nejdlehlším rumu starožitností. Čeho že dokladem je ta ohromná historická potřeba neukojené moderní kultury, to shromažďování a přehlížení bezpočtu jiných kultur, ta zžíravá vůle poznám - čeho že je to dokladem, ne-li toho, že mythus se ztratil, že se ztratil mytický domov, mytické lůno? Což pak ten horečný a tak příšerný ruch této kultury znamená něco jiného nežli hltavost hladovějícího, jež sahá a lapá a chňape po jídle? A kdo by něco chtěl ještě darovati této kultuře, když, cokoli shltne, ničím se nenasytí, když, čehokoli se dotkne, byť i stravy nejsilnější a nejzdravější, vše se jí hned promění v „historii a kritiku“!

Bolestně bychom si zoufali i nad svým němečtvím, kdyby bylo se svou kulturou již tak docela srostlo a s ní se sjednotilo, jak to s hrůzou pozorujeme na civilisaci Francouzů, právě to, co bylo po dlouhou dobu pýchou Francie a důvodem její naprosté nadvlády, právě ono sjednocení národa a kultury mohlo by nás naplňovati blahým pocitem, že u nás naše tak problematická kultura až dosud ani trochu neprosákla do dobrého jádra našeho národního charakteru. Naopak, všechny naše naděje horoucně touží po jistotě, že pod onou neklidně se zmítající kulturou, pod onou křečí vzdělanosti je utajena nádherná, vnitřně zdravá, prastará síla, která ovšem mocně sebou hýbe jen v jedinečných okamžicích, aby poté opět ve snách čekala na své budoucí probuzení. Z této propasti vyrostla německá reformace, a v jejím chorálu poprvé z: .zněla melodie budoucí německé hudby. Tak hluboce, odvážně, tak oduševněle, s tak překypující dobrotou a něhou zazněl onen Lutherův chorál, bylo to první dionyské zavolání, prvé vábení, jež za blížící se vesny proniká z houští spleteně zarostlého. V odpověď pak a jako by s ním závodil, ozval se onen obřadný a zbujnělý průvod dionyských blouznivců, jimž děkujeme za německou hudbu - a jimž budeme děkovati za *znovu-zrození německého mythu!*

Vím, je mi teď účastně sledujícího přítele vésti nahoru k místu osamělého přemítání, kde bude jen s několika málo druhy, a povzbuzují ho výzvou, že je naším úkolem pevně se držeti zářících těch našich vůdců Hellenů. Od nich jsme k očistě svých estetických poznatků převzali obraz oněch obou božstev, z nichž každé ovládá oddělenou uměleckou říši a o jejichž vespolečném dotyku a stupňování poučila nás, alespoň tuchou, řecká tragédie. Viděli jsme, kterak řecká tragédie, když oba prvotní umělecké pudy byly od sebe tak zvláštním způsobem odtrženy, nutně spěla vstříc svému zániku, ruku v ruce s tím šla degenerace a přeměna řeckého charakteru národního, čímž byly podníceny naše vážné úvahy o tom, jak nezbytně a těsně proplétají se ve svých základech umění a národ, mythus a mravnost, tragédie a stát Zánik tragédie byl spolu zánikem mythu. Až dotud byli Řekové bezděčně nuce-

ni, vše, co prožívali, ihned spojovat se svými mythy, bájemi tímto spojováním to chápat, takže se jim i nejbližší přítomnost ihned jevila sub specie aeterni a tedy jaksi povzneseni nad čas. Do tohoto pak proudí, jemuž nevládl čas, nořil se stejně stát jako umění, neboť tam bylo přáno odpočinouti si od břemene a hltavosti okamžiku. A jen potud má národ - a ostatně i člověk - vnitřní hodnotu, pokud na své prožitky může vtisknout pečeť věčna: neboť teprve tak se mu dostává jakéhosi odsvětštění, teprve tak ukazuje své podvědomé vnitřní přesvědčení o relativnosti času a pravém t.j. metafysickém významu života. Opak toho nastává, počíná-li národ sám sebe chápat historicky a jme-li se bourati mytické valy, jež ho obklopují: s čímž bývá spojeno rozhodné zesvětšování a do všech ethických důsledků jdoucí odhození podvědomě metafysického jeho dřívějšího života. Řecké umění, nanejvýš řecká tragédie to byla, jež především zarazila zánik mythu: i bylo nutno, aby i ona podlehla zániku, měl-li být umožněn život mravů a skutků, odpoutaný od mateřské půdy a nezkroceně se prohánějící pustinou myšlenky. I teď ještě onen metafysický pud usiluje o jakési proměnění a zjasnění, byť zeslabené, a to ve vědeckém sokratovství, jež přitakává životu, na nižších však stupních vedl týž pud pouze k horečnému hledání, jež se poněmáhle ztrácelo, lákáno jsouc do pandemonia mytů a pověr, sbíhajících se tam se všech stran: v jeho středu seděl stále ještě Hellen s neukojeným svým srdcem, až dokázal toho, že s řeckou lehkovázností a s řeckou veselostí onu horečku zakryl, až se tedy z něho stal Graeculus, anebo až se úplně omámil nějakou orientálně dusnou pověrou.

Tomuto stavu přiblížili jsme se nápadně od 15. století, kdy byl objeven alexandrijsko-římský starověk a když už bylo překonáno mezidělství, jež jen těžce by se mohlo popsat. Teď vrcholí zas ta přebohatá rozkoš vědění, totéž neukojené štěstí nálezců, totéž obrovské zesvětšování, vedle toho pak těkání a bloudění bez domoviny, hltavost, jež se prodírá k cizím stolům, lehkomyšlné zbožňování přítomnosti anebo tupé a omráčené odvracení se od ní, ale vše sub specie saeculi, vše pod zorným úhlem „dneška“: ze stejných těchto symptomů lze hádati, že srdce této kultury trpí stejnou chorobou: zničením mythu. Zdá se, že nelze na trvalo naočkovat cizí mythus, nemá-li se strom poškodit a zkazit: někdy má kmen dosti síly a zdraví, aby onen cizí živel za hrozného boje ze sebe vyloučil, obyčejně však vadne a zakrní anebo je chorobně zžírán tím cizopasníkem. Důvěřujeme v čisté a silné jádro německé povahy, čekáme, že je schopna provést ono vyměšování cizích, násilně v ni zasazených živelů: máme za možné, že se německý duch vzpamatuje a sám na sebe upamatuje. Snad se leckdo domnívá, že by se onen boj měl započítí vylučováním živelů románských: a opravdu, tomu by nasvědčovala chrabrost a krvavá svatozář poslední války, vnitřně pak je k tomu dán popud v tom, že národ chce i nadále být hoden vznešených průkopníků této svobody, Luthera i velkých našich umělců a básníků. Nikdy však necht' nezavládne domněnka, že lze takovýto boj bojovat bez domácích božstev, bez mytického domova, bez „navracení“ všech německých věcí! A jestli se Němec ostýchavě rozhlíží po vůdci, jenž by ho dovedl do vlasti dávno ztracené, kam už sotva zná cestu a stezku - necht' jenom naslou-

chá slastně vábivému volání dionysického ptáka, jenž se nad ním houpe a jenž mu tam zná ukázati cestu.

24.

Mezi zvláštními uměleckými účinky hudební tragedie vyzvedli jsme *apollinský klam*, jímž máme býti chráněni od úplného splnutí s dionysickou hudbou, zatím co se naše hudební vzrušení může vybíjeti v oblasti apollinské na viditelném, prostředkujícím světě, jenž se vsouvá mezi nás a hudbu. Při tom jsme dovedli, že právě tímto vybitím z nitra, viditelně a srozumitelně před nás předstupuje onen prostředkující svět scénického děje a drama vůbec, a to daleko intenzivněji, než by toho dosáhlo všechno jiné apollinské umění: ale zde, kde toto umění je právě duchem hudby okřídleno a povznášeno, poznáváme nejvyšší stupňování jeho sil, zde se spojuje Apollon a Dionysos v bratrský svazek, aby vytvářeli nejvyšší formu jak apollinského tak dionysického umění.

Apollinský světelný obraz ovšem právě za tohoto vnitřního ozařování hudbou nedosáhl onoho zvláštního účinku, jenž je přán slabším stupněm apollinského umění; epos anebo oduševnělá socha dokáže toho, že oko je nuceno ke klidnému zírání a k rozkoši ze světa individuace, kdežto zde, ačkoli je tu vyšší oduševnění a vyšší zřetelnost, o takovéto slasti mluvíti nelze. Zírali jsme na drama a zahořovali jsme pohled do niterného ruchu jeho motivů - a bylo nám přece, jako by se před námi vznášelo obrazné podobenství, v jehož smysl jsme již již vnikali a jeť jsme chtěli odestřítí, jako by to byla opona, za kterou se tají vlastní originál. Nestačila nám nejjasnější zřetelnost obrazu: neboť zdálo se nám, že obraz sám něco zjevuje a spolu zakrývá; a zatím co nás jeho zjevení a podobenství vybízelo, abychom protrhli závoj a odhalili tajuplné pozadí, byl náš pohled právě tou prozářenou a naprostou jeho viditelností do té míry okouzlen, že nepronikal do větší hloubky.

Kdo toho nezažil, kdo nebyl nucen dívat se a v stejný čas toužit po překonání tohoto dívání, pochopí jen stěží, jak určitě a jasně existují tyto oba procesy při vnímání tragického mythu a jak jsou v té své souběžnosti a koordinaci pociťovány; v pravdě estetické diváci potvrdí mi však, že ona současná existence obou stavů náleží k nejvladnějším účinkům tragedie. Kdo tento úkaz přenese s estetického diváka na obdobný proces odehrávající se v nitru tragického umělce, pochopí vznik *tragického mythu*. Tento mythus sdílí se s oblastí apollinského umění o plnou rozkoš ze zdání i z dívání a spolu tuto slast popírá, ba dochází ještě vyššího uspokojení tím, že viditelný svět jeví se ničím. Obsahem tragického mythu je v prvé řadě epická událost s oslavováním bojujícího hrdiny: odkud však pochází ona záhada, že se vždy znovu, tak rádo a v tolika bezpočetných formách, a to právě v nejbujnějším a nejmladivějším věku národa, znázorňuje v hrdinovu osudu utrpení, znázorňuje nejbolestnější přemáhání, nejtrýznivější protiklad motivů - zkrátka čím to, že se znázorňují doklady

oné moudrosti Silenovy anebo, abychom to vyjádřili slovníkem esthetiky, ohyzdnost a disharmonie? Patrně proto, že zrovna to všechno vyvolává pocit nějaké vyšší rozkoše!

Nebot' že je živobytí opravdu tak tragické, z toho nic neplyne pro vznik nějaké umělecké formy - ačli je umění něčím víc než napodobováním přírodní skutečnosti, totiž metafysickým doplňkem, jímž tato přírodní skutečnost má být přemáhána. Pokud tragický mythus vůbec patří do umění, účastní se také vši silou tohoto jeho metafysického záměru, jímž svět má být povyšován do čistších sfér: ale co pak je povyšováno a zjasňováno, když je svět jevů předváděn v obraze strádajícího hrdiny? Dojista se nezjasňuje „realita“ tohoto světa jevů, jenž nám právě říká: „Dívejte se! Jen se tam dobře podívejte! To je váš život! To je rafije na hodinách vašeho bytí!“

A tento život že by byl mythem předváděn, aby tak byl zjasňován a povyšován? A ne-li, v čem tedy spočívá esthetická slast, jež i v nás povstává, když se ony obrazy před námi vznášejí? Ptám se po slasti esthetické, ačkoli je mi dobře známo, že mnohé tyto obrazy kromě toho někdy vedou k libosti morální, ať již formou soucitu anebo mravního vítězství. Kdo však účinek tragičnosti odvozuje, jak se v esthetice příliš dlouho dalo, jen z těchto morálních zdrojů, ten ať si nenamlouvá, že tím nějak prohlubuje umění, jež přece požaduje, aby na jeho území bylo především čisto. Kdo chce vysvětlit tragický mythus, nesmí jeho zvláštní rozkoš převádět na cizí území soucitu, bázně, mravní vznešenosti, nýbrž, tak zní prvý požadavek, musí zůstat v oblasti ryzí esthetiky. A jak tedy může ohyzdnost a disharmonie - a ty přece jsou obsahem tragického mythu - vésti k esthetické slasti?

Zde je zapotřebí, abychom odvážným rozběhem vskočili do metafysiky umění, i opakují dřívější větu, že život, že svět je ospravedlněn pouze jakožto jev esthetický: i jest na tragickém mythu, aby nás přesvědčil, že i ohyzdnost i disharmonie je umělecká hra, již si vůle v nekonečné náplni své slasti hraje sama se sebou. Tento obtížný projev dionysického umění stává se bezprostředně srozumitelný a názorný jen tůň, že vyplývá ze zázračného významu *hudební disonance*: jakož vůbec jedině hudba, postavena vedle světa může nám ozřejmiti, co znamená ono ospravedlnění světa jakožto jevu esthetického. Slast, rodící se z tragického mythu, má tutěž domovinu jako slastný pocit hudební disonance. Svět dionysický a jeho praslast, pocitovaná i v bolesti - toť společné lůno, z něhož se rodí hudba i tragický mythus.

Tím, že jsme vzali na pomoc hudební vztah disonance, snad se přec jen podstatně zjednodušil onen obtížný problém tragického účinku. Teď chápeme, co znamená v tragedii zároveň se dívat a toužití výš nad toto dívání: pro disonanci a její umělecké užití mohli bychom tento stav vystihnouti slovem, že chceme poslouchati a spolu že toužíme výš nad toto poslouchání. Onen pud, přelítí se do nekonečností, onen ševl roztoužených křidel a spolu ta nejvyšší slast ze skutečností zřetelně vnímané, to vše nám uvádí na paměť, že v obou stavech máme před sebou úkaz dionysický, jenž nám vždy znovu ukazuje, jak se hravě buduje a rozbíjí individuální svět: a toto budování a rozbíjení, toť výtok a dílo praslastí - asi tak jako

když temný Herakleitos srovnává tvůrce pud, z něhož vzniká svět, s děckem, které si hraje s kameny a staví a opět bourá hromady písku.

Abychom tedy správně odhadli dionyssskou schopnost národa, je nám mysliti nejenom na jeho hudbu, nýbrž právě tak na jeho tragický mythus, jenž je druhým a rovnoprávným svědkem onoho nadání. Ježto pak hudba a mythus jsou v nejtěsnějším spříznění, lze míti za to, že degenerace a deprivace jednoho živlu má za následek, že i druhý zakrní - ačli ochabnutí mythu vůbec neznamená pokles dionyssské schopnosti. O tom obojím nás poučuje pohled na podstatu německého ducha: v opeře stejně jako v abstraktním rázu našeho bytí, jež je zbaveno mythu; v umění, jež pokleslo na stupeň pouhé zábavnosti, stejně jako v životě, který je spravován pojmy - zde všude jsme poznali onen neumělecký, onen sokratovský optimismus, jenž nahlodává život k své útěše. Nalezli jsme však předzvěsti toho, že německý duch, nenakažen ve svém nádherném zdraví, v hloubce a dionyssské síle, odpočívá a sní kdesi v nedostupné propasti, tak jako rytíř, jenž ulehnuv, dřímá: z propasti pak vznáší se k nám dionyssská píseň naznačující, že tento německý rytíř i nyní ještě v blažených a vážných viděních sní svůj pradávný dionyssský mythus. Ať si nikdo nemyslí, že německý duch pozbyl na věky své mythické domoviny: vždyť rozumí tak dobře oněm ptačím hlasům, které mu hovoří o jeho vlasti. Jednoho dne pak procitne ve svěže jitřní rose ohromného spánku: pak vyjde a zabije draka, pak zničí potutelné trpaslíky, pak probudí Brunhildu - a nic, ani Wotanův oštěp, nezadrží ho na jeho cestě!

Vy, moji přátelé, vy, kdož věříte v dionyssskou moc hudby, víte též, co pro nás znamená tragedie. V ní máme tragický mythus, znovuzrozený z hudby - v něm pak smíte čekat vše a zapomenouti na největší bol! Největší bol však je pro nás všechny, že německý genius tak dlouho, vzdálen domova a domoviny, živořil v potupné robotě potutelných pidimužů.

Chápete to slovo - pochopíte k závěru také mé naděje.

25.

Hudba a tragický mythus jsou ve stejné míře výrazem dionyssské schopnosti národa a jsou nerozlučně k sobě pojeny. Vyvěrají z umělecké oblasti, ležící mimo hranice apollinství, zjasňují území, v jehož slastných akordech kouzelně doznívá disonance i hrůzný obraz světa; spoléhajíce na své všemocné čáry, hrají si s ostnem strasti a ospravedlňují touto hrou existenci i „nejhoršího světa“. Zde jest dionysství proti apollinství vlastní a původní silou uměleckou, z níž vůbec vyvstal všecken svět jevů, uprostřed pak je třeba nového zjasňujícího a povznášejícího zdání, aby oživený svět individuace byl uchován na životě. Kdybychom si mohli představit, že disonance vezme na sebe lidskou podobu - a čím je člověk, ne-li disonancí? -, pak by k svému životu potřebovala nádherné iluze, jež by ji zastřela závojem krásna. Toť pravá umělecká intence boha Apollona, pod jehož jménem shrnujeme

všechny ty nespočetné iluze krásného zdání, které v každý okamžik dodávají Živ_{↳tu} teprve ceny, lákajíce nás, abychom chtěli se dožítí okamžiku příštího.

Smí však z onoho základu existence, z onoho dionysského podkladu světa vstoupiti do vědomí lidského individua právě jen tolik, kolik může opět býti zdoláno onou jmolínsky zjasňující silou, takže tyto oba umělecké pudy jsou nuceny uplatňovati své síly v přísném vzájemném poměru a podle zákona věčné spravedlnosti. Kde se tak bouřlivě pozvedají mocnosti dionysské, jak toho jsme životními svědky, tam nezbytně už k nám sestoupil i Apollon, zahalen v mračno: a nejmocnější účinky krásy, z jeho ducha rozené, bude patrně zřítí jedno z pokolení, která ještě přijdou.

Že však je potřebí těchto účinků, to by každý nejjasněji vycítil intuitivně, kdyby se jednou, byť i ve snách, cítil přesazen zpátky do staré Hellady: zda by, kráčeje pod vysokými ionskými sloupovými, vzhlížeje k obzoru, jenž je zarámován čistými ušlechtilými liniemi, vedle sebe zíraje svou zjasněnou postavu, odrážející se v třpytivém mramoru, obklopován lidmi slavnostně kráčeujícími anebo něžně pohnutými a hovořícími v haimonických tónech a v rytmických posuncích - zda by za tohoto neustálého proudění a záření krásy nezvedl rukou svých k Apollonovi a zda by nezvolal: „Blažený národe Řeků! Jak veliký je as Di-onysos mezi vámi, potřebuje-li dělský bůh takovýchto kouzel, aby vyhojil vaše dithyram-bické šílení!“ - K takto smýšlejícímu vzhlédl by pak aischylovsky velebným okem jeden z athénských starců a dal by mu v odvet: „Rci však i toto, ó podivný cizince: jak hluboce bylo tomuto národu trpěti, než mohl dojítí této své krásy! Nyní však pojď, jdeme obcovat tragedii, zapal teď se mnou oběti v chrámu obou božstev!“

V estetické řadí dále vyjde

Vlastimil Zúška: Temporalita metafory

Edgar Allan Poe: Eureka

Dušan Prokop: Úvod do obecné umenovědy

William Blake: Snoubení nebe a pekla

Matouš Klácel: Úvod do ladovedy

Friedrich Nietzsche Zrození tragédie

Přeložil Otokar Fischer.

Vydal Karel Stíbrál, Studentské nakladatelství Gryf, P. O. BOX 26,181 00 Praha 8,

Editor Luboš Ptáček.

Grafická úprava Karel Stíbrál.

Počítačové zpracování Petr Litoš.

Tisk Neoset Praha, Limuzská 8.

Náklad 500 ks + dotisk 500 ks.

Duben 1993, Praha.