

Génius srdce a krize moderního umění

Organicko-estetické pojetí člověka u Friedricha Nietzscheho jako pozadí pro diskuzi o umění v Čechách čtyřicátých let¹

Tereza Jelínková

Hledáme-li filozofické kořeny, perspektivu, z níž je dnes možno vstoupit do uměleckého diskurzu čtyřicátých let, nacházíme právě v případě pozdního díla Friedricha Nietzscheho pozoruhodný prostor k prozkoumání. Dobový umělecko-filozofický diskurz,² charakterizovaný slovními spojeními jako jsou např. „svět, v němž žijeme“, „každodennost a mýtus“ či „jinakost všednosti“, ukazuje už při zběžném pohledu, že ústřední figurou zde bude paradox — změna pohledu, která nutně vystane při současném působení perspektiv, které se dosud jevily jako neslučitelné.³ To, co zde na sebe v nejobecnějším smyslu naráží, jsou dvě široce pojaté oblasti, které bývají tradičně vymezovány jako oblast *profánního* a *sakrálního*;⁴ pojdme

1 Jedná se o přípravnou kapitolu k zamýšlené dizertační práci *Přímluvčí pomíjejícínosti*, v níž se zabývám českou poezií čtyřicátých let 20. století.

2 Nyní, v přípravné fázi dizertační práce, zužuji „dobový diskurz“ víceméně na diskurz, který otevírá Skupina 42. Vycházím zde z hodnocení Zdeňka Pešata, který na progresivní postavení těchto tvůrců poukazuje ve stati *Literatura Skupiny 42*: „s výjimkou Jiřího Ortena a Oldřicha Mikuláška, kteří ovšem udržovali s autory Skupiny přátelské vztahy a někdy si byli i důvěrně blízcí [...], sešlo se ve sdružení v době jeho vzniku to nejnadanější, co tehdy česká básnická scéna mohla z řad nejmladší generace nabídnout“ (Pešat 1998, s. 156). Přestože literární tvorba Skupiny 42 zůstane v mé práci základem, budu interpretovat i texty dalších básníků.

3 Můžeme si povšimnout, že ve všech třech titulech se objevuje významový zlom. Jestliže Chalupický v programové stati *Svět, v němž žijeme*, publikované poprvé v roce 1940 v *Programu D 40*, začíná u perspektivy „světa“, která je perspektivou (filozofického) odstupu — uchopením zvnějšku, abstrakcí celku, následující přívlastková věta přináší perspektivu opačnou: vnitřní (představa je umocněna užitou předložkou) — představu neuchopitelné, „horizontální“ existence konečného individua uprostřed „celku“ bez hranic (srov. (Chalupický 1991, s. 68–74). Podobně monografie polského badatele Leszka Engelkinga *Codziennosc i mit: poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy* (Engelking 2005) staví vedle sebe slova, jejichž významová pole se v tradičním pojetí neprolínají. Název studie Karla Srpa (*Jinakost všednosti*) pak naznačuje prostřednictvím genitivní metafory již přímo proměnu tradičního vztahu — srov. Srp 2008.

4 Podobného napětí (profánní, každodenní, bezpečný, uzavřený, konečný — sakrální, noční, nebezpečný, otevřený, nekonečný) si všímá také studie Jana Patočky *Životní rovnováha*



se však na jejich vzájemný vztah, přesněji na sám způsob jejich vzájemnosti podívat podrobněji.

Jako nosná se mi v této souvislosti jeví především Nietzscheho koncepce tvorby, která celistvěji krystalizuje zejména v textu *Tak pravil Zarathustra* (1883–1885), ze kterého zde (vedle textu *Mimo dobro a zlo* ze stejné doby) primárně vycházím, nicméně je jednou z os celého organismu jeho myšlení. Nietzscheho pojetí tvorby jako podstaty existence zvláštním způsobem rezonuje s problematikou krize moderního umění, jak ji ve statích ze čtyřicátých let promýšlel teoretik/inspirátor Skupiny 42 Jindřich Chaloupecký. Chaloupecký, který filozoficky čerpal především ze svého „čtení“ děl moderního výtvarného umění,⁵ je zde plně zaujat patovou situací, v níž se moderní umění ocitá, a tou je jeho naprostý rozchod se společností. Jak konstatoval ve stati *Smysl moderního umění* (1944), „v moderní společnosti umění téměř vůbec nefunguje“, „moderní společnost ve svém celku žije nepochybně bez umění“ (Chaloupecký 1991, s. 131). Právě paradox svrchované, autonomní tvorby, která však složitě hledá své místo ve „zbytku světa“, se stává neuralgickým bodem, otázkou ve čtyřicátých letech znovu a znovu definovanou — a také otázkou, která pravděpodobně vzrušovala i Friedricha Nietzscheho.

Chaloupecký věnoval na přelomu třicátých a čtyřicátých let promýšlení tohoto problému několik statí, které měly v jeho perspektivě „obhajoby umění“ fungovat především „teď a tady“, programově, jako výzva rodícímu se kroužku přátel (budoucí Skupině 42). Přestože texty dokázaly cosi podstatného vyslovit (a jejich ohlas byl zřejmý), filozofické problémy zde zůstaly vlastně jen načrtnuty (dodejme, že s ohledem na záměr textů zcela legitimně). Právě prostřednictvím Nietzscheho díla mohou být však tyto otázky hlouběji rozvinuty. Přestože se Chaloupecký až na drobné výjimky na Nietzscheho texty přímo neodvolává, lze u něj jistou obeznámenost s dílem německého filozofa předpokládat, ať už bezprostřední či v českém prostředí zprostřed-

a životní amplituda z roku 1939, kterou Josef Vojvodík ve stati *Pasivita, passio, patos: návrat exkomunikované kategorie pozoruhodným způsobem čte a rozvíjí jako „interpretaci patosu a patického způsobu bytí“* (Vojvodík 2014). Přestože titul Patočkovy statě sugeruje dvě rovnocenné pozice, vlastní půdorys studie není orientován na vzájemnou provázanost obou pólů antropologické zkušenosti, jak bychom v souvislosti s dobovým uměleckým diskurzem mohli očekávat, ale rozvíjí de facto pouze pozici *patickou* — pozici *amplitudy*. Perspektiva *životní rovnováhy* je zde zúžena na půdorys, který je blízký Nietzscheho pojetí *teoretického člověka*, a takto vlastně jednostranně odmítnuta. Navíc Patočka, na rozdíl od Nietzscheho, vychází ze zásadní *oddělenosti* obou pólů („Co samo je konečné, nemůže přece nikdy nekonečné, nadkonečné prožít a k němu se samo vztahovat“ (Patočka 2004, s. 57). Nicméně i v Patočkově pojetí amplitudy se objevuje nový aspekt důležitý pro vzájemný vztah „umění a života“, kterým se zabývá dobový umělecký diskurz, a sice aspekt „zážitku“, aspekt praktické existence, která se (právě v této „vymknuté“ době) ukazuje jako přímý zdroj bytí v *amplitudě*. Tu zde Patočka chápe jako „univerzální interpretac[i], pocházející ze světla vzníceného *nikoli intelektuálně, nýbrž životně*, nárazem na tvrdou skálu našich hranic (tamtéž, s. 60; zvýraznila T. J.).

5 V této souvislosti je také možné předpokládat nepřímé působení Nietzscheových myšlenek, zprostředkované právě díly moderního umění.

6 Dle názvu výboru z Chaloupeckého statí z let 1934–1948, koncipovaného autorem v roce 1988 (Chaloupecký 1991).



kovanou např. dílem Ladislava Klímy nebo F. X. Šaldy, kteří se Nietzscheho myšlením výrazně inspirovali.⁷ Komparativní téma zde nicméně nezamýšlím sledovat „genealogicky“, půjde mi spíše o prohloubení, intenzifikaci problému.

1. TRANSCENDENCE (SPOLU)USKUTEČŇOVANÁ TVORBOU

Pro tragického filozofa se obraz bytí završuje tím, že se metafyzický element zjevuje pouze antropomorfně (Friedrich Nietzsche: Fragmenty z pozůstalosti [léto 1872 až začátek roku 1873]).

Společným východiskem úvah o tvorbě je u obou autorů široce pojatý kontext/rámec bolestného procesu ztráty tradičního obrazu transcendence. Jak Nietzsche, tak Chalupický konstatují faktický (nikoli vědomě zvolený) odstup od tradičního chápání a prožívání náboženského rozměru. Vrátime-li se ke známé zprávě o „smrti Boha“ z *Radostné vědy* (1882), vidíme, že není soudem, rozhodnutím, ale spíše povzdechem.⁸ Již o deset let dříve si do svých (za života nevydaných) zápisků Nietzsche poznamenává pregnantní formulaci — definici „filozofa tragického poznání“, který „cítí, že půda zmizelé metafyziky je tragická, a přece ho nikdy neuspokojí víření pestré hry věd. Pracuje na novém životě: svá práva dostává zpět umění“ (*Fragmenty z pozůstalosti*, léto 1872 až začátek roku 1873; Nietzsche 2007, s. 29). Také Chalupický vnímá vyprázdňení staré formy náboženství jako osudné: „Hle, moderní člověk, opuštěný novou vědou, odsunující skutečnost daleko do nepředstavitelného a nemyslitelného transreálna, opuštěný náboženstvím, které jako by se, nepravím ve své funkci, ale ve své formě bylo osudně přežilo“ (*Svět, v němž žijeme*; Chalupický 1991, s. 70). Jak však Chalupický podotýká, zůstává na náboženství něco, co „se nepřežilo“ — a tím je jeho *funkce*. Také Nietzsche v knize *Mimo dobro a zlo* (1886) vidí „náboženské“ na dvou úrovních: „zdá se mi, že náboženský instinkt prožívá sice mohutný růst — že však právě theistické

7 České recepci Nietzscheho díla u některých výrazných osobností, včetně Ladislava Klímy a F. X. Šaldy, se věnují podnětné studie Urse Heftricha (1999) a Pavla Kouby (2001). Na rozdíl od takto zaměřených prací neakcentují zkoumání vztahu „zdroj“ — „příjemce“, jde mi spíše o prohloubení obrazu dobového uměleckého diskurzu prostřednictvím silného, filozoficky intenzivního pojetí „světa, v němž žijeme“. Dílem F. X. Šaldy se Jindřich Chalupický blíže zabýval ve studii *Jeden problém šaldovský* (1938). V ní oceňuje právě napětí mezi dvěma polohami Šaldova kritického přístupu, které odpovídají apollinskodionýskému rozvrhu: „Ten zcela osobní a patetický zájem na literatuře, jeho v základě naprosto neteoretizující, znovu a znovu bezpředsudečný postoj potvrzuje se jako nejzáslušnější hodnota jeho díla“ (Chalupický 1991, s. 53). Dílu Ladislava Klímy věnoval Chalupický později (1989) monografickou studii (Ladislav Klíma. In *týž: Expresionisté*. Torst, Praha 2013, s. 155–199).

8 Srov.: „Bůh je mrtev! Bůh zůstane mrtev! A my jsme ho zabili! Čím se utěšíme, my vrazi všech vrahů?“ (Nietzsche 2001b, s. 114). Důležitá je zde ambivalence ne-uvědomělého činu: „Tento čin je pro ně stále ještě vzdálenější než nejbzdálenější souhvězdí — a přece je to jejich čin!“ a zásadní otázka, která směřuje k definování budoucího úkolu: „Není na nás velikost toho činu příliš velká? Nemusíme se sami stát bohy, jen abychom jej byli hodni?“ (tamtéž).



uspokojení s hlubokou nedůvěrou odmítá“ (Nietzsche 1998, s. 55). Přestože tu tedy zůstává jako latentní možnost, jako antropologická konstanta obecnější transcendentní rozměr (*funkce, instinkt*), na který se lze odvolat, to osudné, bolestné je v tom, že ho takřka nelze oddělit od formy, která mu dosud dávala tvar.

Ambivalence mezi náboženským instinktem jako neuchopitelnou konstantou na jedné straně a jeho přivedením k existenci, konečným uskutečněním jedinečnou formou na straně druhé je patrná i v následujícím Nietzscheově výroku zaznamenaném v pozůstalosti (1885): „Kdo již nenalézá velikost v bohu, nemůže ji už nalézt a musí ji popřít nebo — stvořit (pomáhat stvořit)“.⁹ Pokud se nám *forma (theistické uspokojení)* stala nesrozumitelnou¹⁰ a již nepřináší uskutečnění *funkce (velikost)*, nutně se zdá, jako by zmizela i *funkce* sama. Pokud ji však takto *popíráme*, popíráme existenci „velikosti“ právě jen jako nalezitelné, hotové, připravené, nikoli „velikosti vůbec“ (*náboženský instinkt*). Podobně nemůžeme stvořit tuto „velikost vůbec“, můžeme zde jen *pomáhat stvořit* — tj. dávat tvar něčemu, co zároveň vytváří nás.¹¹ Přesto toto lidské *stvořit* zůstává „heroickým“ momentem, protože právě tvar, forma „orientovaná“ funkcí, tuto funkci teprve uskutečňuje/přivádí k uskutečnění. Odhalení lidské spoluúčasti na formování obrazu transcendence jako procesu jejího uskutečňování je Nietzschem vnímáno nejen jako potvrzení absolutní *nezaloženosti* (Pavel Kouba) této, jak ukazuje, antropologické kategorie,¹² ale především jako otevření možnosti uskutečnit transcendenci novou/znovu.

Závaznost této transcendence bude záviset na osobním zaujetí, na osobní angažovanosti moderního subjektu:¹³ „Ze všeho, co je psáno, miluji jen to, co kdo píše svou krví. Piš krví: a zviš, krev že je duchem“.¹⁴ Postulát *psát svou krví*, který je zde chápán jako kritérium skutečné tvorby („miluji jen to...“), má dva do určité míry protichůdné rozměry, které je možné pojmenovat Nietzscheho vlastními termíny jako dichotomií *apollinského* a *dionýského*. Jednak se zde objevuje přivlastňovací zájmeno

9 „Wer das Große nicht mehr in Gott findet, findet es überhaupt nicht vor und muß es entweder leugnen oder — schaffen (schaffenhelfen)“ (Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente*, Juli — August 1882 <[www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1882,1\[108\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1882,1[108])> [26. 1. 2016]).

10 Nesrozumitelnost, míjení se s touto formou, přesahuje rozumové zdůvodnění, je otázkou bytostného *vkusu*: „Morálka jako postoj — se dnes přičí našemu vkusu. I toto je pokrok: jako bylo pokrokem u našich otců, že se jejich vkusu začalo konečně přičít náboženství jako postoj, včetně nepřátelství a voltairovské hořkosti vůči náboženství [...]“ (Nietzsche 1998, s. 118).

11 Srov.: „Člověk je jednotou *tvorěného* a *tvůrce*: v člověku je látka, zlomek, nadbytek, kal, výkal, nesmysl, chaos; ale v člověku je rovněž *tvůrce*, formovatel, tvrdost kladiva, božství diváka a sedmý den: — rozumíte tomuto protikladu?“ (tamtéž, s. 125).

12 Srov.: „Teprve člověk vložil hodnoty do věcí, aby se uchoval — teprve člověk stvořil věcem jejich smysl, lidský smysl! Teprve proto, že odhaduje, zasluhuje mít jméno člověka. // Odhadovati cenu, to jest tvořiti: slyšte to, vy tvořící! Odhadovati cenu, toť samo všech ceněných věcí cena, poklad a kletba“ (Nietzsche 1992, s. 48).

13 Srov.: „Tvořícími byli zprvu národové, teprve později byli jimi jedinci; a věru, jedinec sám je nejmladší výtvar“ (tamtéž, s. 48).

14 Tamtéž, s. 32.



„svou“, které odkazuje na osobní angažovanost, na vlastní myšlenkovou iniciativu.¹⁵ Podstatnější je však metafora krve spotřebovávané tvorbou. Zde se ukazuje tělesný rozměr, který volní projekci osobní iniciativy přesahuje: a to jednak na začátku jako nutná podmínka, ale také na konci jako limit — *píšu-li krví, dávám v sázku více než jen to, co mohu zvládnout svou osobní iniciativou. Zasahuji do prostoru tělesného, kosmického.*¹⁶ Představa rituálního aktu obětování, která se pojí s proléváním krve za účelem její transcendentní proměny „v ducha“, s sebou také přináší představu oběti, jejíž hlavním vymežujícím rysem je pasivita. Podobně za hranicí vůle se ukazuje být i samotný akt tvorby. Ten je nesen autonomií apollinské vize: „Nevinností je dítě a zapomenutím, je novým početím, je hrou, je kolem ze sebe se roztácejícím, je prvním pohybem, je posvátným Ano. // Věřu, ke hře tvorby, bratří moji, je třeba posvátného Ano: svou vlastní vůli chce potom duch, svůj vlastní svět si zbuduje, světu jsa ztracen“ (Nietzsche 1992, s. 21). Stav apollinského *posvátného Ano*, tedy na jedné straně toho, kdo tvoří, osvobozuje od nároků světa,¹⁷ nechává ho *zbudovat svůj vlastní svět*, kterému se může cele oddat. Nietzsche zde toto apollinské *chtítí*, které je projevem naplňující se *vůle k moci* jako základního životního principu,¹⁸ vidí jako základní zdroj hodnot, na nichž je třeba mít zcela osobní zájem,¹⁹ a který je z této perspektivy na všem neosobním nezávislý.

Na straně druhé předpokládá stav apollinské vize určitý proces přechodu, který nelze vůli tohoto já vyvolat. Apollinské iluzi je třeba pasivně — dionýsky — „propadnout“.²⁰ Proces takového „propadnutí“ do tvorby reflektuje ve svých *Událostech* také člen Skupiny 42, básník Jan Hanč: „Již ze začátku jasně cítím, že zabřednu do filozofování, které mne [...] neustále vrací k pocitu, že jsem kusem papíru, válejícím se na ulici [...]. Jsou ovšem chvíle, kterých žel Bohu jest stále méně a méně, kdy propadám dojmu, že jsem bullou sicilskou a že moje papírová závažnost je nesmírná“ (*Události II*, kolem r. 1948; Hanč 1991, s. 30). Takto, dionýsky pojatá vize, která zásadně přesahuje vůli tvůrčího subjektu, se ukazuje jako transcendentní („a zviš, krev že je duchem“), a může být pak chápána jako vlastní zdroj hodnot, z této perspektivy naopak nezávislých na „já“.²¹ Takto chápanou tvorbu pak Nietzsche ukazuje jako přirozený zdroj víry.²²

15 Srov.: „Sami jste se ještě nehledali: tu jste našli mne. Tak se vede všem věřícím; proto má veškerá víra tak málo ceny. / Ted' vám káži, abyste mne ztratili a sebe našli“ (tamtéž, s. 64).

16 O tom více v následující části.

17 Nárok světa je spatřován především v účelu, který „znesvěcuje“ věc samu: „právě vaše ctnost tomu chce, abyste nic nečinili „pro“ a „za“ a „protože““ (Nietzsche 1992, s. 242).

18 Srov.: „Jen kde je život, je také vůle: nikoli však vůle k životu, nýbrž — tak já tě tomu učím — vůle k moci! — // Mnoho věcí je u žijících hodnoceno výše než život sám“ (tamtéž, s. 95).

19 Srov.: „Čiňte si, co chcete — ale staňte se takovými, kdož *dovedou chtít!*“ (tamtéž, s. 144).

20 Srov.: „[...] právě hrdinovi je *krása* ze všech věcí nejobtížnější. Nevydobytná je *krása* vši prudké vůli“ (tamtéž, s. 97).

21 Srov.: „Toť pravá umělecká intence boha Apollóna, pod jehož jménem shrnujeme všechny ty nespočetné iluze krásného zdání, které v každý okamžik dodávají životu teprve ceny, lákající nás, abychom chtěli se dožítí okamžiku příštího“ (Nietzsche 2014, s. 209).

22 Srov.: „Jste neplodní: proto se vám nedostává víry. Ale komu bylo souzeno tvořit, ten také mívá vždy své prorocké sny a svá znamení hvězd — a věřil ve víru! —“ (Nietzsche 1992, s. 99).



Touto ambivalencí individuální tvorby, jíž se ovšem „propadá“, se v souvislosti s pojednáním o principu automatismu v básnictví zabýval i Chalupecký. Domníval se, že fakt, který byl tematizován především v tvorbě surrealistů, že totiž „báseň nevzniká přičiněním vědomé bytosti písčícího, ale [...] pramení tam z něj, kde o sobě již neví“ (*Slovo o situaci nadrealismu u nás*; Chalupecký 1991, s. 39), je obecným znakem (moderního) básnictví. Tento (dionýský) aspekt ovšem doplnil podstatnou poznámkou, v níž se ukazuje zásadní role (apollinské) umělecké formy: jestliže básník „naslouchá diktátu“, pak „cena básně závisí na tom, jak dobře je doslechnut“ (tamtéž, s. 41). Důrazně zde, především v generačních souvislostech, akcentoval „snah[u] dojít konce objevu, [...] vůli dozrít se, doslyšet se“ (tamtéž, s. 37) — podstatným aspektem výsledku je tedy zřetelnost, jasnost — konečná existence formy.²³ Ta se realizuje soustředěnou, uvědomělou prací.²⁴ Do tohoto (apollinsky) formujícího procesu však ihned vstupuje zpětné působení již zformovaného, které je již na tvůrčí vůli nezávislé (dionýské): „Pokusem o sdělení, o výraz, nastane ihned cosi jiného, než co chtělo být sděleno, vyjádřeno. Totiž tvar. Věc nějaká“ (*Umění jest umělé*; Chalupecký 1991, s. 75).

Podstatná je zde právě *materialita* uměleckého díla,²⁵ aspekt, který ho umožňuje vnímat jako skutečnou „věc“ mezi věcmi: „obraz nebo socha, vysvobozující jistota: existence neméně pravdivá a živá sama o sobě pro naše oči jako strom, jako pták“ (*Krásné umění*; Chalupecký 1991, s. 26). Fiktivní, uměle konstruovaná forma s sebou díky své materialitě nese také smyslové aspekty, jejichž působení je komplexnější a přesahuje hranice záměrné tvorby.²⁶ V literatuře, jejíž materialita nemusí být na první pohled zřejmá, je takovým aspektem v prvé řadě rytmus (tím se umělecký text zásadně liší např. od filozofického výkladu). Básník Jan Hanč vnímal právě rytmus jako podstatu vlastní umělecké formy: „Stát se spisovatelem znamená objevit tajemství vlastního rytmu. Neobjevit toto tajemství znamená totéž jako lhát nebo falešně zpívat“ (*Sešit číslo osm, 1962–1963*; Hanč 1991, s. 204). Z hlediska materiality je příznačné právě paradoxní spojení aspektu *vlastního* a *tajemného*: rytmus, ačkoli není vědomě konstruován, musí být rozpoznatelný jako vlastní. V tomtéž smyslu hovoří o rytmu i Friedrich Nietzsche v *Ecce homo* ve třetí kapitole v části *Proč jsem osudem*, věnované inspiraci. Hovoří zde o „instinkt[u] rytmických vztahů, jenž překlene rozlehlé prostory forem“ a euforicky nastiňuje situaci transcendentního aktu tvorby:

23 Srov.: „Umění nezobrazuje. Ono skutečnost přináší, svými silami, svým stvořitelem rytmem ji vyplavuje z nebytí. Neboť dříve než se prozradil, tvar již věc jest, slovo již je významem, sám sebou. Stačí jen, aby se stal zřetelným“ (*O vznešenosti umění*; Chalupecký 1991, s. 84, zvýraznila T. J.).

24 Srov.: „[N]adevše rozhoduje vůle — a potřeba — po přesnosti, ryzosti, odhodlání klást si úkoly, dokonce stavět si překážky, omezení, záповědi; a především, že z náhod a nápadů nelze dělat umění“ (*Generace*; Chalupecký 1991, s. 114).

25 Srov.: „Stane-li se moc milostivou a snese-li se v oblast viditelných věcí: — krásou jmenují takové snášení“ (Nietzsche 1992, s. 98; zvýraznila T. J.).

26 Srov.: „[K]aždý životní úkon se realizuje teprve za podmínky umělé platformy; [...] tato umělost je právě důsledkem každého životního konání; [...] umělost a životní plnost, fiktivnost a realita v umění — a nejen tam — jsou na sobě přímo závislé“ (*Jeden problém šaldovský*; Chalupecký 1991, s. 52).



„Všechno se děje na výsost mimovolně, ale jako ve vichru svobody, bezpodmínečnosti, moci, božství...“ (Nietzsche 2001a, s. 82).

Umělecké dílo jako apollínsko-dionýský proces nemůže být výrazem něčeho, co tu bylo předtím (ať už bychom to považovali za vnější nebo vnitřní), a je také více než pouhým znakem, je živým *tvarem* — skutečností, která by bez svého ztvárnění neexistovala: „Bylo už dávno třeba promluvit, protože doba k promluvě není věčná. Co na tom, že ještě nic nevím. Mluvím o úzkosti a mlčenlivosti událostí, které chci vzkřísit nepsanými slovy. Z minulých dnů, z právě zmizelé vteřiny není nic, není-li zachycena jako událost“ (Sešit číslo osm, 1962–1963; Hanč 1991, s. 197; zvýraznila T. J.). Je třeba dodat, že materialita fiktivního sugeruje *realitu*, ale specifickým způsobem tak, že zároveň zamezuje primárnímu přístupu k realitě, jež ji chce zmocí racionálním způsobem (tak jak je to ovšem pro základní orientaci v životě nutné, jak píše Nietzsche).²⁷ Chalupecký zde poukazuje na jeden pozoruhodný rys reality sugerované uměleckým dílem, a sice na rys *bezpříkladnosti*: „Pokusíme-li se o jakousi deskripci zážitku vyvolaného těmito verši, v kterém ukryt jejich smysl, dojdeme asi toho, že se týká situace nesmyslné, reality bezpříkladné. Nezáleží na tom, čím je vyvolávána, ale na této její povaze bez příkladnosti“ (O zvláštnosti tvaru uměleckého; Chalupecký 1991, s. 48). Tím, že pro tuto novou realitu nenalzáme vhodnou analogii — příklad, který by reprezentoval obecnou kategorii,²⁸ nejsme schopni ji uchopit racionálně a převést ji prostřednictvím zobecnění na známé. Estetický postoj, který Nietzsche již ve *Zrození tragédie z ducha hudby* považuje za jediný legitimní způsob „vykládání a ospravedlňování světa“,²⁹ se vyznačuje tím, že vnímá realitu jako jedinečnou,³⁰ nezobecnitelnou — a *posvátnou*. Tato jedinečnost, nezobecnitelnost je transcendentní výzvou — abychom se s ní vyrovnali, abychom ji *zvládli* (Pavel Kouba),³¹ musíme ji spolutvořit,³² a tam, kde tvoříme, jsme sami již vždy tvoření.

27 O dvojí podobě skutečnosti u Nietzscheho hovoří Pavel Kouba. Skutečnost se jeví jednou jako uchopitelná, a sice v perspektivě, *optice života*: „To, co se tu odhaluje jako zdání, omyl a iluze, zůstává tedy zároveň jedinou uchopitelnou skutečností, díky již a v níž žijeme“ (Kouba 2006, s. 184). Vedle toho — v klíčovém napětí s perspektivou předchozí — však pro nás existuje ještě skutečnost v jiné perspektivě, kterou Kouba definuje jako *skutečnost dění*, přičemž „způsob, jak se *setkáváme* se skutečností dění, nemá podobu jejího uchopení“ (tamtéž, s. 186).

28 Srov.: „[H]odnotící soudnost je zásadně nepřevoditelná na subsumpci pod správná kritéria [...]“ (Kouba 2006, s. 273).

29 Srov.: „Opravdu, ryze estetické vykládání a ospravedlňování světa, tedy vlastní nauka této knihy, nemá příkřejšího protikladu než v nauce křesťanské, která jest a chce býti *pouze* morální a svými absolutními měrami, například již svým dogmatem o boží pravdivosti, odkazuje umění, *každé* umění, do říše lži [...]. Za takovýmto smýšlením a hodnocením [...] cítil jsem odjakživa *nepřátelství k životu* [...]: neboť veškeren život spočívá na zdání, umění, klamu, optice, na nutnosti perspektivy a omylu“ (Nietzsche 2014, s. 15).

30 Chalupeckého představa „reality bezpříkladné“, a tedy aspekt jedinečnosti, odpovídá kantovsko-nietzscheovské koncepci estetického soudu: „Soud vkusu je vskutku naprosto vždy vyslovován jako jednotlivý soud o objektu“ (Kant 1975, s. 109).

31 „Pravdivost“ našeho vztahu k realitě/obrazu reality v konkrétní situaci není ověřitelná jinak, než právě jako její *zvládnání*. „[M]etaforicky zrozené kategorie musí skutečnost opravdu *zvládat*, a v tom také spočívá jejich specifická pravdivost“ (Kouba 2006,

2. TĚLESNÉ JAKO SYNONYMUM ESTETICKÉHO

Umělec nezápasí s hmotou. Zápasí-li, tedy o hmotu. Ona je inspirací [...] velkolepým místem všech možností [...] (Jindřich Chaloupecký: O vznešenosti umění, 1940).

Zdá se, že jedním z nejsilnějších impulzů, které zakládají Nietzscheho kritiku křesťansko-morálního postoje ke světu, je zřetelný pocit chybějícího „těla“ skutečnosti. Ve svém retrospektivním autoportrétu *Ecce homo* k tomu píše: „Ustrnul jsem nad tím, jak jsem zcela zhubl, zcela vyhladověl: reality přímo chyběly uvnitř mého vědění, a ‚ideality‘ stály za starého čerta!“. Po svém klasickofilologickém, univerzitním období se tedy rozhodne nezabývat se nadále „ničím, než fyziologií, lékařstvím a přírodními vědami...“ (Nietzsche 2001a, s. 70–71). Toto zaměření na empirické, hmatatelné, tělesné jako by se odráželo v Chaloupeckého metafoře „hladu po existencí“ (*Svět, v němž žijeme*; Chaloupecký 1991, s. 72), kterou lze z druhé strany také chápat jako určitou verzi³³ nietzscheovské *vůle k moci*. Ve stati *Smysl moderního umění* z roku 1944 vykládá Chaloupecký své pojetí transcendence jako „věčné potřeby překonávat se, přesahovat se, jít za sebe — trvat neustále na kraji toho neznámého a nepoznatelného, nezachytitelného, neuskutečnitelného a nade vše velikého, co nazýváme bohem nebo snem, budoucností nebo ztraceným rájem, ale co je vždy přítomno vedle nás jakoby naše těžiště [...]“ (Chaloupecký 1991, s. 134; zvýraznila T. J.). Přitom dodává: „Bylo by zkreslením [...], kdyby této transcendentnosti, o níž mluvím, byl dáván výslovný význam náboženský. [...] Nic také nesvědčí tomu, že bychom směli tuto oblast ducha oddělovat od oblasti hmotné a ústrojné přírody. [...] tam, kde bychom očekávali zřetelnou hranici, nalézáme, stupňující bdělost svých pozorování, jen přechod stále nerozeznatelnější a souvislost stále těsnější“ (tamtéž, s. 133). Podstatným aspektem tohoto „sebepřekonávání“ je existence vlastní hranice, limity („trvat na kraji neznámého“).

Tento prostor sebepřekonávání tvořil v křesťansko-morální koncepci světa nad-přirozený bůh. „Já a svět“ stojící společně v opozici (dole) tvořily pak jednotu bohem stvořeného. V téže chvíli, kdy „bůh zemřel“, rozpadla se definitivně i tato jednota (přičemž mezi těmito dvěma akty nejde o vztah příčiny a následku, obojí je projevem

s. 185). Přitom strategie tohoto *zvládnání*, „perspektiva“, existuje jako „napětí mezi skutečností určitým způsobem uchopenou a skutečností, jež se tomuto uchopení vymyká“ (tamtéž, s. 206–207). „Neuchopitelná“ skutečnost („dění“) však zůstává latentně přítomná — právě jako „výzva“ *zvládnání*: „Výpověď je otevřena možnému odporování, jelikož její ‚věc‘ je nejen tím, ‚co‘ výpověď vypovídá, nýbrž i tím, co ji překračuje a co jí je — nebo právě není — ‚zvládnuto‘ (tamtéž, s. 221). Proces *zvládnání* jako kritérium pravdivosti má vždy platnost situační, jak píše Kouba: „[Pokud] perspektiva už skutečnost nezvládá — aktualizuje se její iluzornost, stává se iluzí“ (tamtéž, s. 206–207; zvýraznila T. J.).

32 Srov.: „Obtíž, již klade našemu nazírání každá realita bezpříkladná, přinutí k činnosti veškeru naši formotvornou schopnost, a formotvornost, to jsme my již beze zbytku“ (*O zvláštnosti tvaru uměleckého*; Chaloupecký 1991, s. 49).

33 Transcendentní touhu lze v tomto smyslu chápat jako jednu z různě náročných možností naplnění *vůle k moci*, podle principu „větší požadavek individuální svobody odpovídá větším schopnostem intelektu a energie“ (*O umění, svobodě a socialismu*; Chaloupecký 1991, s. 57), popř. „Kdyby jinak *dovedli*, jinak by též *chtěli*“ (*O odpadlících*; Nietzsche 1992, s. 151).



stejně krize). Pokud má tedy člověk *pomáhat stvořit nový/znovu obraz transcendence*, ptá se *současně* po svých pozemských souvislostech a hranicích, jejichž zmizení právě objevil. Nová orientace k přírodě, která byla dosud tradičním protikladem boha,³⁴ není tedy rezignací na transcendenci v širším smyslu. Naopak, u Nietzscheho i Chalupeckého nacházíme organické, biologické, hmotné, které se ukazuje jako zcela přirozený prostor pro její další/nové hledání. Oba autoři se přitom shodně vymezují proti romantickému pojetí „návratu k přírodě“, který představuje víceméně mechanickou, polarizovanou výměnu starého křesťanského Boha za domněle staronové (a shodně antropomorfně idealizované) božstvo „přirozené“ Přírody.³⁵ Pojetí „historického návratu k přirozenosti“, s nímž polemizují, předpokládá, že někde v minulosti (ovšem není přesně určeno kde, protože to určit nelze) bylo u člověka dosaženo plného vědomí jednoty se vším stvořeným, která byla později špatnými, tj. „nepřirozenými“ zásahy zničena. K tomuto fiktivnímu bodu se tedy touží v čase navrátit a vše, co následovalo, chce eliminovat. Nietzsche i Chalupecký si však právě v dané situaci zbytnělého a ustrnulého lidského řádu (založeného na *morálním výkladu světa* (Kouba),³⁶ na jednostranném upřednostňování intelektu a na ovládání přírodních sil a zdrojů prostřednictvím technické civilizace, a vedoucího až k naprosté izolaci vědomí³⁷ prakticky ve vzduchoprázdnu) uvědomují, že právě tak jako aktualizovaná touha po dionýském přijetí je člověku bytostně vlastní i tvorba apollinské vize, *formotvornost* (Chalupecký), a že pokud se nyní obrácíme proti racionalistické a křesťansko-morální koncepci světa, jde o určitý stav přirozeného procesu navzájem se svářících sil tvořeného a tvořícího. Byl to právě rozvoj lidské tvořivé kultury, resp. jeho vyvrcholení a rozpad v civilizaci „moderních barbarů bez tradice a lidství“ (*Smysl moderního umění*; Chalupecký 1991, s. 137), který přinesl zároveň změnu perspektivy v pohledu na přírodu a vyvolal potřebu člověka definovat se znovu jako přírodní by-

34 Srov.: „Když jednou byl vynalezen pojmem ‚přírody‘ protiklad pojmu ‚bohá‘, musilo být ‚přirozené‘ slovem pro to, co je ‚zavrženímhodné‘ — celý onen fiktivní svět má svůj kořen v *nenávisti* ke všemu přirozenému (- ke skutečnosti! -), je výrazem hluboké nechuti ke všemu skutečnému [...]“ (Nietzsche 1995a, s. 31-32).

35 Srov.: „Chcete žít ‚podle přírody‘? [...] Představte si bytost, jako je příroda, [...] představte si indiferenci samu jako moc — jak byste *mohli* podle této indiference žít? Žít — není to právě touha být jiný, než je tato příroda? Není život hodnocením, vybíráním, nespravedlností, omezeností, touhou být diferentní?“ (Nietzsche 1998, s. 15).

36 Srov.: „[Metafyzický názor na svět] jako jediný nabízí lidskému životu, který je neustálým hodnocením a rozhodováním, pevný a přehledný systém protikladů, tj. svět, v němž lze hodnocení důsledně zdůvodnit, protože sám (jako celek) má řešení. Základní myšlenková figura, která Nietzscheho umožnila opustit morální výklad světa, je krok, jímž od něho oddělil možnost hodnotit (na základě ‚vkusu‘)“ (Kouba 2006, s. 116).

37 Srov.: „Ani v prostoru, ani v čase nenalézá [člověk] místa pro bytost sebe vedoucí, tedy nesouhlasnou, nesouvislou s ostatním, pro bytost jedinečnou, originální — místa pro *vědomí*. / Hle paradox: sestrojiv si skutečnost k obrazu svému, ze svého intelektu, sám v ní chybí, zůstává cizí, neznámý, nepochopitelný, hádanka, tajemství“ (*O vznešenosti umění*; Chalupecký 1991, s. 86). Kritice hegemonie vědomí věnuje Nietzsche aforismus č. 11 *Radostné vědy*: „Myslíme si, že tady [ve vědomí] je *jádro* člověka; to, co trvá, co je věčné, poslední, nejpůvodnější! Pokládáme vědomí za pevně danou veličinu! Popíráme jeho růst, jeho intermitence! Chápeme je jako ‚jednotu organismu!‘“ (Nietzsche 2001b, s. 39).



tost. Zmatený, vši kulturou „opuštěný“³⁸ člověk se neobrací ke své tělesnosti z nouze, protože je to „to jediné, co zbývá“, ale protože zjišťuje, že mu právě toto tělo *chybí*. Nietzsche hovoří o pocitu chybějícího těla jako paradoxním výsledku snahy „poctivě hovořit“ v 1. díle knihy *Tak pravil Zarathustra*: „Ano, toto já a tohoto já rozpor a zmatek hovoří o svém jsoucnu ještě nejpoctivěji: to tvořící, chtějící, hodnotící já, jež jest měrou a hodnotou věcí. / A toto nejpoctivější jsoucno, já — to hovoří o těle, a *chce ještě tělo*, i když básní a blouzní a třepetá zlámanými křídly. / *Učí se stále poctivěji hovořiti*, ono já: a čím více se učí, tím více nalézá slov a *poct pro tělo a zemi*“ (Nietzsche 1992, s. 25; zdůraznila T. J.). Chalupecký vidí lidské bytosti „bez těla“ na ulici: „Člověk, kterého potkáváme, je jakýmsi trojrozměrným stojanem, užitečným jen tolik, že nese značky, jimiž toto „cosí“ rozeznáváme jako člověka, a to člověka určitého pohlaví, stáří, sociálního stavu atd.; nikoli již viditelnou a hmatatelnou bytostí, představující se nám svou barevností, svým obrysem, svým povrchem, svou tělesností“ (*Umění napodobí skutečnost*; Chalupecký 1991, s. 108).

Nietzscheho/Zarathustrovo „[z]apřísahám vás, bratří moji, *zůstaňte věrni zemi* [...]“ (Nietzsche 1992, s. 9) ze samého počátku knihy — *Zarathustrovy předmluvy O nadčlověku a posledním člověku* — vyzývá k obnovení původního („zůstaňte“) přirozeného („věrni“) pouta lidské bytosti se zemí. I v dalších textech se Nietzsche snaží ukázat „přírodní souvislosti“ lidské bytosti jako primární, nevykořenitelné, a přitom zároveň v tuto chvíli zcela deaktualizované a tedy vlastně *neplatné*.³⁹ Shodně definuje problém i Jindřich Chalupecký ve stati *O vznešenosti umění* (1940): „[moderní člověk z]tratil *jistotu* zvířete, přestal se *znát* jako zřetelná součást světa, článek vesmírné souvislosti“ (Chalupecký 1991, s. 86, zdůraznila T. J.). Friedrich Nietzsche funduje svou představu o přírodě ze dvou na první pohled značně vzdálených zdrojů: na jedné straně jsou to především ohromující poznatky překotně se rozvíjejících přírodních věd, na straně druhé je silná inspirace antickou řeckou polyteistickou religiozitou. Oba zdroje ukazují přírodu v radikálně otevřené perspektivě. Bohem a lidmi stvořený, pevný svět, jehož středem byla vertikála a horizontem lidské měřítko, — se rozlévá do (jak časově, tak prostorově) nekonečně širě zcela *indiferentní* přírody,⁴⁰ v níž je lidský pohled jen jednou z možností: „jak uboze, jak stínovitě a prchavě, jak neúčelně a libovolně se vyjímá lidský intelekt v přírodě; existovaly celé věčnosti, kdy nebyl; až opět vezme za své, nic se nestane“, píše ve spise *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním* (Nietzsche 2007, s. 7). Radikálně „pozitivisticky“ vypjatá perspektiva umožňuje především ukázat „strašný základní text homo natura“ (Nietzsche 1998, s. 132), tu polohu lidské bytosti, která je na lidských, společenských, kulturních měřítkách nezávislá —

38 Srov. citát z Chalupeckého stati *Svět, v němž žijeme*, uvedený zde na s. 79, počínající: „Hle, moderní člověk [...]“.

39 Srov. Nietzscheovu poznámku z pozůstalosti, v níž existenci ztotožňuje právě s určitou platností — která je vždy nějak situována, vstupuje do určitého vztahu: „Oder vielmehr: das es gilt' ist das eigentliche ‚das ist‘, das einzige ‚das ist‘“ (Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente*, Herbst 1885 — Herbst 1886 <[www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1885,2\[150\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1885,2[150])> [26. 1. 2016]).

40 Nietzsche formuluje představu světa mj. jako „moře sil, které bouří a proudí v sobě, ve věčné změně“, jako „vznikání, jež nezná nasycenosti, [...] bez cíle, leč že by ležel ve štěstí kruhu“ (Nietzsche 1993, s. 124).



a proto také hrozí prázdnotou. Právě ona však může být v tuto chvíli zároveň zdrojem dionýské svobody.⁴¹ Příroda je zde (srov. např. aforismus č. 109 *Radostné vědy* s názvem *Strážme se!* a č. 346⁴²) ukázána tak bez-lidská, tak nekoncepční, tak „syrově hmotná“, až se stává v určitém smyslu „monumentální“. Tehdy pocítujeme jejího „ducha“.

Tato monumentálnost „hmoty“, tato indiferentnost vzhledem k člověku jako by ve svých „absolutních“ rysech připomínala boha. S tím rozdílem, že prostřednictvím konečného těla se člověk neocitá *mimo* tuto „monumentální“ skutečnost, ale zůstává její součástí. V tomto místě můžeme, myslím, nalézt právě inspiraci řeckým polyteismem, na němž Nietzsche oceňoval především „vděčnost před přírodou a životem“,⁴³ pocit vnitřní přináležitosti k celku přírody, která směřuje mimo jiné také k přijetí vlastní konečnosti jako přirozeného procesu.⁴⁴ Básnicko-filozofickou koncepcí „nezápadního“ vztahu tělesného a duchovního, které tvoří jednotu, můžeme nalézt v prvním díle knihy *Tak pravil Zarathustra*: „Procitlý, vědoucí však praví: Tělo jsem a tělo a pranic více; a duše jest jen slovo pro cosi na mém těle“ (*O těch, kdo povrhují tělem*; Nietzsche 1992, s. 27). Stejně pojetí, inspirované v tomto případě obecně traktovanou kulturou „primitivů“, čteme u Chaluppeckého v jeho stati *Poznámky k podobizně* (1941).⁴⁵ Zamítnutí dualistické představy nezávislé existence ducha/rozumu a jeho ztotožnění s tělem oba autoři doplňují představou těla, které nabývá až kosmických kvalit, daleko přesahujících hranice lidského intelektu. Tento transcendentní rozměr tělesného je u Nietzscheho pojmenován jako *das Selbst, prapodstata* v překladu O. Fischera, („Tělo jest veliký rozum, mnohost s jediným smyslem [...]“ (Nietzsche 1992, s. 27). Tento *veliký rozum, prapodstata* „[v] tvém těle přebývá, tvým tělem jest“ (tamtéž). Chaluppecký píše v témže smyslu: „Primitiv tuší, že sebou, svým tělem, přejemnou organizací jeho hmoty, usilovným jeho udržováním se, uchovává kus vesmíru, účastní se tvořivé vůle vesmíru“ (*Poznámky k podobizně*; Chaluppecký 1991, s. 92). Tohoto napětí mezi pozitivisticky vyhocenou, do důsledku empirickou, a přitom kosmicky nezbadatelnou skutečností si všímá také Pavel Kouba ve své nietzscheovské monografii: „[b]iologická, fyziologická ani psychologická určení nejsou [u Nietzscheho] uchopením posledního, ‚pravého‘ jsoucna: reprezentují spíše neuchopitelnost jsoucna vědomím, metafyzikou smyslu, mají prokázat, že se skutečnost

41 Této představě se blíží také koncept *nahého člověka*, s nímž se setkáváme v českém prostředí ve čtyřicátých letech (Kamil Bednář). Jestliže tady jde o vyjádření určité rezignace tvůrců na vše kulturní, ideologické a především formalizované, které je konkrétním vyjádřením obecnější tendence doby, v níž se rodí existencialistická východiska, Nietzsche vidí problém komplexněji, neboť si zároveň uvědomuje, že tento „základní text“ je „strašný“, že v něm člověk nedokáže žít.

42 Srov.: „Jsmo zakaleni v názoru, a v něm chladní a tvrdí, že dění světa veskrze není božské, ba dokonce ani podle lidské míry rozumné, milosrdné nebo spravedlivé: my víme, že svět, v němž žijeme, je nebožský, nemorální, ‚nelidský‘ [...]“ (Nietzsche 2001b, s. 190).

43 Srov.: „Na religiozitě starých Řeků nejvíce uvádí v úžas ta nespoutaná překypující vděčnost, která z ní vyzářuje — je to velmi vznešený druh člověka, jenž *takto* stojí před přírodou a před životem!“ (Nietzsche 1998, s. 53).

44 Srov.: „Celý pojem přirozené smrti *chybí* v evangeliu“ (Nietzsche 1995a, s. 78).

45 Srov.: „Postulujeme-li však ducha, rozum jako účastenství individuálního na obecné skutečnosti, je nutné umístit jej v celé tělo: ztotožnit je s ním“ (*Poznámky k podobizně*; Chaluppecký 1991, s. 91).

smyslu vymyká“.⁴⁶ Viděno z druhé strany, ke zjevování skutečnosti jako smyslu se vymykající dochází právě pouze prostřednictvím těchto „organických“ kategorií. Pokud se zde řecká religiozita jeví smysluplně, zdá se, že je to právě díky jejímu setkání s přírodními vědami.

Ať už je to *prapodstata, tvořivá vůle vesmíru* nebo *skutečnost vymykající se smyslu*, to, co zde shodně stojí stranou, je intelekt jako univerzální nástroj lidského uchopování světa. V Nietzscheho pojetí, které zcela opouští systematický filozofický výklad a chápe myšlení jako v podstatě estetickou, apollínsko-dionýskou „událost“ (ve smyslu „jen vychozené myšlenky mají cenu“, Nietzsche 1995b, s. 15),⁴⁷ je to myšlenka klíčová. Ona je také zakládajícím impulzem a východiskem moderního umění. Jestliže krize intelektu a vědomí⁴⁸ se stala všeobecně prožívanou a promyšlenou, umění jako základní prostředek uchopování světa ale obecně přijatelné není, jak víme, jeho možnosti je třeba vždy znovu prověřit.

Nietzsche začíná tím, že už ve svých raných poznámkách z roku 1872 (za života nevydaných) postuluje zdroj estetického přímo v tělesnosti samotné: „Vyšší fyziologie ovšem objeví umělecké síly působící již při našem vzniku, ba dokonce nejen při našem, nýbrž i při vzniku zvířete: řekne, že *umění začíná s organickým*“ (*Fragmenty z pozůstalosti*, léto 1872 až začátek roku 1873; Nietzsche 2007, s. 34).⁴⁹ Tělesné jako klíčový průsečík estetického dění vnímá i Jindřich Chalupecký ve stati *Věc na obraze* (1938), kde píše: „tertium comparationis mezi subjektem a objektem je tělesnost“ (Chalupecký 1991, s. 65).⁵⁰ Nietzsche v této souvislosti nabízí překvapivý pohled na věc i z druhé strany, když současně tvrdí, že primárním, základním aspektem našeho vztahu ke světu není uchopování intelektuální, racionální, pojmové, ale právě estetické: „mezi dvěma absolutně rozdílnými sférami, jako jsou subjekt a objekt, není kauzalita, správnost, výraz, nýbrž nanejvýš *estetické chování*, mám na mysli náznakový přenos, zadržávající překlad do zcela cizího jazyka“ (Nietzsche 2007, s. 18). Přitom synonymem estetického se zde vedle obrazného, nepojmového stává především představa „překladovosti“, v níž vždy něco chybí, něco přebývá. Ovšem právě díky tomu, že každé *zvládnutí* skutečnosti (srov. Kouba 2006, viz výše) je dílčí, že odlišnost

46 Pasáž pokračuje: „Ale Nietzsche ví, že to je pouze jeden význam skutečnosti a že její druhý význam, tj. právě *uchopení* smyslu jsoucna, je stejně nutný a stejně původní“ (Kouba 2006, s. 40).

47 Jedná se o závěr aforismu č. 34 z části *Průpovědi a šípy*, který začíná takto: „On ne peut penser et écrire qu'assis (G. Flaubert). — Tím jsem tě polapil, nihilisto! Vytrvalost v sezení je právě hříchem proti duchu svatému“.

48 Racionalismem jako základem morálky, jehož kořeny vidí již v řecké filozofii, se Nietzsche zabýval průběžně v celém díle, soustředěněji např. ve spisu *Soumrak model: „Moralismus řeckých filozofů počínaje Platonem je patologicky podmíněn: rovněž jejich cenění dialektiky. Rozum = ctnost = štěstí znamená pouze: je třeba napodobiti Sokrata a proti temným žádostem zavést permanentní denní světlo — denní světlo rozumu“* (Nietzsche 1995b, s. 27).

49 Toto soubytí těla a estetiky nalézáme vyjádřeno také v jednom z nejdůležitějších motivů díla *Tak pravil Zarathustra* — v metafoře *tance*.

50 Srov. dále: „Na obraz nelze se již pouze dívat, není místem fiktivních vycházek. Je třeba spíše jeho tvar prožívat, ztotožňovat se s ním, vtělit se dovnitř obrazu“ (Chalupecký 1991, s. 65).





mezi „já“ a „ne-já“ je nepřekročitelná, může být výzvou k vzájemnému vymezování: „Svět právě vzniká, vynořuje se z živého oceánu nesmírna množství, svět panenský, který právě se formuje. Je zde, přišel z neuskutečněního; a my jsme zde, my právě vznikající, my zcela noví. Vznikáním světa vznikáme my, já je zrozeno setkáním s ne-já“ (O zvláštnosti tvaru uměleckého; Chalupecký 1991, s. 49). Uskutečněním tohoto vymezování je metafora, forma. Jedině tato forma, která není ani hmotou, ani duchem, ale tvarem, *tělem*, je schopna „scelit opět v jediný vesmír to, co nazývá[me] subjektem, a to, co nazývá[me] objektem“ (Nový realismus; Chalupecký 1991, s. 145)⁵¹ a učinit tuto pospolitost znovu platnou.

Z tohoto pohledu se zdá být tělesné nejen předpokladem, ale dokonce synonymem estetického. Jestliže umění „s organickým začíná“, dá se říci, že s ním také končí — estetické se děje vždy ve světě, naši schopnost bytí už nelze definovat jinak než jako „schopnost bytí s vesmírem“ (O zvláštnosti tvaru uměleckého; Chalupecký 1991, s. 49).

3. UMĚNÍ A TĚHOTENSTVÍ

Kdo z nás má děkovati? — zdaž nemá děkovati dárce, že příjemce přijal? Zdaž se neušťědřuje z nouze? Zda se nepřijímá — ze smilování? (Friedrich Nietzsche: Tak pravil Zarathustra, 1883–1885).

Člověku je dána povaha, schopnosti, nadání, možnosti, ale realizovat svůj osud může teprve ve společnosti, teprve v ní může nalézt pro sebe funkci a tím si teprve může vytvořit sám sebe (Jindřich Chalupecký: Jakub Deml, 1981).

Estetický způsob poznávání skutečnosti, který se začíná uplatňovat na pozadí vrcholícího a krachujícího přístupu racionalistického, nezůstává ovšem v Nietzscheho pojetí jen mechanickou opozicí, která by se rovnala ryzímu *iracionalismu*. Nasvědčuje tomu i fakt, že tato perspektiva Nietzschemu umožnila reagovat současně na tradiční náboženský přístup, kde iracionálnost víry hraje podstatnou roli. Autorova simultánní argumentace proti oběma stranám je umožněna právě komplexním pojetím estetického jako „organického“, které souvisí s přehodnocením vztahu základních antropologických konstant *sakrálního* a *profánního*. U Nietzscheho je napětí mezi těmito dvěma komplementárními aspekty skutečnosti sublimováno do podoby chvějivé *concordia discors* apollinského a dionýského, kterou otevřel již v raném *Zrození tragédie z ducha hudby*, ale myšlenkově ji prohluboval až do pozdních spisů, v nichž se bůh Dionýsos stává autorovým alter egem.

⁵¹ Podle Chalupeckého je hlavní funkcí umění, která také ospravedlňuje jeho existenci ve světě, zprostředkovávat modernímu člověku právě kontinuitu „mezi [jeho] existencí lidskou a [jeho] existencí živočišnou, mezi [jeho] živým duchem a [jeho] živým tělem“. Přičemž podstatnou součástí umění je právě jeho aspekt smyslový: „[Umění m]usí působit na ducha; ale musí také zůstat hmotným, smyslovým, tělesným. Věc nespočívá jenom snad v tom, že by působilo skrze smysly na ducha; působí na smysly a na ducha zároveň, tak, jako by se v okamžiku jeho vnímání lidský duch umísťoval do lidských smyslů“ (*Smysl moderního umění*; Chalupecký 1991, s. 130).



S odstupem téměř půl století dochází k radikální aktualizaci nietscheovsly orientované estetické zkušenosti v moderním umění samotném. To se během zmíněných desetiletí stávalo (ovlivňováno především „pesimistickou“ filozofií Arthura Schopenhauera)⁵² stále přesvědčivější, důslednější, hlubší kritikou zaměřenou právě na dědictví racionalismu. Náboženské, na druhé straně, bylo v této perspektivě estetickým víceméně „asimilováno“, umění převzalo jeho základní aspekty jak v dehonestujícím vztahu k profánnímu (představa umění jako sféry úniku od života), tak v oslavném vztahu k sakrálnímu (básník/umělec jako génius-světec). V době před druhou světovou válkou se však neudržitelnost této platformy stává již zcela zjevnou.

V roce 1939 vydal francouzský sociolog Roger Caillois knihu *L'homme et le sacré*,⁵³ v níž na základě analýzy náboženského života domorodých kultur, v jejichž malých společenstvích má vztah sakrálního a profánního⁵⁴ pevné kontury, postuluje bytostnou komplementaritu obou základních antropologických konstant, umožněnou právě díky ambiguitě obou sfér.⁵⁵ Podstatou této komplementarity je vzájemné zrcadlení mezi perspektivou člověka bytostně tvořivého, budoucího své *ordo hominum*, stejně tak jako bytostně závislého na prostředí, v němž žije a jež mu tento život umožňuje (*ordo rerum*). Tyto zvraty přechodu, které jsou definovány křížením statických a dynamických aspektů obou konstant, jsou vlastním zdrojem zájmu estetického.

Jestliže profánní ve svém pozitivním aspektu statickém je u Cailloise definováno jako „activité libre“ (Caillois 1989, s. 112), a je tedy volným, bezpečným, stabilním prostorem našeho života, v němž se můžeme cele oddat své apollinské vizi, statický aspekt sakrálního je negativní, je tu vždy přítomno jako jeho hranice, je pro *ordo hominum* zásadním nebezpečím, je nárazem času, přerušením, útokem, zpochybněním, zkrátka uplatňuje se jako moc, která člověka nutí ke specifické pasivitě (která se může vyhrotit až do podoby oběti). Nietzsche v této souvislosti vyzvedává přímo aspekt násilí, krutosti: „Proti této vůli ke zdání, ke zjednodušení, k masce, k plášti, zkrátka k povrchu [...] působí onen sublimní sklon poznávajícího, který věci chápe a chce chápat hluboce, z různých stran, důkladně: jako určitá krutost intelektuálního svědomí a vkusu [...]“ (Nietzsche 1998, s. 131). Tento statický aspekt sakrálního jako nebezpečí, násilí, jako člověkem neovlivnitelné změny *ordo hominum*, zůstává trvale přítomen. Ať už je profánní zasaženo sakrálním „proti své vůli“ (ve své dynamice „růstu“), nebo

52 Vyrovnávání se s vlivem Schopenhauerovy filozofie kultury vnímá jako klíčovou událost v Nietzscheho pojetí umění Pavel Kouba, který poukazuje právě na elitářský rys původní koncepce: „Tento ideál kultury, který v zásadě odpovídal Schopenhauerovým a Wagnerovým intencím, je postaven na jednoznačném rozdílu mezi přízemním, ‚nekulturním‘ člověkem a géniem, a není proto myšlen tragicky. [...] Prvním krokem ke skutečnému tragickému myšlení bude proto rozbití tohoto ideálu“ (Kouba 2006, s. 28).

53 Chalupecký Cailloisův text znal, cituje z něj později ve své stati *Podivný Hašek* (1983; Chalupecký 2013, s. 209).

54 Caillois navazuje na dílo Émila Durkheima a jeho pojetí sakrálního (*Elementární formy náboženského života*, 1912).

55 Srov.: „Z druhé strany, je obojí [profánní a sakrální] nutné k rozvoji života: jedno jako místo, kde se rozprostírá, druhé jako nevyčerpatelný zdroj, který ho vytváří, udržuje, obnovuje“ (Caillois 1989, s. 26).



sebou vyčerpané (dynamika „úpadku“) samo volá po oživení jeho silnou mocí, setkání se sakrálním vždy znamená vystoupení mimo prostor profánního, mimo domov.⁵⁶ Zatímco statické aspekty ukazují navzájem se vylučující charakteristiku (*l'opposition*) obou sfér, aspekty dynamické umožňují jejich spolupráci (*la collaboration*). Přitom zároveň ukazují závislost profánního na sakrálním, neboť dynamika profánního je negativní (neomezený růst přináší vyčerpání), zatímco dynamika sakrálního pozitivní (změna jako ničení, které směřuje k obnově).

Je možné si povšimnout, že jak statika, tak dynamika sakrálního/ profánního ukazují profánní vždy jako primární, výchozí, sakrální pak v perspektivě profánního jako mocný, ale nebezpečný prostředek jeho obnovy, podle Cailloise „[sakrální] představuje současně krajní touhu a největší z možných nebezpečí“ (Caillois 1989, s. 27). Smyslem rituálů, vymezení vztahů profánního a sakrálního, bylo tedy v konečném důsledku profánní a riskantní obnova jeho sil, integrace přicházejících změn.⁵⁷ Profánní mohlo být takto chápáno jako *dynamická rovnováha integrující v sobě amplitudu*: „Profánní musí být definováno jako *neustálé hledání rovnováhy*“ (tamtéž, s. 182; zvýraznila T. J.). Síla profánního/apollinského je proto také hranicí pro působení sakrálního/dionýského, jak píše Nietzsche ve *Zrození tragédie*: „Smí však z onoho základu existence, z onoho dionýského podkladu světa vstoupiti do vědomí lidského individua právě jen tolik, kolik může býti zdoláno onou apollinsky zjasňující silou [...]“ (Nietzsche 2014, s. 209).

Podstatou přehodnocení vztahu sakrálního a profánního je tedy jak u Nietzscheho, tak v tvorbě Skupiny 42 (a jejího hlavního teoretika) důsledné otevření ambiguity obou konstant, které byly prostřednictvím ne-tragického myšlení *teoretického člověka*⁵⁸ odděleny a učiněny předmětem bipolárního hodnocení. Jestliže věda popírala ambiguitu profánního (nabízela optimismus možnosti převést *ordo rerum* na *ordo hominum*), náboženství i schopenhauerovsky orientované „pesimistické“ umění popíraly ambiguitu sakrálního tím, že vyškrtly jeho „nebezpečný“ pól. Z interakce mezi oběma konstantami ponechaly jen dynamiku *pohrdání*, v níž je negativní aspekt sakrálního (boření, ničení) již *přenesen* na sféru profánní (tu je nyní možno zničit, protože v nové perspektivě prvky rozkladu již samo obsahuje). Podle Nietzscheho není sakrální bohem-dobrem, ale je právě dynamickým, dezintegrujícím stavem *mimo dobro a zlo*, hodnotově nespecifikovanou mocí, která má jediný význam — člověka *převyšuje*: „Bůh je nejvyšší moc — a to stačí!“⁵⁹ Proto se také dosažení sakrálního „pro

56 Sakrální jako vystoupení „mimo prostor“ tematizuje mj. Halasova básnická skladba *Nikde* ze sbírky *Dokořán* (1936).

57 Např. v podobě rituálů oběti nebyl cílem sám kontakt se sakrálním, ale nějaký jeho efekt v profánním; srov.: „obětují tedy část, aby zachránili celek“ (Caillois 1989, s. 36).

58 Srov.: „Vždyť to je znak onoho ‚rozlomu‘, o němž se mluví jako o základním utrpení moderní kultury: teoretický 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 mítí cele, cele i se vši přirozenou krutostí jsoucna*“ (Nietzsche 1992, s. 158; zvýraznila T. J.).

59 „Gott die höchste Macht — das genügt! Aus ihr folgt Alles, aus ihr folgt — ‚die Welt!‘“ (Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente*, Herbst 1887 <[www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1887,10\[90\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1887,10[90])> [26. 1. 2016]).

ně samotné“, popř. snaha o trvalé setrvání v něm, jeví jako svrchovaně odvážné, ale osudně jednostranné gesto, které se do důsledku vzato nakonec promění v děsivou dezintegraci.⁶⁰

Právě relativismus tohoto oslnivého gesta radikálního zpochybnění, pobytu „v meziplanetárních prostorách“,⁶¹ se stal východiskem Chalupeckého pozdějších studií o české modernistické literatuře, shrnutých do svazku *Expresionisté*, v nichž označuje jako latentní nebezpečí moderního umění právě „integrální iracionalismus“.⁶² Ačkoli tyto formulace vznikly až s odstupem řady let,⁶³ tentýž postoj nalezneme již v Chalupeckého programové stati *Svět, v němž žijeme* (1940), kde se autor krizí umění zabývá uprostřed jí samotné: „Má tedy cíl a smysl umění se vyčerpat onou drtivou zámlkou, nezemským vzlykem, nadlidským a nelidským *nad a za?*“ (Chalupecký 1991, s. 70). Chalupecký vidí toto jednostranně orientované umění, jak člověka „opouští, jdouc kamsi za člověka a mimo člověka, v nezemský a nadzemský okamžik vytrhávající ho ze života, — toho člověka, který zatím ani nežil, který potřebuje být vrácen životu“ (tamtéž). Právě život, který tu stojí v opozici nejen k *nezemskému nad a za*, ale z druhé strany i k *pohodlí bezživotí*, tvoří refrén této stati. Sugestivně skandované „žít, žít“⁶⁴ se tu stává ohniskem i horizontem, jediným kritériem (srov. Kouba 2001, s. 100–101), stejně jako je tomu u Nietzscheho (*optika života*,⁶⁵ *stupňování života*). Život je tu tedy

60 Srov.: „Není pevného hlediska a není tedy ani zřetelné perspektivy; jako se rozpadá člověk, rozpadá se i svět. Je nekonečně rozmanitý a proměnlivý, lákavý, nepochopitelný a nakonec děsivý“ (Chalupecký 2013, s. 147). Tento úryvek z Chalupeckého stati *Jakub Deml* (1981) se váže k blíže neurčenému Demlovu textu z roku 1912. Představu nekonečna, kterému chybí dotyk se zemí, rozvíjí Nietzsche v aforismu č. 124 (s názvem *V horizontu nekonečna*) v *Radostné vědě*: „Ale naějdou hodiny, kdy poznáš, že je [oceán] nekonečný a že není nic hroznějšího než nekonečno. [...] Běda, přepadne-li tě touha po domově, zemi, jako by tam bylo bývalo více svobody, — a žádná ‚země‘ už není!“ (Nietzsche 2001b, s. 113).

61 Srov.: „Šímovo umění (a umění jeho druhů) není ‚krásné‘, je hrozné. [...] Měli bychom napsat spíš ‚hrozné‘ [...], protože Vás odsuzuje k absolutní svobodě, tj. ke stavu, kde není žádná volba. S tímto uměním, které není osamoceno, jste jako v meziplanetárních prostorách mimo ‚svobodu‘, kterou vám ponechává přitažlivost, kde ‚nahoré‘ a ‚dole‘ mají stejně málo smyslu jako všechny ostatní distinkce, jež nejsou ničím jiným než konvencemi idealistické kontradikce“ (Chalupecký 2013, s. 39; jedná se o citát ze studie Richarda Weinera publikované v *Přítomnosti* 6. 8. 1929). Monografii s názvem *Richard Weiner* vydal Chalupecký již v roce 1947, studie zařazená do knihy *Expresionisté* představuje její přepracovanou verzi, která navíc zahrnuje ještě dvě další weinerovské studie z roku 1979.

62 Srov.: „[N]euvědomil si [Deml], že jako nebezpečí integrálního racionalismu, nekontrolovaného intuicí, citem, srdcem, stejně velké že je nebezpečí integrálního iracionalismu, nekontrolovaného rozumem. V moderním umění a poezii je toto nebezpečí pořád latentní. [...] Experiment se svobodou přišel nezřídka modernímu umění draho“ (Chalupecký 2013, s. 133–134).

63 Jedná se o texty, které vznikaly v sedmdesátých a osmdesátých letech. S výjimkou první verze textu o Richardu Weinerovi (1947).

64 „Žít, žít. Navzdory všemu, přes pohodlí bezživotí, přes to, že vše je tu uspořádáno jakoby jen proto, aby pozornost byla odvedena od života, žít se chce člověku [...]“ (Chalupecký 1991, s. 71).

65 Srov.: „vidět vědu pod optikou umělcovou, umění však pod optikou života...“ (Autorův pokus o sebekritiku; Nietzsche [1886]/2014, s. 9).



sférou přehodnocené profánnosti, otevřené dynamice sakrálního, jehož aspekt (nikoli symbol) lze nalézt, chceme-li, přímo v úkonech i okolnostech každodenního života. Chalupecký vyjadřuje toto postavení obou sfér „k sobě“ lapidárním přiřazením protikladných charakteristik sakrálního (*tremendum* a *fascinans* v terminologii R. Otta) ke každodennosti jako tradiční sféře profánního, jako prostoru bez zásahu času, resp. změny, když v závěru studie píše: „Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, *úděsné* a *slavné* drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku“ (Chalupecký 1991, s. 74; zvýraznila T. J.).

Prostřednictvím organicko-estetického pojetí člověka se tedy profánní, *teoretickým člověkem* chápané a žité jako sféra dehonestované tělesnosti, orientovaná na mechanisticky chápané uspokojování „životních potřeb“, může nově ukázat jako *vážná věc*, jak čteme v Nietzscheho poznámkách z roku 1888: „Dlažba, dobrý vzduch v pokoji, [...] pokrm — jejich hodnota. Ze všech životních potřeb jsme učinili vážnou věc a pohrdáme všemi ‚krásnými dušemi‘ — jako ‚lehkomyslností a frivolností‘. Čím se dosud nejvíc opovrhovalo, to se dostalo do přední řady.“⁶⁶ A pokud se má něco stát *vážnou věcí*, musí se v tomto kontextu jevit jako *obcování s posvátným*. To zde ovšem není definováno jako „ne-tělesné“, popř. stojící „nad uspokojováním životních potřeb“, ale jako aktualizovaný aspekt *ordo rerum*, moci, která začíná tam, kde končí moc a vliv toho, kdo se dívá.

Odtud lze také pochopit, proč jsou pro Chalupeckého a Skupinu 42 tak důležité věci. Právě ony představují nejbližší sféru, v setkání s níž se ocitáme tváří v tvář vznikající profánní/sakrální skutečnosti. Chalupecký vidí denně dotýkané, zcela konkrétní věci, „*tyto věci*“ současně jako neproniknutelné kameny svébytné existence, „nepochybné pro svou vzdorovitou neznámost, pro svou neredukovatelnou reálnost, schopnou sebou potvrdit a zajistit reálnost života subjektu“ (pozitivní dynamika sakrálního), zároveň jsou to však věci „tvrdé, zlé, tajemné“, negativní statika sakrálního (*Svět, v němž žijeme*; Chalupecký 1991, s. 72–73). Relevantní poznámku o profánním/sakrálním charakteru věcí nalézáme také v Nietzscheho pozdních zápiscích (1888): „Onen císař si ustavičně uvědomoval pomíjivost všech věcí, aby je nebral příliš vážně a aby mezi nimi zůstával klidný. Mně se zdá obráceně všechno příliš cenné, aby to smělo být tak pomíjivé. Pátrám po věčnosti všeho; mohli bychom nejcennější masti a vína lít do moře? Mou útěchou je, že vše, co bylo, je věčné; moře to opět připlaví.“⁶⁷

⁶⁶ „Straßenpflaster, gute Luft im Zimmer, die Bude nicht vergiftet, die Speisen auf ihren Werth begriffen, wir haben Ernst gemacht mit allen *Necessitäten* des Daseins und *verachten* alles ‚Schönseelenthum‘ als eine Art der ‚Leichtfertigkeit und Frivolität‘. Das bisher Verachtetste ist in die erste Linie gerückt“ (Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente*, Frühjahr 1888 <[www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1888,14\[37\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1888,14[37])> [26. 1. 2016]; využit překlad in Nietzsche 1993, s. 48).

⁶⁷ „Jener Kaiser hielt sich beständig die Vergänglichkeit aller Dinge vor, um sie nicht zu *wichtig* zu nehmen und zwischen ihnen ruhig zu bleiben. Mir scheint umgekehrt Alles viel zu viel werth zu sein, als daß es so flüchtig sein dürfte: ich suche nach einer Ewigkeit für Jegliches: dürfte man die kostbarsten Salben und Weine ins Meer gießen? — und mein Trost ist, daß Alles was war ewig ist: — das Meer spült es wieder heraus“ (Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente*, November 1887 — März 1888 <[www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1887,11\[94\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1887,11[94])> [26. 1. 2016]; využit překlad in Nietzsche 1993, s. 120–121).



Nietzsche se tu staví na stranu věcí a ukazuje, že mezi pomíjivými věcmi mohou být i věci dost specifické, jako jsou „nejcennější masti a vína“, u nichž se spojení s *ordo rerum* nabízí na první pohled. Přestože mohou být dehonestovány pro svou konečnost a vznik prostřednictvím lidské práce v potu profánního, současně člověku zprostředkovávají moc sakrálního — mají moc uzdravit, změnit lidské vědomí atd., a tak člověku umožňují uplatnit na sobě jejich prostřednictvím sílu *ordo rerum* — a tedy přesáhnout sebe sama. Člověk však nemůže sílu něčeho, co není jím samotným, uplatnit přímo, může jen vynalézat *prostředky*, které jsou schopny otevřít pro tuto sílu prostor, sám účinek však ovlivnit nemůže, nemůže sakrální „praktikovat“. Podstatné přitom je, že Nietzsche si vybral věci, na nichž je možné ukázat, že jejich konečnost nezabraňuje jejich doteku se sakrálním. Jako princip to pak lze (a autor to také dělá) rozšířit na vše. I kdyby tedy šlo „jen“ o uspokojování fyziologických potřeb, jedná se do důsledku vzato vždy o sebe-překonávání, o obcování s něčím, co nejsme my sami, co je za hranicemi naší síly. Pořád se sakrálního dotýkáme, protože je hranicí nás samých, na niž neustále narážíme a kterou tak nepřetržitě spoluvytváříme. *Hranice sakrálního je tedy zde*, přímo před našima očima, dotýká se nás. Smysl, kterým jsme schopni blízkost této hranice vnímat, Nietzsche nazývá oxymoricky, resp. tragicky *géniem srdce*. Ten „umlcí vše hlasitě a samolibě a učí naslouchat, [...] uhladí drsné duše a dá jim okusit novou žádost — ležet tiše jako zrcadlo, aby se v nich zrcadlilo hluboké nebe“ (Nietzsche 1998, s. 187). Tento básnický obraz ze závěru knihy *Mimo dobro a zlo* (1886) nám ukazuje člověka, který se již nedívá nahoru na vertikálu nebe, ale ve své horizontální poloze nechává tělem-zrcadlem svět do sebe vstoupit, aby jím mohl objevit svou vlastní hloubku.

Je důležité dodat, že toto zrcadlení, toto nejintenzivnější životní i umělecké dění, není spočinutím, je naopak *maximem činnosti* — stavem „flow“ (Csikszentmihalyi 1990). Je maximem profánního, maximem chtění. Právě proto, že zde člověk realizuje maximum činnosti, musí být zároveň v dynamickém souladu se svými podmínkami (*ordo rerum*). To znamená, že do jeho vědomí nevstupuje žádné „uvědomované myšlení“;⁶⁸ žádný odstup, který je vždy signálem nesouladu. Myšlení (neuvědomované) zde ale je, ovšem sublimované v činnosti: „Miluji toho, kdo je svobodného ducha i svobodného srdce: tak jest jeho hlava jen vnitřnostmi jeho srdce, srdce ho však puďí k zániku“ (Nietzsche 1992, s. 12). „Zapomenutí na svět“, typický vnější rys aktu tvorby, není tedy ignorací existence světa, není prosazováním vlastní síly všemu navzdory, ale naopak jeho absolutní absorpcí — jako podmínky, která je zároveň výzvou k vlastní činnosti — k sebe-uskutečnění, o němž píše Chalupický: „básník vyhotovováním svého díla nejen tvoří ze své životní empirie, ale stále dál a víc tvoří teprve sebe, vskutku nového a nebývalého: nabývá jím příležitost, aby byl“ (*Umění jest umělé*; Chalupický 1991, s. 78). Umění, které je zde chápáno jako bytostná oblast zrcadlení,

⁶⁸ Srov.: „[Č]lověk, jako každý živoucí tvor, myslí neustále, ale neví to; *uvědomované myšlení* je pouze jeho nejmenší částí, řekněme nejpovrchnější, nejhorší částí: — neboť jedině toto vědomé myšlení *se odbývá ve slovech*, tj. *ve sdělovacích znacích*, čímž se původ vědomí sám odkrývá. Stručně řečeno, vývoj jazyka a vývoj vědomí (*nikoli* rozumu, nýbrž pouze jeho uvědomování si sebe sama) jdou ruku v ruce“ (Nietzsche 2001b, s. 199). Zásadní je přitom Nietzscheho domněnka o sociálním aspektu vzniku vědomého myšlení: „[V]ědomí *vůbec se vyvinulo jen pod tlakem potřeby se sdělovat*, [...] bylo od samého počátku nutné a prospěšné jen mezi člověkem a člověkem“ (tamtéž).



jako sféra *génia srdce*, se tak podobá těhotenství napjatému mezi fakt plození a rození. Akt tvorby, definovaný jako sebenaplnění činností („[t]vořiti [...], toť života lehký vzlet“)⁶⁹ je nutně zároveň souladem, tj. je v něm přítomen i účinek, jež sami neovlivňujeme („ale aby tvůrce tvořil, k tomu již třeba strasti a mnoha proměn“, Nietzsche 1992, s. 70). Je to činnost zcela napjatá ke svému cíli, jímž je ČISTÉ „STVOŘIT“ — co nebylo, učinit něčím, co jest. Cílem veškeré činnosti, dosáhne-li maxima, je přivést k existenci — zrodit, *učinit, aby bylo*. Bez definování charakteru, bez definování účelu. Toto „něco“ je naprostou novostí, „*realitou bezpříkladnou*“, na niž jsme jako tvůrci sami svrchovaně zvědaví. Přitom o něm víme jedině, že je to *dílo/dítě NAŠE* a že „s ním zanikáme“.⁷⁰ Pokud je tedy ohniskem i horizontem činnosti *uskutečnění*, pak toto dílo, artefakt sám musí absorbovat veškerý tento smysl, nemůže tedy zůstat jen druhotným otiskem, záznamem, „vedlejším produktem“ procesu tvorby. Musí se naopak stát věcí — věcí tohoto světa. A jestliže je věcí bytostně NOVOU, uskutečněnou v souladu s *ordo rerum*, musí se z hlediska *ordo hominum* stát věcí, jež CHYBĚLA.⁷¹ Svět, kterým muselo být pro její příchod pohrdáno,⁷² je teď žádán, aby si ji zamiloval. Nelze ovšem „snadno rozuměti cizí krvi“ (Nietzsche 1992, s. 32); umělec má k této prosbě jediný podporný argument — ukazuje svou věc jako výzvu.

LITERATURA

Abram, David: *Kouzlo smyslů. Vnímání a jazyk ve více než lidském světě*, přel. Michaela Melechovská a Jiří Zemánek. DharmaGaia, Praha 2013.

Caillois, Roger: *L'homme et le sacré*. Gallimard, Paris 1989.

Csikszentmihalyi, Mihaly: *Flow: the psychology of optimal experience*. Harper Perennial, New York 1990.

Engelking, Leszek: *Codziennosc i mit: poetyka, programy i historia Grupy 42 w*

kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005.

Fink, Eugen: *Filosofie Friedricha Nietzscheho*, přel. Daniela Petříčková. OIKOYMENH, Praha 2011.

Hanč, Jan: *Události*, ed. a předmluvu napsal Jan Lopatka, doslov Zdeněk Urbánek. Československý spisovatel, Praha 1991.

Heftrich, Urs: *Nietzsche v Čechách*, přel. Věra Koubová. Hynek, Praha 1999.

69 Srov.: „Tvořiti — toť veliké osvobození od strasti, toť života lehký vzlet. Ale aby tvůrce tvořil, k tomu již třeba strasti a mnoha proměn. // Ano, mnoho hořkého umírání budiž ve vašem životě, vy tvořící! Tak budete přímlovčími a obháji vši pomíjejcnosti“ (Nietzsche 1992, s. 70).

70 Srov.: „Vždyť bych si přál, aby měli šílenství, jímž by zahynuli [...]“ (tamtéž, s. 31).

71 Srov.: „Musíme se učit milovat. V hudbě je tomu takto: [...] je třeba vynaložit námahu a dobrou vůli, abychom ji vůbec snesli navzdory její cizotě, je třeba obracet se s trpělivostí k jejímu vzhledu a výrazu [...] — až konečně přijde okamžik, kdy jí *přivykneme*, kdy ji očekáváme, kdy tušíme, že by nám scházela, kdyby zde nebyla [...]“ (Nietzsche 2001b, s. 175).

72 Srov.: „Ó moje duše, já tě naučil pohrdání, jež nevrťá jako červotoč: pohrdání velkému a milujícímu, jež miluje nejvíce tam, kde nejvíce pohrdá“ (Nietzsche 1992, s. 186).



Chalupecký, Jindřich: *Obhajoba umění.*

Československý spisovatel, Praha 1991.

Chalupecký, Jindřich: *Expresionisté.* Torst,

Praha 2013.

Kant, Immanuel: *Kritika soudnosti.*

Přel. Vladimír Špalek a Walter Hansel.

Odeon, Praha 1975.

Kouba, Pavel: Kritérium života: Šalda

a Nietzsche. In týž: *Smysl konečnosti.*

OIKOYMENH, Praha 2001, s. 100–110.

Kouba, Pavel: *Nietzsche. Filosofická interpretace.*

OIKOYMENH, Praha 2006.

Nietzsche, Friedrich: *Tak pravil Zarathustra,*

přel. Otokar Fischer. Votobia,

Olomouc 1992.

Nietzsche, Friedrich: *Duševní aristokratismus,*

přel. Vítězslav Tichý. Votobia, Olomouc 1993.

Nietzsche, Friedrich: *Antikrist. Přehodnocení*

všech hodnot. Fragment. Předmluva a kniha

první Antikrist, přel. Josef Fischer. Votobia,

Olomouc 1995a.

Nietzsche, Friedrich: *Soumrak model čili: Jak*

se filosofuje kladivem, přel. Alfons Breska.

Votobia, Olomouc 1995b.

Nietzsche, Friedrich: *Mimo dobro a zlo.*

Předehra k filosofii budoucnosti, přel. Věra

Koubová. Aurora, Praha 1998.

Nietzsche, Friedrich: *Ecce homo. Jak se stát,*

čím kdo jsme, přel. Josef Fischer. J. W. Hill,

Olomouc 2001a.

Nietzsche, Friedrich: *Radostná věda,* přel. Věra

Koubová. Aurora, Praha 2001b.

Nietzsche, Friedrich: *My filologové,* přel. Petr

Kitzler a Pavel Kouba. OIKOYMENH, Praha

2005.

Nietzsche, Friedrich: *O pravdě a lži ve smyslu*

nikoli morálním, přel. Věra Koubová.

OIKOYMENH, Praha 2007.

Nietzsche, Friedrich: *Zrození tragédie čili*

hellénství a pesimismus, přel. Otokar Fischer.

Vyšehrad, Praha 2014.

Nietzsche, Friedrich: *Digital Critical Edition*

<www.nietzschesource.org/#eKGWB>.

Novák, Aleš (ed.): *Nietzsche a (ne) přátelé.* Togga,

Praha 2015.

Ortega y Gasset, José: *Úvaha o technice,*

přel. Michal Špína. OIKOYMENH, Praha 2011.

Patočka, Jan: Životní rovnováha a životní

amplituda. In týž: *Umění a čas I,* eds. Daniel

Vojtěch a Ivan Chvatík. OIKOYMENH —

Filosofia, Praha 2004, s. 53–61.

Pešat, Zdeněk: *Literatura Skupiny 42.* In: Eva

Petrová (ed.): *Skupina 42.* Akropolis — GHMP,

Praha 1998, s. 155–161.

Roreitner, Robert: *Rétorika, hudba a řeč*

v raných textech z Nietzscheovy pozůstalosti

(1868–1873). In: Friedrich Nietzsche: *Rané*

texty o hudbě a řeči, přel. R. Roreitner.

OIKOYMENH, Praha 2011, s. 7–53.

Srp, Karel: *Jinakost všednosti.* In: Eva Petrová

(ed.): *Skupina 42.* Akropolis — GHMP, Praha

1998, s. 185–195.

Steiner, Rudolf: *Friedrich Nietzsche, bojovník*

proti své době, přel. Patrícia Elexová.

Kalligram, Bratislava 2012.

Vojvodík, Josef: *Pasivita, passio, patos: návrat*

exkomunikované kategorie. In týž — Marie

Langerová: *Patos v českém umění, poezii*

a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let

20. století. Argo, Praha 2014, s. 33–61.

RESUMÉ

The Genius of the Heart and the Crisis of Modern Art.

Friedrich Nietzsche's Organical-Aesthetic Concept of the Human as Background for the debate on art in the Czech 1940's

The article employs Nietzsche's concept of creativity as the main axis of human existence in order to provide a philosophically substantiated overview of the understanding of the position of the artist and the arts in a society construed upon the state of crisis of the Christian-moral idea of transcendence, as it was developed in the 1940's discourse on the arts. The topic is gradually approached from three perspectives. The starting point is the notion of transcendence as an anthropological constant and the notion of the artistic form as its realization. Part 2 develops the idea of an aesthetic, 'translating' relationship to the world, and finds the source of transcendence precisely in the organic character



of human existence. Part 3 then pursues the possibilities of a recovery of the complementarity between the profane and the sacred, which, eventually, brings about a rehabilitation of the profane and launches the dynamics of the ambivalent position of the artist in society.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Profánní; posvátné; tvořivost; transcendence; forma; apollinské; dionýské; příroda; tělesnost / the profane; the sacred; creativity; transcendence; form; the Apollinian; the Dionysian; nature; body.

Tereza Jelínková | Ústav české literatury a komparatistiky FF UK, Praha
mluv@centrum.cz