

Umění mezi Nietzschem a Heideggerem: vůle k moci, opojení, tvorba¹

Matouš Kvapil

Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, Praha

matous.kvapil@fhs.cuni.cz

„Umění není proto, že jsou díla,
nýbrž pokud a nakolik se děje umění,
musí být umělecká díla.“²

Abstract:

Art between Nietzsche and Heidegger: Will to Power, Intoxication, Creation

Following study follows transformation of the philosophical concept of art in the late thought of Friedrich Nietzsche and in the work of Martin Heidegger. The connection between the two authors is established through Heidegger's lectures on Nietzsche, dating from the second half of the 1930s. The main focus of the study is to interpret the main features of Nietzsche's concept of art from his notes to the unfinished work *Der Wille zur Macht (Will to Power)*, and to thematize its relation to Heidegger's thinking of art. The intention of the article was to show in what sense both Nietzsche and Heidegger depart from the aestheticizing approach to art, returning to its preconditions and revealing a deeper problem of the question of art itself.

Keywords: Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Art, *Will to Power*, Intoxication, Metaphysics

DOI: <https://doi.org/10.46854/fc.2022.4r.765>

Umění se vzpírá uchopení. Pokusíme-li se o to, rozpadne se na své jednotlivé konstitutivní momenty – uchopujeme dílo, umělece a toho, kdo se s dílem setkává. Sledujeme-li však tyto izolovaně od sebe, odepřeme si k umění cestu, protože nikdy v plnosti nepostihneme, jak se umění rozehrává. Zkoumáme pouze různé způsoby tvorby a působení děl na prožívající subjekt. Tím redu-

1 Vznik tohoto článku byl podpořen projektem č. 304220 Grantové agentury Univerzity Karlovy.

2 Heidegger, M., Vom Ursprung des Kunstwerkes: Erste Ausarbeitung. In: týž, *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Hrsg. von F.-W. v. Herrmann. Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann 2012, s. 98.

kujeme tvorbu na její technické aspekty a působení díla na zkoumání nervových vzruchů a tělesných stavů. Abychom se této nivelizaci vyhnuli, je třeba nalézt společný základ, ze kterého lze všechny tyto momenty myslet v jednotě. Tímto směrem, ač každý po svém způsobu a v rámci vlastního přístupu k umění, uvažují Friedrich Nietzsche a Martin Heidegger. Oba odkrývají původnější problém otázky po umění, na který je potřeba se primárně zaměřit. Motivací článku je ukázat, v jakém smyslu Nietzsche i Heidegger odstupují od estetizujícího přístupu k umění, vracejí se k jejich předpokladům a poukazují na jejich nedostatečnost. Umění není jen sumou děl, která někdo tvoří a na někoho jiného působí, ale jde primárně o specifickou otevřenost do světa, která teprve umožňuje, aby se umění rozehrálo. Odtud nelze vyjmout ani umělce, ani ty, které díla oslovují, přestože se může zdát, že je na nich dílo nezávislé.

Na první pohled se může zdát Heideggerovo pojetí umění s pojetím Nietzscheho nesmiřitelné. Proto se v článku zaměřím především na Heideggerovu interpretaci Nietzscheho a budu sledovat zdánlivý rozpor, který Heidegger v Nietzscheho pojetí umění nachází. Umění má být na jedné straně charakterizováno jakožto nejvyšší projev vůle k moci a jako takové má být ve svém dějinném určení *protipohybem vůči nihilismu*. Vědění o umění má však zároveň být *fyzilogií*. Heidegger prostřednictvím vlastní interpretace konfrontuje Nietzscheho fyziologickou estetiku s běžným pojetím fyziologie jakožto přírodovědného zkoumání tělesných stavů, jejich průběhů a příčin.³ Nietzscheho pojetí umění by pak podle Heideggera dosavadní tázání po umění přivedlo ke svému konci. Jak se však v Heideggerově interpretaci ukáže, tento rozpor je pouze zdánlivý a odporuje základním rysům Nietzscheho myšlení. Nejdříve se proto s Heideggerem zaměřím na Nietzscheho fyziologii umění. Pokusím se krátce načrtnout, kam Nietzscheho pojetí tělesnosti jeho fyziologickou estetiku směřuje a co to v důsledku vypovídá o Nietzscheho pojetí umění. Průběžně přitom budu Nietzscheho konfrontovat s Heideggerovým vlastním pojetím umění, jak představeno zejména v *Původu uměleckého díla*.⁴ Vyjde tak snad najevo, že oba myslitelé nachází v jádru stejný problém a že jejich přístupy k umění nejsou nakonec tak radikálně odlišné.

3 Heidegger, M., Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst. In: týž, *Gesamtausgabe*. II. Abteilung: Vorlesungen 1923–1976. Bd. 43. Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann 1985, s. 108–109.

4 Heidegger, M., *Původ uměleckého díla*. Přel. I. Chvatík. Praha, OIKOYMENH 2016.

Vůle k moci jakožto umění

Aby bylo možné Nietzscheho fyziologickou estetiku přiblížit a dále přistoupit k její interpretaci, budu nejprve s Heideggerem sledovat její základní rysy. Je třeba upozornit, že ve fragmentech díla *Der Wille zur Macht* z let 1883–1888 nelze nalézt žádný ucelený výklad o umění, ale pouze poznámky a plány k připravovanému vrcholnému Nietzscheho dílu. Proto se Heidegger snaží ve fragmentech z pozůstalosti sledovat základní tahy, které lze z poznámek vyčíst. Vyzdvihuje pět centrálních výroků o umění a sleduje jejich vztah k hlavnímu principu, jenž je v trochu jiné podobě obsažen už u raného Nietzscheho⁵ – *umění jakožto největší stimulans života*.⁶ Těchto pět, resp. šest výroků je třeba postihnout ve vzájemném vztahu.

První výrok, který Heidegger na základě Nietzscheho poznámek formuluje, hovoří o

*umění jakožto o nejprůhlednější a neznámější podobě vůle k moci.*⁷

Odkazuje k jedné z poznámek z roku 1885:

„Fenomén ‚umělec‘ je ještě nejsnáze *průhledný*: – odtud pohlížet na *základní instinky moci*, přírody apod.! I náboženství a morálky!“⁸

Fenomén umělce je „nám samým ve své bytnosti nejprístupnější“.⁹ V umělci podle Heideggerovy interpretace prosvěcuje bytí zcela bezprostředně a nejjasněji.¹⁰ Umělce u pozdního Nietzscheho nelze chápat pouze jako tvůrce krásných uměleckých děl, ale jako jednu z podob vůle k moci a zároveň místo, kde je člověku bytnost vůle k moci nejblíže. V umělci, tak jak jej Nietzsche myslí, prosvětluje nejniternější povaha vzcházení [*Werden*] všeho jsoucího jakožto vůle k moci. Být umělcem znamená být živoucí a život je, jak

5 „Zde je zapotřebí, abychom odvážným rozběhem vskočili do metafyziky umění, i opakují dřívější větu, že život, že svět je ospravedlněn pouze jakožto jev estetický (...).“ Nietzsche, F., *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*. Přel. O. Fischer. Praha, Nakladatelství Vyšehrad 2014, s. 205.

6 „Podstatné na této koncepci je pojem umění ve vztahu k životu: umění je pojato, jak psychologicky, tak fyziologicky, jako velké *stimulans*, jako to, co věčně nutká k životu, (...).“ Nietzsche, F., *Pozdní pozůstalost II (1887–1889)*. Přel. V. Koubová. Praha, OIKOYMENH 2020, 14[23], s. 199.

7 Srov. Heidegger, M., Nietzsche: *Der Wille zur Macht als Kunst*, c.d., s. 80.

8 Nietzsche, F., *Pozdní pozůstalost I (1885–1887)*. Přel. V. Koubová. Praha, OIKOYMENH 2020, 2[130], s. 114.

9 Heidegger, M., Nietzsche: *Der Wille zur Macht als Kunst*, c.d., s. 80.

10 Tamtéž, s. 80–81.

Nietzsche říká, „nám nejznámější forma bytí“.¹¹ Proto i Heidegger ve vztahu k Nietzschemu hovoří o bytí umělcem [*Künstler-sein*] jako o „nejprůhlednějším způsobu života“.¹²

To je neoddelitelně spjata s druhým Nietzscheho výrokiem o umění, totiž že

*umění musí být uchopeno od umělce.*¹³

Od (a tedy ne nutně *skrže*) umělce lze tematizovat nejen způsob, jakým se s uměním setkáváme, ale – což bude snad lépe patrné později – i klíčové rysy Nietzscheho pojetí vztahu člověka a světa. Heidegger podpirá tuto větu zejména delším fragmentem z pozůstalosti z roku 1888, ze kterého cituje následující pasáž:

„Naše estetika byla doposud ženskou estetikou, ježto jen ti umělecky vnímaví formulovali zkušenost s tím ‚co je krásné?‘. V celé dosavadní filosofii chybí umělec.“¹⁴

Nietzsche se vymezuje vůči takovému přístupu k umění, který primárně vychází od vnímání uměleckých děl, tedy z perspektivy prožívajícího subjektu, který v představování před sebe staví (před-stavuje si) umělecké dílo jako předmět (objekt). Filosofie, potažmo ženská estetika, ztratila umělce ze zřetele. Estetika má být podle Nietzscheho estetikou mužskou, tedy takovou, která vychází od plodícího a tvořivého umělce, a zahrnuje jej tak do dění umění jako toho, kdo mu udává míru. Umělec však v žádném případě neudává míru toho, co je krásné či co má být uměním, ale spíše je dění umění sám bezprostředně účasten. Umělec je umění nejbliže. Nejde však pouze o otočení perspektivy od příjemce k umělci jakožto k tomu, kdo vytváří umělecká díla. Umělec je umění účasten takovým způsobem, že se v něm celé jeho dění (zatím nespecifikovaným způsobem) jednotí. Je-li umění nejprůhlednější a nejznámější podobou vůle k moci a umění musí být uchopeno od umělce, pak účast umělce na dění umění odkrývá specifickou podobu vůle k moci jakožto význačného způsobu lidské otevřenosti do světa.

Pokud na základě první zmíněné poznámky vede od umělce cesta k uchopení dalších podob vůle k moci, jako je příroda, náboženství, společnost, věda či filosofie, dochází zde k rozšíření pojmu umění. Umění je spjata se

11 Nietzsche, F., *Pozdní pozůstalost II (1887–1889)*, c.d., 14[82], s. 262.

12 Heidegger, M., Nietzsche: *Der Wille zur Macht als Kunst*, c.d., s. 81.

13 Srov. tamtéž, s. 82.

14 Nietzsche, F., *Pozdní pozůstalost II (1887–1889)*, c.d., s14[170], s. 301.

způsobem, jak se nám jsoucí jakožto jsoucí podává a jak na nás svět jakožto jsoucno jako takové vcelku naléhá. Vůle k moci jako základní hybnost života, jako bytí jsoucího ve smyslu vzcházení¹⁵ se nám podle Nietzscheho odhaluje jako umění:

„Umělecké dílo tam, kde se vyjevuje *bez umělce*, např. jako tělo, jako organizace (pruský důstojnický sbor, jezuitský řád). Do jaké míry je umělec pouhým předstupněm. Co znamená „subjekt“ –¹⁶?
Svět jako ze sebe se rodící umělecké dílo – –.“¹⁷

Nahlédneme-li svět jakožto ze sebe se rodící umělecké dílo, které jakékoliv umělecké tvorbě předchází, otevře se nám nová možnost, jak k umění přistupovat. Nelze již odděleně sledovat jednotlivé momenty umění – dílo, umělce a toho, koho dílo oslovuje –, ale musíme tyto podržet v jednotě a sledovat, co všechny tyto momenty, které nelze od sebe izolovat, umožňují.

Na základě tohoto rozšíření pojmu umění formuluje Heidegger třetí výrok o umění:

umění se rozšířením pojmu umělce stává základním děním jsoucího jakožto jsoucího.

Veškeré jsoucno je vytvořeno nebo utváří sebe sama výkonem vlastní existence jakožto vůle k moci.¹⁸ Umělec v úzkém slova smyslu jakožto tvůrce krásných uměleckých děl je proto pouhým předstupněm uměleckého tvoření, protože tvorba byla dosud myšlena pouze ve smyslu tvorby krásných děl a dílo bylo posuzováno z hlediska jeho působení na prožívání člověka jakožto subjektu. Rozšířením pojmu umění se nutně proměňuje i pojetí toho, jak se s uměním setkáváme. Přestože umělce u Nietzscheho charakterizuje primárně tvořivost, neznamená to, že Nietzsche k umění přistupuje z hlediska tvorby uměleckých děl. Tvorbu umělce je u Nietzscheho třeba chápat jako specifické vztahování se ke světu, které teprve uměleckou tvorbu podmiňuje.

Takto široce pojatá tvorba musí zahrnovat i způsob, jak na člověka jsoucno vcelku naléhá, což se u Nietzscheho odráží v umělci jako fyziologický stav, který tvorbu dále stimuluje. Můžeme to doložit v již zmíněné poznámce

15 „Učení o vůli k moci je Nietzscheho učení o jsoucnosti jsoucna.“ Fink, E., *Filosofie Friedricha Nietzscheho*. Přel. D. Petříčková. Praha, OIKOYMENH 2011, s. 213.

16 Pomlčky v Nietzscheho pozůstalosti značí nečitelná místa (pozn. autora).

17 Nietzsche, F., *Pozdní pozůstalost I (1885–1887)*, c.d., 2[114], s. 106.

18 Srov. Heidegger, M., Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst, c.d., s. 84.

z roku 1888, ve které Nietzsche mimo jiné hovoří o fyziologických stavech, které odlišují umělce od „laiků“, tedy od těch, kteří jsou k umění pouze vnímaví. Fyziologické stavy umělce mají oproti prožívání recipujícího subjektu „obrácenou optiku“.¹⁹ Jsou totiž charakterizovány jako stavy přesycení tvořivou silou, explozivní stavy, které především pudí k tvorbě, ničení, neustálé proměně a sebe-překračování. Tvorba umělce zahrnuje i fyziologické stavy, které umění podmiňují a rozšiřují tvorbu na specifickou otevřenost do světa.²⁰

Jelikož je umění nejprůhlednější podobou vůle k moci, a tedy podstatně určuje vztah člověka a světa, je umění v užším slova smyslu jakožto činnost, ve které je umělecká tvorba nejpatrnější, tou nejvyšší podobou vůle k moci. To platí u Nietzscheho pouze pro umění *velkého stylu*. Velký styl je nejvyšší podobou vůle k moci v tom smyslu, že má původ v aktivní afirmaci „zdanlivého“ smyslového světa a jeho neustálých proměn. Je dionýsko-tragickým přitakáním nejzazšímu rozporu v jádru světa, je sprážením tohoto rozporu jakožto původní fluidní jednota chaosu a řádu. Avšak je jednotou, která tento protiklad neruší.²¹ Pro Heideggera je umění velkého stylu výrazem tohoto sprážení jako jednota souvztažnosti opojení, krásy, formy, tvorby a naléhání díla.²²

Je-li umění velkého stylu nejvyšší podobou vůle k moci, musí destrukce starých hodnot a vznik nových vzejít z umění. Proto Nietzscheho čtvrtá věta o umění hovoří o umění jako o *význačném protipohybu vůči nihilismu*.²³ Umění pro Nietzscheho představuje jedinou možnou „protisílu vzdorující vší vůli k popření života, jako to anti-křesťanské, anti-buddhistické, anti-nihilistické par excellence“.²⁴ Pouze z umění se může usebrat dostatečné kvantum síly k překročení nihilismu jako takové podoby vůle k moci, která už pohltila vše, a nezbyvá jí tak nic jiného, než aby se obrátila sama proti sobě.²⁵ Čtvrtý výrok o umění je výrazem Nietzscheho přesvědčení, že myšlení, které si překonání nihilismu nárokují, musí vycházet od umění v širokém slova smyslu jakožto specifické otevřenosti vůči jsoucímu vcelku, a proto musí dbát umění velké-

19 Srov. Nietzsche, F., *Pozdní pozůstalost II (1887–1889)*, c.d., 14[170], s. 301.

20 Nietzsche hovoří o estetickém konání a nazírání [*Tun und Schauen*]. V tom je patrné, že v bytnosti umělecké tvorby nevidí jen akt tvorby umělce, ale i specifickou otevřenost pro jsoucno vcelku, které ovlivňuje i přijímání díla. Srov. Nietzsche, F., *Soumrak model čili která se filosofuje kladivem*. Pfl. A. Procházka. Praha, KAWANA 1993, s. 54.

21 Srov. Kerkmann, J., *Die Zeit des Willens und das Ende der Metaphysik. Heideggers Auseinandersetzung mit Nietzsche und Schelling*. Berlin – Boston, Walter de Gruyter 2020, s. 176–177.

22 Heidegger, M., Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst, c.d., s. 145–148.

23 Srov. tamtéž, s. 86.

24 Nietzsche, F., *Pozdní pozůstalost II (1887–1889)*, c.d., 17[3], s. 433.

25 K tomu např.: „Nihilismus jako normální fenomén může být symptomem rostoucí síly nebo rostoucí slabosti.“ Tamtéž, 9[60], s. 298.

ho stylu jako nevyššího projevu vůle k moci. Jakým způsobem se ve velkém stylu jednota opojení, krásy, formy, tvorby a přijímání odehrává, bude brzy patrnější.

Tím se dostáváme k poslednímu výroku:

*umění má větší hodnotu než pravda.*²⁶

Vůle ke zdání, k iluzornímu, neustále se proměňujícímu světu smyslového, který byl ve filosofické tradici spojován s klamným poznáním, je pro Nietzscheho důkaz hlubšího zakoušení světa, než jaké zprostředkovává vůle k pravdě.²⁷ Pravda je pro Nietzscheho vždy lží, je konstruktem, který si člověk sám vynalezl, aby se ve světě zorientoval, a učinil jej tak pro svůj život snesitelným. Je ale dogmatickým hodnocením, pro které nelze nalézt oporu. Přestože i Nietzsche usiluje o vlastní pojetí pravdy, rozbíjí veškerou závaznost pravdy ve smyslu správnosti. Pravda je vždy klamem, avšak na rozdíl od umění klamem neafirmovaným.

Umění jako největší stimulans života tedy znamená: umění je vůlí k moci. Jeho nejvyšší projev, umění velkého stylu, odhaluje specifický způsob lidského vztahu ke světu, který – na rozdíl od vůle k pravdě – nedogmatizuje, protože násilně neruší chaos v základu světa. Umění je nejbližší umělec jako ten, který tomuto lidskému poměru ke světu ve svém konání a nazírání přitakává. A ač Nietzsche sám nazývá svůj přístup k umění estetikou, dosavadní estetické zkoumání umění problematizuje a obrací se zpět k jeho předpokladům. Patrně proto podle Heideggera dochází na nejzazší hranici estetiky.²⁸

Vůle k moci jakožto tělo

„Aby bylo umění, aby bylo nějaké umělecké konání a nazírání, k tomu je nevyhnutelný tento fyziologický předpoklad: *opojení*,“²⁹ píše Nietzsche v *Soumraku model*. Opojení zde už ale není charakteristikou pouze dionýského principu, který stojí v opozici vůči estetickému stavu snu principu apollinského. Opojení má výhradní pozici jakožto základní estetický stav, a prostu-

26 Srov. tamtéž, s. 88.

27 Pro ilustraci Nietzscheho cesty k „odpravení“ nadmyslového světa odkazují ke slavnému úryvku ze *Soumraku model* s názvem „Jak se z pravdivého světa konečně stala bajka“. Nietzsche, F., *Soumrak model čili kterak se filosofuje kladivem*, c.d., s. 24–25.

28 Srov. Heidegger, M., Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst, c.d., s. 160.

29 Nietzsche, F., *Soumrak model čili kterak se filosofuje kladivem*, c.d., s. 54.

puje tak oba tyto přírodní principy.³⁰ Původní spor apollinského a dionýského se ani přes nadřazenost dionýského v opojení neruší.³¹ Tento spor je pro Nietzscheho nezbytným předpokladem umění. Proto také později mluví při charakterizaci těchto dvou přírodních principů – oproti *Zrození tragédie* – o snu a uchvácení [*Verzückung*], aby opojení uvolnil z jeho jednostrannosti.³² Opojení jakožto eskalace vůle k moci pro Nietzscheho představuje podmínku veškerého uměleckého tvoření – a umění je pak opět myšleno v širokém slova smyslu jako ryzí podoba vůle k moci.³³

Opojení Nietzsche popisuje jako „pocit stupňování síly a plnosti“.³⁴ Tyto pocity nejsou pouhými prožitky, protože zároveň eskalují vůli k moci. Pocit stupňování síly umožňuje dynamismus vůle k moci. Pocit plnosti necharakterizuje celistvost či hotovost, ale naopak otevřenost člověka vůči světu a jeho proměnám, a tedy základní uschopněnost vykračovat do světa, a tím proměňovat jej i sebe sama.³⁵ Pocit stupňování síly a pocit plnosti patří do fyziologických stavů, které mají pro Nietzscheho „obrácenou optiku“ oproti prožívání subjektu. Je pro ně charakteristické přitakávání životu a jeho stupňování, a jsou tak specifickým způsobem, jak se nacházíme u sebe sama a u jsoucná, vůči němuž se vymezujeme. Opojení, jakožto pocit stupňování síly a pocit plnosti, je způsobem, *jak* jsme, a to v Nietzscheho případě vždy znamená, jak jsme tělesně. Je-li člověk vůlí k moci a nic mimoto, je tělem a nic mimoto. Člověk nemá tělo, ale je tělem.

Opojení pro Nietzscheho není pocit, který se odehrává někde „uvnitř“, ale je fyziologickým stavem, který určuje, jak se obracíme k věcem a lidem kolem nás, jak vykračujeme do jsoucná vcelku. Proto i Heidegger v přednáškách o Nietzscheho interpretuje opojení jako *naladění*.³⁶ Motiv naladění (který je

30 Heidegger, M., Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst, c.d., s. 115.

31 To lze podepřít další pasáží ze *Soumraku model*, kde Nietzsche hovoří o apollinském a dionýském opojení: „Apollinské opojení udržuje především oko v roznicenosti, že nabude síly vize. Malíř, plastik, epik jsou vizionáři *par excellence*. V dionýském stavu je naopak celý afektový systém roznicen a stupňován (...)“ Nietzsche, F., *Soumrak model čili kterak se filosofuje kladivem*, c.d., s. 55.

32 Srov. Nietzsche, F., *Pozdní pozůstalost II (1887–1889)*, c.d., 14[14], s. 196.

33 Nietzsche mluví i o opojení vůle. Srov. Nietzsche, F., *Soumrak model čili kterak se filosofuje kladivem*, c.d., s. 54.

34 Tamtéž.

35 Heidegger, M., Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst, c.d., s. 118–119.

36 Heidegger interpretuje opojení jako základní estetickou náladu. Tyto základní nálady hrají důležitou roli i v jeho pojetí umění (přestože v *Původu uměleckého díla* se o něm nedočteme), a to ve vztahu k motivu básně. Srov. Heidegger, M., Hölderlins Hymnen „Germanien“ und „Der Rhein“. In: *týž, Gesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1923–1944. Bd. 39. Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann 1999*, s. 78–113. K bližšímu rozvedení motivu naladění a jeho proměn v Heideggerově myšlení odkazují na studii: Benyovszky, L. – Novotný, J. – Pětová, M., *Tři studie k problému naladění (Stimmung)*. Praha, Togga ve spolupráci s Univerzitou Karlovou v Praze, Fakultou humanitních studií 2014.

přítomný už v *Bytí a času*, ale v průběhu Heideggerovy myslitelské cesty se proměňuje) dokáže nejlépe charakterizovat, co má Nietzsche na mysli, když mluví o opojení a pocitu. Tělesnost u Nietzscheho však Heidegger explicitně netematizuje, přestože zdůrazňuje, že opojení je tělesné naladění.

Nietzsche usiluje o tematizaci primárního instinktivního zakoušení světa, které uniká veškerému pojmovému uchopení. Jakákoliv reprezentace je pro Nietzscheho zjednodušením a zploštěním zakoušeného, a nevede tedy k pravdivému poznání. Vše, co vstupuje do našeho vědomí, je již schematizováno, kategorizováno a ničemu skutečnému neodpovídá. Sama schopnost uchopovat věc jako jednotu smyslové danosti a odlišovat ji od jiných jsoucnenivelizuje naše zakoušení. To, co absorbuje, i vše, co veškeré reprezentaci uniká, co předchází každému vědomému Já, je tělo. Tělo je pro Nietzscheho „velký rozum“, přičemž duše je jen „malým nástrojem“, hračkou velkého rozumu.³⁷ Tělo se ale zároveň tím, že absorbuje i to, co uniká reprezentaci, samo vzpírá uchopení. Proto když Nietzsche píše o vůli k moci, nesnaží se ji pojmově vymezit (což v důsledku platí i o vůli k moci). Koneckonců si je vědom toho, že pojmy jsou pouhé metafory. Kdyby usiloval o nějaké pevné a završené určení těla, opět by jej omezoval na redukující interpretaci.³⁸ O nevědomých hnutích a instinktech by totiž uvažoval jako o něčem daném a uchopitelném, a snadno by pak pouze stvořil další „pravý“ metafyzický svět, svět vzházení.³⁹

Proto je třeba vůli k moci uchopit jako dynamiku jsoucna vcelku, kterou Nietzsche z dobrého důvodu nechce pevně vymezovat. Vůle k moci nesměřuje k něčemu mimo sebe jako k objektu, kterým by byla určována, ale vzhází ze sebe sama v rozmanitých proměnách. Je to způsob, jak (nejen) člověk primárně usiluje o maximalizaci své moci, tedy svých možností. Proto i Heidegger ve své interpretaci zdůrazňuje, že moc není něčím mimo vůli, ale je její bytostí. Není vůle a moc, ale vždy jen vůle k moci. Proto ji Heidegger interpretuje jako vůli k vůli.⁴⁰

Proč ale tělo vůbec filosoficky tematizovat, když do něj nemůžeme proniknout, když je našemu myšlení nepřístupné? Daniela Vallega-Neuová hovoří ve své interpretaci tělesnosti u Nietzscheho o „neviditelné a neslyšitelné dimenzi myšlení“, která je „produktivní dimenzí, jejíž působnost se stává

37 Srov. Nietzsche, F., *Tak pravil Zarathustra. Kniha pro všechny a nikoho / Also sprach Zarathustra – Ein Buch für Alle und Keinen*. Dvojazyčné vydání. Přel. O. Fischer. Praha, Rybka Publishers 2018, s. 51.

38 Srov. Nietzsche, F., *Pozdní pozůstalost (1887–1889)*, c.d., 24[20], s. 481–482.

39 Srov. Vallega-Neu, D., *The Return of the Body in Exile*. Albany, State University of New York Press 2005, s. 28.

40 Srov. Heidegger, M., Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst, c.d., s. 68–70.

viditelnou na povrchu“.⁴¹ Tato dimenze nemůže a nechce být nikdy odhalena „jako taková“, jako celek, ve své esenci. Tím Vallega-Neuová vystihuje performativní charakter Nietzscheho myšlení, které je a má být bytostně konkrétní, omezené a dějinné. Nietzsche výkonem svého myšlení stvrzuje bytnost vůle k moci, jež ze své bytnosti nikdy nemůže být uchopena „vcelku“, můžeme ji pouze rozpoznávat v jejích rozličných projevech. Proto je nám její bytnost nejbližší v umění, které se také vždy vzpírá svému pojmu. Nyní se pokusím vyložit, jak tělesná dimenze myšlení vypovídá o problému subjektivity u Nietzscheho, a tedy i tom, jak se děje umění.

Odpravení „pravého“ světa znehodnocením všech dosavadních hodnot se u Nietzscheho odhaluje jako dějinná událost, která přesahuje lidskou subjektivní vůli. V tomto ohledu ani své vlastní myšlení nechápe jako něco, co by bylo subjektivně „jeho“. Člověk neklade svět ve vědomí, ale svět na člověka vždy už naléhá a tím jej formuje ještě předtím, než dochází k jakékoliv reflexi. Taková situovanost člověka ve světě neodpovídá představě člověka jakožto rozhodného subjektu, který by sám rozhodoval o tom, co je pravdivé a krásné. Pojem subjektu je stejně jako každý jiný pojem výsledkem interpretace, která je svázána se specifickým pocíčováním skutečnosti a z něj plynoucí vírou v jednotu a stálost, jež se skrývá za rozličnými impulsy veškerého zakoušení. Snad bychom tuto zvláštní víru v jednotu mohli s Nietzschem nazvat vůlí k pravdě. Subjekt je vždy něčím vynalezeným a projektovaným. Označím-li se za autora tohoto článku, přísně vzato již také fabuluji, vynalézám a hypotetizuji. Nietzsche má na paměti, že i jeho myšlenky vznikají v rámci dějinné události, která jej překračuje a kterou si nemůže nikdy podmanit. Může se ale rozhodnout jí přitakat a nechat touto afirmací formovat i své myšlení, čímž se pak v jistém smyslu opravdu stává „jeho“ myšlením.⁴²

Na pojetí umění jako vůle k moci je patrné, že umění vzhází ze specifického vztahování se člověka ke světu, který předchází veškeré reflexi, a tedy i představě subjekt-objektového vztahu. Nietzsche tím mimo jiné zdůrazňuje, nakolik je člověk světem určován ještě předtím, než se jej pokouší jakkoliv uchopit. Proto nemůže dospět k pravdě, svět mu vždy uniká a jakýkoliv pokus o pevné uchopení neustálého procesu vznikání a zanikání je vždy odsouzen k nezdaru. Svět je v základě chaos, který se takovému uchopení vzpírá. Umění oproti tomu tomuto rozporu přitakává, a stává se tak jeho výrazem. Proto je nejrůhlednější podobou vůle k moci. Umění máme proto, abychom nezemřeli na pravdu.

Z pohledu Nietzscheho pozdního myšlení je tak dobře vidět, proč ještě v roce 1886 (kdy napsal „Autorův pokus o sebekritiku“, který byl připojen

41 Vallega-Neu, D., *The Return of the Body in Exile*, c.d., s. 31.

42 Srov. tamtéž, s. 32.

na začátek nového vydání *Zrození tragédie*) byla pro něj jeho prvotina – i přes tvrdou kritiku, kterou vůči ní sám vznášel – stále důležitá a hodnotná. Stále totiž podržuje požadavek na opětovné a hlubší promyšlení hlavního úkolu *Zrození tragédie*, totiž „viděti vědu pod optikou umělcovou, umění však pod optikou života“.⁴³ Tím Nietzsche vyjadřuje nutnost vycházet při přehodnocení všech hodnot od umění a umělce ve smyslu bezprostředního přitakávání tragické povaze světa. Úkol umění v naší dějinné situaci pro něj spočívá v aktivním přitakání nihilismu, jež je s to obrátit jeho směr k vlastnímu překonání.

Estetický přístup k umění však tuto bezprostřednost ruší. Heidegger to trefně vystihuje ve svém krátkém exkurzu do dějin estetiky právě v nietzschovských přednáškách ze zimního semestru 1936/1937, nazvaných „Vůle k moci jako umění“, kde ukazuje, že nutnost tázat se po umění vznikla až v platónské a aristotelské metafyzice. Podotýká, že v presokratickém Řecku nebylo otázky po umění třeba, protože Řekové měli k umění a dílu tak bezprostřední vztah, že si otázku po umění položit ani nemohli.⁴⁴

Umění mezi Nietzschem a Heideggerem

Uchopit opojení jako základní estetický stav a nechat tělo „myslet“ tedy neznamená nastolit absolutní vládu prožitku. Subjekt se v Nietzscheho fyziologii umění proměňuje.⁴⁵ Umělec není rozhodným producentem uměleckých děl. Naopak, až v jistém naladění může afirmací chaosu proměnit bolest z této základní zkušenosti se světem v tvořivou sílu opojení. Chaos a rozpor může v umění získat tvar, aniž by tím byl zrušen. Opojení jako základní estetický stav stimuluje vůli k moci a pudí k tvoření, přičemž zároveň je i způsobem, jak se s uměním setkáváme. Proto nelze u Nietzscheho opojení a krásu myslet odděleně, tedy první chápat jako subjektivní stav a druhé přisoudit uměleckému dílu jakožto krásnému předmětu. Opojení není pouhým prožitkem, protože stupňováním vůle k moci pudí k tvorbě a sebezpřekračování, krása jako specifické sladění člověka v umění proměňuje způsob jeho otevřenosti do světa. V takovém pojetí umění samozřejmě neobstojí ani dualismus

43 Nietzsche, F., *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*, c.d., s. 9.

44 Srov. Heidegger, M., Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst, c.d., s. 93.

45 V druhém svazku nietzschovských přednášek Heidegger hovoří o takzvané subiectivité [Subiectivität], která asi nejlépe charakterizuje pojetí „subjektivity“ u pozdního Nietzscheho. Heidegger ji zde však zmiňuje v širším kontextu dějin metafyziky. Zde je bohužel prostor pouze pro krátkou citaci: „Název subiectita má zdůraznit, že bytí je sice určeno od subiectum, ale ne nutně skrze Já.“ Heidegger, M., Nietzsche II. In: týž, *Gesamtausgabe*. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Bd. 6.2. Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann 1997, s. 410.

forma-obsah.⁴⁶ Jedno prostupuje druhým a samotný izolovaný obsah, tedy neztvárněnou látku, nelze myslet, protože by byla čirou nahodilostí, libovolností, prázdňem.⁴⁷

Umění jako nejčistší podobu vůle k moci je nutné primárně interpretovat jako specifickou otevřenost do světa, kterou nelze obsáhnout estetickým zkoumáním představujícího subjektu a díla jakožto předmětu, protože veškeré umělecké tvorbě předchází. Umění je výrazem rozporuplného světa, ve kterém člověk není rozhodným subjektem, ale je značnou měrou formován a nesen situací, do které je, heideggerovsky řečeno, vržen a ve které se vždy už nachází. Umění ale může přitakáním chaosu v základu světa eskalovat dynamiku vůle k moci, vykročit tak ze své situace a proměnit ji.⁴⁸ Proto Nietzsche sleduje umění z hlediska *fyzilogické* estetiky – tělo umění neredukuje a umožňuje jej tematizovat vcelku.

Nietzscheho fyziologie není v rozporu s určením umění jakožto protipohybu vůči nihilismu, ale naopak jej umožňuje.⁴⁹ Fyzilogická estetika se neomezuje na zkoumání prožitků a pocitů, naopak otevírá možnost umění myslet ve vztahu k dějinné situaci člověka, ke způsobu jeho poznávání a hodnocení. Umění není primárně tvorbou uměleckých děl, ale specifickým vztahováním ke světu.⁵⁰ Umění jako největší stimulans života proto může být skrze přitakání nihilismu jeho jediným protipohybem. Stejně tak je Nietzscheho myšlení samo výrazem přitakání nihilismu, protože jej ve vši naléhavosti zakouší a jako takový rozpoznává. Je výrazem vůle k moci jako umění – a v tomto smyslu je třeba Nietzscheho chápat jakožto filosofa umělce.

Umění uměleckých děl je pro Nietzscheho pouhým předstupněm umělecké tvorby, protože se v posledu stalo pouze produktem umělce, sumou děl. Tento vztah je však třeba převrátit. Teprve z umění může vzházet umělec a dílo, a to bez jakéhokoliv předem daného rozvrhu či principu. Proto nelze

46 „Člověk je umělcem za tu cenu, že vše, co všichni neumělci nazývají ‚formou‘, cítit je jako *obsah*, jako ‚věc samu‘. Tím se ovšem ocitáme ve světě *naruby*: neboť z obsahu se pro nás nyní stává něco pouze formálního – včetně našeho života.“ Nietzsche, F., *Pozdní pozůstalost II (1887–1889)*, c.d., 11[3], s. 7.

47 Srov. Heidegger, M., Nietzsche: *Der Wille zur Macht als Kunst*, c.d., s. 143–144.

48 „Umělci jsou druh, který stojí někde mezi: stanovují alespoň podobensví toho, co má být – jsou produktivní, jelikož skutečně *proměňují* a *přetvářejí*; ne po způsobu poznávajících, kteří vše nechávají tak, jak to je.“ Nietzsche, F., *Pozdní pozůstalost I (1885–1887)*, c.d., 9[60], s. 298.

49 Zde se vymezují vůči interpretaci Roberta Sinnenbrinka, který pracuje s tezí, že tematizace tohoto rozporu je skutečně oprávněná. Dle mého čtení lze tuto tezi ospravedlnit pouze prostřednictvím redukce a nepochopení Nietzscheho myšlení, k čemuž mimo jiné dochází ve své interpretaci i sám Heidegger. Srov. Sinnerbrink, R., *Heidegger and Nietzsche on the End of Art*. In: Babich, B. – Zaborowski, H. – Denker, A. (Hrsg.), *Heidegger & Nietzsche*. Leiden – Boston, Brill – Rodopi 2012.

50 Srov. „Vedle psychologických výkladů uměleckého tvoření jako vystupňované pohlavnosti, přebytku, jakési překypující životní síly stojí hlubší výklad tragického umění jako způsobu poznání vůle k moci (...).“ Fink, E., *Filosofie Friedricha Nietzscheho*, c.d., s. 196.

produkcí uměleckých děl vztahovat zpětně k pojmu umění. Nietzsche si je toho vědom, a pravděpodobně proto se také ze své pozice nezabývá uměleckým dílem jako takovým, ale zahrnuje jej do opojení, případně do velkého stylu.

*Dnes však obvykle začínáme s uměním od konce, zavěšujeme se mu na ohon a domníváme se, že umění uměleckých děl je tím vlastním úkolem, z něho že má vycházet zlepšování a proměna života – my pošetilci!*⁵¹

Heideggerova pozice není v tomto ohledu příliš odlišná. To je patrné již v prvním vypracování *Původu uměleckého díla*, které Heidegger nikdy veřejně neprezentoval. Už na samém jeho začátku Heidegger zdůrazňuje, že „bytí dílem“ se nevyčerpává vyprodukováním umělce, a proto se zaměřuje na bytnost díla. Tím ale nejde proti Nietzscheovi, který vychází od umělce. Oba myslitelé kritizují uchopení umělce jako produkující příčiny a dílo jakožto předmět produkce. Takto pochopené umění se totiž z jejich hlediska stává pouhým kulturním provozem. I Heidegger se této redukci snaží po svém způsobu vyhnout, a proto dochází k tezi, že původem uměleckého díla je umění. Výstižně to vyjadřuje citace ze začátku jeho pojednání, která zároveň uvozuje tento článek.

Na samém začátku finálního vypracování *Původu uměleckého díla* Heidegger zdůrazňuje, že „právě tak nutně, jako je umělec původem díla jinak, než je dílo původem umělce, je umění zajisté ještě jiným způsobem původem umělce i díla zároveň“.⁵² Ve třetí přednášce pak tematizuje, jak k dílu patří tvorba a s-pravování [*Bewahren*] uměleckého díla. Přestože se Heidegger snaží dílo myslet v jeho svébytnosti, zdůrazňuje nemožnost tvorbu a s-pravování (tedy i umělce a ty, které dílo uchvacuje) od díla oddělit.⁵³ Dílo nelze vytrhnout z dějinné situace, ve které bylo vytvořeno a které je výrazem. Tvorba a s-pravování mají bytostný vztah k dílu. Je-li tento vztah narušen, přestane dílo promlouvat. Proto se také podle Heideggera ve výkladu bytí, který vládne v naší epoše a který on sám označuje slovem *Ge-stell*, význam umění ztrácí. Náš vztah k umění se totiž bytostným způsobem proměnil. Ani velká díla dob minulých k nám nepromlouvají, protože jejich svět pominul. Obdivování uměleckých děl v galeriích už jen podtrhává vytržení těchto děl z vlastního místa a vlastní dějinné situace i prázdné požitkářství současného kulturního provozu.

51 Nietzsche, F., *Lidské, příliš lidské. Kniha pro svobodné duchy*. Přel. V. Koubová. Praha, OIKOYMENH 2018, s. 343.

52 Heidegger, M., *Původ uměleckého díla*, c.d., s. 8.

53 Tamtéž, s. 78–84.

Skromným záměrem tohoto článku bylo ukázat, v jakém smyslu Nietzsche i Heidegger vycházejí z velmi podobné pozice. Oba myslitelé nově tematizují předpoklady, které uměleckou tvorbu umožňují, a ukazují, že umění je nutné myslet v širším smyslu jako způsob otevřenosti do světa a poznávání světa. Umělecké dílo vždy patří své dějinné situaci, kterou spoluutváří i umělec a ti, kteří se s dílem setkávají. Zkoumáním jednotlivých momentů umění nezávisle na sobě směřujeme vždy k reduktivní tematizaci, která převrací vztah k umění naruby. U Nietzscheho jednotu těchto momentů zajišťuje opojení, které stimuluje uměleckou tvorbu a zároveň je způsobem, jak nás dílo uchvacuje. Je přitakáním světu, které teprve uměleckou tvorbu umožňuje. U Heideggera můžeme sledovat, že dílo, tvorba i s-pravování jsou myšleny v jednotě. A aby bylo možné tematizovat, jak může umělecké dílo proměnit dějinnou situaci, do které vzniká, či jak se bytnost umění v dějinách proměňuje, je nutné myslet umění v původu díla, a ne naopak.

Nietzscheho a Heideggerovo pojetí umění nelze samozřejmě v žádném případě ztotožňovat. To můžeme vidět, zaměříme-li se například na jejich pojetí vztahu umění a pravdy. Nietzscheho estetika se opírá o tezi o neuchopitelnosti světa. Umění afirmuje rozpor, pomíjivost a zdání v základu světa, a neusiluje tedy o pravdu. Přesto je však přiléhavějším výrazem světa. Pro Heideggera je oproti tomu umění jedním ze způsobů, jak se pravda podává ve svých dějinných proměnách. Nietzsche poměřuje optikou života, proto je ústředním motivem opojení a umění stimulans života, a tedy protipohyb proti nihilismu, který život popírá a mrzačí. Heidegger myslí z události pravdy bytí, proto je umění událostí zjevování pravdy bytí v díle. Proto je i Heideggerův pojem nihilismu jiný než Nietzscheho: není pro něj znehodnocením hodnoty hodnot, nýbrž je opuštění jsoucna bytím, a tedy jeho zpusťování. Heideggerovo a Nietzscheho pojetí umění se zásadně liší, vychází ale z velmi podobných předpokladů a odhaluje nedostatečnost estetizujícího přístupu (a to i přesto, že Nietzsche své pojetí umění stále estetikou nazývá). Člověk přísně vzato umění netvoří a neurčuje, co má být uměním. Naopak, je uměním nesen. Jen ve specifickém sehrání člověka a světa může existovat umění, a v důsledku toho i umělecká tvorba. Zároveň bylo cílem článku ukázat, že Nietzscheho pojetí umění nelze spojovat s pojmem *Erlebnis*, jak to bývá v mnoha interpretacích ve zvyku. Tento pojem je zatížen významem, který nepostihuje povahu opojení v jádru umění a uměleckého tvoření.