

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra filozofie



Filozofická
fakulta

Univerzita Palackého
v Olomouci

Kierkegaardova Antígona

Diplomová práce

Autor: Bc. Dalimil Ševčík

Vedoucí práce: Mgr. Pavel Hobza, Ph.D.

Olomouc
2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně za použití uvedené literatury a že práce nebyla použita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 6. května

Dalimil Ševčík

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu práce, Mgr. Pavlu Hobzovi, Ph.D., za obohacující podněty a myšlenkovou poctivost, stejně jako za vstřícnost a ochotu. Dík patří rovněž mým blízkým: Anetě vděčím za dlouhotrvající myšlenkové souznění a společné přemýšlení, rodině děkuji za podporu ve studiích i při psaní této práce.

Anotace

Diplomová práce „Kierkegaardova Antigona“ se zabývá recepcí Sofoklovy tragédie *Antigoné* v díle dánského myslitele Sorena Kierkegaarda. Středem zájmu je pasáž ze spisu *Bud' – anebo*, v níž se setkáváme s fragmentárním návrhem moderní podoby tohoto dramatu. Ten nese řadu filosofických aspektů. První část práce zasazuje téma do širších souvislostí. Pojednává tedy o významných filosofických a filologických interpretacích této tragédie (zvláště pak o Hegelově výkladu), objasňuje též metodologii dalších analýz. Druhá část, která představuje jádro práce, krátce uvádí do četby spisu *Bud' – anebo*, poté se věnuje vztahu antického a moderního tragična se zřetelem k pojmům viny a soucitu. Následuje srovnání s původním dramatem a s Hegelovým výkladem tohoto díla, stejně jako analýza klíčových motivů moderní *Antigony*: fragmentárnost, pohřbení zaživa, lidské (ne)šťěstí a víra. Závěr sumarizuje získané poznatky a poukazuje na další možnosti zkoumání.

Annotation

The diploma thesis „Kierkegaard's Antigone“ deals with the reception of Sophocles' tragedy *Antigone* in the work of the Danish thinker Søren Kierkegaard. The center of its interest is the text from the tract *Either – or*, where we find the fragmentary proposal of the modern version of this drama. This attempt has many philosophical aspects. The first part of the thesis sets the theme into a larger context. Thus, it discusses the important philosophical and philological interpretations of this tragedy (especially Hegel's interpretation), it also clarifies the methodology of further analyses. The second part, the core of the thesis, shortly introduces to the reading of *Either – or*, then analyses the relationship between the antique and the modern tragedy with regard to the concepts of guilt and pity. Comparison with the original drama and with Hegel's interpretation of it follows, as well as the analysis of the key motives of modern *Antigone*: fragmentarity, live burial, human (un)happiness and faith. The summary recapitulates gained knowledge and shows other possibilities of research.

Klíčová slova

Kierkegaard, Antigona, Hegel, filosofie dramatu, tragédie, tragická vina, soucit

Keywords

Kierkegaard, Antigone, Hegel, philosophy of drama, tragedy, tragic guilt, pity

Obsah

Úvod.....	8
I. Přípravné práce	14
I. 1 Vybrané interpretace antického dramatu a <i>Antigony</i>	14
I. 1. 1 Filosofické interpretace	14
I. 1. 2 Filologické interpretace	20
I. 2 Jak vykládat Kierkegaarda	23
II. Kierkegaardova <i>Antigona</i>	31
II. 1 Drama života	31
II. 2 Bud' – anebo: vstup	32
II. 2. 1 Editor	32
II. 2. 2 Estét	35
II. 3 Antické a moderní tragično	37
II. 4 Moderní <i>Antigona</i>	43
II. 4. 1 Děj	43
II. 4. 2 Srovnání se Sofoklovou <i>Antigonou</i>	45
II. 4. 3 Srovnání s Hegelovou interpretací	48
II. 4. 4 Moderní tragédie	50
II. 4. 5 Fragment	55
II. 4. 6 Zaživa pohřbená	58
II. 4. 7 Nejnešťastnější?	63
II. 4. 8 Víra	66
II. 4. 9 Obtíž pisatele A	69
Závěr	72
Seznam použité literatury	76

Jaques: Vždyť svět je jeviště
a všichni muži, ženy také, pouze herci,
majíce odchody a příchody;
a jeden hraje mnoho partů po svůj čas,
co sedm aktů má.

Shakespeare, *Jak se vám líbí*, II. 7

Takoví jsme. Taková je to hra
Hlediště od jeviště
pro přízračnost světla zkonatělého víc nerozeznáš

Jan Zahradníček, *Theatrum mundi et Dei* (ze sbírky *Rouška Veroničina*)

Úvod

Metafora lidského života jako partu hraného na jevišti tohoto světa je obecně známá a v textu filosofické diplomové práce by mohla působit jako banální, či dokonce zavádějící. Při bližším pohledu, jímž otevřeme předkládanou práci, se však ukazuje, že o něčem takovém stěží může být řeč.

Obraz člověka jako herce a světa jako jeviště otvírá totiž k promýšlení široké pole významů. Předně se nabízí otázka po povaze onoho hereckého partu. Jsme jeho autory či spoluautory nebo je nám spíše (odněkud, anebo odnikud) *svěřen*? Vybrali jsme si vlastní roli (případně role a jejich změny), nebo je tato spíše darem, kterého je třeba si vážít, případně úkolem, který máme splnit? Přinejmenším onen první příchod na jeviště tohoto světa rozhodně není součástí naší záměrné volby nebo našeho chtění; právě tak poslední odchod „ze hry“ zřídka bývá v naší moci. Nabízejí se otázky filosofii ještě bližší: Jakou roli hraje v jednání záměr a povaha jednajícího, pravidlo, jímž se řídí, a výsledek jeho jednání? Za jakých podmínek je jednání srozumitelné druhým?

Neméně závažné okruhy otázek se otevírají, zamyslíme-li se nad vztahem herce a diváka. Má-li být jevištěm celý svět a herci všichni lidé, nabízí se okamžitě otázka po divákovi tohoto velkolepého divadla – a právě tak rychle se nabízí také odpověď: Bůh. Bližší pohled na Zahradníčkovy verše vede ke komplikovanější odpovědi. Myšlenka Boha jako diváka celého díla neodporuje myšlence jiné: život člověka (podobně jako život dramatické postavy) nezahrnuje jen momenty jednání, ale také momenty, kdy (pasivně, případně s aktivitou „pouze“ vnitřní) je svědky jednání druhých nebo přihlíží tomu, co se mu ((jakoby?) bez jeho přičinění) děje – určitý výsek jeviště světa (některá z možných perspektiv) se tak pro něj stává hledištěm. Jedním z nejdůležitějších úkolů člověka v reflexi vlastního jednání by pak bylo rozlišit, kdy skutečně jedná a kdy pouze přihlíží událostem, a dále poznat, kdy je správné „pouze“ přihlížet a kdy jednat. I vzhledem k „přízračnosti zkornatělého světla“ je to nesnadné zadání.

Konečně se také nabízí otázka po povaze celého kusu. Není nezbytné klást si lacinou otázku po rozlišení tragédie a komedie. Spíše se lze ptát, zda je onen kus jménem Život(y) pouhou *hrou*, anebo *dramatem*.¹ Neméně důležité je ptát se, zda (případně kdy a jak) se můžeme na naši roli připravit, *zkoušet ji*.

¹ Máme zde na mysli ani ne tak vypjatost děje, jako spíše původní řeckou etymologickou souvislost, již zmiňuje Aristotelés: *dramata „napodobují lidi jednající“* [μιμούνται δράοντες], viz *Poet.* 3, 1448a 29.

V práci tedy předpokládáme, že umělecké dílo nás přivádí k zamyšlení nad důležitými aspekty lidského života, které by nám jinak mohly uniknout. Chápeme-li filosofii jako sokratovskou snahu člověka porozumět sobě samému, pak má filosofická analýza uměleckého díla svou důležitost, protože nám pomáhá si toto porozumění zjednávat. Každá malba, již recipujeme, nás tak vlastně staví před otázku: Jakým způsobem a do jaké míry poznáváme sebe a svět prostřednictvím zrakového vnímání? Hudební dílo se táže po možnostech a mezích slyšeného, potažmo po povaze času a ticha. Otázky, vyvstávající na pozadí dramatického díla (přičemž právě tento typ díla je pro nás stěžejní) pak znějí: Z čeho vychází naše jednání a jaké cíle si klade? Co limituje lidské činy a naši schopnost porozumět jim?

Závěrem našeho úvodního zamyšlení ještě dodejme, že krátké úryvky ze Shakespearova dramatu i Zahradníckovy sbírky nám především pomáhají srozumět čtenáře s výkladovou perspektivou, již budeme v předkládané práci dále rozvíjet. Chceme být také věrni sdělení veršů v jejich původních souvislostech, bližší rozbor obou literárních děl nicméně není předmětem úvodních odstavců ani dalšího textu.

Tématem naší práce je myšlení dánského filosofa, teologa, literáta Søreny Kierkegaarda, myslitele první poloviny 19. století, konkrétněji pak jeho uchopení Sofoklovy tragédie *Antigoné*. Kodaňský autor totiž toto drama recipuje svérázným způsobem: na základě filosofické analýzy rozdílu mezi antickou a moderní tragédií se pokouší krátce načrtnout, jak by vypadala „modernizovaná verze“ *Antigony*. To vše je navíc zahaleno rouškou pseudonymního autorství. Budeme-li postupně poznávat, jak Kierkegaard (skrze pseudonymního autora) rozumí dramatickému ději a tragické zápletky, pochopíme také, z jaké perspektivy pohlíží na lidské jednání. Východisko práce tedy spadá do oblasti filosofie umění (či filosofie dramatu), jeho cíle pak do oblasti etiky. Téma práce tak leží na pomezí (beztak blízce příbuzných) oborů filosofie a estetiky.

Práce bude členěna následujícím způsobem: V úvodní kapitole jsme zatím nahlédli základní perspektivu výkladu. Nyní představíme strukturu práce, dále hlouběji zdůvodníme relevanci tématu a dotkneme se také použité literatury a jejího zpracování. První kapitola bude věnována „přípravným pracím“, během nichž mj. formulujeme metodologii práce. Poměrně rozsáhlá příprava je nezbytná pro náležitost dalšího výkladu přinejmenším ze dvou důvodů:

- i. Sofoklova *Antigoné* představuje celkem častý topos filosofických reflexí romantismu, moderny i současnosti. Poznáme-li v obrysech také jiné výklady tohoto dramatu, budeme moci lépe porozumět i Kierkegaardovu přístupu.

- ii. Pochopit Kierkegaardovo myšlení a vyložit jej není snadné. Historie interpretací *Antigony* je pouze nutnou, zdaleka však ne postačující podmínkou k tomu, abychom ke Kierkegaardovým textům náležitě přistoupili. Je třeba seznámit se s množstvím interpretačních perspektiv, skrze něž bývá tento myslitel vykládán, a vyrovnat se s problematickými aspekty Dánova díla – především s pseudonymním autorstvím mnohých děl.

V kapitole druhé, která tvoří jádro práce, se budeme zabývat Kierkegaardovou recepcí Sofoklova dramatu. Objasníme, proč lze Kierkegaardovo pojetí života vhodně vykládat prizmatem dramatu, a potvrdíme, že jeho zájem o drama, tedy i o *Antigonu* s sebou nese konotace filosofické, nikoliv pouze literární. Dále – s odkazem na Hegela – vysvětlíme rozlišení tragična antického a moderního. Pak už se budeme zabývat samotnou Kierkegaardovou „cover verzí“. Poukážeme na odlišnosti Kierkegaardovy modernizace oproti Sofoklově tragédii a vyložíme klíčové aspekty Kierkegaardova přístupu (motivy lásky, tajemství ad.). V závěru práce pochopitelně shrneme získané poznatky, poukážeme na jejich omezení, stejně jako na jejich relevanci v rámci kierkegaardovských výkladů, případně se zmíníme o dalších možnostech bádání v této oblasti.

Nyní je na místě obhájit relevanci tématu práce. Není totiž sporu o tom, že Kierkegaardův výklad *Antigony* ani jeho úvahy o tragédii nepředstavují jádro jeho filosofie. Dánský filosof rozvíjí ve svém mnohotvárném, a přeci jednotném díle především kategorie paradoxu, úzkosti, subjektivity, ironie, existence, víry, stádií a skoku. Nabízí se tedy otázka, nakolik může téma naší práce být cenné či podstatné v rámci kierkegaardovských výkladů, případně zda může mít hodnotu jinou než výlučně historickou. Navzdory výše řečenému se nicméně domníváme, že naše práce může mít jistou důležitost, a to přinejmenším v těchto ohledech:

- i. Skrze Kierkegaardovu interpretaci *Antigony* můžeme lépe porozumět spisu *Bud' – anebo*, případně i dalším Kierkegaardovým dílům.
- ii. Lépe porozumět můžeme také samotné Sofoklově tragédii a její moderní recepci.
- iii. Takto koncipovaná práce nám navíc umožní tázat se na příkladu Kierkegaardových myšlenek po povaze a specifičnosti filosofické interpretace.

Právě zmíněná hlediska si zaslouží obšírnější poznámku.

Ad i. Stať „Antické tragično reflektované v tragično moderním“, v níž nacházíme Kierkegaardovu evokaci moderní *Antigony*, je součástí prvního dílu spisu *Bud' – anebo*, je tedy jedním z několika textů různého obsahu i rozsahu, které fiktivní vydavatel celého díla, Victor

Eremita, připisuje blíže neznámému estetikovi, označenému prostě „A“. Sekundární literatura, která se zabývá pojmem estetična či estetického stadia u Kierkegaarda, se nicméně při odkazech k *Bud' – anebo* soustředí na momenty bezprostředního a reflektovaného erotična (paradigmatem prvního je Don Juan, zástupcem druhého pak svůdce Johannes), případně na pojetí nálad, reflexe o zoufalství a melancholii apod.² Estetikovo pojetí tragédie a odkazy k Antigoně, případně k dalším heroinám bývají při odkazech k *Bud' – anebo* přinejlepším pouze zmíněny, zřídka však hlouběji analyzovány. Na druhou stranu platí, že recipujeme-li kierkegaardovské interpretace zaměřené pouze na *Bud' – anebo*, setkáme se i s výklady námi analyzované kapitoly, aniž bychom narazili na zmínku o její nedůležitosti.³

Samozřejmě se lze setkat také s monografiemi či články zaměřenými na Kierkegaardovu estetiku či některé její aspekty, ty však pro změnu ne vždy zohledňují celek Kierkegaardova myšlenkového odkazu nebo jeho hermeneutické nároky. Navíc se většinou soustředí na Kierkegaardovo pojetí estetických kategorií (např. krása, umění, estetično, tragično, komično), nikoliv na analýzu toho, jak Kierkegaard vytváří, vykládá či pozměňuje konkrétní umělecká díla nebo postavy.⁴

Budeme-li však při četbě *Bud' – anebo* věnovat patřičnou pozornost také textu o tragičnu a Antigoně, případně souvislosti tohoto textu s (vybranými) dalšími částmi spisu, budeme moci náležitě porozumět nejen předmětu naší práce, totiž Kierkegaardově interpretaci Antigony, ale (skrže tuto interpretaci a díky ní) také lépe a hlouběji porozumět některým důležitým

² Viz POOLE, Roger. *Kierkegaard: the indirect communication*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1993.; PATTISON, George, ed. *Kierkegaard on art and communication*. London: Palgrave Macmillan, 1992.; (Z bohaté literatury vybíráme zdroje, které jsou nejbližší našemu tématu a přístupu k jeho zpracování.)

Pro obecnější obeznámení viz HANNAY, Alastair a Gordon Daniel MARINO, eds. *The Cambridge companion to Kierkegaard*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1998.

V rámci české recepce Kierkegaarda poukážme na tyto práce: MAREK, Jakub. *Kierkegaard: nepřímý prorok existence*. Praha: Togga, 2010.; UMLAUF, Václav. *Kierkegaard: hermeneutická interpretace*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2005.; OLŠOVSKÝ, Jiří. *Kierkegaard – niternost a existence: úvod do Kierkegaardova myšlení*. Praha: Akropolis, 2005. Zmínění autoři se sice věnují rozborům estetického (stadia) u Kierkegaarda, nicméně tragičnu nebo Antigoně věnují minimální pozornost.

Pro celkový přehled o české recepci Kierkegaarda viz KRÁLÍK, Roman. *Recepce díla Sorena Kierkegaarda v českém jazyce. Filosofický časopis*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 2013, roč. 61, č. 3, s. 443–451.

³ Viz HARRIES, Karsten. *Between nihilism and faith: a commentary on Either/Or*. Berlin, New York: De Gruyter, 2010.; PERKINS, Robert L., ed. *Either/or, I*. Macon, Ga: Mercer University Press, 1995.

⁴ Viz LISI, Leonardo F. *Marginal modernity: the aesthetics of dependency from Kierkegaard to Joyce*. New York: Fordham University Press, 2013.; OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007.; RANCHER, Shoni. *Suffering Tragedy: Hegel, Kierkegaard, and Butler on the Tragedy of „Antigone“*. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. Winnipeg: University of Manitoba Press, 2008, roč. 41, č. 3, s. 63–78.

aspektům Kierkegaardovy filosofie: např. vztahu reflexe a jednání, vztahu estetického, etického a religiózního ad.

Ad ii. Bližší zmínku nutno věnovat i druhému hledisku, totiž porozumění samotné Sofoklově tragédii. Ne snad že bychom Kierkegaarda považovali za ideálního interpreta antického dramatu, na to jsou jeho zmínky příliš fragmentární i odvážné. Pokud ale budeme při výkladu Kierkegaardovy *Antigony* mít na zřeteli také jiné, zavedené interpretace tohoto díla, a především samotný Sofoklův text, budeme moci porozumět specifičnosti novověké recepce antického dramatu, jehož příkladem *Antigona* je. Bude třeba rozpoznat, které aspekty dramatu Kierkegaard akcentuje (příp. které proměňuje ve svém modernizujícím náčrtu), a srovnat tyto se samotným textem dramatu nebo s dalšími výklady. V tomto ohledu zůstává stěžejním příspěvek Hegelův, s nímž především se Kierkegaard vyrovnává – také se tomu v dalším textu budeme náležitě věnovat. Stále však má smysl se zabývat i vztahem mezi Kierkegaardovým textem a původním dramatem, které dánský autor bezpochyby znal. Konec konců, v jeho invokaci moderní *Antigony* zůstává východiskem právě Sofoklovo drama, které se Kierkegaard pokouší určitým způsobem proměnit tak, aby se vyrovnal s hegelovským pojetím.

Ad iii. Třetím a posledním hlediskem, v němž lze spatřovat přínos práce, je hledisko hermeneutiky a „metafilosofie“. Při analýze Kierkegaardova myšlení si totiž budeme moci průběžně klást otázku po možnostech a mezích filosofické interpretace.⁵

Nezbytnou poznámku si zaslouží práce s literaturou a její překlady, stejně jako způsoby jejího citování. Naším hlavním zájmem je zevrubná četba a interpretace příslušného oddílu *Bud' – anebo*. Ta s sebou přirozeně nese další požadavky: seznámit se s celým výše zmíněným dílem, obeznámit se také s dalšími Kierkegaardovými spisy, které by mohly přispět k lepšímu porozumění, a recipovat potřebné množství sekundární literatury. V případě primární i sekundární literatury se kromě českých překladů či monografií a statí opíráme zvláště o díla vydaná v angličtině. Co se týče primární literatury, britské a americké edice antických tragických básníků, stejně jako překlady Kierkegaardových děl jsou dnes již obecně přijímány

⁵ Tento bod by mohl být problematizován zmínkou o tom, že Kierkegaard není vhodným typem myslitele, na jehož příkladu by bylo možno právě položenou otázku rozvíjet. Dílo kodaňského myslitele je v řadě ohledů specifické a „nefilosofické“. Ani to nám však nezabraňuje pokládat si zmíněnou otázku. Kierkegaard je totiž filosofický přinejmenším v těchto ohledech: Byl důkladně (a také „oficiálně“, tj. akademicky) obeznán s oborem filosofie a jeho dějinami, stejně jako s filosofickým diskurzem své doby; a s obojím se také ve svých dílech vyrovnával. Navíc se sám stal (být ne hned za svého života nebo krátce po něm) součástí bohatých filosofických debat a ovlivnil významné moderní myslitele. Způsob, jímž své myšlenky podává, je sice ojedinělý (a také rozhodující pro jejich interpretaci), lze jej však chápat jako snahu překonat dobový filosofický diskurz a také jako výzvu současné filosofii: Jakým způsobem si máme klást otázky a jakým způsobem je zodpovídat?

jako dostatečně kvalitní i pro odbornou práci. Přesto platí, že pokud blíže pracujeme s některými verši Sofoklovy *Antigony* nebo s pasážemi z Aristotelova či Kierkegaardova díla, vždy přihlížíme také k originálu, a to i v případě, bylo-li dílo přeloženo do češtiny. Překlady z dánštiny, řečtiny, angličtiny (a v několika případech ještě z francouzštiny) jsou tedy obvykle naše vlastní, není-li uvedeno jinak. V případě Kierkegaardově je nám velkou pomocí on-line dostupný korpus celého Kierkegaardova díla, který mj. umožňuje fulltextové vyhledávání dle zadaných parametrů.⁶

Bibliografické informace uvádíme dle normy, odchylujeme se pouze tehdy, když je možné učinit citaci přehlednější nebo ji snáze dohledat. Jedná se o následující změny: V případě Sofoklovy *Antigony* uvádíme kromě citací též čísla veršů. Při práci s Aristotelovým dílem citujeme dle Bekkerova číslování. Při práci s českým překladem Hegelovy *Fenomenologie ducha* uvádíme kromě citací rovněž čísla odstavců. V případě Kierkegaardova díla vycházíme ze standardního číslování originálu (odkazování je zde podobné jako u díla Platónova, Aristotelova nebo Kantova). K biblickým citacím odkazujeme dle standardních zkratk, vycházíme z ekumenického překladu.

Co se týče podoby citovaných textů, případná kurzíva či jiná typografická změna je součástí zdroje, není-li uvedeno jinak.

⁶ Viz CAPPELØRN, Niels Jørgen, GARFF, Joakim et al., eds. *Søren Kierkegaards Skrifter*. København: G.E.C. Gads Forlag, 1994 – 2012. [dostupné online z <http://www.sks.dk>]

I. Přípravné práce

I. 1 Vybrané interpretace antického dramatu a *Antigony*

I. 1. 1 Filosofické interpretace

Antický svět představuje (spolu s křesťanstvím) stálý úběžník evropského myšlení a kultury; jeho dědictví je rozvíjeno již po pádu Západořímské říše. Zatímco středověký svět recipuje především některé aspekty antické filosofie, příp. rétoriky či politického myšlení, od renesance se zájem o antiku rozšiřuje o oblast umění. Éra barokní a klasická považuje za vrchol řeckého básnictví homérskou epiku, nadcházející romantismus si nejvíce cení klasické antické tragédie, především pak Sofoklových dramát, z nichž nejvýše staví právě *Antigonu*. Kierkegaard tedy není jediným myslitelem, který topos *Antigony* filosoficky uchopil. Dokonce není nijak přehnané tvrdit, že romantická filosofie byla *Antigonou* přímo posedlá: vyjadřují se k ní mnozí filosofové i literáti, z nejvýznamnějších jmenujme Goetha, bratry Schlegelovy a také někdejší spolužáky tübingenského teologického semináře – Hegela, Hölderlina a Schellinga.

Romantický zájem o antické drama, potažmo o Sofoklova *Antigonu*, lze vysvětlit několika způsoby. Tragické konflikty mohly rezonovat s dobovým filosofickým přístupem (subjekt-objektové paradigma utvářející novověkou filosofii nezřídka přináší obtížně řešitelné rozpory, lze tedy hledat jejich analogii s tragickými střety), Sofoklova přednost zřejmě spočívala ve vyváženosti a vytříbenosti stylu a primát *Antigony* patrně tkvěl v dramatické reprezentaci tehdy poměrně aktuálního konfliktu mezi veřejným a soukromým zájmem (mezi státem a rodinou), stejně jako v odhodlanosti *ženské hrdinky*.⁷

Zájem o *Antigonu* slábně začátkem 20. století, kdy se – vzhledem k zásadnímu vlivu tehdy se rodící psychoanalýzy – pozornost přenáší na Sofoklova *Krále Oidipa*. Přesto však i ve 20. století najdeme nemálo filosofických příspěvků k *Antigoně*. Navíc nabývají na důležitosti klasická studia, roste proto počet filologických a historických prací věnovaných antické tragédii nebo přímo *Antigoně*.

V následující podkapitole budeme největší pozornost věnovat myšlenkám G. W. F. Hegela, vůči jehož myšlení se Kierkegaard často ostře vymezuje. Zmínku věnujeme také Goethovi, z moderních autorů pak Heideggerovi a Patočkovi. Neméně užitečné bude následně odlišit

⁷ Pro úplnější podobu většiny informací z předchozích dvou odstavců viz STEINER, George. *Antigones*. New Haven: Yale University Press, 1996, s. 2–9. Pro přehled o romantických reflexích *Antigony* lze doporučit první kapitolu zmíněné knihy: *Ibid.*, s. 1–19.

filosofické interpretace od interpretací filologických, neboť i ty mohou poskytnout důležitá zjištění o povaze antického světa, o postavení tragédie v něm, případně o specificích *Antigony*.

Ačkoliv je Hegelův filosofický odkaz problematický snad v každém ohledu, stěží lze popřít jeho myšlenkovou odvalu a novost, stejně jako jeho vliv na další myšlení.⁸ Nejinak je tomu i v oblasti filosofie umění a filosofické interpretace, tedy i v případě výkladu *Antigony*.⁹ Myšlenky Hegela a jeho následovníků významným způsobem utvářely myšlenkový svět Kierkegaardovy doby – nejinak je tomu i v případě *Antigony*. Vzhledem k tomu, že se při výkladu Kierkegaardových myšlenek budeme na Hegela odvolávat, je žádoucí věnovat mu v první kapitole naší práce náležitou pozornost. Nejprve objasníme, v čem spočívá Hegelovo novátorství, následně představíme jeho teorii tragédie a výklad *Antigony*.

Filosof absolutna sice vychází z předchozí (byť ne nijak dlouhé) raně romantické tradice filosofického zájmu o umění, je nicméně jedním z prvních myslitelů (a prvním výrazným v období novověku), který k filosofické analýze uměleckého díla přistupuje se zájmem o celek i detail – zpracovává konkrétní myšlenky a promluvy postav, analyzuje jednotlivé verše, stejně jako dějové zápletky a zvraty. Za zcela bezprecedentní lze pak považovat reflexe uměleckých

⁸ Stranou hlavního textu výkladu o Hegelovi je nezbytná textově-kritická poznámka, týkající se *Estetiky*. Hegel totiž své myšlenky v oblasti filosofie umění formuloval v přednáškových cyklech. Knižního vydání se však *Estetika* dočkala až po filosofově smrti péči jeho žáků. Úskalí spočívá právě v tom, že Hegelovi posluchači byli možná až „příliš věrní“ a mohli „obohatit“ vydané přednášky o řadu vlastních myšlenek. Hegelovo poměrně brzké úmrtí během epidemie je v tom patrně jen povzbudilo, mohli se domýšlet, že doplňují, co Hegel pouze „nestihl“ přednést, ale beztak to přednést zamýšlel. (Za upozornění na právě zmíněné skutečnosti děkuji kolegovi Robinu Pechovi z ÚFAR FF UK. Jako výmluvný doklad nadšeného nekritického obdivu poslouží například název sdružení, které se ujalo vydávání Hegelova díla i zápisů z jeho přednášek: Spolek přátel zvěčnělého.) – Nicméně pro náš výklad o Kierkegaardovi nemá toto rozlišení rozhodující význam. Pohegelovská doba totiž hojně recipovala jak spisy Hegelem vydané, tak vydané zápisy z přednášek, přičemž obojí bylo neproblematicky připisováno Hegelovi.

Přesto je i v případě naší práce nutno rozlišovat Hegela a hegelovství, byť ne v případě recepce *Estetiky*. Po četbě Kierkegaardových spisů by se totiž čtenář mohl snadno domnívat, že dánský filosof neustále kritizuje Hegelovu filosofii, navíc promyšleným a mnohvrstevnatým způsobem (nejen myšlenkovým obsahem, ale také způsobem podání a četnými hegelovskými aluzemi, z nichž jednou je i *Antigona*). Vyrovnávání se s Hegelem sice často vyznívá jako zarputilá filosofická kritika přecházející bezmála do břitkého a ironického útoku ad hominem (přičemž to, že Hegelovo jméno není vždy zmíněno, by představovalo jen další okolnost přitěžující myšlenkové cti), přitom má však Kierkegaard na mysli spíše hegelovství. Trnem v oku je mu zvláště dánské pravohegelovství (Martensen, Heiberg), tedy spekulativní teologie, jejíž tendencí bylo podřadit křesťanské myšlení filosofickému idealismu, náležitě je skrze něj „vysvětlit“. (Viz MIKULOVÁ THULSTRUPOVÁ, Marie. Historický úvod do Kierkegaardových Filosofických drobků. In: KIERKEGAARD, Søren. Filosofické drobký aneb Drobátko filosofie. Olomouc: Votobia, 1997, s. 5–7.) Vzhledem k nekritickému obdivu, s nímž se tito myslitelé Hegela dovolávali, nepřekvapí, že se tohoto filosofa (nikoliv samotných jeho následovníků) dovolává také Kierkegaard.

⁹ Nutno poukázat na několikero omezení následujícího výkladu o Hegelovi: Chceme stručně představit Hegelovu teorii tragédie a jeho interpretaci *Antigony*, protože to usnadní následný výklad týkající se Kierkegaarda. Hegelovy myšlenky proto pouze načrtáváme, aniž bychom se pouštěli do jejich kritického zhodnocení, a soustředíme se na ty jejich aspekty, které budou v dalším výkladu relevantní.

děl „angažované“ ve *Fenomenologii ducha* při podání metafyziky, epistemologie, etiky a politické filosofie.

Tento „paradigmatický posun“ bude zvláště patrný, srovnáme-li Hegela s myšlenkami o umění filosofů o generaci starších: Ačkoliv lze Kantovu *Kritiku soudnosti* považovat za základní spis moderní estetiky (především kvůli analýze estetického soudu, která ovlivnila analytickou estetiku 20. století), v oblasti filosofické interpretace uměleckého díla nám Kant zůstává mnohé dlužen – při filosofické reflexi umění se omezuje na zobecňující určení, aniž by je doplnil alespoň dostatečným množstvím odkazů.¹⁰ V podobném duchu se nesou i rozbor Schillerovy: Schiller se sice kromě obecných úvah o umění věnuje také analýze tragického umění (podobně jako Hegel a Kierkegaard), jeho výklady nicméně postrádají zacílenost filosofické interpretace konkrétního artefaktu a spokojují se s četnými, ale nerozvinutými odkazy k uměleckým dílům.¹¹

Vzhledem k tomu, že konfliktnost a svár představují jádro Hegelovy filosofie, nepřekvapuje nás, že tragická díla mu jednak mohou posloužit jako výkladový prostředek, jednak je považuje za důležité milníky na „cestě“ každého individuálního vědomí: to dosahuje svého vzdělání (*Bildung*) mj. i díky recepci tragédie.

Za konstituenty Hegelova pojetí tragédie lze považovat tragický účel a charakter, tragický rozpor a konečně také tragické řešení onoho rozporu. Účel hrdinova jednání podle Hegela „tvorí okruh oněch mocností, které jsou substanciálním jádrem lidského chtění a mají oprávnění samy pro sebe,“¹² tedy např. rodina, láska, stát, náboženství nebo vůle vládce. Tento „obecný“ účel se však vlivem jednostrannosti hrdinova jednání dostává do konfliktu s jinou hodnotou (a s další dramatickou postavou). Ačkoliv jsou obě hodnoty zdánlivě plně oprávněné, musejí být pro svou jednostrannost překonány. V souvislosti s rozřešením tragédie Hegel přepracovává aristotelské pojmy bázně a soucitu: příliš si necení běžné sympatie s lidským neštěstím, výše podle něj stojí „sympatie, která se týká zároveň mravní oprávněnosti trpícího, soucítění s tím kladným a substanciálním, co v něm musí být obsaženo.“¹³ Aristotelovo pojetí Hegel opouští tím, že nad ony dvě tragické emoce staví „cit smíru, který skýtá tragédie pohledem na věčnou spravedlnost.“¹⁴

¹⁰ Viz KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překladaťelé Vladimír ŠPALEK a Walter HANSEL. Praha: OIKOYMENH, 2015.

¹¹ Viz SCHILLER, Friedrich. *O tragickém umění*. Překladaťel Petra VALENTOVÁ. Praha: OIKOYMENH, 2005.

¹² HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika II*. Překladaťel Jan PATOČKA. Praha: Odeon, 1966, s. 341.

¹³ *Ibid.*, s. 343.

¹⁴ *Ibid.*

Pojetí tragédie Hegel precizuje rozlišením (jehož se dovolává i Kierkegaard) mezi antickou a moderní dramatickou poezií, potažmo mezi antickou a moderní tragédií. Zatímco zájmem klasické tragédie je „mravní právo vědomí na určité jednání“¹⁵, vyjadřované souladem či nesouladem se záměry bohů, „moderní tragédie naproti tomu přijímá ve svém vlastním oboru od počátku princip subjektivity,“¹⁶ zatímco substanciální stránka tvoří pouhé pozadí. Díky tomu se rozrůžňuje povaha účelů jednání, charakterů postav jsou mnohotvárnější a prokreslenější, bohatší jsou i možnosti tragické kolize. Mezi klíčové motivy patří „láska, ctižádost atd., ba dokonce ani zločin nesmí být vylučován,“¹⁷ dále nutno zmínit „slabost nerozhodnosti, přechody reflexí, přemítání o důvodech, jimiž se má řídit rozhodnutí.“¹⁸ Poněkud problematický je však okamžik smíření. Není totiž jasné, zda je hrdinova zkáza výsledkem jeho vlastního chtění a jednání (čemuž nasvědčuje vyhraněnost charakteru i míra sebereflexe), nebo vnějších okolností. Výsledkem pak často bývá „pouze bolestné usmíření, *neblahá blaženost* v neštěstí.“¹⁹

Naši pozornost si zasluhuje nejenom Hegelovo pojetí tragédie, ale také jeho interpretace *Antigony*. Ta ovlivnila Kierkegaarda, právě tak jako další filosofy i klasické filology, ať už při výkladu této tragédie, nebo jiných dramát. Hegel se o *Antigoně* zmiňuje mnohokrát – podobně jako další romantičtí myslitelé považoval toto drama za nejzdařilejší dílo antické literatury. Nejdůležitější místo zaujímá Antigona ve *Fenomenologii ducha*: v rámci části C. Rozum otevírá kapitolu VI. Duch.²⁰ Pojem ducha – který lze chápat jako „celek interpersonálních, společenských a dějinných sil, které jsou podmínkou každého jednání a poznávání“²¹ – je pro Hegelovu filosofii zásadní jako motiv sváru, rovněž *Antigoně* je tedy třeba věnovat pozornost. Skrze Sofoklovo drama Hegel pojednává dynamiku společenských sil, konflikt obce (státu) a rodu (rodiny). Antigona i Kreón překračují v nadhodnocení vlastních stanovisek meze antického světa, od pevné vazby mezi jednotlivcem a polis směřují k větší vyhraněnosti individua. Podle Antigony není vykonání pohřebního ritu nad zesnulým bratrem jen projevem citové náklonnosti, nýbrž záležitostí věčných pravidel (garantovaných bohy), která jsou silnější

¹⁵ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika II*. Překladatel Jan PATOČKA. Praha: Odeon, 1966, s. 348.

¹⁶ *Ibid.*, s. 356.

¹⁷ *Ibid.*, s. 348.

¹⁸ *Ibid.*, s. 359.

¹⁹ *Ibid.*, s. 361.

²⁰ Viz HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologie ducha*. Překladatelé Jan KUNEŠ, Milan SOBOTKA a Jan PATOČKA. Praha: Filosofia, 2019, s. 325–354. (Odst. 437–482.) Přesněji řečeno, odkaz k *Antigoně* se objevuje již na samém konci předchozí kapitoly (Jistota a pravda rozumu, odst. 436) – *Antigona* tak anticipuje přechod vědomí na vyšší úroveň a zároveň tuto vyšší úroveň explikuje.

²¹ MATĚJČKOVÁ, Tereza. *Hegelova fenomenologie světa*. Praha: OIKOYMENH, 2019, s. 244.

než lidský zákon. Naproti tomu Kreón považuje za nejvyšší hodnotu blaho obce. Bohové pak střeží především toto obecné (a obecní) dobro, neboť každý člověk může najít své štěstí pouze v bezpečí obce.²² Oba tyto nároky mají určitý substanciální základ, jsou tedy oprávněné, byť jednostranné. Z postupu výkladu se nicméně zdá, že Kreón má v Hegelově interpretaci „navrch“ – že jeho nárok považuje Hegel za oprávněnější.²³

Právě tento aspekt výkladu (společně s chápáním smíru jako výsledku tragédie) měl největší vliv na další interpretace *Antigony*, ať už Hegelovu perspektivu rozvíjejí, nebo se vůči ní vymezují. Nutno však zdůraznit, že německý filosof neopomíjí ani další důležité aspekty Sofoklova dramatu (potažmo aspekty vztahů ve společnosti, jež na dramatu ukazuje a analyzuje). Každému čtenáři *Fenomenologie* to prozradí již zběžný pohled na pasáž věnovanou *Antigoně*. Hegel rozlišuje hodnoty rodinných vztahů (rodič a dítě, manželé, sourozenci), pojednává vztah rodiny a obce, vztah muže/ženy k obci, vztah božského a lidského zákona, posmrtné právo jednotlivce být pohřben, zabývá se také mravním pochybením nebo platností a nahodilostí jednotlivce.

Přejdeme nyní k dalším vybraným filosofickým interpretacím, nejprve ke Goethově reflexi *Antigony*.²⁴ Německý básník se o antický svět živě zajímal, zmiňme například jeho *Ifigenii na Tauridě*, přepracování Euripidova dramatu. Ve svých reflexích o *Antigoně* se vymezuje vůči Hegelově myšlence, že umělecké dílo (tedy i Sofoklova tragédie) ztělesňuje abstraktní ideu. Upravuje také obraz Kreóna – neztělesňuje přeci pouze moc obce, je přímo posedlý nenávistí vůči zemřelému Polyneikovi. Dále se Goethe soustřeďuje na jedny z posledních veršů odsouzené heroiny. *Antigona* v nich objasňuje, proč bylo pro ni tak důležité bratra pohřbít: Zatímco kdyby jí zemřelo dítě nebo manžel, mohla by mít ještě v životě jiné/jiného; dalšího bratra už se ale nedočká, protože oba rodiče zemřeli.²⁵ Tato myšlenka byla Goethovi trnem v oku. Neúměrné přecenění sourozenecké lásky podle něj hraničí s komičnem. Domníval se, že prokázat neautentičnost těchto veršů je výzvou pro klasickou filologii.²⁶

²² Pro konfrontaci obou stanovisek viz zejm. vv. 455–496: SOPHOCLES. *The Antigone of Sophocles in Greek and English*. Překladatel R. C. JEBB. Boston: Ginn, 1894, s. 40–43. Dostupné z: <https://catalog.hathitrust.org/Record/100263066>

²³ Viz HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika I*. Překladatel Jan PATOČKA. Praha: Odeon, 1966, s. 187. Případně srov. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika II*, s. 351.

²⁴ Ačkoliv byl Goethe starším Hegelovým současníkem, je (chrono-)logické zařadit ho v tomto případě za Hegela. Jednak se vůči Hegelovu výkladu *Antigony* vymezoval, jednak známe jeho myšlenky z Eckermannových *Hovorů s Goethem*, vydaných poprvé až r. 1836, tedy až po Hegelově smrti.

²⁵ Viz v. 904–920: SOPHOCLES. *The Antigone of Sophocles in Greek and English*, s. 80.

²⁶ Viz ECKERMANN, Johann Peter. *Rozhovory s Goethem*. Překladatel Kamila JIROUDKOVÁ. Praha: Československý spisovatel, 1960, s. 497–499.

Alespoň krátkou zmínku si zasluhují také reflexe myslitelů 20. století, z nichž vybíráme autory fenomenologické tradice, Heideggera a Patočku. Heidegger rozvíjel své úvahy o *Antigoně* ve válečném přednáškovém cyklu *Hölderlins Hymne »Der Ister«* (1942). Název už nás nezmate, víme, že Hölderlin, právě tak jako Hegel a Schelling, se *Antigonou* často zabývali. Heidegger se nejdříve věnuje interpretaci Hölderlinovy básně, skrze niž pak přistupuje k Sofoklově tragédii. Detailně analyzuje pouze její vybrané části, zvláště první stasimon, tedy část se slavným incipitem: „Je mnoho podivných sil a hrůzně nejpodivnější je člověk sám.“²⁷ Básnické tázání po povaze lidského života souzní s Heideggerovými analýzami existence. Výklad německého filosofa krouží kolem pojmů δεινον, πολις a πορος, přičemž důležitým explikandem jeho filosofické analýzy je pojem bezdomoví: to je strašlivé a hrozivé (δεινον) právě svou „nedomáckostí“, zároveň však představuje nutnou podmínku politického rozměru existence.²⁸

Odlíšnou interpretační perspektivu volí Patočka, který se antické tragédii, a zvláště *Antigoně* věnuje v několika menších statích.²⁹ Podle něj je třeba očistit konstitutivní prvek dramatu, *mýtus*, od nesprávných konotací něčeho primitivního nebo překonaného a rozumět mu jako (řekněme: „proto-metafyzické“) snaze uchopit svět v jeho celkovosti a uznat člověka nejen v jeho velikosti a mocnosti, ale i v jeho omezenosti. V *Antigoně* kontrastuje mytické chápání světa s „osvícensky“ nebezpečnou tendencí Kreónta podřídít běh událostí a běh světa zákonu vytvořenému jím samým. Antigonu nelze redukovat na obhájkyni hodnot rodiny na úkor hodnot obce. Ač osudově vinna, přece může hájit pravdu mýtu, pravdu původní a celistvou. „Neběží o pouhý smuteční rítus, [...ale...] o to, že konečný a smrtelný člověk v sobě nese ustavičné signum toho, že není vše, že svět není jeho svět, smysl jeho smysl, že sám může upevnit a založit smysl dne jen tak, že jej opře o hlubší smysl Noci.“³⁰ Patočkův akcent na lidské meze

K problematice těchto veršů viz AGARD, Walter R. *Antigone 904–20. Classical Philology*. Chicago: University of Chicago Press, 1937, roč. 32, č. 3, s. 263–265.; MURNAGHAN, Sheila. *Antigone 904–920 and the Institution of Marriage. The American Journal of Philology* [online]. Johns Hopkins University Press, 1986, roč. 107, č. 2, s. 192–207.

²⁷ [πολλὰ τὰ δεινὰ κοῦδὲν ἀν- / θρώπου δεινότερον πέλει] V. 334. SOPHOCLES. *The Antigone of Sophocles in Greek and English.*, s. 30.

²⁸ BLECHA, Ivan. *Bytí a svět: Heidegger v kontextu*. Zlín: Archa, 2019, s. 195–220.

²⁹ Jedná se o tyto texty: PATOČKA, Jan. Poznámky o antické humanitě: Boj a smír. Prožití a promyšlení v antice. In: PATOČKA, Jan. *Umění a čas II*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 11–29.; PATOČKA, Jan. Ještě jedna Antigona a Antigone ještě jednou. In: PATOČKA, Jan. *Umění a čas I*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 389–400.; PATOČKA, Jan. Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakovicích. In: PATOČKA, Jan. *Umění a čas I*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 461–467. K tomu srov. BLECHA, Ivan. *Bytí a svět*, s. 389–413.; ŠEVČIK, Miloš. *Umění jako vyjádření smyslu: filozofie umění Jana Patočky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014, s. 41–50.

³⁰ PATOČKA, Jan. Ještě jedna Antigona a Antigone ještě jednou. In: PATOČKA, Jan. *Umění a čas I*, s. 394.

se shoduje s některými aspekty výkladu Kierkegaardova, který budeme podrobně analyzovat v druhé kapitole práce.

I. 1. 2 Filologické interpretace

Přejdeme k interpretacím historicko-filologickým. Zatímco filosofické výklady *Antigony* (a obecněji: antické tragédie i dalších uměleckých děl) věnují pozornost filosofickým aspektům reprezentovaného lidského příběhu a obvykle poukazují na jejich obecnější platnost, výklady historicko-filologické vycházejí ze zkoumání dobového kontextu (v našem případě se jedná o Athény 5. století př. n. l.) a věnují důkladnou pozornost tehdejšímu jazykovým specifickým (klasická řečtina té doby).

Vzhledem ke svým historickým východiskům a pečlivé jazykové analýze působí historicko-filologické interpretace jako sevřenější, metodicky jasnější a výkladově přesnější. Přinášejí tak oprávněnou (byť třeba jen implicitní) námitku vůči interpretačním přístupům filosofickým. Na druhou stranu je však třeba podotknout, že při zkoumání historické epochy (nejen časově) natolik vzdálené té naší se badatel tak jako tak neubrání nezanedbatelné míře vlastního interpretačního vkladu. Dokladem toho jsou mj. rozdíly v důležitosti, již interpreti přikládají níže naznačeným okruhům otázek.

Exkurz po vybraných filologických interpretacích otevřeme poukazem k faktu divadelní produkce, na nějž by zevrubná textová analýza často mohla zapomínat. Nejde jen o ustálenost v používání různých básnických meter (které přidává textu další významy) nebo o jejich rytmickou podmanivost. „Za slovy řecké tragédie se skrývá čin, za činem emoce: abstraktní a konkrétní spadají vjedno, emoce a smysl sdělení jsou neoddělitelné.“³¹ Neméně důležité jsou pak konkrétní „parametry“ divadelních produkcí: jejich neodlučné sepětí se svátkem Velkých Dionýsií, jevištní konvence (dva, později tři herci – vždy muži, používané masky, střídání rolí, ustálená scénografie), stejně jako rozměry hlediště: amfiteátru, který pojal na 15 000 diváků. Nelze opominout ani společenské aspekty provozovaných dramát – jejich souvislosti s tehdejší politikou³² a filosofií.³³

³¹ [Behind the words of Greek tragedy there is action, behind the action emotion: the abstract and concrete are made one, the emotion and the meaning are indivisible.] TAPLIN, Oliver. *Greek tragedy in action*. London, New York: Routledge, 2003, s. 1.

³² Viz DANEŠ, Jaroslav. *Political aspects of Greek tragedy. Politické aspekty řecké tragédie*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012.

³³ Viz WILSON, Emily. Sophocles and Philosophy. In: MARKANTONATOS, Andreas, ed. *Brill's companion to Sophocles*. Leiden; Boston: Brill, 2012, s. 537–562.

Tím se už dostáváme k jednomu z ústředních problémů, jímž je vztah člověka (přesněji: občana) k polis. Sociální a psychologický aspekt každodenního občanského života v polis se promítá do dramatické tvorby i její recepcce. „Vskutku se nejedná ani tak o *kontext*, jako spíše o pod-text, který musí odborné čtení odhalovat v samotné struktuře díla.“³⁴ Antický institut občanství je pro dnešního čtenáře právě tak nesamozřejmý jako tehdejší praxe otroctví nebo chápání genderových rozdílů.

Dále lze pátrat po chápání etické problematiky v antickém světě: tragičtí autoři, právě tak jako tehdejší básníci i filosofové považují otázku po dobře prožitém lidském životě za ústřední. Prozkoumávají specifika a možnosti lidského rozumu ve vztahu k jednání a hodnotě života, zároveň si uvědomují, že mnohé pro člověka důležité hodnoty (např. přátelství a rodinný život) jsou *křehké*, protože vydané *náhodě*. Jedna z klíčových otázek pak zní: „S jakou mírou [náhody, řec. *tyché*] *bychom měli* žít, abychom žili život, který je pro člověka nejlepší a nejhodnotnější?“³⁵ Myšlení a jednání postav v *Antigoně*, nahlíženo touto optikou, lze pak chápat jako ztělesnění různých způsobů, jak se s křehkostí lidského života tváří v tvář náhodě vyrovnat (Ismené, Teiresias), případně jak ji překonat, eliminovat (Posel) nebo jak s ní bojovat (Antigona, Kreón).³⁶

Zabýváme-li se antickým rozuměním lidské situaci a lidskému jednání, nelze si nevšimnout specifického charakteru tragických hrdinů. Náležitostí jejich básnického ztvárnění se zabývá již Aristotelés.³⁷ Podstatné rysy sofoklovského hrdiny vystihneme následovně:

Nepohnutelný, jakmile přijal rozhodnutí, hluchý k prosbám a přemlouvání, k pokáráním i výhrůzkám, nezastrašený tělesným násilím, ba ani smrtí samotnou, s rostoucí osamělostí stále zatvrzelejší, až nakonec nemůže oslovit než necitelnou přírodu, (...) hrdina (...) vítá smrt, která je předvídatelným koncem jeho neústupnosti.³⁸

³⁴ [It is not really so much a *context* as an under-text, which a scholarly reading must decode within the very fabric of the work.] VERNANT, Jean Pierre a Pierre VIDAL-NAQUET. *Myth and tragedy in ancient Greece*. New York: Zone Books, 1990, s. 31.

³⁵ NUSSBAUMOVÁ, Martha Craven. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*. Překladatelé Daniel KORTE a Martin RITTER. Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 63.

³⁶ Viz *Ibid.*, s. 142–169.

³⁷ *Poet.* 15, 1454a 16–1454b 18.

³⁸ [Immovable once his decision is taken, deaf to appeals and persuasion, to reproof and threat, unterrified by physical violence, even by the ultimate violence of death itself, more stubborn as his isolation increases until he has no one to speak to but the unfeeling landscape, (...) the hero (...) welcomes the death that is the predictable end of his intransigence.] KNOX, Bernard M. W. *The heroic temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. Los Angeles: University of California Press, 1983, s. 44.

Příklady *par excellence* takových hrdinů nacházíme v *Antigoně*: Kreón „aspiruje“ na to, aby jím byl, Antigona takovou hrdinkou vpravdě je.³⁹

Hrdinovo bytostné sepětí se smrtí úzce souvisí s otázkou po vztahu antického člověka k bohům. Snad ani není třeba zdůrazňovat, jak zavádějící by bylo vnášet do antického polyteismu naše představy o bohu (resp. o Bohu), utvářené nejsilněji tradicí křesťansko-židovskou. Antickým bohům nelze připisovat atributy jinak běžně přijímané (dobrota, vševědoucnost a všemohoucnost). Diametrálně odlišný je vztah bohů k lidem, jejich role v otázce lidských záměrů a jejich uskutečnění, potažmo v otázce dobrého (naplněného) života. Komplikované jsou rovněž jejich vztahy, domény jejich působení, případně jejich hierarchie. Dokonce ani král bohů není garantem vyšší jistoty nebo moci – Diovy cesty jsou právě tak nevyzpytatelné a záludné jako u bohů jiných. „Zeus *neví*, co je pro lidi – včetně jeho chráněnců – nejlepší, dokonce ani *neví*, co je nejlepší pro něj samotného.“⁴⁰

Dostáváme se tak k rysu, který je možná nejdůležitější a také nejvzdálenější našemu současnému světu. Antický člověk, jehož nesnázi jsme svědky v tragédiích, zřejmě nerozuměl univerzu jako uspořádanému celku, jehož řád by bylo v lidských silách proniknout, nebo dokonce ovládat. Základní rysem jeho obrazu světa pravděpodobně byla dvojznačnost, která pronikala všemi sférami světa a také všemi pojmy, jimiž se jej pokoušel uchopit. Dobrým příkladem (který lze podrobit zevrubné filologické analýze) je diametrálně odlišné chápání pojmu *voμος* a *φιλος* mezi Antigonou a Kreóntem. Takové chápání antického světa má však závažné důsledky pro možnosti filosofické interpretace:

Antigona – jako součást kultury založené na vzájemné propojenosti a propletenosti – nemůže být nikdy vtělena do žádného filosofického systému, aniž by ztratila svůj tragický charakter. Filosofie, která se touto tragédií zabývá, nemůže zůstat filosofií v běžném smyslu slova.⁴¹

Tyto věty lze chápat jako jednu z výzev naší práce. Sofoklova tragédie (potažmo antické drama jako takové) se patrně vzpírá systematickému filosofickému uchopení (autoři patrně narážejí

³⁹ Viz KNOX, Bernard M. W. *The heroic temper*, s. 62–116.

⁴⁰ [Zeus *does not know* what is best for human beings, including his own protégés, and doesn't even know what is best for himself.] SOMMERSTEIN, Alan H. *The tangled ways of Zeus: and other studies in and around Greek tragedy*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2010, s. 168–169.

⁴¹ [Antigone, being part of an interconnected culture, can never be incorporated into any philosophical system without losing its tragic character. Philosophy which accounts for this tragedy cannot remain philosophy in any ordinary sense.] OUDEMANS, Th C. W. a A. P. M. H. LARDINOIS. *Tragic ambiguity: anthropology, philosophy and Sophocles' Antigone*. Leiden, New York: E.J. Brill, 1987, s. 47.

zvláště na Hegela), zůstává však otázkou, jak si v uchopení *Antigony* povede Kierkegaard – myslitel, který odmítaje „systém“ zabývá se jednotlivcem a povahou lidského jednání.

I. 2 Jak vykládat Kierkegaarda

Zkoumání historicko-filologických interpretací nás nakonec přivedlo k otázce po povaze filosofického přístupu, konkrétněji pak k otázce po povaze Kierkegaardovy filosofie. Jak už bylo řečeno v úvodu, její interpretace není snadná. Ačkoliv 19. století (doba Kierkegaardova a několik desetiletí následujících po jeho smrti) tohoto myslitele opomíjelo, ba zapomnělo na něj, ve 20. století na Kierkegaarda mnozí myslitelé navazují (byť ne vždy po právu) a stává se předmětem živých filosofických debat. Výkladem děl kodaňského ironika se zabývá množství současných badatelů, přičemž lze stěží rozhodnout, který z interpretačních přístupů je odkazu dánského myslitele nejvíce práv nebo který z nich je obecně přijímán. Porozumění Kierkegaardovi komplikuje hned několik okolností:

- i. Při filosofické interpretaci je žádoucí pracovat s filosofickým textem v originálním znění. V případě dánštiny je to však dosti obtížný úkol.
- ii. Je rovněž žádoucí mít na zřeteli celek autorova díla. V případě stovek, ba několika tisíců stran Kierkegaardových děl je to však rovněž nesnadné.
- iii. Není jasné, do jaké míry je oprávněné považovat Kierkegaarda za (pra)otce existencialismu, potažmo zda je adekvátní jej interpretovat myšlenkovými cestami existencialismu.
- iv. Jako další významný problém (jenž je zároveň mimořádným filosofickým bohatstvím) lze označit rozmanitost Kierkegaardových spisů: pseudonymní spisy, spisy vydané pod vlastním jménem, spisy z různých důvodů nevydané. Není zcela jasné, jaké typy textů z celku autorova odkazu je nutno „mít na zřeteli“, případně zda jsou tyto zřetele různé – závislé na typu textu.

Vyrovnaní s některými body by mělo být patrné již z úvodu práce, dalším bude nyní třeba věnovat více či méně obsírný výklad.

Ad i. Pouštíme-li se do hlubší analýzy konkrétních pasáží, konzultujeme dánský originál, z něj případně pořizujeme český překlad.

Ad ii. Pokoušíme se recipovat co největší část Kierkegaardova díla, především ty spisy, které jsou relevantní pro naši práci – tj. díla vznikající v podobné době nebo díla zabývající se touž či podobnou problematikou (*Antigona*, tragédie, vztah antického a moderního ad.).

Ad iii. Interpretaci Kierkegaarda v intencích existencialismu podporuje skutečnost, že dílo kodaňského myslitele nese četné rysy, které bychom dnes označili za existencialistické: jako jeden z prvních myslitelů pracuje s pojmem existence, rozpracovává filosofické pojetí jednotlivce, zaměřuje se na niternost a autenticitu existence a zásadní důležitost přikládá jednání. Mnohdy se však zapomíná na skutečnost, že význační existencialističtí autoři (např. Heidegger, Sartre) čerpají z Kierkegaarda pouze některé motivy (navíc často nepřiznaně), aniž by věnovali pozornost celku jeho díla a pečlivě pracovali s dánským originálem. Výsledkem potom není ani náhodná analogie filosofických postupů ani důsledné rozvíjení myslitelova odkazu, nýbrž filosofický zmatek. Může pak dojít k tomu, že např. chápeme Kierkegaarda skrze Sartra (neboť druhý jmenovaný je naší době bližší a jsme s jeho myšlením lépe obeznámeni), zatímco vhodnější by bylo chápat oba myslitele odděleně, případně Sartra skrze (dezinterpretovaného) Kierkegaarda.

V případě naší práce je třeba podotknout, že existencialistický přístup by nebyl vhodný již z důvodů pojmových. Ve stati, jež je středem naší pozornosti, Kierkegaard nepoužívá výrazu existence (*Existens*) ani jednou, v celém prvním díle *Bud' – anebo* se slovo objevuje pouze čtrnáctkrát. (Přibližně dvojnásobný je výskyt pojmu *Tilværelse*, jež lze považovat za do jisté míry ekvivalentní pojmu existence. Nicméně v analyzované stati se s ním setkáme pouze dvakrát. Ani to však vzhledem k rozsahu prvního dílu spisu není nijak závratný výskyt. Pro srovnání uveďme, že s pojmem *tragična* se setkáme zhruba stokrát.) Naproti tomu mnohem častější je výskyt prostého pojmu život (*Liv*). Právě proto se jej držíme i v našich analýzách.

Ad iv. Než se obrátíme k samotnému výkladu, bude nutno se věnovat čtvrtému z výše vymezených problémových okruhů a zaujmout vhodnou interpretační perspektivu a strategii. Jinými slovy: než budeme analyzovat, jak Kierkegaard vykládá a pozměňuje *Antigonu*, bude nutno vyjasnit, jak vůbec vykládat samotného Kierkegaarda.

Problém spočívá v množství a rozmanitosti pseudonymů, pod nimiž Kierkegaard nepřímou promlouvá, stejně jako ve faktu, že v jiných dílech promlouvá přímo – jedná se o vzdělavatelné a další náboženské řeči, jejichž počet přesahuje třicítku. Přihlédneme-li k množství této tvorby, stejně jako k faktu přímého sdělení, nelze tuto část odkazu opominout. Další okruh problémů pak představují spisy nevydané, především Kierkegaardovy deníky, jejichž celkový rozsah je srovnatelný s rozsahem děl vydaných.

Tázali-li bychom se po skutečných myšlenkách dánského ironika, brzy se zapleteme v konfliktních nebo nesouvisejících tvrzeních. Rezignujeme-li však na podobné tázání, nestane se z Kierkegaardova díla jen pestrá snůška rozmanitých sdělení, čtenářsky náročných literárně

mistrovských kusů, které mohou nanejvýš zaujmout?⁴² Stála by pak za to vynaložená interpretační námaha? A nebyly by pak celé „dobrodružství“ interpretace i její výsledek snobské či banální? Zásadní otázka, před níž stojí každý interpret Kierkegaarda, zní: Jak rozumět autorovi, který rozvíjí kategorie ironie a niternosti?

Ne že by taková otázka byla běžně kladena, vystihuje ale problém, před nímž stojíme. Je nesporné, že obě kategorie jsou stěžejní pro Kierkegaardovo myšlení i pro možnost mu porozumět. Avšak zatímco ironie spočívá v odstupu (reflexivitě, jisté míře nezaumatosti), niternost naproti tomu tkví v opravdovosti a zájmu, v upřímnosti takřka bezelstné.

Obě kategorie mají společné jediné – je nemožné vyslovit je přímo. Ironické sdělení znamená pravý opak toho, co by znamenalo v doslovném čtení; kdybychom myšlenku sdělili přímo, ironie by se ztratila. A pokud bychom uplatnili ironické čtení na doslovné sdělení, dostaneme opak toho, co mělo být řečeno. Navíc není jasné, čeho přesně se ironie týká, v jakém ohledu je třeba smysl převrátit. (Mimochodem, to lze také považovat za důležitou slabinu hegelovské metody: není jasné, jakého aspektu skutečnosti se týká ono negování / překonání / pozdvižení na vyšší úroveň [*Aufgeben*] a o jakou jinakost se vlastně jedná. Vyústí konflikt v usmíření, v porážku a podrobení, ve vzájemnou netečnost, nebo v oboustranný zánik individualit? Posměšnou a neskrývaně mnohoznačnou povahu „dialektiky ironie“ lze chápat též jako jeden z rysů Kierkegaardova antihegelianství.)

Pro příklad: pronesu-li ironickým tónem větu „Zítra bude opravdu krásně,“ může ji recipient chápat jako mou reakci na vyslechnutou předpověď deštivého počasí. Právě tak by však věta mohla vyjadřovat myšlenku, že zítřek (navzdory počasí) vpravdě krásný bude, protože aktuální

⁴² Např. Poole píše výslovně o „setřásání protikladných či různorodých slovních vyjádření dohromady“ [„shaking together of opposed or heterogenous forms of words“], viz: POOLE, Roger. ‘Dizziness, falling... Oh (dear)!...’ Reading Begrebet Angest for the very first Time. *Kierkegaard Studies Yearbook* [online]. De Gruyter, 2001, roč. 6, č. 1, s. 211. Takové vyjádření nicméně považujeme za přehnané a do jisté míry sporné s Pooleovým vlastním přístupem. Sám důrazně nabádá ke zohlednění literárního statutu textů (v čemž jsme s ním zajedno, jak vysvětlíme níže). To však znamená vzít vážně také *rozmanitost* kierkegaardovských pseudonymů. A pokud narazíme na nesrovnalosti mezi texty či mezi postavami jednoho textu, rozhodně nelze říci, že by byla protikladnost setřepána *dohromady*. Síla Kierkegaardových textů spočívá právě v tom, že významy dohromady setřepány nejsou. Navážeme-li na aristotelská rozlišení, lze to formulovat takto: určitá tvrzení sice náležejí a zároveň nenáležejí témuž (a třeba i v témže čase), ne však v témž vztahu. Viz *Met.* Γ 3, 1005b 19–20. Jedná se totiž o perspektivy různých (a různou měrou pravdě blízkých) pseudonymů. Připomeňme *Filosofické drobký*, v nichž se pseudonymní autor Johannes Climacus odvolává právě na Aristotelovu zásadu sporu. Viz SKS 4, 304–305. V českém překladu viz KIERKEGAARD, Søren. *Filosofické drobký aneb Drobátko filosofie*. Překladatelé Marie MIKULOVÁ THULSTRUPOVÁ a Niels THULSTRUP. Olomouc: Votobia, 1997, s. 114.

Pokud narazíme na protikladnost v rámci jednoho „mluvčího“, pak ji lze vysvětlit zevrubnějším pohledem na jeho argumentační strukturu či na literární vrstvy textu. Jestliže ani taková interpretační strategie neuspěje, svědčí to o vnitřní rozpornosti dotčené osoby, tedy v první řadě v neprospěch *její*, ne nutně Kierkegaardův.

počasí nerozhoduje o kráse a hodnotě prožitého dne (nebo také proto, že hodnotící soudy o počasí lze považovat za soudy vkusové). V neposlední řadě se však mé sdělení může týkat předpovídání počasí jako takového – to totiž odvádí lidskou pozornost od přítomnosti k budoucnosti, tedy od prožití aktuálního okamžiku k projekci okamžiků budoucích, které však už z principu nelze nyní plně prožívat. Navíc se soustřeďuje na málo podstatný aspekt budoucnosti a vzhledem k tomu, že pracuje pouze s pravděpodobností, nikoliv s jistotou, zatěžuje lidskou mysl domněnkami. – Stranou také poznamenejme, že navzdory množství interpretačních možností měl recipient svou situaci usnadněnou, mohl totiž přinejmenším zaznamenat ironický *tón* v mém hlase nebo nuance ve slovním akcentu, tedy postřehnout kvality, jež je v psaném projevu mnohem obtížnější či nemožné vysledovat.

V případě většího celku psaného textu je situace snazší i obtížnější. Bezprostřední kontext umožňuje snáze pochopit, jakým směrem ironie míří, případně nás vede k dohledání potřebných aluzí, zároveň však vyžaduje rozlišení ironických pasáží od těch doslovně míněných. (Bez nich by se ironie vytratila. Nelze si představit (anebo možná právě jen *představit*, ne však uskutečnit), že bychom jako ironickou interpretovali každou větu.)

Rovněž niternost, druhý z problematických aspektů, není snadné sdělit. Poznal-li již čtenář niternost a rozvíjí-li ji, pak je každá snaha niternost sdělovat jen snahou podpůrnou, nikoli konstitutivní. V takovém případě bychom dokonce vystačili s doslovným sdělením faktu niternosti. Pokud však naproti tomu chceme niternost ve čtenáři probudit (o což se Kierkegaard pokouší), nevystačíme s doslovným sdělením – to by čtenář nanejvýš pasivně přijal, čímž by však právě minul samu podstatu niternosti. Je tedy třeba na niternost pouze odkazovat (např. příměrem, obrazem), kolem jejích významů *kroužit*, protože *středem* niternosti je *nevýslovnost*. A tak zatímco ironie je založena na *převrácení* významu, poukazy k niternosti se zakládají na jeho *nedosažitelnosti*. Pravá niternost je tichá.

Možná však, že samotné Kierkegaardovo dílo nás dovede k rozřešení obtíží, týkajících se ironie a niternosti, potažmo i k náležitému náhledu na pseudonymní a přímá sdělení. Dánský myslitel se již během svého života potýkal s četnými neporozuměními, a tak se opakovaně pokoušel se s nimi vypořádat, aby předešel dalšímu nebo hlubšímu nepochopení. Jeho poznámky mohou posloužit jako úvod pro naši další práci s Kierkegaardovými texty.

Jako východisko zvolíme „První a poslední vysvětlení“⁴³, které „vydavatel“ Kierkegaard přidává za *Závěrečný nevědecký dodatek*, připsaný pseudonymu Johannesi Climacovi. Myslitel z Kodaně se zde poprvé otevřeně přiznává k autorství pseudonymních spisů. Upozorňuje, že fikce nebyla a není pouhou básnickou hrou, skrýváním před cenzory nebo úmyslným matením literárních kritiků či filosofických a teologických recenzentů. Kierkegaard se tím ani nechce zříci zodpovědnosti za již napsané a vydané dílo, přiznává, že *fakt autorství* náleží jemu. Upozorňuje pouze, že rozmanité myšlenky různých postav (vydavatelů, autorů ad.) nelze jednoduše připsat jeho osobě – sám je jako „souffleur, básnický stvořivší autora.“⁴⁴ Proto také požaduje: „má-li být někde citována jediná věta z těch knih, ať je u ní uvedeno jméno pseudonymního autora.“⁴⁵ Toho se v dalším výkladu budeme držet v tom smyslu, že u každého z děl, s nimiž budeme pracovat, vezmeme co nejdůsledněji v potaz pseudonymního autora v jeho konkrétnosti a ve specifičnosti jeho způsobu sdělení.⁴⁶

Rozmanitost pseudonymních postav a neobvyklost jejich děl umožňují navázat se čtenářem kontakt bezmála osobní a překonávají bariéry psaného textu. Recepce takového spisu se pak podobá živému sokratovskému dialogu – filosofické cestě, která ustavuje nejcennější vztah, který může vzniknout mezi lidmi hledajícími pravdu.⁴⁷ Distanci, která vzniká při recepci psaného textu, Kierkegaard kompenzuje prací s pseudonymy: už jejich netypická *nomina omina* vybízejí k *dialogu*, k dalšímu promýšlení. (Z nejslavnějších zasluhuje zmínku např. autor *Bázně a chvění* Jan z Ticha (Johannes de Silentio, autor, který je spjat s tichem a v tomto tichu cosi napsal, přičemž skrze napsané vybízí k dialogu) nebo pisatel *Pojmu úzkosti* Bdělý Kodaňan (Vigilius Haufniensis, tedy ten, který drží *vigilii* nad svým městem).)

⁴³ Viz SKS 7, 569–573. Pro český překlad textu (potažmo dalších dvou pasáží, jež níže citujeme v našem vlastním překladu) viz KIERKEGAARD, Søren. *Má literární činnost*. Překladatel Marie MIKULOVÁ THULSTRUPOVÁ. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2003, s. 43–46.

⁴⁴ [Souffleur, der digterisk har frembragt Forfattere] SKS 7, 569.

⁴⁵ [hvis det skulde falde Nogen ind at ville citere en enkelt Ytring af Bøgerne, vil gjøre mig den Tjeneste, at citere den respektive pseudonyme Forfatters Navn] SKS 7, 571.

⁴⁶ Naproti tomu bibliografické citace se samozřejmě pro zachování přehlednosti budou držet současného standardu, tj. uvádět Kierkegaarda jako autora.

⁴⁷ Viz SKS 4, 219. V českém překladu viz KIERKEGAARD, Søren. *Filosofické droby aneb Drobátko filosofie*, s. 31.

Z právě řečeného vyplývá, že podle Kierkegaarda nejde v hledání pravdy pouze o pravdu samu, ale také o vztah člověka k ní. (Což nelze ztotožnit se subjektivizací pravdy – pak by byla celá debata skoro zbytečná. Jde pouze o to, že ten, kdo pravdu hledá a nachází, k ní zaujímá rovněž určitý vztah v tom smyslu, že ji vřazuje do horizontů svého života.) Právě proto není ideálem filosofování vztah přednášejícího a posluchače nebo filosofa a čtenáře filosofického spisu, ale vztah dvou lidí, kteří se pokoušejí k pravdě společně dospět.

Právě představené hledisko Kierkegaardovy tvorby, potažmo hledisko výkladu, lze problematizovat přinejmenším v těchto ohledech:

- i. Není jasné, jakou roli mohou hrát pseudonymy dnes, kdy už jednoznačně víme, které všechny spisy jsou Kierkegaardovými díly. Jak může být dnešní čtenář *Bud' – anebo* sókratovsky „veden“ a „klamán“, když je kniha vydána pod Kierkegaardovým jménem, v nejlepším případě také opatřena dostatečně explikativní předmluvou a doslovem?
- ii. Kierkegaardova snaha upřesnit význam svých myšlenek se nevztahuje na všechna jeho díla, pouze na časový úsek mezi *Bud' – anebo* a *Dodatkem*. Zahrnuje sice většinu významných spisů (včetně *Bud' – anebo*, základního zdroje této práce), přesto zůstává nevyjasněná např. povaha jeho disertace nebo nesmírného množství *Papírů*, tedy deníků. K těm se Kierkegaard pochopitelně nevyjadřuje, ač nelze vyloučit, že je psal (ovlivněn romantickou manýrou) s ohledem na posthumního čtenáře.
- iii. Pokus vyložit vlastní myšlenky naráží také na metodické limity. Problém lze vystihnout argumentem tzv. „intencionálního omylu“: pokud dílu nelze porozumět z něj samotného (případně po zohlednění dalších autorových děl), dodatečné autorské vysvětlení už nemůže „zachránit“ dílo samo, vlastně jen upozorňuje na jeho nedostatky.⁴⁸ Platit by to mělo v oblasti literatury, tím spíše pak v oblasti filosofie.
- iv. Snaha pomoci náležitě recepci vlastních děl „chytá Kierkegaard do pastí“ (ať už si tohoto rizika byl či nebyl vědom, přičemž nelze vyloučit ani to, že s ním mohl záměrně pracovat). Jeho stěžejními myšlenkovými figurami jsou přeci ironie a pseudonymní tvorba, klíčovou kategorií přímo nesdělitelná niternost.⁴⁹ Pokud platí, že to nejpodstatnější nelze sdělit přímo, jaký pak má smysl, že o tom později píše přímo? Čtenář žijící ve „smyslovém klamu“ křesťanstva bude pak tím méně ochoten se nechat spisy vtáhnout a vést. A kdo si již osvojil niternost a dále ji prohlubuje, dostáváje se Bohu blíže, (ať už skrze Kierkegaardovy spisy nebo jinou cestou), může být k takovým slovům vlastně lhostejný. – Není zdánlivá Kierkegaardova snaha přiblížit se čtenáři ve skutečnosti misantropickým pokusem vzdálit se čtenáři o další krok

⁴⁸ Viz WIMSATT, W. K. a M. C. BEARDSLEY. The Intentional Fallacy. *The Sewanee Review*. Sewanee: Johns Hopkins University Press, 1946, roč. 54, č. 3, s. 468–488.

Polemika autorů se nevztahuje ani tak na problematiku historické interpretace (zohlednění dobové umělecké produkce, filosofických proudů nebo společenských tendencí), jako spíš na romantické sklony umělců dodatečně vysvětlovat, „co chtěli básní říci,“ tedy právě na to, co Kierkegaardova snaha připomíná.

⁴⁹ Neméně důležitým postupem je pak výklad biblických veršů, s nímž se setkáváme ve vzdělavatelných řečech. S tímto postupem jsou však spojeny menší interpretační obtíže – právě a jen proto jej zmiňujeme stranou výkladu.

(či „skok“)? Možná se jedná o další a opět záměrné zamlžení již tak těžko schůdného terénu autorova díla.

- v. Situaci dále komplikuje fakt, že podobných vysvětlení, objasnění a upřesnění najdeme v Kierkegaardově díle několik a nejsou vzájemně zcela kompatibilní. To brání příliš důvěřivému čtení a skoro se zdá, jako by se autor spíše posmíval těm, kdo hledají příliš úporně. Nasvědčoval by tomu např. název „První a poslední vysvětlení“ z *Dodatku* (neboť toto není ve skutečnosti ani první ani poslední vysvětlení) nebo okatý podtitul textu „Hledisko mé spisovatelské činnosti“ (totiž: „přímé sdělení, hlášení historii“⁵⁰).

Nelze však vyloučit, že Kierkegaard, zoufající si ze zásadního nepochopení svých děl, zároveň si vědom obtíží, do nichž se vplétá, chce čtenářům „hodit rukavici“, resp. několik rukavic, i když je každá jiná a všechny děravé. Tato „zastřená“ interpretační pomoc, domnívá se patrně, nepovede k dogmatickému čtení, pomůže však čtenáři vhodně zvolit, kudy se při výkladu díla ubírat. Právě tak tomu budeme rozumět.

Tím se plynule dostáváme k otázce metodologie práce. Jak vyplývá z právě řečeného, budeme respektovat pseudonymní status pojednávaných děl a z něj budeme při interpretaci vycházet. Co se týče konkrétních interpretačních opor, náš přístup má blízko k Pooleovi,⁵¹ v dílčích aspektech čerpá z Umlaufa a Osolsobě. Nejedná se nám o pooleovskou dekonstrukci textu, pouze o jeho bedlivé „literární“ čtení provázené filosofickou reflexí. Pokud bychom totiž literární aspekty pominuli, riskovali bychom neúspěšnost tzv. „tupého čtení“.⁵²

Bližší určení naší interpretační cesty je následující: Přihlížíme ke specifčnosti pseudonymních autorů a necháváme se jimi „vést“, ne však opájet. Nejde o čtení naivní a plytké, nýbrž o čtení náležitě „naladěné“, sympatizující s pseudonymním autorem.⁵³ (Sdělení editora Victora

⁵⁰ [En ligefrem Meddelelse, Rapport til Historien] SKS 16, 7. Pro důkladnou analýzu těchto obtíží viz GARFF, Joakim. The Eyes of Argus. The Point of View and Points of View with Respect to Kierkegaard's „Activity as an Author“. *Kierkegaardiana*. København: Søren Kierkegaard Selskabet 1991, roč. 15, s. 29–54. Dostupné z: <https://tidsskrift.dk/kierkegaardiana/article/view/31291>.

⁵¹ Viz POOLE, Roger. *Kierkegaard: the indirect communication*.

⁵² Viz POOLE, Roger. The unknown Kierkegaard: Twentieth-century receptions. In: HANNAY, Alastair a Gordon Daniel MARINO, eds. *The Cambridge companion to Kierkegaard*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1998, s. 58–66.

V respektování literárního statusu Kierkegaardových děl se s Poolem zcela shodujeme. Pooleovu kritiku tupého čtení je přesto třeba doplnit zmínkou o riziku čtení „ještě tupějšího“. Je totiž třeba nenechat se literárními kvalitami omámit, ale – při jejich důsledném respektování – snažit se proniknout „za ně“. Domníváme se, že Kierkegaard poskytuje v tomto směru přesvědčivé a implicitní čtenářské „vedení“. Snad to bude z dalšího výkladu patrné.

⁵³ Tento aspekt četby přijímáme z Umlaufovy „hermeneutiky soucitu“. Naproti tomu dějinně-filosofické nástroje jeho výkladu (Aristotelés, Kant, Husserl, Heidegger) necháváme stranou. Viz UMLAUF, Václav. *Kierkegaard*, s. 38–47.

Eremita má zkrátka jinou povahu než slova bezejmenného estéta nebo myšlenky soudce Wilhelma.) Perspektiva dramatického čtení, kterou blíže představíme níže, pak dává našemu čtení bližší určení⁵⁴ a umožňuje nám docenit význam *Antigony*. Metoda tak kombinuje postupy literární a filosofické analýzy. Z hlediska recepce textu bychom ji mohli označit jako *literárně-filosofickou* (nejdříve odhaluje potřebné literární náležitosti textu, skrze ně se propracovává k filosofickým zjištěním), z hlediska předpokládané geneze textu pak jako *filosoficko-literární*.⁵⁵

V průběhu práce však nebudou vyloučeny ani dílčí odkazy na sekundární literaturu jiných interpretačních proudů, neboť tyto nemusejí nutně vnášet do výkladu zmatek. Mnohdy se stává, že i autor, s jehož výkladovou perspektivou se neztotožňujeme, postřehuje důležitou souvislost, kterou u jiných nenajdeme. V takových případech je třeba přiznat onen postřeh původnímu autorovi, byť ho následně vykládáme v jiném rámci.

⁵⁴ Tento rys výkladu přijímáme z interpretace Osolsobě. Viz OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*, s. 7–22.

⁵⁵ V práci tedy nedochází k pohodlnému a neplodně neurčitému směšování literárního a filosofického náhledu, před nímž někteří badatelé varují. Viz např. *Ibid.*, s. 14.

II. Kierkegaardova *Antigona*

II. 1 Drama života

Zabýváme-li se Kierkegaardovým filosofickým přepracováním *Antigony*, bude vhodné pokračovat ve výkladu několika poznámkami o důležitosti dramatu pro Kierkegaardovo myšlení. Mnohé Kierkegaardovy postavy projevují značný zájem o divadlo a jeho svět (často se zabývají osudy dramatických hrdinů a pokoušejí se o jejich výklad, zajímají se také o specifika herecké profese).⁵⁶ Některá Kierkegaardova díla navíc nesou jisté znaky dramatické formy: ať už se jedná o *Filosofické drobký*, podané v pěti „dějstvích“ (tedy stejně jako klasické drama), raný dramatický fragment *Hádka mezi starým a novým krámem s mýdlem*⁵⁷ nebo dramatický fragment z deníků, který evokuje podsvětní rozhovor Sókrata a Hegela.⁵⁸ V *Závěrečném nevědeckém dodatku k Filosofickým drobkům* je dokonce explicitně zmíněn příměr, na němž náš výklad zakládáme, totiž život jako drama všech dramat.⁵⁹

Mnohem podstatnější však je, že dramatická reprezentace uchopuje *jedince* sice pouze v určitém výseku jeho života, zato však *celistvě*, chápajíc člověka jako rozlišitelnou, nicméně nerozlučnou souhru (či rozpor) myšlení, cítění a jednání, probíhající *v čase*. Právě to je Kierkegaardovu myšlení velmi blízké: Myšlení a prožívání toho kterého jednotlivce je spjata s postojem, který zaujímá ke skutečnosti, a se způsobem, jakým se rozhoduje a jedná. Pseudonymní tvorba pak představuje snahu důkladně a důsledně promyslet možnosti toho kterého jedince v celistvosti jeho života, ukázané na určitém užším problému (časovém a prostorovém výseku, „fragmentu života“). Je možné, ba žádoucí rozumět pseudonymním autorům jako *typům* (nebo ještě lépe: *zástupným příkladům*), na druhou stranu ale nelze bohatství typů, jež Kierkegaard vytvořil a jejichž životní možnosti promýšlel, schematizovat (např. subsumovat pod jedno ze tří stadií).

Spřízněnost postav se skutečným světem nás vede k tomu, abychom je chápali jako jeho součást. Dramatickým postavám a celým dramatům lze rozumět nikoli jako básnickým

⁵⁶ Navíc tento sklon neprojevují pouze postavy „estetické“, jak dokládá např. autor *Bázně a chvění* Johannes de Silentio. Viz SKS 4, 172–207. V českém překladu viz KIERKEGAARD, Søren. *Bázeň a chvění; Nemoc k smrti*. Překladatel Marie MIKULOVÁ THULSTRUPOVÁ. Praha: Nakladatelství Svoboda-Libertas, 1993, s. 71–104.

⁵⁷ Viz SKS 17, 280–297.

⁵⁸ Viz SKS 27, 323.

⁵⁹ Viz SKS 7, 146. Navíc celý *Dodatek* lze chápat jako drama *sui generis*, viz PICKETT, Howard. Beyond the Mask: Kierkegaard's Postscript as Antitheatrical, Anti-Hegelian Drama. In: ZIOLKOWSKI, Eric, ed. *Kierkegaard, Literature, and the Arts*. Evanston: Northwestern University Press, 2018, s. 99–114.

výtvorům na našem světě nezávislým nebo tento přetvářejícím, nýbrž jako konkrétním analýzám naší skutečnosti, jako – řečeno dnešním slovníkem – „případovým studiím“ určitých životních situací konkrétních postav. Rovněž pseudonymní spisy lze považovat za promluvy na „jevišti tohoto světa“, které lze konfrontovat jednak vzájemně (všítmat si shod, podobností a rozdílů v obsahu a rozsahu pojednání či ve způsobu podání), jednak vnitřně (zabývat se vztahem mezi myšlením (rozuměním světa a vlastnímu životu) a jednáním, tedy *reduplikací*, můžeme-li použít Anti-Climacovu kategorii z *Nácviku křesťanství* ⁶⁰).

II. 2 Bud' – anebo: vstup

Abychom tragédii moderní Antigony dobře porozuměli, nastiňme nejdříve souvislosti, v nichž se s ní setkáváme. Zaměříme se na „editora“ spisu *Bud' – anebo* a jeho předmluvu, dále nastíníme obsah některých kapitol z pera Kierkegaardova estéta.

II. 2. 1 Editor

Bud' – anebo je uvozeno podtitulem *fragment života*; a jeho čtenář se vskutku setkává s útržky, skicami a dílčími reflexemi hned několika postav. Spis lze rozdělit na dva velké díly: první z nich obsahuje krátkou editorovu předmluvu (jejíž obsah se vztahuje k celému spisu) a rozmanité „papíry“ autora A (osm textů různé povahy a rozsahu). Část druhá zahrnuje „papíry“ autora B – dopisy adresované autorovi A. Abychom se přiblížili povaze celého spisu, budeme věnovat pozornost mottům, jimiž editor oba díly opatřuje, a editorově předmluvě.

První díl uvozuje Youngovo básnické zvolání: „Což je jen rozumu požehnáno, vášně jsou pohany?“⁶¹ Část druhou otevírá Chateaubriandova myšlenka: „Velké vášně jsou poustevníky, a odvést je do pouště znamená vrátit je do jejich království.“⁶² Mimořádný rozdíl, který spočívá mezi výkladem těchto mott jako samostatných myšlenek a výkladem opřeným o jejich původní kontext, zrcadlí různost pohledů na Kierkegaardovo dílo. Zároveň se ukazuje, že editor spisu (potažmo i Kierkegaard) vede čtenáře pečlivě, leč po klikatých cestách.⁶³

⁶⁰ Viz SKS 12, 138.

⁶¹ [Er da Fornuften alene døbt, / ere Lidenskaberne Hedninger?] SKS 2, 9. Srov. YOUNG, Edward. *Night Thoughts*. Edinburgh: Nimmo, 1868, s. 79. (Jedná se o vv. 629–630.) Pro přesnost uveďme, že Youngova báseň uvádí verše v opačném pořadí: „Are passions, then, the Pagans of the soul? / Reason alone baptized?“

⁶² [Les grandes passions sont solitaires, et les transporter au désert, c'est les rendre à leur empire.] SKS 3, 9. Srov. CHATEAUBRIAND, François René. *Atala: La chaumière indienne*. Londres: Arnold, 1824, s. 36.

⁶³ Nechceme ztotožnit Kierkegaard s editorem spisu, pouze poukazujeme na to, že zdařilost čtenářského vedení, kterou připisujeme Victoru Eremitovi (neboť ho chápeme vážně jako editora spisu), je zároveň úspěchem faktického autora spisu, tedy Kierkegaard.

Pokud bychom zůstali jen u oněch dvou myšlenek, bylo by možné formulovat předběžné čtenářské očekávání takto: tématem spisu pravděpodobně bude vztah rozumu a vášní, resp. otázka, jak má člověk nakládat se svými vášněmi. Další četba může tato očekávání do značné míry naplnit. Estétův životní zájem často ulpívá na lidských vášních a citech, rozumovou mohutnost pak chápe pouze jako prostředek reflexe oněch citových hnutí, nikoliv např. jako jejich regulativ nebo jako možnost činné spolupráce, která by mohla směřovat k hlubší integritě individua. Naproti tomu etik tíhne spíše k rozumovému zvládnutí a kontrole citů.

Bedlivé čtení nás přivádí k výsledkům odlišným a bohatším. Youngovy verše nacházíme v básni dantovských a miltonovských rozměrů *Nářek aneb Noční rozjímání o životě, smrti a nesmrtelnosti*. Romantický topos nářku, noci a smrti nelze přehlédnout, právě tak je však třeba zdůraznit didaktický apel a religiózní tón všech devíti oddílů básně. Naše dvojverší nacházíme v rozjímání čtvrtém, jehož název nutno citovat *in extenso*: „Triumf křesťanství: obsahující naši jedinou pomoc od strachu ze smrti; a náležitý postoj srdce k tomuto nedocenitelnému požehnání“.⁶⁴ Jakou myšlenku Eremita nepřímou sděluje? Vášně nejsou pouhými pohany našeho vnitřního života, své plné a náležité uplatnění nacházejí ve vztahu k Bohu.

Chateaubriandův narativ, obklopující druhé motto, najde svou paralelu v estétově moderní *Antigoně*, tím spíše bude třeba věnovat i jemu náležitou pozornost. Motiv silných vášní nacházíme v novele *Atala: Láska dvou divochů na poušti*. Zápletka příběhu je tato: Dívka Atala byla svou matkou přivedena ke křesťanství, ta ji také zaslíbila Bohu (kvůli pocitu provinilosti za předchozí životní skutky). Atala se však zamiluje do indiána Šakty, který padl do zajetí jejího kmene. (Rovněž ten byl kdysi ke křesťanství veden, ale odmítl je.) Společně utíkají; právě na poušti, stranou od lidí, propuká a rozvíjí se jejich láska (zde nacházíme zmíněné motto), bezpečí nacházejí až v poustevně otce Aubryho. Konflikt lásky se závazkem vůči matce řeší Atala požitím jedu. Zdrcený Šakta nejdříve křesťanství zatracuje. Když mu však Aubry vysvětlí, že matka neměla právo po Atale takový slib požadovat a že Atala zase neměla rozhodovat o svém životě a smrti (a tak jednala ve dvojí nevědomosti, nikoliv v souladu s křesťanstvím), Šakta se stává křesťanem. Četné poukazy na religiozitu netřeba dále zdůrazňovat. Co nám tedy editor skutečně sděluje výběrem motto? Velké vášně nejsou zhoubné, ba naopak mohou dát plně propuknout ryzím citům. Nemohou se však dost dobře stát součástí

⁶⁴ [The Christian Triumph: Containing Our Only Cure For The Fear Of Death; And Proper Sentiments Of Heart On That Inestimable Blessing.] YOUNG, Edward. *Night Thoughts*, s. 61.

našeho společného prostoru. V rámci veřejného života je třeba umět je řídit (to neznamená: potlačit), teprve v soukromí mohou plně propuknout.

Motta tudíž plní dvě důležité funkce: sama o sobě předznamenávají povahu spisu, chápána ve svém původním kontextu poukazují na hranice spisu a za ně, totiž k náboženské dimenzi života.

Nyní přesuňme naši pozornost k editorovi a jeho předmluvě. Za filosoficky nosnou považujeme (proti)hegeliánskou⁶⁵ úvahu z prvních stran předmluvy, která se týká vztahu vnitřního a vnějšího: Jakkoliv omračující by byla filosofická spekulace o provázanosti nitra a vnějšku, ve skutečnosti je takový soulad sice pro člověka žádoucí, nicméně vzácný. V této souvislosti si zasluhuje pozornost editorův postřeh týkající se smyslového vnímání vnitřního: ačkoliv je smyslová manifestace něčím vnějším (a v tomto ohledu je pro ni z principu nemožné dát niternému možnost se vyjevit), přesto má smysl rozlišovat mezi jednotlivými smyslovými oblastmi: Zatímco zrak je pro vyjevení niternosti naprosto nevhodný, smyslová mohutnost slyšení skýtá jistou naději, nabízí jakýsi most mezi nitrem a vnějškem.⁶⁶

Editor upozorňuje čtenáře, že pisatelé A i B prokazují nesoulad mezi nitrem a vnějškem. Na nás jako čtenářích je, abychom tento jeho postřeh v četbě ověřili a také abychom nepřehlédli, že podobný nesoulad vyjevuje i on sám. Posuďme: Editorovo jméno zní Victor Eremita, tedy: Vítězící Poustevník. Obě části spisu objevil neuspořádaný a smísený ve starém sekretáři. Bedlivá práce s písemnostmi, do níž se pustil, je činností přiléhající stavu duchovního, zvláště když se spisy patrně budou nepřímým způsobem týkat religiozity nebo víry, případně toho, jak si zjednat náležitý vztah k vášním. Přesto nelze mluvit o souladu nitra a vnějšku: Není totiž jasné, v jakém smyslu Poustevník zvítězil a čeho se ve svém pústu zříká. Sekretář ho na první pohled zaujal za výlohou antikvariátu a navzdory několikanásobnému přemáhání nakonec starožitnost zakoupil.⁶⁷ Tedy: nežije stranou společnosti a světské záležitosti mu nejsou cizí. (Na druhou stranu nutno uznat, že ačkoliv je míra poustevníkovy vášně silná, její předmět lze považovat za ušlechtilý.)

Tváří v tvář editorově rozpornosti zůstává otázkou, zda jeho vrtochy zvýší či sníží naši důvěru k textům, které předkládá. Jeho počín může být zatížen editorskými nectnostmi: např. mohl

⁶⁵ Úvaha je hegeliánská v tom, že přebírá pojmové rozlišení vnitřního a vnějšího jako nosné filosoféma. Protihegeliánství spočívá v editorově nesouhlasu s tezí německého filosofa, „že vnějšek je výrazem vnitřku.“ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologie ducha*, s. 212. (Odst. 262.) Pro zevrubnější zkoumání viz celou část týkající se pozorování organična: *Ibid.*, s. 207–227. (Odst. 254–286.)

⁶⁶ Viz SKS 2, 11.

⁶⁷ Viz SKS 2, 12–13.

některé části nepřiznaně pozměnit, doplnit nebo vynechat.⁶⁸ Nicméně: nějaký ideální manuskript je nám nepřístupný, a autoři obou dílů jsou nám tak ještě vzdálenější než samotnému Eremitovi. Vzácná možnost setkat se s „fragmenty života“ (a přiblížit se tak odpovědím na otázku, co to znamená žít, být člověkem) je vykoupena požadavkem jisté důvěry k druhému (k autorovi) a ochoty spolehnout se na něj.

Shrňme dosavadní zjištění. Obeznamení s editorem, s jeho předmluvou a s mottu obou dílů spisu, vysledovali jsme tyto oblasti zkoumání: vztah vášni a rozumu, náboženský rozměr života (nevyslovený, skrývaný za řadu odkazů), problematický vztah mezi nitrem a vnějškem (s důrazem na auditivní aspekt smyslového vnímání). Celou četbu pak provází jistá míra důvěry, stejně jako reflexe jejích rizik. Tyto okruhy nám brzy pomohou ve stručném prozkoumání estétových textů, a zvláště v analýze jeho sofoklovského poetizování.

II. 2. 2 Estét

První oddíl estétových papírů, tzv. „Diapsalmata“, přináší řadu krátkých textů – nesourodých postřehů fragmentární povahy. (Fragment života je zde tedy sdělován fragmentární formou.) Autora A poznáváme jako sebelitostného melancholika schopného pronikavých postřehů většinou sebereflexivní povahy. Není proto divu, že Eremita uvozuje „Diapsalmata“ podtitulem „ad se ipsum.“⁶⁹ Jako čtenáři tak znovu stojíme před problémem důvěry vůči pisateli. Zdá se, že estét zná sebe sama lépe než editor spisu, v tomto ohledu tedy působí dokonce věrohodněji. (Zatímco Eremita nepostřehl, že i on sám je příkladem rozporu mezi vnějším a vnitřním, estétovi je tato skutečnost dobře známá.) Mimořádnou intenzitou sebezpozování se však estét odvrací od skutečnosti a od světa; navíc nutno podotknout, že skrze sebezpytování pouze *odhalil* vnitřní rozpornost, aniž by ji *rozřešil*. Výmluvná je pasáž, v níž estét přiznává, že staví možnost výše než skutečnost.⁷⁰ Z právě zmíněných důvodů je třeba, abychom byli při četbě obezřetní.

Předmětem následující eseje „Stadia bezprostřední erotiky neboli hudební erotično“ je reprezentace erotična v hudbě, zvláště v Mozartových operách. Nás zajímá ve třech ohledech:

- i. Estétův zájem o opery (tedy o díla postižitelná zrakem i *sluchem*) lze vztáhnout k Eremitovým myšlenkám o sluchově postižitelné niternosti. Postavy oper vyjevují své

⁶⁸ Kdybychom jako interpreti něco takového odhalili, přesto by to nemuselo být Kierkegaardovi přítěží. Podobně jako v případě Platónových dialogů ani u Kierkegaarda nelze vyloučit strategii záměrné chyby.

⁶⁹ SKS 2, 25.

⁷⁰ Viz SKS 2, 50.

nitro (milostnou touhu) zpěvem, tedy něčím ještě silnějším, než je mluva, řeč. Nejde pouze o význam slov, ale také o jejich ráz, tón, melodičnost.

- ii. Podtrhněme, že se zde v rámci prozaického textu reflektuje několik hudebních *dramat*. Toto „vnitřní inscenování“ lze připodobnit k dramatickému efektu „divadla na divadle“, svůj plný výraz najde v estétově evokaci *Antigony*, svou ozvěnu pak v několika pasážích dalších textů.
- iii. Konečně se zde také setkáme s pokusem o klasifikaci estetického přístupu k životu. Ačkoliv estét vynechává z analýzy sebe sama (estétství, domníváme se, tvoří samostatnou třídu estetického přístupu k životu), daří se mu rozlišit tři stadia: snílkovství (touha bez skutečného předmětu), bloudění (touha vydaná napospas mnohosti předmětů) a démonično (neutuchající a vítězíci touha). Vyjevuje se bohaté vnitřní členění kategorie estetického.⁷¹

Následující trojice textů navazuje na motivy právě analyzované eseje svou auditivní povahou. Jedná se o stati „Antické tragično reflektované v tragičnu moderním“, „Stínované skici“ a „Nejnešťastnější“. Autor A pronáší tyto texty před podivuhodným společenstvím (Συμπαρανεκρωμενοι⁷²), což z nich dělá jakýsi textový triptych. První ze zmíněných textů se zabývá rozdíly a souvislostmi mezi antickou a moderní tragikou a obsahuje rovněž estétův sofoklovský „remake“; detailně se mu budeme věnovat v následujících oddílech. Text druhý přináší po „improvizovaném úvodu“ reflexe tří tragických hrdinek: Marie Beaumarchais, Donny Elvíry (jež vrací naši pozornost k mozartovské eseji) a Faustovy Markétky. A konečně text třetí představuje pátrání po nejnešťastnějším člověku. Je zde znovu rozvíjen (byť z jiných perspektiv) motiv lidského neštěstí a tragična.

Zbývající tři části („První láska“, „Střídavé hospodaření“, „Svědčův deník“) nebudou mít důležitost pro naši další práci. Zmiňme pouze, že prostřední z nich je uvozena úryvkem z Aristofanova *Bohatství*, čímž navazuje na dramatické aspekty předchozích textů. Estét zde na základě příměru ke střídavému hospodaření rozvíjí úvahy o nudě a ozvláštění.

⁷¹ Pro zevrubnější členění estetického přístupu u Kierkegaarda viz MAREK, Jakub. *Kierkegaard*, s. 45–90.

⁷² Estétův neologismus inspirovaný starořečtinou lze přeložit přibližně jako „společenství jakoby mrtvých“, detailněji se mu budeme věnovat níže.

II. 3 Antické a moderní tragično

Po zběžném výkladu pro nás relevantních motivů prvního dílu *Bud' – anebo* se budeme detailně věnovat textu „Antické tragično reflektované v tragičnu moderním“.⁷³ Estét se zabývá především vztahem mezi antickou a moderní tragikou, následně ilustruje zmíněné rozlišení na příkladu Sofoklovy *Antigony*, přičemž se pokouší načrtnout její pozměněnou, moderní verzi. Před analýzou *Antigony* chybí tedy udělat poslední krok: zabývat se vztahem tragična antického a moderního.

Estétův text se nicméně krátce dotýká řady dalších témat. Tyto odbočky lze interpretovat jako myšlenková osvěžení, učiněná s ohledem na posluchače (nezapomeňme, že před sebou máme text pronášený určitému publiku), to však nic nemění na skutečnosti, že nám poněkud komplikují snahu o soudržný výklad. Ten totiž nutně bude muset některá témata pominout nebo je jen okrajově zmínit. Bude tudíž dobré, když nejdříve představíme jednotlivé okruhy estétova zájmu tak, jak se postupně vyjevují, aby bylo v dalším výkladu jasné, z čeho příslušné myšlenky vyjímáme. Osnova textu je následující: stálost tragična – zásadní rozdíly mezi antickou a moderní tragédií – neurčitost Aristotelových definic souvisejících s tragičnem – současnost: sklon ke komičnu a izolaci, zoufalství tváří v tvář zodpovědnosti – priorita dramatického děje v tragédii (myšlení a charaktery jsou podružné) – role podstatných určení a míra reflexe v antické a moderní tragédii – tragická vina – lahodnost tragična ve vztahu k božímu milosrdenství – bázeň a soucit (Aristotelés, Hegel) – vztah smutku a bolesti v antické a moderní tragédii – Kristus, Židé a tragično – fragmentární úsilí současnosti – evokace moderní *Antigony*: střezí tajemství – úzkost – srovnání se Sofoklovou *Antigonou* – nevěsta smutku, *virgo mater* – dvojí kolize – tragická katastrofa.

Máme-li postihnout estétovy myšlenky o vztahu antické a moderní tragiky, bude vhodné připomenout předchozí výklad věnovaný Hegelovu pojetí tragédie (v části I. 1. 1 této práce).⁷⁴

⁷³ V následujících dvou podkapitolách, které tvoří jádro práce, budeme důkladně analyzovat právě tento estétův text. (SKS 2, 137–162.) Budeme odkazovat k dánskému originálu, pro přehlednost však také k českému překladu Petra Osolsobě: KIERKEGAARD, Søren. Reflex tragična antického v tragičnu moderním. In: OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*, s. 175–194. Vzhledem k tomu, že odkazů i citací bude mnoho a bude vždy zřejmé, že odkazujeme právě k tomuto textu, nebudeme k českému překladu odkazovat běžnou citací, nýbrž zmínkou v následující podobě: (V českém překladu s. 175.) Jak jsme zmínili v Úvodu, i zde většinou půjde o naše vlastní překlady. Jestliže se náš překlad shoduje s právě zmíněným nebo je mu výrazně podobný, pak na tuto skutečnost v jednotlivých případech upozorníme.

⁷⁴ Stačí srovnat název estétova textu s příslušnou kapitolou Hegelovy *Estetiky*, aby bylo zřejmé, že bude třeba mít Hegela na paměti. Jde o následující místo: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika II*, s. 347–348. (Díl III., odd. 3., kap. III., část C, III., 3.b Rozdíl mezi antickou a moderní dramatickou poezií.) Interpretační situace se

Estét totiž sdílí s Hegelem mnohá myšlenková východiska i některé rysy jejich rozpracování.⁷⁵ Přesto lze vysledovat nemálo oblastí, v nichž se pisatel A s Hegelem zásadně rozchází a jimž se nyní budeme věnovat: povaha tragična jako takového, ráz tragické viny, který rozeznáváme v dramatickém ději, a soucitná recepce dramatu.

Vědom si významných rozdílů mezi antickou a moderní tragédií, estét odvážně zamýšlí „ukázat, jak lze vlastnosti antického tragična rozeznat v tragičnu moderním, přičemž se možná později ukáže i pravé tragično“⁷⁶ Nevyřčená, ne však vyloučená je rovněž opačná varianta: možná se v dalším rozboru ukáže, že vlastnosti antické tragiky již v moderním dramatu rozeznat nelze. To by znamenalo buď to, že moderní tragédie se mívá se samou podstatou tragična, nebo že nemá smysl ptát se po pravém tragičnu (po jeho stálosti či podstatě).

Další výklad našeho estetického pisatele se stane srozumitelnějším, připomeneme-li si dva důležité aspekty Aristotelovy definice tragédie:⁷⁷ „Tragédie je reprezentace vážného a celistvého jednání“⁷⁸ a na diváka působí „bázní a soucitem“⁷⁹ Má-li tragédie reprezentovat lidské jednání, bude její nejdůležitější složkou *děj*, v němž poznáme hrdinovo strádání a jeho *vinu*, zakoušejíce zmíněné tragické emoce. – Položme si tedy společně s autorem A otázku po povaze děje a viny v antické i moderní tragédii.

pochopitelně komplikuje tím, že Kierkegaardův estét mnohé přejímá, další však přetváří a vůči mnohému se vymezuje.

Připomeňme, na co jsme upozornili už v úvodu: jde pouze o to, že bez znalosti Hegela bychom estétovu výkladu stěžejí plně porozuměli. Výklad si neklade za cíl ukázat superioritu estétova pojetí vzhledem k Hegelovu, ačkoliv samotný Kierkegaardův text tomu nasvědčuje. Předmětem práce totiž není srovnat Hegelovo a Kierkegaardovo uchopení Antigony – mj. proto, že by to značně přesáhlo požadovaný rozsah práce.

⁷⁵ Společné východisko Hegelova a „Kierkegaardova“ pojetí a řada podobností mezi nimi vedou některé interprety k tomu, aby estétův náhled na povahu tragédie subsumovali pod Hegelovo stanovisko – tak např. Steiner nebo Stewart, který Steinerovu tezi dále rozvíjí. Viz STEINER, George. *Antigones*, s. 65–66.; STEWART, Jon. *Kierkegaard's relations to Hegel reconsidered*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2003, s. 218–225.

Ačkoliv opakovaně tvrdíme, že Hegelovy myšlenky nám slouží pouze k plnějšímu uchopení tématu a k náležité optice výkladu, zároveň musíme zdůraznit, že jsme se jimi zabývali do takové míry, že můžeme vyloučit subsumpci estétova výkladu pod výklad Hegelův.

Hegelovský náhled na estétův rozbor tragična proto korigujeme ve dvojím ohledu: Zprv ukazujeme, že oč větší jsou shody mezi mysliteli (tj. Hegelem a estétem) v jejich východiscích, o to větší jsou také rozdíly v jejich závěrech. Zadruhé na rozdíl od právě zmíněných autorů výrazněji zohledňujeme hermeneutický kontext.

⁷⁶ [paa at vise, hvorledes det for det antike Tragiske Eiendommelige lader sig optage indenfor det moderne Tragiske, saaledes, at det sande Tragiske heri vil komme tilsyne] SKS 2, 140. (V českém překladu s. 176.) Mírně upravený překlad P. Osolsobě.

⁷⁷ Tato souvislost není náhodná, sám estét se Stagerity často dovolává. Je sice dalek akademického (klasicistního) obdivu, mnohé Aristotelovy postřehy ale považuje za přínosné.

⁷⁸ [ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας] *Poet.* 6, 1449b 24–25.

⁷⁹ [ἐλέου καὶ φόβου] *Poet.* 6, 1449b 27.

V antické tragédii mají charakter a reflexe význam spíše podružný, důležitou *rolí hrají* v ději také „podstatná určení: Stát, Rod, Osud.“⁸⁰ Tato určení jsou jednou z příčin toho, že „do samotného jednání se mísí relativní množství utrpení.“⁸¹

Zde je třeba se zastavit, neboť dánský výraz pro utrpení [*Liden*] „neznamená pouze zakoušet něco bolestného, ale také – doslovněji vzato – být pasivním objektem jednání.“⁸² Výše zmíněné „relativní množství utrpení“ tak neodkazuje k hrdinově strážni, která by byla strážni pouze do jisté míry (např. do míry zasloužené nebo ještě snesitelné). Jedná se o to, že reprezentované dramatické skutečnosti nejsou zcela („relativní množství“) v moci jednajících hrdiny („utrpení“). (Pro jistotu dodejme, že *částečně* přesto v jeho moci jsou, jinak by nebylo možné mluvit o jednání.) Hrdina tedy nejen jedná, ale také „se mu něco stane“. To platí pro průběh jednání i pro jeho výsledek.

Než se přesuneme k problematice tragické viny, bude třeba navázat na estétovy myšlenky a ptát se po příčinách hrdinovy částečné pasivity. Zatím se zdá, že jimi bude zmíněná trojice podstatných určení. To nebudeme zpochybňovat a v dalším textu tomu přikládáme důležitost, lze však odhalit ještě jeden motiv. Dánský výraz pro utrpení a trpnost [*Liden*] je totiž základem také pro označení vášně [*Lidenskab*].⁸³ Zdrojem hrdinovy částečné bezmoci vůči vlastnímu životu tak nemusejí být jen faktory vnější, ale i vnitřní: jestliže si nezjedná náležitý vztah ke svým vášním, dostane se jedno z „podstatných určení nitra“ mimo jeho dosah. Zjišťujeme tedy, že estétovo zamyšlení nad povahou tragédie v sobě skrývá otázku po náležitém vztahu rozumu a vášni, již jsme předznamenali v části II. 2. 1. Zůstává zatím otázkou, jaký vztah rozumu a vášni lze považovat za náležitý.

⁸⁰ [substantielle Bestemmelser, i Stat, Familie, i Skjæbnen] SKS 2, 143. (V českém překladu s. 178.)

Co se týče genealogických určení, estét má patrně na mysli jak rod (potažmo dědičnost), tak rodinu (potažmo výchovu) – v textu totiž používá jak výraz Familie, tak Slægt. Srov. *ibid.* (V českém překladu srov. rovněž *ibid.*, nicméně zmíněný rozdíl tam není patrný.)

V souladu s českým překladem ponecháváme verzálky, které vyjadřují závažnost podstatných určení. Dánský originál nicméně nemůže být v tomto případě vodítkem, dánština totiž – podobně jako němčina – píše s počátečním velkým písmenem všechna substantiva.

⁸¹ [at Handlingen selv har en relativ Tilsætning af Liden] SKS 2, 142. (V českém překladu s. 178.) Upravený překlad P. Osolsobě.

⁸² [means not only to endure something painful, but also, in a more grammatical sense of the world, to be a passive object of an action.] HOLM, Isak Winkel. Reflection's Correlative to Fate: Figures of Dependence in Søren Kierkegaard's A Literary Review. *Kierkegaard Studies Yearbook* [online]. De Gruyter, 1999, roč. 4, č. 1, s. 155.

⁸³ Chápání vášni jako určité trpnosti není sice nijak překvapivé ani jazykově ojedinělé – jeho starořecký základ se přenesl do latiny a odtud do mnoha dalších jazyků. V námi pojednávaném kontextu však bývá opomíjen, navíc je třeba jej zdůraznit i s ohledem na češtinu, která podobnou souvislost postrádá.

Reprezentace lidského jednání, již estét nachází v antické tragédii, má své důsledky také pro pojetí viny. Hrdina není nevinně bezmocný, aniž by měl ve své moci všechno. Právě tato dvojznačnost je pro tragickou vinu (již estét označuje též jako vinu estetickou) charakteristická a vzbuzuje v divákovi bázeň a především soucit: nahlíží, že se sám nachází v podobné situaci a že tato situace je obtížná svou dvojznačností.⁸⁴

Přesuňme pozornost k estétově rozboru děje a viny v tragédii moderní. Plně sebereflektující subjektivní hrdina se vyvazuje z původních určení a svobodně vytyčuje cíle jednání na základě vlastního charakteru a vůle. Byť by nám to bylo proti mysli, dramatická reprezentace nás vede k tomu považovat ho za odpovědného za veškeré jeho jednání. Následkem toho ale ztrácíme schopnost s ním soucítit; z představené perspektivy ho totiž spatřujeme jako *eticky* (jednoznačně) vinného a jeho bolest chápeme jako zaslouženou. (Vzpomeňme, že podle Hegela není v moderní tragice vyloučeno ani zlo.) Drama bez soucitu přestává být tragédií (aniž by se z něj stala komedie), tragický rozměr lidského života se vytrácí.

Pisatel A se zamýšlí nad příčinami této skutečnosti. Reflektuje dvojaké pojmání odpovědnosti (vědomí odpovědnosti, a strach přijmout ji) a směřování doby k izolaci, s nímž koreluje tendence ke komičnu. Uplatní-li se však taková optika v tragédii, tragédie přestává být pravou tragédií – stává se nepovedenou komedií, zoufalou fraškou. Jedinec, který se skrze vyvazování ze všech svých vazeb pokouší stát se absolutním, ztrácí v této sebeklamné snaze svou původnost a pravdivost.⁸⁵

Krátce srovnáme estétovy poznatky s Hegelovým pojetím. Společných rysů najdeme mnoho: distinkce antického a moderního tragična, míra sebereflexe a funkce podstatných určení jako rozlišovací znaky, výraznost charakteru v moderní tragédii, fenomén zla, ba i problematičnost soucitu. – Neméně podstatné jsou však rozdíly: Zaměřme se na pojmy viny a soucitu. Co se viny týče, Hegel, podobně jako Kierkegaardův estét, pracuje s její rozpornou povahou (vina – nevina, oprávněnost – neoprávněnost), přesto ji od začátku chápe jako vinu etickou: podle něj již v antice spočívá dialektika viny mezi jednostranností stanoviska a jeho částečnou oprávněností, nikoliv mezi jednáním hrdiny a jeho vydaností okolnostem.⁸⁶ S tím souvisí

⁸⁴ Dvojznačná povaha tragické viny představuje jeden z konstituentů estétova rozboru tragična. V tomto ohledu lze říci, že jistá nesystematizovatelnost a neurčitost řeckého myšlení není estétovi (a vlastně ani Kierkegaardovi) zcela cizí a připomíná pojetí Oudemansa a Lardinoise, zmíněné v části I. 1. 2.

⁸⁵ Viz SKS 2, 144–145. (V českém překladu s. 179–180.)

⁸⁶ Zřejmě právě proto je Hegel tak nadšen *Antigonou*, již chápe jako konflikt dvou *zákonů*, lidského (reprezentovaného Kreóntem) a božského (reprezentovaného Antigonou). Právě ty tedy rozhodují o (etické) vině či nevinně člověka. Názorně to dokládá část VI. A. b) *Fenomenologie*, kde *mravní* vědomí uznává svou vinu tím,

i rozdílné chápání soucitu: Hegel vychází z obecného soucitu s lidským neštěstím; ten považuje za nedostatečný a pokouší se jej překonat pojmem smíru. Naproti tomu estét se domnívá, že ne každé lidské utrpení vzbuzuje soucit (totiž ne to, které je zasloužené). Dokládá to rozbořením dánského pojmu pro soucit, *Medlidenhed*, z nějž lze vydělit nám již dobře známý kořen *Liden* (utrpení, strádání), potažmo usouvztažnit jej s výrazem *Lidende*, strast.⁸⁷ Lze tedy navázat na náš předchozí výklad a formulovat podmínky, za nichž je podle estéta možná soustrast: zakoušíme ji, jsme-li svědky lidské strážně pramenící z takového jednání, jehož složkou byla i jistá míra pasivity (již zmíněné „relativní množství utrpení“).

Pokusme se o rekapitulaci a další promýšlení dosavadních zjištění. Kierkegaardův estét dospívá k tomu, že moderní doba se o tragično sama připravila. Nejlepší příklady tragična nachází v antické tragédii: Děj se zde vyvíjí napětím mezi činem a strádáním, vyjevující se dvojznačná („estetická“) vina vyvolává v recipientovi bázeň a soustrast. Moderní tragika sice historicky navazuje na starší tradici (právě proto lze použít sousloví moderní tragično), nicméně reprezentuje utrpení pouze jako bolest, za niž si reflexivní hrdina sám plně zodpovídá. To vede k estetickému defektu – soustrastná reakce diváka se nedostavuje. Moderní tragédie postrádá tragično, a tak by bylo lepší použít např. označení „(moderní) vážné drama“, „(moderní) dramatický kus“ apod.

Poznatky pisatele A mají své důsledky i mimo divadelní prkna: stačí, aby divák dramatu opustil hlediště a vyšel na „jeviště“ světa. Omezenost estétova přístupu spočívá právě v tom, že neopouští prostor svého „vysněného divadla“ a o tyto důsledky se nezajímá – skutečnost jej neinteresuje více než možnost. Další promýšlení tedy zůstává na čtenáři: Způsob, jímž rozumíme jednání dramatických postav, nachází svou analogii mezi rozuměním lidskému jednání jako takovému, ať už jde o jednání naše nebo druhých. Je třeba zvažovat, jakou míru zodpovědnosti v jednání spatřujeme a jaký to má vliv na naši soustrast s lidským utrpením. Je také otázkou, zda chápat dramatické dílo pouze jako odraz určitého *common sense* nebo jako snahu tento přetvářet a kultivovat.

že přijímá utrpení (což Hegel ilustruje citací z *Antigony*, v. 926). Viz HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologie ducha*, s. 345. (Odst. 469.)

⁸⁷ Viz SKS 2, 147. (V českém překladu s. 181.) Pro bližší výklad viz OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*, s. 107.

V češtině lze najít podobnou souvislost mezi slovy soustrast a strast. Pro přesnost a výstižnost výkladu tedy budeme v následujícím textu hovořit o soustrasti namísto o soucitu. (Český překlad tuto skutečnost reflektuje, byť pouze v dotčené „etymologické pasáži“, nikoliv v celém textu.)

Pokud bychom chtěli vrátit moderní době možnost tragična a soustrasti (potažmo pravého štěstí), nestačilo by jen volat po zlatém věku klasické tragédie. Jestliže by měl být podržen plný smysl výrazu *moderní tragično*, bylo by nutno komponovat moderní drama tak, aby zahrnovalo reflex tragična antického – to proponuje již název estétova textu. Takové drama by záměrně pracovalo s antickým rámcem, tento by však nepřejímalo, nýbrž *reflektovalo*. (Nelze se vrátit k antické ne-plnosti sebereflexe, právě reflexivita je určujícím znakem moderny.) Tuto tvůrčí výzvu estetik přijímá (aniž by ho k tomu vedly výše promyšlené praktické ohledy) a pokouší se ji naplnit svou evokací moderní *Antigony*. V dalších oddílech práce zmapujeme tuto snahu a posoudíme její zdařilost.

II. 4 Moderní *Antigona*

Naše zkoumání poeticko-dramatického fragmentu pisatele A ponese následující strukturu: Zrekonstruujeme dějovou linku moderní *Antigony*, srovnáme ji s původní Sofoklovou tragédií a zjistíme, jakým způsobem by tato moderní tragédie překračovala Hegelův výklad *Antigony*. Následně se zaměříme na podstatné detaily estétovy básnické invocace: budeme zkoumat, v čem spočívá modernita hrdinky, zabývat se mezemi i možnostmi fragmentárního sdělení, fenoménem pohřbení zaživa a otázkou lidského štěstí. Nakonec se budeme ptát po adekvátnosti moderní *Antigony* osobě jejího autora, pisatele A. Tehdy teprve se plně vyjeví sdělení proponovaného dramatu.

II. 4. 1 Děj

Zatímco za klíčový motiv Sofoklovy *Antigony* bývá považován pohřeb milovaného bratra a s ním související konflikt v chápání zákona (*νομος*), v případě estétovy *Antigony* moderní je tento pouze neurčitě zmíněn⁸⁸, zatímco stěžejní motiv je následující: Titulní hrdinka je jediná osoba, která ví o osudové vině svého otce Oidipa. Zatímco obyvateli obce i ostatními členy rodiny (matka Iokasta a sestra Ismené, v této verzi provdaná) je před časem zesnulý Oidipus oslavován a ctěn (protože osvobodil Théby od Sfingy), pouze Antigona ví, že byl také vrahem svého otce a za manželku pojal svou pokrevní matku. Obojí sice učinil v nevědomosti, to ale oba činy nezabavuje jejich strašlivosti. Není nám známo, jak se Antigona o otcově vině dozvěděla, nicméně pro napětí dramatu to není podstatné. Důležité je dvojí: Antigona ví a je opravdu *jediná*, která ví – dokonce ani u Oidipa totiž není jisté, zda nahlédl pravdu o svých činech, nebo zemřel v nevědomosti.⁸⁹

Toto tajemství rozpohybuje dvě dramatické kolize. Ta první spočívá v obtíži, jak si má Antigona zjednat náležitý vztah ke svému vědění. Je její povinností vyjevit tajemství rodině či celé obci, nebo by je naopak měla až do smrti střežit tak úzkostlivě, aby se o něm nikdo nedozvěděl, ba aby nikdo nepojal ani stín podezření? A na základě čeho se má Antigona správně rozhodnout, když se zatajovaná skutečnost netýká přímo jí, ale zemřelého otce? (Obecnější otázka zní: Kolik tajemství z osobního života nebo ze života svých blízkých by měl jedinec vyjevit druhým?) Tajemství je závažné: Jakkoliv silná je její i naše soustrast s Oidipovým osudem, přesto platí, že Antigona zvažuje, zda zatajit otcův *zločin*.⁹⁰

⁸⁸ Viz SKS 2, 157–158. (V českém překladu s. 190.)

⁸⁹ Viz SKS 2, 153, dále 159–160. (V českém překladu s. 186, dále s. 192.)

⁹⁰ Zločinné povahy zatajované skutečnosti si všimá rovněž Greenspan, viz GREENSPAN, Daniel. *The passion of infinity: Kierkegaard, Aristotle and the rebirth of tragedy*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008, s. 151.

(A nevyřčenou otázkou na pozadí dramatického děje zůstává: Je nevyhnutelně postižena dědičnou *vinou*, nebo by ji mohla nějakým způsobem smýt?) Vzhledem k závažnosti tajemství platí, že ať už bude rozhodnutí jakékoliv, zásadně poznamená nejen Oidipovu pověst, ale i život Antigony samotné. Proto lze první kolizi pojmenovat jako konflikt dceřiné lásky se vztahem k sobě samé.⁹¹ (Nelze přitom říci, že by nebyla schopna tajemství nést a udržet je, jakkoliv těžké to je; problémem je, zda by volba obtížnější cesty byla zároveň volbou správnou.)

Druhá kolize pak spočívá v rodícím se milostném vztahu (estét nikde neuvádí mužovo jméno, nevíme tedy, zda jde o Haimóna jako u Sofokla) – ten je naplněn vzájemností a opravdovostí. Má-li však být silná láska naplněná, vyžaduje vzájemnou „průhlednost“, ochotu plně se vyjevit druhému – právě toho však Antigona není / nechce být schopna. Další otázka tedy zní: Slučuje se velké, osudové tajemství s milostným či manželským vztahem? (Estét to mnohokrát vystihuje příměrem „věno bolesti“⁹²: bez něj nemůže Antigona patřit žádnému muži; může s ním však vůbec nějakému muži patřit?)

Dvojí kolize neeskaluje činem, aniž bychom však mohli říci, že moderní hrdinka váhavě odkládá volbu. Rozhodne se totiž střežit otcovo tajemství až do konce svých dní. Chce „přeskočit určitý moment svého života, hodlá žít zcela duchovně; něco, co příroda neumožňuje podržet.“⁹³ Její rozhodnutí vede k tomu, že ze svého dalšího života předem vylučuje všechny činy určitého typu, totiž ty, jimiž by tajemství prozradila. Takovým činům se chce ubránit tím, že bude „žít zcela duchovně“, tj. patrně bez manželského vztahu. (Ačkoliv toto rozhodnutí nevede ke konkrétnímu a odhodlanému činu, jako je např. pohřeb bratra navzdory přísnému zákazu, díky své kategoričnosti nepostrádá určitou sílu.) Specifická *hybris* tkví v nešťastné vnitřní proměně vztahu k sobě samé.

Sotva propukne láska proto dále prohlubuje její vnitřní bolest. Drama vrcholí nečekaným setkáním páru u Oidipova hrobu, kam často vedou kroky moderní hrdinky. Milenec Antigonu zapřísahá ve jménu Oidipa a její dceřiné lásky. Veden upřímností své lásky dále pátrá po jejím tajemství, nevěda, co svým naléháním a osudovou přísahou způsobuje. Překvapená a nešťastná Antigona umírá milenci v náručí v okamžiku, kdy mu vyznává svou lásku. Tajemství však zůstává nevyzrazeno, úkol hrdinky je tím doveden do konce.⁹⁴

⁹¹ Viz SKS 2, 161. (V českém překladu s. 193.)

⁹² [Smertens Medgift] SKS 2, 152 nn. (V českém překladu s. 185 nn., tento obrat překládáme shodně.)

⁹³ [overspringe et Moment af sit Liv, hun er ifærd med at ville leve ganske aandeligt, Noget, Naturen ikke taaler.] SKS 2, 160. (V českém překladu s. 192–193.)

⁹⁴ Viz SKS 2, 162. (V českém překladu s. 193–194.)

Nejasný zůstává typ úmrtí naší hrdinky. Autor A užívá pouze příměru ke smrtelné ráně hrdiny Epaminondase: dokud je šíp v ráně (tedy dokud je tajemství v hloubi srdce), hrdina žije – umírá až tehdy, kdy je šíp vytržen (kdy má být tajemství vyjeveno). Lze pouze odhadovat, že by se mohlo jednat o zešílení (estét se o několik stran dříve dovolává rčení *quem deus vult perdere, primum dementat*,⁹⁵ tedy: koho chce bůh ztratit, toho nejdříve nechá zešílet), případně o smrt vlastní rukou. Budeme-li se ptát po důvodech jejího konce a zůstaneme-li u příměrů, tázající se, „čí rukou nyní padá?“⁹⁶ lze říci, že rukou živého (rukou milence, vlivem jeho lásky plného, ale příliš naléhavého zapřísahání), právě tak jako – poněkud paradoxně – rukou mrtvého (totiž otce a jeho tajemství, které střeží).

II. 4. 2 Srovnání se Sofoklovou *Antigonou*

Krátce srovnáme dějovou linku estétovy *Antigony* se Sofoklovým dramatem. Podstatných změn se pisatel A dopouští již ve výběru postav: jeho titulní hrdinka je obklopena pouze dvěma vedlejšími postavami (matka Iokasta, sestra Isméné). Nepřítomnost Teiresia upozaduje důležitost osudové věštby, s absencí chóru se vytratila moudrost starších obce. Rovněž Kreón není zmíněn ani jednou, lze proto předpokládat, že osudovým mužem modernizované hrdinky není Haimón, ale jiný (marně se ptáme, proč bezejmenný) muž. Zatímco v původní tragédii plní nešťastná milenecká láska funkci podružnou (středem zájmu zůstává pohřeb milovaného bratra, potažmo konflikt lidského a božského zákona), zde je situace opačná: milenecká láska se stává centrem dramatického interese, zato pohřeb bratra je pouze neurčitě zmíněn (bez postavy Kreóna by to patrně byl nekonfliktní čin). Estét také přiznává, nakolik proměňuje i postavu titulní hrdinky: Motiv dceřiné lásky sice podržuje, avšak zatímco antická Antigona chápe a přijímá rodový úděl jako jednu provždy nezměnitelně daný, Antigona moderní se ve svých reflexích hlouběji zabývá nesamozřejmostí a nejednoznačnými požadavky takového údělu.⁹⁷ – Jako nikoliv přehnaná se pak nabízí otázka: Proč vůbec srovnávat dva natolik odlišné artefakty? K čemu nám slouží vyjmenovávání rozdílů, když podobnosti nacházíme stěží? A především – v jakém smyslu by vůbec mohla platit estétova věta: „Všechny vztahy u mne zůstávají stejné, a přeci je všechno jinak.“⁹⁸ Zdá se, že estét ponechává pouze vztahy rodinné (sestra, rodiče) – ty však v původním dramatu nestojí v centru pozornosti.

⁹⁵ Viz SKS 2, 154. (V českém překladu s. 187.)

⁹⁶ [For hvis Haand falder hun nu?] SKS 2, 162. (V českém překladu s. 194.)

⁹⁷ Viz SKS 2, 154, dále 159. (V českém překladu s. 187, dále s. 191.)

⁹⁸ [Alt forholder sig hos mig ligesaa, og dog er Alt anderledes.] SKS 2, 153. (V českém překladu s. 186.)

Přesto stačí být i jen jediný styčný bod, abychom začali objevovat mnohé paralely. Nezměněné jméno titulní postavy a podržení rodinných vazeb nám umožňují číst estétovu *Antigonu skrze Antigonu* Sofoklova. Estétovy modifikace i bílá místa jeho „cover verze“ pak získávají hlubší význam. Takový způsob čtení nachází oporu ve zmíněném tvrzení o vztazích, které zůstávají stejné.

Výše jsme ukázali, že estétovo přetvoření značně pozměňuje dramatický děj a jeho postavy. Zkusme se však zaměřit na stasima Sofoklovy tragédie, tedy na výstupy, v nichž sbor reflektuje či předjímá tragický děj. Právě ve verších antického chóru se lze často setkat s myšlenkami obecnější povahy, které si mnohdy zasluhují filosofický výklad. Nejinak je tomu v *Antigoně*.⁹⁹ Navíc platí, že tyto myšlenky se pokoušejí postihnout vztah člověka ke světu. Možná i tento vztah zůstává v moderní tragédii *stejný*. Pro naše potřeby bude stačit, když krátce představíme témata, jichž se sborové výstupy Sofoklovy *Antigony* týkají, a zjistíme, zda (příp. jak) se tato zrcadlí v moderní *Antigoně* estétského pisatele A. Následně se dotkneme ještě několika více či méně významných motivů původního dramatického děje, které pisatel A rovněž podržuje.

Verše parodu nás uvádějí do epického kontextu díla; ze všech sborových promluv jsou nejvýrazněji vázány na děj. Proto jim nebudeme věnovat bližší pozornost a začneme naše zkoumání u prvního stasima:¹⁰⁰ Ze všeho podivuhodného a zvláštního, co na světě známe, je člověk vůbec nejpodivnější (δεινότερον). Daří se mu zmáhat bouřlivé vody, obdělávat zemi, je tvorem myslícím, skrze stvoření obce má možnost ovládat své vášně, je dokonce schopen vyléčit mnohé nemoci – a přesto se potácí mezi dobrem a zlem, navzdory svým myšlenkovým mohutnostem je tvorem vratkým; tváří v tvář smrti zůstává bezmocný. Bezmála filosoficko-antropologická analýza lidskosti je natolik obecná, že bude zrcadlit příběhy mnohých postav, tedy i těch estétových. O to podstatnější ale je, že hrdinkou, jíž se zabývá, je právě Antigonu – pouze díky tomu jsme k těmto veršům chóru dospěli.

Pokusme se o konkrétnější interpretaci motivů prvního stasima vzhledem k moderní *Antigoně*. Estétova hrdinka ukazuje, že napětí mezi dobrem a zlem není pouze záležitostí dodržování či překračování hranic, ať už by si je individuum stanovovalo samo nebo skrze společenské zřízení a jeho normy. Trvalost tohoto napětí lze odůvodnit mnohotvárností a komplikovaností situací, jimž v životě čelíme. Tváří v tvář nepředvídatelnému jsme stále nuceni ptát se po samé

⁹⁹ Poznamenejme, že např. pro Oudemans a Lardinois hrají prvořadou roli právě stasima, teprve po jejich analýze se autoři věnují jednotlivým dějstvím dramatu. Viz OUDEMANS, Th C. W. a A. P. M. H. LARDINOIS. *Tragic ambiguity*, s. 118–159. Z první kapitoly připomeňme, že také pro Heideggera hraje nejdůležitější roli první stasimon.

¹⁰⁰ Viz vv. 334–383. SOPHOCLES. *The Antigone of Sophocles in Greek and English*, s. 30–35.

podstatě dobra a pokoušet se učinit jeho nárokům zadost. Právě v takovém napětí se nachází moderní hrdinka: Neví, zda je dobré otcovu vinu vyjevit (příp. komu), nebo zda ji skrývat až za hrob. V souvislosti s tím je třeba propracovat motiv myšlení a vášní, který je ve stasimu zmíněn. (Je to nezbytné tím spíše, že nás k této problematice vedl již editor spisu.) Příběh novodobé Antigony ukazuje, že rozvinutí vědomí (možnost reflexe a sebereflexe) neimplikuje správnost jednání ani jeho snadnost. Moderní hrdinka je neméně vydaná napospas vyhocené situaci – rozhodnout se a jednat je pro ni (kvůli reflexivitě) vlastně ještě obtížnější než pro hrdinku antickou.

Druhá sborová píseň¹⁰¹ pojednává o kletbě rodu Labdakovců. Božskou vůli nezmůže spánek nebo zapomnění, ani čas ji neotupí. Nevyhnutelná rodová zátěž nakonec způsobí, že hrdina si vytváří klamné naděje a chybuje, dokonce často považuje dobré za zlé. Slova o tíži dědičného platí právě tak pro naši Antigonu, jak máme však rozumět nejednoznačnosti dobra a zla? Moderní interpret by snadno upadl do nietzscheovských výkladových vzorců, nicméně nabízí se i jiné vysvětlení, které zároveň naváže na naši reflexi stasima prvního. Nuže, jistě má smysl rozlišovat dobré a zlé a v mnoha situacích to ani není obtížné. Když však hrdina upadá do tragických rozporů (a pouze zčásti vlastní vinou), rozlišit dobro a zlo (příp. cennější dobro od méně cenného) je mnohem obtížnější, ne-li naprosto nemožné. Ať už bude jednat jakkoliv (přičemž i nejednat bylo by jedním), vždy uchrání nějakou z hodnot jen zraněním hodnoty jiné.

Krátké, ale neméně významné třetí stasimon¹⁰² vyzývá Eróta, přináší tedy téma lásky, resp. touhy: Této mocné, vítězí, ale i ničivé síle (jejíž dvojznačnost jakoby zrcadlí dvojznačnost lidské podivuhodnosti) neodolají ani bohové, natož některý ze smrtelníků. Silné city zde nachází ne sice své ospravedlnění, ale přeci jen jisté empatické vysvětlení. Tím spíše to podle slov sboru platí pro mladou hrdinku. (Blíže se tomuto motivu budeme věnovat později.)

Stasimon čtvrté¹⁰³ a páté¹⁰⁴ můžeme pojednat stručněji. První jmenované znovu exponuje topos nevyhnutelného osudu, druhé pak, hledaje Thébám novou naději, oslavuje Bakcha a jeho veselí. Zmínku si zaslouhují ještě závěrečná slova sboru¹⁰⁵ (v. 1348-1353), jež kladou pro antiku typickou otázku po dobře prožitém lidském životě (εὐδαιμονία). Ačkoliv je odpověď bezmála ironická a necitlivá vzhledem k tragédii, jejímž svědkem divák byl, chór nabádá k rozváznému

¹⁰¹ Viz vv. 583–630. SOPHOCLES. *The Antigone of Sophocles in Greek and English*, s. 54–57.

¹⁰² Viz vv. 783–800. *Ibid.*, s. 72–73.

¹⁰³ Viz vv. 944–987. *Ibid.*, s. 84–87.

¹⁰⁴ Viz vv. 1115–1152. *Ibid.*, s. 98–101.

¹⁰⁵ Viz vv. 1348–1353. *Ibid.*, s. 118–119.

sebeovládání a úctě k bohům – učit se teprve z vlastních chyb s sebou nese příliš velké tresty. (Topos lidského štěstí zevrubně pojednáme v oddíle Nejnešťastnější.)

Také bližší pohled na dramatické epizody Sofoklova odkryje několik podstatných motivů, v nichž se obě *Antigony* stýkají. Všechny podrobněji rozpracujeme v dalších oddílech práce. Prvním z nich je motiv pohřbení (resp.: ukamenování) zaživa¹⁰⁶ (trest vyměřený Kreóntem tomu, kdo překročí jím vydaný zákon), který estét významným způsobem přetváří. Další styčný bod představuje otázka komunikace, problém vzájemného nedorozumění. Antická Antígona obhájí svou lásku k blízkému člověku (bratra chápe jako „přítele“, φίλος) poukazem k věčnému řádu (νομός), naráží však na Kreóntovo nepochopení – thébský vládce považuje za přítele pouze přítele obce, za platný zákon výhradně zákon lidský. Antígona moderní se setkává s podobným problémem, vyhroceným do ještě závažnější podoby: Nejenže je obtížné komunikovat s ostatními a nacházet týž smysl výrazů, jež používáme, ale ani s našimi nejbližšími a nejdůvěrnějšími nemůžeme sami sebe plně sdílet. A konečně zmiňme ještě motiv panenství a nenaplněného ideálu ženství (manželství, mateřství): Neposkvrněná Antígona si tváří v tvář smrti uvědomuje, že jejím jediným „snoubencem“ je smrt.¹⁰⁷

Co vyplývá z našich dosavadních analýz? Jde snad o estétův apel na moderní dramatiky, aby čerpali z antických vzorů, má-li být dosaženo tragična? To by byl velice malý zisk jeho pojednání. Spíše lze říci toto: máme-li náležitě pochopit lidský život, nevystačíme si s reflexí sebe sama a naší současné situace. Namísto toho je třeba obrátit se k antické reprezentaci lidského života a konfrontovat naše pojetí s tehdejšími – až díky tomu bude naše porozumění celistvější.

II. 4. 3 Srovnání s Hegelovou interpretací

Četbu „mezi řádky“, či lépe a přesněji řečeno metodu četby *skrze řádky*, jež je vedena nikoliv intuicí, ale srovnáváním s konkrétním relevantním textem, lze dobře uplatnit též v případě komparace estétových myšlenek s Hegelovými. Ačkoliv se estét pokouší o dramatický „remake“ a Hegel zase používá *Antigonu* v průběhu výkladu o vzdělávání vědomí, lze říci, že oba autoři nepřímo podávají určitý výklad Sofoklovy tragédie. Proto dává dobrý smysl tyto výklady srovnat.

Jakkoliv nelze Hegelovi upřít to, že se ve *Fenomenologii* věnuje většině významných aspektů *Antigony* (to jsme zmínili již v části I.1), přesto platí, že ve středu jeho zájmu stojí konfliktní

¹⁰⁶ Viz v. 36. SOPHOCLES. *The Antigone of Sophocles in Greek and English*, s. 4–5.

¹⁰⁷ Jedná se o řadu míst ve čtvrtém dějství dramatu. Pro další výklad není nezbytné je blíže specifikovat.

chápání zákona či řádu (νομος), potažmo konstituce mravnosti. Antigona i Kreón se vydělují ze života polis jako vyhraněná mravní individua. – Jako vyrovnání s Hegelem lze chápat již estétovo rozlišení mezi vinou etickou a estetickou, tematizované v předchozí podkapitole. Zatímco německý myslitel se domnívá, že každá tragická vina má povahu etickou, estét ukazuje, že etičnost viny nacházíme pouze v moderní tragédii, a to jako umělecký defekt. V evokaci moderní *Antigony* lze tuto tendenci dále sledovat. Možná právě proto zcela chybí postava Kreóna, stejně jako jakákoliv zmínka o pojmu zákona, případně hlubší zájem o vztah mezi rodinou (rodem) a obcí (státem). Signifikantní je rovněž marginalizace sourozeneckých vztahů (k bratrovi i sestře). Zatímco Hegel priorizuje vztah bratra a sestry¹⁰⁸, estét tento opomíjí a soustředí se na další dva: vztah milostné dvojice a vztah potomků k rodičům.¹⁰⁹ Namísto vztahu mezi soukromou a veřejnou sférou lidského života jako by se zde ozývala problematika ještě starší, vpravdě archetypální. Jedná se o poměr mezi rodinou, do níž se narodíme, a rodinou novou, již chceme založit, jak ho nacházíme tematizován např. již v Bibli: „Proto opustí muž svého otce i matku a přilne ke své ženě a stanou se jedním tělem.“¹¹⁰ Estét nepřímou poukazuje, že tento odchod může být právě tak obtížný i pro ženu.

„Podstatné určení“ rodu se týká všech lidí bez výjimky (tedy *Antigony* moderní i současné) a jeho náležitá dramatická reprezentace nám pomáhá porozumět naší vlastní situaci. Má větší důležitost než povaha samotné dramatické zápletky – tuto je třeba nepřecenit. Přesvědčivě to dokládá následující pasáž: „Pokud bychom to chápali jako izolované faktum, jako kolizi sesterské lásky a piety s nahodilým lidským zákazem, zarputilá Antigona by již nebyla řeckou tragédií, byl by to tragický sujet zcela moderní.“¹¹¹ Estét se tím jednoznačně vymezuje vůči Hegelovu výkladu (a nepřímou i proti některým výkladům dnešním). A potvrzuje se, že naše hledání paralel mezi antickou a moderní *Antigonou* se pravděpodobně ubírá správným směrem.

¹⁰⁸ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologie ducha*, s. 335–337. (Odst. 455–456.)

¹⁰⁹ Vzhledem k tomu, že Sofoklova Antigona chápe rodinné pouto (ať už k otcí nebo k bratrovi) jako přátelství (φιλία), bylo by možné chápat moderní *Antigonu* jako tragédii konfliktu mezi láskou (ἔρως) a rodinným poutem (φιλία). Viz GREENSPAN, Daniel. *The passion of infinity*, s. 153.

¹¹⁰ Gn 2, 24. Verš nachází svůj ozvuk též v Mal 2, 15–16, v NZ pak v Mt 19, 5 či Mk 10, 7–8, dále 1K, 6, 16 a Ef 5, 31. V dalším výkladu budou mít některé z těchto pasáží svou důležitost.

¹¹¹ [Sees dette som et isoleret Factum, som en Collision mellem søsterlig Kjærlighed og Pietet og et vilkaarligt menneskeligt Forbud, saa vilde Antigone ophøre at være en græsk Tragedie, det var et aldeles moderne tragisk Sujet.] SKS 2, 154. (V českém překladu s. 188.)

II. 4. 4 Moderní tragédie

Poté, co estét načrtnul svým posluchačům obrysy své moderní *Antigony*, táže se, zda v nich tato hrdinka vzbudila potřebný zájem.¹¹² Zatímco v textu zůstává tato otázka spíše otázkou řečnickou, my se pokusíme skutečně na ni odpovědět. Bude nás zajímat, zda by se estétův básnický pokus mohl stát funkční moderní tragédií.

Ačkoliv by otázka po funkčnosti představované tragédie mohla působit triviálně a odpověď by se mohla zdát jako kladně zodpovězená již předem, záležitost není tak samozřejmá. Např. Gadamer, zabývaje se v rozboru tragična též estétovým pokusem, tvrdí, že „jeho přebásněná *Antigona* by již nebyla tragédií.“¹¹³ Je tedy potřeba pečlivě zvážit, zda se v *Bud' – anebo* setkáváme s moderní tragédií nebo jakousi „anti-tragédií“. Když se na otázku po mezích tragična podíváme ze širší perspektivy, uvidíme ještě jasněji, že možnost moderní tragédie lze vyloučit několika způsoby:

- i. Lze si představit, že případná nefunkčnost moderní *Antigony* jako tragédie by byla součástí Kierkegaardova „vedení čtenáře“ po spise *Bud' – anebo*. V takovém případě by měla ukázat především na limity estétova výkladu a nepřímou by zpochybňovala i další „poznatky“, k nimž ve svých „papírech“ dospívá. Naproti tomu otázka po samotných možnostech moderní tragédie by zůstala nezodpovězena.
- ii. Nelze vyloučit ani možnost nefunkčnosti tragédie jako záměru pisatele A. Skica tragédie, která ve skutečnosti tragédií není, snaha vzbudit soustrast čímsi, co ji nevzbuzuje, by jej dále vzdalovala od prožívané skutečnosti a od lidské společnosti.
- iii. Jakkoliv vstřícní bychom byli jako interpreti, nemůžeme vyloučit ani tu možnost, že v moderní *Antigoně* dochází zkrátka a dobře k uměleckému i výkladovému defektu, aniž by to bylo možné dále vysvětlit. Takové selhání bychom pak považovali za podstatnou slabinu celého textu.
- iv. Je třeba zmínit ještě možnou ozvěnu Hegelovy *Fenomenologie*, v níž nacházíme pasáže o „prozaičnosti“ moderního světa a ztrátě tragického a hrdinského rozměru života. Ty lze interpretovat takto: „Prozaično světa čerpá svou sílu ze subjektivní svobody moderního člověka. Zatímco tragický osud se odvíjel podle věčných

¹¹² Viz SKS 2, 155. (V českém překladu s. 188.)

¹¹³ GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I: nárys filosofické hermeneutiky*. Praha: Triáda, 2010, s. 128.

zákonů, které vyvěraly z božského světa, moderní člověk si spřádá svůj osud uprostřed rozvolněných struktur.“¹¹⁴

Ohledání výkladových možností je nicméně pouze prvním krokem a ještě nedokazuje, že by *Antigona* z pera pisatele A tragédií nebyla. Prozkoumáme tedy, zda moderní *Antigona* vyhovuje vlastním kritériím pisatele A, která jsme představili v předchozí podkapitole. Následně budeme zjišťovat, v jakých ohledech by estétův tvůrčí záměr ohrožovala Gadamerova námitka.

Má-li být moderní vážné drama zároveň funkční tragédií, je podle pisatele A třeba, aby reflektovalo některé motivy antické tragiky. Díky tomu porozumí divák tragické vině v její ambivalenci, zakusí její „lahodnost“ a hojivou moc a pocítí nad dramatickou postavou soustrast. – Estét přejímá ve své sofoklovské evokaci antické přesvědčení, že máme-li porozumět životu druhého (potažmo i našemu vlastnímu), není možné mu porozumět pouze z něho samého (z jeho přítomné skutečnosti a z jeho možností), nýbrž je třeba chápat jej v širších souvislostech. Východiskem sice může být jedinec, jeho povaha, myšlení a jednání, neméně důležité však je zohlednit jeho limity a meze, ona „podstatná určení“.

V případě moderní *Antigony* se jedná o motiv dědičnosti. Podstatné určení se tedy nevytratilo, není pouhým „pozadím“, naopak celé drama rozpohybuje. Antigona je však nepřijímá jako jednou provždy daný „nezměnitelný horizont“¹¹⁵, nýbrž jej *reflektuje*. (Plně rozvinutou subjektivitu a s ní související pochybnost chápe estét jako určující znak modernity.) Dále promysleme estétův příměr: Lze říci, že její tragičnost spočívá též v tom, že skrze reflexi se pokouší nahlížet svůj problém z jiných perspektiv a hledá „horizonty“ další, přestože je jasné, že z „krajiny“ vlastního života se nemůže nikdy zcela vzdálit. Platí to tím spíše, že reflexí prohloubené napětí mezi „horizonty možností“ a aktuální situací rozdírá nitro hrdinky. O to obtížnější pak pro ni je zjednat si náležitý vztah k vášním a k celému vnitřnímu prožívání; těžko zvládnutelný vnitřní život (ač uvnitř, mimo její dosah) se stává dalším „podstatným určením“

¹¹⁴ MATĚJČKOVÁ, Tereza. *Hegelova fenomenologie světa*. Praha: OIKOYMENH, 2019, s. 207. Pro Hegelovy myšlenky o prozaičnosti viz HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologie ducha*, s. 276–298. (Odst. 353–393.) Dále viz: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika I*. Překladatel Jan PATOČKA. Praha: Odeon, 1966, s. 144–148. K obojímu srov. MATĚJČKOVÁ, Tereza. *Hegelova fenomenologie světa*, s. 200–243.

Čtenář si jistě povšimne, že Hegelova teze o nahrazení tragična prozaičnem kontrastuje s jeho rozlišením tragična antického a moderního, v němž pro moderní tragédii ještě nachází místo. Tento nesoulad lze nicméně vysvětlit poukazem k zásadnímu *rozdílu*, který Hegel spatřuje mezi antickou a moderní tragikou a o němž jsme referovali již v části I.1. Pro Hegela je moderní tragédie pouze (ne zcela důslednou) dědičkou tragédie antické. Je podle něj možné hovořit o historické kontinuitě tragédie, ne však o přetrvávajícím „pravém tragičnu“, jež hledá Kierkegaardův estét.

¹¹⁵ [den Horizont (...) uforanderlig] SKS 2, 154. (V českém překladu s. 187.)

a vede k zatvrzení jejího charakteru.¹¹⁶ – Proponované drama tak nese aspekty antické i moderní a kombinuje je tak, že dosahuje požadované dvojznačnosti tragické viny: rozhodnutí zarputile střežit otcovo tajemství činí sice Antigona svobodně a po zralé úvaze, možnosti rozhodnutí však byly omezeny podstatnými určeními. Vina tak není naprostá a divák má možnost pocítit s hrdinkou soustrast.

Soustrast diváka se obvykle ještě zvýší, nahlédne-li, že dramatická situace nabízela rovněž jiné řešení: nikoliv tragické, ale smířlivé. To by mohlo platit též pro moderní *Antigonu* – vodítkem nám bude výše zmíněná Chateaubriandova *Atala*. Úryvek z novely sice představuje motto druhého dílu spisu, její narativ však bezpochyby vytváří paralelu k estétově Antigoně a může nám mnohé prozradit. Rovněž titulní hrdinka francouzského autora totiž prožívá napětí mezi požadavky rodu a lásky: Matce přislíbila, že v celoživotním panenství zasvětil život Bohu, pocítuje však upřímnou a opěťovanou lásku k Šaktovi. Nakonec umírá vlastní rukou, což by mohlo napovídat něco o smrti moderní Antigony. S jistotou to však tvrdit nelze.

Příběh *Ataly* nabízí kromě této analogie ještě cosi, s čím se v moderní *Antigoně* nesetkáme. Jedná se o postavu poustevníka Aubryho, u něhož milenci nacházejí bezpečí. Právě on vysvětluje Šaktovi po tragické sebevraždě hrdinky, že *mohla* porušit slib daný matce a že neměla právo brát si život. Paralela k moderní *Antigoně* je zjevná: Rovněž estétova postava patrně mohla porušit závazek k otci. (Sice si jej, na rozdíl od *Ataly*, uložila sama, to však na podstatě věci nic nemění.) Řešení kolizí porušením slibu by samo o sobě nebylo uspokojivé. Přihlédneme-li však k síle a vzájemnosti lásky, řešením obou tragických příběhů by mohlo být toto: nahradit problematický slib ve jménu rodinných závazků slibem novým, manželským. Patrně by to platilo jak pro *Atalu*, tak pro *Antigonu*.

Povahu moderní tragédie dále zpřesníme, budeme-li se spolu s estétem zabývat pojmovým párem smutek – bolest¹¹⁷, jímž lze dále osvětlit vztah antické a moderní tragiky, a pojmem úzkosti¹¹⁸ (ve vztahu ke smutku a ve vztahu k tragické emoci bázně). Smutek a bolest lze chápat jako limitní případy recepce tragického dramatu. Zatímco nejvyšší smutek divák pocítuje, když je svědkem příběhu nevinosti drcené osudem (tehdy přechází smutek v rozhořčení), naprostá bolest (přecházející ve výčitku) se ho zmocňuje tehdy, když přihlíží stěžím ospravedlnitelné vině – zlu páchanému s plnou zodpovědností. Ani jeden z krajních případů nevzbuzuje v divákovi

¹¹⁶ V souladu se zjištěními z první kapitoly (konkrétně s Knoxovým pojetím sofoklovského hrdiny) lze zarputilost moderní Antigony chápat rovněž jako navázání na jeden z důležitých rysů antické dramaturgie.

¹¹⁷ Viz zejm. SKS 2, 149–150. (V českém překladu s. 183–184.)

¹¹⁸ Viz zejm. SKS 2, 153–154. (V českém překladu s. 186–187.)

soustrast – ta totiž leží mezi oběma krajnostmi, vzbuzuje ji nejednoznačnost viny konfrontovaná s tragickými následky jednání. Vztah antické a moderní dramatické poezie lze pak vystihnout nikoliv úplným převážením, ale výraznou převahou jednoho z pólů recepce: v antice převládá smutek, v moderně bolest.

Estétovu úvahu o obou právě zmíněných krajnostech dále rozvíjíme úvahou o související tragické emoci bázně: rozhořčený smutek by v divákovi vzbudil pouze nesmírnou bázeň před hrůzami, které ho mohou v životě potkat, a tak by vedl k obavě z jakéhokoliv jednání. Působení bolestiplné výčitky by mohlo přinést ještě horší následky: Příliš odvážně naladěný divák by mohl snadno přecenit své vlastní schopnosti (úsudku i jednání) a sám upadnout do tragické *hybris*. A tak zatímco náležitá reprezentace tragična vede diváka k reflexi vlastních možností a uvážlivému jednání, následkem reprezentace nenáležité tíhne k nerozhodnosti, nebo dokonce ke zlu. Opět se ukazuje, že recepce dramatického příběhu prorůstá do našeho vlastního jednání a zásadním způsobem je směřuje.

Je na místě ještě zpřesnit vztah bázně [*Frygt*] a úzkosti [*Angst*]:¹¹⁹ zatímco bázeň je kategorií bezprostřední a nereflektovanou, úzkost v sobě zahrnuje reflexi předmětu i reflexi o čase, je to „orgán, skrze nějž subjekt dosahuje smutku a asimiluje si jej.“¹²⁰ Na této pojmové dvojici se nejlépe ukazuje, že moderní subjekt se k antickému světu již nemůže „vrátit“. (Zároveň se ale od něj nemůže distancovat, právě před tím estét varuje. Je třeba zjednat si k němu skrze reflexi náležitý vztah.) Nejde jen o to, že moderní hrdina „jinak myslí“ – totéž platí i pro moderního diváka. V tomto smyslu platí, že pro moderního diváka nebo čtenáře přestává antická tragédie být antickou tragédií (problém, na nějž jsme narazili již v rozboru filologických interpretací). Tam, kde antický divák zakoušel bezprostřední bázeň, divák moderní tuto bázeň dále reflexivně proměňuje a zakouší úzkost. Tím spíše je podle estéta třeba i dále a náležitě rozvíjet tragickou dramaturgii. Rovněž moderní *Antigona* je proto jiná než ta Sofoklova: Reflektuje jedno ze svých „podstatných určení“, čímž proměňuje v úzkost dokonce i to, co v antické hrdince nevzbuzovalo ani bázeň, neboť to přijímala jako „nezměnitelný horizont“ svého života. Zatímco v případě moderního diváka antické tragédie by úzkost mohla být pouze výsledkem jeho recepce, v případě moderního diváka moderní tragédie se stává úzkost rovněž záležitostí

¹¹⁹ Abychom oba pojmy důsledně odlišili, nepoužíváme ve výkladu pojmu strachu – ten by totiž mohl být intuitivně zaměňován jak s bázní, tak s úzkostí. Český překlad pracuje s pojmem strachu jako s ekvivalentem úzkosti a užívá obou. V původním textu to sice může najít své opodstatnění, my se však pro přehlednost přikláníme k jedinému pojmu, a to k tomu zažitějšímu, tedy k úzkosti.

¹²⁰ [*Angst er det Organ, hvorved Subjectet tilegner sig Sorgen og assimilerer sig den.*] SKS 2, 153. (V českém překladu s. 186.)

dramatické reprezentace. Díky tomu se může recepce dále prohlubovat a vést i k případnému překonání úzkosti.

Shrňme dosavadní zjištění ve vztahu k výše zmíněným čtyřem bodům, které ukazovaly, v jakých ohledech by mohla být ohrožena tragičnost estétovy *Antigony*. Zjistili jsme, že *Antigona* by mohla být funkční tragédií přinejmenším tehdy, uplatníme-li na ni estétova vlastní kritéria. (Není tedy uměleckým defektem, ať už záměrným či nezáměrným.) Zároveň jí lze rozumět jako jistému odstupu vůči hegelovské prozaičnosti. Jak by mělo vyplývat z našich předchozích analýz, autor A se ztotožňuje s poukazem k absenci tragična v moderně, nicméně nesmiřuje se s pouhým konstatováním této skutečnosti. Bez tragického rozměru člověk přestává být plně člověkem, je proto třeba tragično znovu získat moderním *reflexem* jeho antické podoby.

Závěrem oddílu je třeba vrátit se ke zmíněné Gadamerově námitce, že estétova „přebásněná *Antigona* by již nebyla tragédií.“¹²¹ Vzhledem k tomu, že se v příslušné pasáži spisu *Pravda a metoda* setkáváme pouze s několika letnými poukazy, nikoliv se zacílenou argumentací, bude třeba vyvodit závěry z myšlenkového kontextu, který tuto myšlenku obklopuje. Německý filosof se zabývá tragičnem jako vhodným příkladem pro tázání po ontologii uměleckého díla, všímaje si, že již Aristotelova definice tragédie „výslovně zahrnuje také divákově rozpoložení.“¹²² Právě to považuje za nejtrvalejší „odlesk“ tragična antického v moderním (záměrně zde navazuje na Kierkegaardovo slovní spojení); podobně jako Kierkegaardův estét si všímá také určité nedobrovolnosti, která se netýká jen hrdinova osudu, ale také divácké recepce – bázeň i soustrast se diváka spíše bezprostředně zmocňují, než aby byly výsledkem jeho subjektivních duševních pochodů.¹²³ Nakonec se zabývá problematikou křesťanské tragédie a rozlišuje mezi utrpením, které vychází z rodového prokletí, a bolestí, s níž vědomí zakouší rozpor uvnitř sebe sama. Nabízí se proto hned několik hledisek, z nichž by bylo možno nahlížet na estétovu *Antigonu* jako na „již-ne-tragédii“:

- i. Potíž by mohla spočívat v tom, že estétova *Antigona* je *přebásněná* – nejedná se tedy o „inscenovatelné“ drama, ale pouze o skicu k jeho námětu. Takovou námitku by bylo lze považovat za oprávněnou, ne však za podstatnou. V souladu

¹²¹ GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I*, s. 128.

¹²² *Ibid.*, s. 125.

¹²³ Obě myšlenky viz *Ibid.*, s. 126. S touto myšlenkou by však bylo možné polemizovat na základě našich zjištění v bezprostředně předcházejících odstavcích. Lze sice uznat, že bázeň je předreflexivní duševní hnutí, které se zmocňuje jakéhokoliv diváka (tedy také antického i moderního). Z toho však ještě nevyplývá, že by reflexe bázně nemohla samu bázeň významným způsobem proměnit.

s Aristotelem nutno upozornit, že podstatnou složku tragična (jeho potenci vzbuzovat soustrast) tvoří povaha děje, nikoliv scénický efekt. Tragického účinku může dosáhnout i prosté vyprávění, naproti tomu scénické provedení ještě není jeho zárukou.¹²⁴

- ii. Problémem by dále mohla být povaha události, která vzbuzuje soustrast nad moderní Antigou: vytrvale střežené tajemství, odvaha mlčet až za hrob – to vše je přeci obtížné učinit v inscenaci *zjevným*. – Přesto to učinit lze, například prostřednictvím chóru nebo monologů plných náznaků, reflexí a nepřímých poukazů.
- iii. Za další problematický aspekt považujeme fragmentárnost estétova sdělení – ani to totiž neusnadňuje tragickou recepci estétova tvůrčího pokusu. V následujícím oddíle se přesto pokusíme ukázat, že fragmentární povaha moderní *Antigony* sice komplikuje náležitou diváckou recepci, zároveň však kupodivu mnohé vyjevuje.
- iv. Poslední možná námitka by se pak mohla týkat obtíží spojených s křesťanskou tragédií. Rovněž tento bod je třeba vzít v úvahu. Podobně jako otázce fragmentu bude třeba věnovat se mu detailně v samostatném oddíle – tím spíše, že autor A rozhodně není autorem religiózně založeným.

První dvě z možných námitek vůči tragičnosti se nám podařilo překonat poměrně snadno. Naproti tomu další dvě budou vyžadovat další zevrubné zkoumání.

II. 4. 5 Fragment

Ačkoliv fragmentárnost sdělení komplikuje recepci moderní *Antigony*, je zároveň rysem reflektovaným – sám estét dopředu upozorňuje na fragmentární povahu svého tvůrčího příspěvku (text nese podtitul „pokus fragmentárního úsilí předčítaný Συμπαράνεκρωμενοι“¹²⁵). Ukážeme, v čem spočívají limity fragmentu a jaké možnosti sdělení nabízí.

Zásadní námitka se týká tvůrčí nepoctivosti estéta, neboť ten ve svém fragmentárním uměleckém příspěvku zaměňuje myšlenku díla (námet, předběžnou představu, vidinu celku) s jeho skutečným uměleckým vyhotovením. Patrně se domnívá, že ona myšlenka je beztak důležitější, zatímco konkrétní zpracování by bylo pouze záležitostí podružnou, řemeslnou. (Mimochodem, taková pozice by jej přibližovala hegelovským myšlenkovým schémátům.¹²⁶) – Nedostáváme se zde až do nesnází, blízkých problematice konceptuálního umění, které

¹²⁴ Viz *Poet.* 14, 1453b 1–8.

¹²⁵ SKS 2, 137.

¹²⁶ Viz HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika I*, s. 100.

nadřazuje koncept (projekt, myšlenku) uměleckému propracování, stává se ozvláštňující banalitou nebo aforistickou pseudofilosofií? (Považme, že s takovým přístupem by Delacroix zůstal u skic a z každé Bachovy fugy by zbylo jen pár tónů tématu.)

Autor A zapomíná, že zachovat ze smyslově přístupné formy uměleckého díla pouze myšlenku a nápad neznamena zachovat to podstatné a povýšit je na hodnotnější umělecký tvar, nýbrž opominout nedílnou součást uměleckého vyjádření a přijít s jakousi „formou“, která formou není. Záměrná nedbalost riskuje nezajímavost, opominutí a banalitu. Vyjevují se tak meze estétova života: nepovažuje za důležité uchopit celek nebo se o to alespoň pokoušet, odmítá najít a vytvořit odpovídající dramatický tvar, není schopen dovést dílo ani čin až do konce, k cíli.

Přesto nacházíme hned několik ohledů, v nichž fragmentárnost sdělení nachází své opodstatnění. Již při srovnání moderní *Antigony* se Sofoklovou jsme ukázali, že evokovanou moderní tragédií lze pochopit s patřičnou znalostí tragédie původní, antické. Vidíme tedy, že z hlediska porozumění nemusí být fragment formou „děravou“: Bílá místa snadno doplňujeme nikoliv na základě vlastních momentálních intuic (ty se často velice liší a mohly by nás odvést od pravdy sdělení, místo aby nás k ní přivedly), ale na základě obeznámenosti s uměleckou tradicí: např. s jinými zpracováními téhož motivu či tématu. To, že je naše porozumění fragmentu tragédie funkční, dokládá jednak odhalení mnohých motivů ze Sofoklovy tragédie, jež nás přibližují úplnosti, jednak naše schopnost pocítit soustrast s hrdinčiným příběhem.

Útržkovitost sdělení nachází své hlubší opodstatnění v motivech života a smrti. Platí sice, že jednou z nejvytrvalejších lidských snah je snaha o kontinuitu a integritu vlastního života, přesto však lze říci, že tuto jednodušnost a celistvost můžeme nahlížet nanejvýše v životech nás samých (a i zde je to problematické). Pouze vlastní život prožíváme *celý*, můžeme jej postupně poznávat, z nemalé části utvářet (byť ne zcela, jak ukazuje estét hned v rozboru antické a moderní tragiky), hlouběji a hlouběji mu rozumět a v okamžiku smrti jej nahlédnout jako celek. Zabýváme-li se však životy jiných – těch, kteří jsou nám blízcí nebo v nás vzbuzují zájem, nevyjímaje tragické hrdiny – nesetkáváme se než se zlomky a útržky. (I celistvé dramatické kusy představují pouze výsek z hrdinova života.) Jakkoliv cenná, důležitá a poctivá (protože neunáhlená) je snaha porozumět druhému lépe, poznat více z jeho „životních útržků“,

abychom vytyčili alespoň *obrysy* celku, přesto vždy zůstává snahou fragmentární. „Poznáváme, že veškerá lidská snaha a její *pravdivost* tkví v tom, že je fragmentární.“¹²⁷

Tato zjištění nás přivádějí k tématu lidské smrtelnosti: fragmentární povaha je nejen pravdou života, ale také pravdou smrti. Vždyť právě po smrti zbude z celého života pouze zlomek, odkaz. *Celek* zemřel, zůstaly pouze útržkovité vzpomínky, zaprášené fragmenty, ruiny pozůstalosti, jež všechny nacházejí svůj obraz v náhrobních kamenech, připomínkách *pars pro toto*. Skutečnosti, že fragment přiléhá životu i smrti, lze rozumět jako poukazu k neoddelitelnosti obou: Jedinečnost a neopakovatelnost prvního (která však nevylučuje dílčí opakování a „variace“, díky nimž jsme schopni vytvářet menší celky a snáze se v onom velkém celku orientovat) je podmíněna nevratností druhého.

Zdůrazněme, že zlomkovité rysy nejsou pouze záležitostí estétovy *Antigony*, naopak prorůstají celým *Bud' – anebo*. Připomeňme podtitul díla: *fragment života*. Nejen moderní tragédie zůstává nezaceleným zlomkem, rovněž celý život *bezejmenného* estéta i etika Wilhelma poznáváme pouze skrze několik textů ukrytých v sekretáři, tj. ve *zlomku pozůstalosti*, který si editor zakoupil. Tím spíše to platí pro editora, jehož poznáváme na několika málo stránkách předmluvy, nepřímo pak také skrze (dříve analyzovaná) editorská motta a oba díly spisu.

Ačkoliv by bylo intuitivní chápat útržek a torzo jako statický pozůstatek (jehož jedinou změnou by mohlo být pouze další ubývání, chátrání a mizení), jeho analogie k životu ukazuje na určitou dynamiku. Tu lze rozvinout dvěma způsoby. Jednak je třeba se zastavit u výrazu *ruina*. Estét hovoří o fragmentech jako o posmrtných spisech [*Efterladte Papirer*, doslova: spisy „po životě“, přeživší spisy,] a přirovnává je k ruinám, neboť obojí přiléhá tematice smrti a pohřbu.¹²⁸ Všimněme si, že původní význam latinského *ruina* neoznačuje pouze výsledek zkázy, ale také její průběh, tedy pád, kolaps, katastrofu. V tomto smyslu lze říci, že fragment (*ruina*) je formou bytostně přiléhající *tragickému ději*.

Dále je třeba zabývat se spolu s estétem problematikou lidského odkazu. Fragment lze sice chápat jako stálou připomínku lidské smrtelnosti, *memento mori*, právě tak ale dokládá určitý přesah lidského života: „něco“ z člověka zůstává pro další generace. I kdyby to byla jen vzpomínka nebo zapadlý náhrobní kámen, vždy se setkáváme s jistou mírou kontinuity. Tak se mimo náš dosah dostává nejen to, co ovlivňovalo náš život (ať už to bylo „podstatné určení“ vnější nebo vnitřní, jak jsme ukazovali v podkapitole o antickém a moderním tragičnu), ale i to,

¹²⁷ [anerkjende det som det Eiendommelige for al menneskelig Stræben i sin *Sandhed*, at den er fragmentarisk] SKS 2, 150. Kurzíva DŠ. (V českém překladu s. 184.)

¹²⁸ Viz SKS 2, 151. (V českém překladu s. 185.)

co po nás zůstává. Zatímco český výraz odkaz nebo dědictví zní poněkud vznešeně, dánské označení této skutečnosti [*Efterladenskab*] poukazuje k určitému zbytku a torzovitosti,¹²⁹ přeneseně navíc označuje bezprizorné a opuštěné dítě. Taková představa přesně přiléhá příběhu moderní *Antigony* (otec ji opustil, aniž by se ona stala na něm nezávislou) a postihuje jeden z podstatných rysů lidského života: Člověku vlastní nezacelenost se netýká v první řadě lidského sebevědomí, jak se domníval (mladý) Hegel a jak zdůrazňovali existencialisté.¹³⁰ Je ukotvena hlouběji, pramení z nevyhnutelných a důležitých lidských vazeb, které neztrácejí svou sílu ani tehdy, jsou-li přetrženy smrtí. Problémem není to, že by bylo individuum ponecháno samo „napospas“ světu, nýbrž jde o napětí mezi „ponechaností“ a konstitutivními vazbami, „podstatnými určeními“.

Vidíme tedy, že forma fragmentu reprezentuje podstatné rysy lidského života: ukazuje jeho meze tváří v tvář smrtelnosti a zároveň s sebou nese aspekt dědičnosti a tradice. Nejhodnotnější plody nese, když je konfrontován s neutuchající („metafyzickou“, byť předem k neúspěchu odkázanou) lidskou snahou uchopit celek. Právě tuto snahu však u estéta takřka nenacházíme a lze ji považovat za jednu z nejvýraznějších slabin jeho životního náhledu. Pisatel A, poznávaje fragment jako symbol lidského života, rezignoval na celek.

II. 4. 6 Zaživa pohřbená

Zatím se nám podařilo představit děj proponovaného dramatu, odhalit jeho vztahy k původní tragédii a dále mu porozumět srovnáním s Hegelovými myšlenkami. Následně jsme ukázali, v jakém smyslu by estétova *Antigona* byla *tragédií*, a to *tragédií moderní*, a promysleli jsme možnosti a meze fragmentárního vyjádření. Než se obrátíme k závěrečné konfrontaci estetického, etického a náboženského, budeme věnovat pozornost dvěma dalším podstatným rysům estétovy *Antigony*: motivu pohřbení zaživa a motivu lidského štěstí.

Již ve „vstupní“ podkapitole, kde jsme se „seznamovali“ s editorem Victorem Eremitou i bezejmenným estétem A, jsme upozornili, že text o antickém a moderním tragičnu vytváří s dalšími dvěma následujícími texty určitý triptych – spojuje je totiž motiv podivného spolku nazvaného *Συμπαρανεκρωμενοι*, jehož je estét členem. Výraz *Συμπαρανεκρωμενοι* je zjevně inspirován starou řečtinou, nicméně v této podobě jej nenacházíme v žádném z dochovaných textů. Jedná se tedy o estétův neologismus, který lze přeložit jako společenství živoucích

¹²⁹ Viz SKS 2, 152. (V českém překladu s. 185, nicméně vztah odkazu k útržkovitosti zde není zcela zřetelný.)

¹³⁰ Viz MATĚJČKOVÁ, Tereza. Proti existencialistickému monopolu na děravost. *Filosofický časopis*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 2020, roč. 68, č. 1, s. 7–24.

mrtvých, těch, kteří jsou – spíše v přeneseném smyslu slova – „sešlí věkem“¹³¹, a jsou tedy jakoby zaživa pohřbení.

S ohledem na diskusi, jež je tomuto výrazu věnována v odborné literatuře, opustíme na chvíli naše metodické stanovisko (tj.: s ostražitostí se „nechat vést“ samotným textem). Vzápětí však ukážeme, že výrazu Συμπαρανεκρωμενοι lze právě tak dobře, ne-li ještě lépe porozumět i ze samotného estétova textu.

Vzhledem k ojedinělosti výrazu se kierkegaardovské rozbory zabývají hledáním souvisejících starořeckých tvarů v Kierkegaardově další tvorbě (v tomto ohledu jsou nejpřírodnější deníky nebo další nevydané poznámky), případně v samotných starořeckých textech. Kierkegaardovy zápisky ukazují, že se mj. inspiroval u Lúkiána, kde našel výraz παράνεκροί, jemuž rozuměl následovně: ten, kdo je právě tak mrtvý, jako já sám.¹³² Dánští badatelé však tento výraz u Lúkiána nenacházejí, poukazují pouze k výrazu όμόνεκρος, jehož užívá Lúkiános v témže smyslu.¹³³ – Považujeme za dobré toto tvrzení zpřesnit. Se slovem (resp.: skupinou písmen) παράνεκροί se totiž u Lúkiána *setkáváme*,¹³⁴ byť v mírně odlišné podobě a s jiným významem než όμόνεκρος. Jedná se o slovní spojení (předložky a dat. pl.) παρα νεκροις, tedy: „u mrtvých“ či „mezi mrtvými“.

Dalším zdrojem pak byl dánskému autorovi biblický List Židům, v němž objevil výraz νενεκρωμενος¹³⁵ s doslovným významem „ten, který byl právě tak dobrý jako mrtvý“, zkráceně a méně přesně: „odumřelý“. Takový směr bádání bude přínosem, osvobodíme-li se od zájmu pouze lingvistického a budeme-li se zabývat souvislostmi, v nichž se oba zmíněné výrazy vyskytují.

Co se Lúkiána týče, považujeme za pravděpodobné, že kodaňský autor podržel v paměti výraz παρά νεκροις, avšak spojil si jej mylně s významem slova όμόνεκρος. Z toho by vyplývalo, že byl obeznámen přinejmenším se dvěma z *Hovorů podsvětních*, v nichž tyto výrazy nacházíme (č. 2, č. 20). Oběma proto věnujeme stručnou zmínku.

¹³¹ Viz OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*, s. 241.

¹³² Viz SKS 18, 107.

¹³³ Jedná se o hovor č. 2, viz LUKIANOS. *Luciani Samosatensis Opera Graece Et Latine Ad Editionem Tiberii Hemsterhusii Et Ioannis Friderici Reitzii Accurate Expressa Cum Variarum Lectionis Et Annotationibus Studiis Societatis Bipontinae*. Biponti: Ex Typographia Societatis, 1789, s. 133. Případně srov. s českým překladem: LÚKIÁNOS. *Šlehy a úsměvy*. Překladatel Ladislav VARCL. Praha: Svoboda, 1969, s. 82.

Dále viz SKS 2, 137, 6.

¹³⁴ Jedná se o hovor č. 20, viz LUKIANOS. *Luciani Samosatensis Opera Graece Et Latine*, s. 204. Případně srov. s českým překladem: LÚKIÁNOS. *Šlehy a úsměvy*, s. 113.

¹³⁵ Viz Žd 11,12, srov. SKS 18, 45.

Hovor druhý představuje spor mezi Menippem a Kroisem. Ačkoliv jsou oba stejně mrtví a v tomto smyslu jsou druhové (ὁμόνεκρος), druhý jmenovaný se stále nemůže vyrovnat se ztrátou světské slávy, statků a požitku. Menippos se vysmívá lpění na pozemském světě a připomíná nabádání Delfské věštiny a Sókratovo: Poznej sebe sama!

V hovoru dvacátém provází Aiakos Menippa různými částmi podsvětí. Během cesty jim Pluto připomíná, že u mrtvých (παρά νεκροίς) platí jiná ustanovení než na zemi. Sókratovi, který i v podsvětí zůstal vědoucím nevědoucím, referuje pak Menippos o marnivosti soudobých filosofů.

Na základě dosavadních zjištění by bylo možné odvodit, že Συμπαρανεκρωμενοι je společenství těch, jimž nesejde na hodnotách tohoto světa (beztak vratkých, vydaných smrtelnosti, fragmentárnosti a rozkladu). Sókratovsky se věnují sebepoznání a rezignují na poznávání pozemského, neboť mezi mrtvými platí zcela určitě jiná ustanovení a hodnoty. Vazby mezi jednotlivými členy tedy patrně nebudou příliš pevné, neboť za nejdůležitější považují náležitý vztah k sobě samému.

Nyní přesuňme pozornost ke kontextu biblickému. List Židům má posílit víru navzdory všem strážním, které mohou dotyčného provázet. Kap. 11 se zabývá vztahem víry k dosud neviděnému, k tomu, v co lze pouze doufat, věřit. Poukaz autora k jinému světu je zde neméně výrazný než u Lúkiána. Avšak zatímco onen mířil do podsvětí a vedl k odstupu od pozemských záležitostí, tento směřuje vzhůru, k nebi, a je zdrojem naděje. Pozemskému dění není vždy třeba rozumět jako marnosti a pomíjivosti, ale také jako příslibu věčnosti. Na starozákonním příkladu se ukazuje, že víra má díky Boží milosti své opodstatnění i navzdory pravděpodobnosti. Abrahám byl muž právě tak dobrý jako starý, a věku navzdory z něj vzešlo bezpočet potomků. – Byli-li by Συμπαρανεκρωμενοι vázání spíše k tomuto textu, jednalo by se o společenství hluboce věřících.

Zatím vidíme, jak protichůdných podob může nabývat distancovanost vůči tomuto světu. Teď se však vraťme k *Antigonám*. Z našeho pohledu ještě důležitější je totiž věnovat pozornost motivickým konotacím, které s sebou ono „pohřbení zaživa“ nese a jež se nepřehlédnutelně ukazují právě v souvislosti s *Antigonou*. Připomeňme, že v Sofoklově dramatu má být veřejně ukamenován (a tak vlastně zaživa pohřben) ten, kdo překročí Kreóntův výnos.¹³⁶ Antická hrdinka, která tento lidský, ne však božský zákon překročila, pak v jedněch ze svých posledních

¹³⁶ [φόνον προκειῖσθαι δημόλευστον ἐν πόλει] V. 36. SOPHOCLES. *The Antigone of Sophocles in Greek and English.*, s. 4–5.

veršů nahlíží sebe samu jako osobu, která nepatří do říše mrtvých ani živých.¹³⁷ Signifikantní je rovněž to, že předpokládanému ukamenování zaživa (stejně jako možnému zmírnění trestu, k němuž by Kreón mohl přistoupit tváří v tvář Teiresiovu varování) uniká sebevraždou.

Nyní si položme otázku, v jakém smyslu se pohřbení zaživa týká *Antigony* moderní. Hrdinka sice (v dobré víře) zatajuje otcův zločin, nicméně o hrozbě konkrétního trestu se její autor nezmiňuje. Mohli bychom jen spekulovat o tom, zda motiv pohřbení zaživa nepřímou poukazuje k sebevražedné smrti moderní hrdinky, podobně jako by tomu nasvědčoval příběh *Ataly*. (Již jsme zmínili, že povahu její smrti estét vystihuje pouze obrazně.)

Přesto však lze nalézt bližší souvislosti. Situaci nám pomohou ozřejmit jediné Sofoklovy verše, na něž se autor A přímo (a dokonce v originále) odkazuje. Jedná se o právě zmiňovanou pasáž, v níž Antigona reflektuje svou situaci tváří v tvář smrti.¹³⁸ Nahlíží sebe samu jako osobu, která není ani živá ani mrtvá; proto nepatří (jakožto „neživá“ a „nemrtvá“) ani do světa živých, ani do říše mrtvých. Zatímco antická hrdinka pronáší tyto verše vědoma si blížící se smrti, moderní „Antigona to o sobě může říkat po celý život.“¹³⁹ To, co původní Antigona zažívala jen krátce před smrtí, zakouší moderní postava celý život. Tajemství, které střeží, se týká zemřelého otce a ona sama je hodlá střežit až do smrti. Zároveň však *žije*, a dokonce má na svém životě zájem, především skrze milostný vztah. Proto pro ni není snadné pouze „odumírat“ stranou světského dění, nebo si život odejmout. Ve svém „nezemřelém neživotě“ neustále balancuje mezi životem a smrtí.

Porozumění moderní Antigone můžeme ještě prohloubit, věnujeme-li pozornost pasáži, v níž pisatel A tvrdí, že život moderní Antigony „nesměruje ven, ale dovnitř; jeviště není vnější, ale vnitřní, je to jeviště duše.“¹⁴⁰ Poukaz ke skrytému a vypjatému „dramatu duše“ nám znovu připomíná problematičnost vztahu vnitřního a vnějšího. Hledat harmonii mezi nimi je obtížné; dosáhnout jí je v případě moderní Antigony nemožné. Děj, který se odehrává na „jevišti duše“, se týká světa zemřelých – otcova životního příběhu a otázky, zda jeho vina zemřela s ním, případně zda má, či nemá zemřít až s Antigonou. Toto jeviště je však obklopeno, ne-li „zaživa pohřbeno“ „divadlem těla“ a světem živých, s nímž je hrdinka rovněž spjata, ať už by nesoulad

¹³⁷ [ἰὸ δύστανος, βροτοῖς / οὐτε νεκροῖς κυροῦσα / μέτοικος οὐ ζῶσιν, οὐ θανοῦσιν] Vv. 850–852. SOPHOCLES. *The Antigone of Sophocles in Greek and English*, s. 76–77.

¹³⁸ Viz předchozí pozn.

¹³⁹ [kan vor Antigone sige det om sig selv hele sit Liv] SKS 2, 157. (V českém překladu s. 190.) Překládáme shodně s P. Osolsobě.

¹⁴⁰ [det er ikke vendt ud efter men ind efter, Scenen er ikke udvortes men indvortes, det er en Aandescene.] SKS 2, 155. (V českém překladu s. 188.) Překlad je náš vlastní, nicméně převod výrazu *Aandescene* jako „jeviště duše“ se v obou textech shoduje.

obou byl sebevětší.¹⁴¹ Napětí života a smrti se odráží v napětí mezi duší a tělem. Drama nevyřčených myšlenek, domněnek, nadějí a pochybností se duplikuje dramatem skutečného jednání v hmotném, ztělesněném životě. Dramatem *par excellence*, jehož svědky v moderní *Antigoně* jsme, je pak vztah těla a duše (resp. vnitřního a vnějšího života), rozpořhybovaný otázkou: Jak se mají nitro a vnějšek vztahovat k tajemství?

Získané poznatky nás vedou k zamyšlení nad postavou pisatele A. Vidíme, že motiv *Συμπαρανεκρωμενοι* úzce souvisí s původní Sofoklovou tragédií a nachází svůj ozvuk také v proponované tragédii moderní. Jak ale souvisí s estétem a jeho společenstvím? Jistě, je to právě on, kdo poukazuje na bytostně lidské balancování mezi životem a smrtí, mezi skrýváním a vyjevováním, mezi fragmentem a touhou po celku. Přesto se nelze ubránit myšlence, že on sám toto napětí pouze konstatuje a dále se od něj distancuje, místo aby je prožíval. Vzhledem k nevyhnutelné fragmentárnosti života rezignuje na snahy uchopit celek (dokládá to útržkovitost moderní *Antigony* i diskontinuita předchozího textu o tragičnu), aniž by si uvědomoval, že se tím zřiká něčeho bytostně lidského. Tváří v tvář jistotě smrti si přestává cenit života, aniž by si uvědomoval, že hodnoty života a smrti nelze posuzovat odděleně, ale pouze v jejich vzájemném vztahu a napětí. Tato zvláštní tendence „přečhytračit“ smrt jejím předčasným přijetím, spjatá s jistou touhou po absolutnu, je o to podivnější, připomeneme-li si jeho analýzu antického a moderního tragičnu, kde sám uznává, že lidská touha vyvázat se ze všech vazeb, a tak se stát absolutním, je směšná. Člověk je tvor relativní a rovněž „estetické spočívá v relativnosti.“¹⁴²

Na základě toho se proměňuje estétův vztah ke světu a k lidem. Před svými posluchači se stává ruinou – fragmentem sebe sama, svým vlastním náhrobkem, k němuž mají druzí s dojetím přicházet – a rozvíjí v sobě i ve svých blízkých bezmála sebevražedné tendence.¹⁴³

¹⁴¹ V Kierkegaardově myšlení lze najít proto-moderní ozvuky v řešení klasické filosofické otázky po vztahu duše a těla, resp. myšlení a rozprostraněnosti. Kromě „neživé a nezemřelé“ *Antigony*, která exemplifikuje provázanost duše s tělem (byť napjatou a nesouladnou) zmiňme postavu filosofa Springgaase z raného Kierkegaardova dramatického fragmentu *Hádka mezi starým a novým krámem s mýdlem*. Dotek sebe sama (dotek nosu rukou) proň představuje zdroj jistoty, jediný pevný bod v jeho nekončícím pochybování. Viz SKS 17, 287.

Mladý kodaňský ironik zde mimoděk připadl na tutéž myšlenku, která bude později u Husserla hrát významnou roli pro konstituci duševní reality pomocí těla. Srov. HUSSERL, Edmund et al. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii II.* Překladatelé Erazim KOHÁK et al. Praha: OIKOYMENH, 2006, s. 141.

¹⁴² [det Æsthetiske ligger i Relativiteten] SKS 2, 149. (V českém překladu s. 183.)

¹⁴³ Potvrdit by to mohly rovněž Kierkegaardovy deníky, v nichž – odvolávaje se na Laertiův referát o Hegesiovi – zvažuje pojem *πεισιθανατος* („přemlouvač k smrti“) jako možný ekvivalent pojmu *Συμπαρανεκρωμενοι*. Viz SKS 2, 137, 6. Vábení smrti a jeho souvislost s Hegesiem nacházíme rovněž v Kierkegaardově pseudonymní novele *Opakování*, kde se nad ním zamýšlí autor Constantinus Constantius. Viz SKS 4, 49. Pro český překlad viz

II. 4. 7 Nejnešťastnější?

V předchozím oddíle jsme hlouběji promysleli motiv pohřbení zaživa, který spojuje zmíněnou trojici textů. Nyní bude třeba věnovat pozornost dalším dvěma textům, které pronáší autor A před společenstvím Συμπαρανεκρωμενοι. Jsou jimi „Stínované skici: psychologická kratochvíle předčítaná Συμπαρανεκρωμενοι“ a „Nejnešťastnější: zanícený proslov k Συμπαρανεκρωμενοι, závěr řeči na pátečním setkání“.

Ve „Skicách“ se estét zabývá dalšími tragickými heroinami. Tentokrát se nejedná o přetváření antických postav, ale o hrdinky několika „moderních tragédií“: Marie Beaumarchais, Donna Elvíra z *Donna Giovanniho* a *Faustova* Markétka. Pro naše zkoumání má největší význam „improvizovaný proslov“, jímž estét zahajuje svou řeč, proslov u příležitosti prvního výročí Συμπαρανεκρωμενοι.¹⁴⁴ Zamýšlí se nad obtížemi spjatými s uměleckou reprezentací smutku, zvláště pak smutku reflexivního. (Je to totiž právě smutek a reflexe, co společně s tématy noci, smrti a neštěstí tvoří společné zájmy Συμπαρανεκρωμενοι.) Na příkladu zmíněných hrdinek hodlá ukázat, že rozpor, který leží mezi jejich nitrem a vnějškem, nelze (stejně jako jejich hlubokou vnitřní bolest) postihnout dramatickým předváděním, ale pouze reflexivně, vytvořením jakési „stínované skici“, stínohry. (Povšimněme si fragmentární povahy tohoto příměru.) Na základě našich dosavadních zkoumání tak můžeme říci, že se zde potvrzuje estétova teze o limitech moderní tragédie. Zdá se sice, jako by heroiny tvořily důstojné společenství právě (znovu)stvořené Antigoně, při bližším pohledu se však ukazuje, že postrádají „podstatné určení“, a proto je nemožné dramaticky reprezentovat jejich příběhy tak, aby vzbuzovaly opravdovou soustrast.

Ještě větší důležitost má pro naši práci text následující, „Nejnešťastnější“. Díky jeho rozboru budeme moci sledovat souvislost mezi lidským štěstím a tragičností. Jménem všech Συμπαρανεκρωμενοι, jejichž zájmy jsme postihli v předchozím odstavci, zříká se estét lidských snah nalézt cestu ke štěstí a zmiňuje se o prázdném hrobu kdesi v Anglii, nad nímž stojí náhrobní kámen s prostým nápisem: Nejnešťastnější. Protože hrob je prázdný, nevíme, komu patří. Proto se autor A táže po podmínkách lidského neštěstí a pokouší se stanovit podmínky, za nichž by člověk byl nejnešťastnější (předem vyloučení jsou pochopitelně všichni šťastlivci). Díky tomu bude možné dotyčného vypátrat a nabídnout mu členství mezi Συμπαρανεκρωμενοι, ne-li rovnou předsednictví v tomto spolku.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Opakování: pokus v oblasti experimentující psychologie od Constantina Constantia*. Překladatel Zdeněk ZACPAL. Praha: Vyšehrad, 2006, s. 90.

¹⁴⁴ Viz SKS 2, 165–174.

Nuže, nešťastný člověk marně hledá životní naplnění kdesi „mimo sebe“. Typické je, že neumí prožívat přítomnost, často žije v naději nebo ve vzpomínce. (Je třeba upozornit, že zde je také možnost být v naději či vzpomínce *přítomen*, tj. mít vidinu čehosi minulého nebo budoucího a zároveň neztrácet ze zřetele přítomnost. Takový člověk je možná nešťastný, rozhodně ale ne v nejvyšší míře. Neobstojí tedy např. Niobe, Antigona nebo Jób, zmíníme-li příklady autora A.) Vůbec nejnešťastnější je totiž ten, kdo je obapolně nepřítomen: Doufá v to, nač by měl vzpomínat, a vzpomíná na to, v co by měl doufat. Proto nikdy nevyjde z konfliktu se sebou samým a ztrácí poněti o minulém a budoucím, potažmo i o přítomném. Poslední podmínka pro nejnešťastnějšího je už prostá: *žije* – protože smrt by pro něho byla vysvobozením. Právě proto je jeho hrob prázdný a je potřeba dotyčného vyhledat, než zemře. Zde se však dostáváme na hranice vyjádřitelného: tento nejnešťastnější je totiž z pohledu *Συμπαραινεχόμενοι* „nejšťastnější“. Zároveň ale platí (zde už nečerpáme z textu, ale dále rozvíjíme estétovu úvahu), že takový člověk bude k nenalezení: Ztratil orientaci v čase i ve světě vlastních myšlenek, tudíž se jeho „skutečnost“ rozchází s životní skutečností prožívanou ostatními lidmi, s nimiž se *míjí*. Žije-li „mimo sebe sama“, tím spíše pak žije mimo ostatní lidi. Právě proto bude nemožné ho vyhledat. Pravděpodobně tiše umírá, neznámo kde, a raduje se ze svého „štěstí“, aniž by ho kdokoliv mohl politovat, nebo ho dokonce litoval.

Pro náš výklad je důležité uvědomit si dvojí a obojí náležitě rozpracovat:

- i. Jakkoliv nešťastná je Antigona (ať už antická nebo moderní), není nejnešťastnější.
- ii. Neštěstím (přínejmenším ne největším neštěstím) není upínat se k náboženským představám.

Ad i. Připomeňme, že Sofoklova Antigona – tváří v tvář smrti, „nemrtvá neživá“ – považuje sebe samu za ubohou a nešťastnou (*δύστυχος*)¹⁴⁵ a že moderní Antigona si totéž může říkat „po celý život“. Přesto však – konfrontováni s estétovou analýzou nejnešťastnějšího – vidíme, že Antigona není nejnešťastnější. Antická hrdinka neztrácí rozhodnost, žije přítomností (ač reflektuje svou minulost, tj. rodové určení) a v okamžiku smrti ji může těšit zpřítomněná vzpomínka na zemřelého a pohřbeného bratra nebo na oslavovaného otce. Moderní hrdinka neutuchá ve své horlivé snaze střežit otcovo tajemství a ani v okamžiku smrti neztrácí naději, že její rozhodnutí bylo správné. Ačkoliv ani jedna z Antigon nežije pouze sebou samou a svými potřebami (nevyvazují se z „podstatných určení“ a nepostrádají silný, byť zároveň tragicky

¹⁴⁵ Viz v. 850. SOPHOCLES. *The Antigone of Sophocles in Greek and English.*, s. 76–77. Jedná se o pasáž, na kterou jsme se odkazovali již v předchozím oddíle. Připomeňme, že vv. 850–852 estét jako jediné přímo cituje ze Sofoklova originálu. Tím spíše jim znovu věnujeme pozornost.

vypjatý vztah ke světu), nelze říci, že by hledaly životní naplnění „mimo sebe“, ba naopak: samy jsou hodnotami, jež vedou jejich jednání, *ztělesňují* je.

Ztrácí-li člověk svá „podstatná určení“, vytrhuje-li se z vazeb, které jsou pro něj vpravdě *konstitutivní*, stává se *absolutně* zodpovědným a zároveň také podivně směšným (řekněme: tragikomickým). „Zřekne-li se tohoto nároku, stane se relativním a *eo ipso* získává i tragičnost, i kdyby byl jedincem nešťastnějším; ano, řekl bych, že jedinec se stává šťastným pouze tehdy, když získá tragičnost.“¹⁴⁶

Estétovu myšlenku o souvislosti lidského štěstí a tragického rozměru života není nutné chápat jako hořkou a necitlivou ironii. Lze je vyložit následovně: Většina lidí se přirozeně vyhýbá neštěstí, zranění a bolesti (tragickým motivům života), nicméně tak nečiní za každou cenu (ne např. za cenu vlastního ponížení, ztráty důstojnosti nebo opuštění důležitých mezilidských vazeb). Platí tedy, že s lidským jednáním je spjatá určitá míra rizika, přičemž její „určitost“ není člověku předem známa. Právě v tom spočívá možnost tragického střetu a jeho neblahých, soustrast vzbuzujících důsledků. Nicméně pokud se jedinec pokusí vyhnout se nejen konkrétním tragickým momentům, ale *možnosti* tragického střetu vůbec, pokud se pokusí takto se z tragična vyvázat, pak přestává jeho život být úplným lidským životem, neboť tímto únikem před tragičnem ztratil nejen tragično, ale také možnost dosáhnout štěstí. Zdánlivá výhra se tak stává hlubokou prohrou.

Takový přístup k lidskému štěstí je ozvěnou nelehkého, ale cenného antického tázání po dobře prožitém, „vzkvétajícím“ životě (εὐδαιμονία), jehož jsme si povšimli už v pasážích Sofoklova chóru. Antické tázání vychází právě z předpokladu, že člověk, svým snažením přirozeně směřující ke štěstí a k dobru,¹⁴⁷ má sice možnost svůj život aktivně utvářet a přetvářet, podílet se na svém štěstí, zároveň se však těmito snahami vystavuje riziku a stává se křehčím. Platí však, že zřekl-li by se touhy po štěstí a své zranitelnosti, ztratil by cosi podstatně lidského.¹⁴⁸

Ad ii. Ve svých myšlenkách o vztahu lidského neštěstí a náboženských představ estét vychází z Hegelova pojednání o tzv. „nešťastném vědomí“¹⁴⁹, to také dále promýšlí a zaujímá vůči němu určitý odstup. Hegelovo nešťastné vědomí lze vystihnout jako takovou podobu vědomí (přesněji: sebevědomí), v němž se subjekt pokouší „řešit“ konfliktní povahu světa i sebe

¹⁴⁶ [Opgiver det derimod denne Fordring, vil det være relativt, saa har det eo ipso det Tragiske, selv om det var det lykkeligste Individ, ja jeg vilde sige, først da er Individet lykkeligt, naar det har det Tragiske.] SKS 2, 145. (V českém překladu s. 180.)

¹⁴⁷ Viz např. EN I, 1 1094 a 1–4.

¹⁴⁸ Viz NUSSBAUMOVÁ, Martha Craven. *Křehkost dobra*, s. 56–92.

¹⁴⁹ Viz HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologie ducha*, s. 174–186. (Odst. 207–230.)

představou Boha. „Vědomí se tak smiřuje se svým světem oklikou přes zászvěti.“¹⁵⁰ Estét souhlasí s Hegelem v tom, že takovou podobu vědomí lze v jistém smyslu považovat za „nešťastnou“ – upíná se totiž k naději. Vzápětí však dodává, že takové „nešťastné vědomí“ není vědomím nejnešťastnějším. Ve svém vztahu k naději (potažmo k budoucnosti) nemusí totiž ztrácet ze zřetele přítomnost, navíc jsou jeho představy o světě a o sobě samém s vysokou pravděpodobností nezmatené. Díky obojímu nežije „mimo sebe“. Tím, že toto vědomí není ani nejnešťastnější, ani zcela šťastné, neztrácí ve své nešťastnosti vazbu ke štěstí, neztrácí ani možnost tragična. Stejně jako pro člověka klasického Řecka také pro něj platí, že hledaje dobře prožitý život se vydává riziku neštěstí. Patrně se jedná o riziko větší, neboť úběžník naději je vzdálenější: Nejde „pouze“ o dobře prožitý život, ale o směřování ke spáse a věčnosti. Pro náš rozbor estétovy *Antigony* toto zjištění znamená, že nemůžeme vyloučit ani náboženský rozměr proponované tragédie. Právě tomu se budeme věnovat v posledních oddílech naší práce.

Naše rozpracování otázky po lidském (ne)štěstí je třeba zakončit takto: Na adresu Hegelových analýz nešťastného vědomí estét sarkasticky poukazuje, že je-li nějaký *člověk* schopen náležitě analyzovat vztah člověka k *Bohu* a označit jej jako nešťastný, sám bude bezpochyby člověkem šťastným. Tím spíše to pak bude platit v případě, kdy dotyčný v analýze ještě pokročí a napíše po takovém rozboru mnoho dalších kapitol, pojednává, jak se lidské vědomí dále vzdělává. – Pisatel A si paradoxně neuvědomuje, že by tuto ironickou zmínku mohl právě tak dobře adresovat (po vzoru Diapsalmat) „ad se ipsum“, tedy *sobě samému*. Rovněž on pojednává o otázkách štěstí a neštěstí s „nebezpečným“ (odosobněným a nezaujatým) odstupem. Domnívá se sice, že svou situaci dostatečně a důkladně reflektuje, přesto mu stále cosi uniká.

II. 4. 8 Víra

Dosavadní rozbor nás vedou k tomu chápat moderní *Antigonu* jako funkční moderní tragédii. Za téma dramatu považujeme problematiku komunikace, přesněji pak otázku nevýslovného a nevyslovitelného, jež je rozpracována na toposu tajemství. Dynamika děje narůstá s kolizí hrdinčiných vztahů k otci, k milenci a k sobě samé, konflikt lze též pojmenovat jako rozpor mezi milostnou láskou a přátelstvím (do něhož spadá i rodová vazba). V dosavadním výkladu jsme nicméně odhalili také náboženské aspekty dramatu. Ty zřetelně vystoupily při rozboru motivu (ne)štěstí, předznamenalo je srovnání s *Atalou*. Komparativní četba Chateaubriandovy novely nás přivedla k zjištění, že obě hrdinky by mohly rozřešit zdánlivě neřešitelné kolize prohloubením vlastní spirituality. Analýza (ne)šťastnosti nás pak utvrdila v tom, že cesta víry

¹⁵⁰ MATĚJČKOVÁ, Tereza. *Hegelova fenomenologie světa*, s. 136.

nemusí být cestou klamnou nebo nešťastnou. Dále tedy prozkoumejme, jaké náboženské aspekty by v sobě estétova moderní *Antigona* mohla skrývat.

V textu pisatele A nacházíme dvě vodítka, která k religióznímu rozměru života poukazují. Jedná se o krátké zmínky, jimž by bylo možno porozumět i tehdy, kdyby moderní *Antigona* náboženskou hrdinkou nebyla. Proto nás teprve další interpretační zjištění (*Atala*, motiv štěstí) vedou k tomu, abychom se jim věnovali blíže: Jedná se o příměr moderní hrdinky k *virgo mater* a o otázku Kristova utrpení.

Estét o své *Antigoně* prohlašuje, že „v čistě estetickém smyslu je *virgo mater*, nosí pod srdcem své tajemství, skryté a uvězněné.“¹⁵¹ Nachází tedy analogii mezi Pannou Marií a *Antigonou*. Podobně jako neposkvrněná *panna matka* ukrývá v nitru svého syna, moderní *Antigona* skrývá své tajemství (rovněž neposkvrněná, protože s tajemstvím ani bez něj nemůže patřit žádnému muži). Vzhledem k tomu, že na témže místě označuje estét svou hrdinku jako „nevěstu Smutku“,¹⁵² lze říci, že se „zasnoubila“ se smutným tajemstvím. To je zdrojem jejích trápení a skrze reflexi „plodí“ bolest (nicméně bolest nesdělovanou a nepozorovatelnou, která v tomto smyslu zůstává „neporozená“).

Tyto příměry lze dále rozvinout dvěma směry, rozvinutím motivů antických a biblických. Jednak je třeba říci, že zatímco tajemství, smutek a bolest zůstávají skryty, navenek prozařuje z *Antigony* láska. Výše zmiňované Sofoklovo třetí stasimon platí právě tak dobře pro moderní hrdinku: Láska bdí na dívčí tváři; později, když se tato stává nevěstou, jasně září z jejích očí. Pokud však vezmeme v potaz estétův religiózní příměr, pak se nebude jednat o lásku k muži ani ke smutku nebo k tajemství, ale k Bohu. To by také mohlo objasnit, proč je pro moderní *Antigonu* tak obtížné vzít zpět svůj slib (ačkoliv by to bylo možné, jak jsme ukázali na paralele s *Atalou*). Nemusí se jednat jen o slib daný sobě samé, ale o slib Bohu – ten je pochopitelně nesrovnatelně závažnější. Pravým objektem její lásky by tedy byl Bůh. Podobně jako v lidském manželství se muž a žena stávají „jedním tělem“¹⁵³ a jejich svazek nelze rozdělit¹⁵⁴, pro Bohu oddanou *Antigonu* platí, že „kdo se oddá Pánu, je s ním jeden duch.“¹⁵⁵

Religióznímu rozměru moderní tragédie jako takové se přiblížíme skrze estétův rozbor Kristova utrpení. Zatímco v případě *tragična* se setkáváme s dvojznačně neurčitým a soustrast

¹⁵¹ [hun er reent æsthetisk virgo mater, sin Hemmelighed bærer hun under sit Hjerte, skjult og forborgen.] SKS 2, 156. (V českém překladu s. 189.)

¹⁵² [Sorgens Brud] *Ibid.* (V českém překladu rovněž *ibid.*) Volíme též překlad jako P. Osolsobě.

¹⁵³ Gn 2, 24.

¹⁵⁴ Viz Mal 2, 15–16. Srov Mt 19, 5, případně Mk, 10, 7–8.

¹⁵⁵ 1K 6, 17.

vyvolávajícím smísením jednání a utrpení, v případě Kristově zůstávají oba póly ve svých extrémech: Na jeho jednání lze pohlížet jako na zcela (protože božsky) svobodné, nutně tak s sebou přináší i následky v podobě absolutního utrpení. Zároveň však platí, že je ve svém jednání zcela poslušný (je Syn, naplňuje tedy přání Otcovo, vyjevované mj. skrze starozákonní prorocství), proto lze na jeho jednání pohlížet rovněž jako na absolutní trpnost (ve smyslu výše analyzované pasivity [*Liden*]), která se projevuje naprostou poddajností. Ježíš je tedy zcela vinen, právě tak jako naprosto nevinen; v jeho případě selhávají estetické kategorie tragična.¹⁵⁶ Připomeňme, že lidské jednání, stejně jako jeho dramatická reprezentace náležejí do sféry *relativního*. V případě Kristově však s lidskými (potažmo estetickými) určeními nevystačíme. Je přeci synem Božím.

Co z toho vyplývá pro moderní *Antigonu*? Pokud by byla křesťankou, znamenalo by to pro ni, že své situaci (jíž rozumíme jako tragické vině, jako napětí mezi vinou a neviností, mezi jednáním a utrpením, přičemž takto jí skrze reflexi rozumí i ona sama) může *zároveň* rozumět jako „relativní“ (totiž: lidské) analogii k „absolutní“ (člověko-božské) situaci Kristově. Její život by se pak stal obrazem života Kristova, *imitatio Christi*. Není také divu, že velká část jejího dramatu se odehrává v nitru, s pomocí reflexe: Na jednu stranu pociťuje tenzi mezi vlastní vinou a nevinou, na druhou stranu věří, že spravedlivý Bůh ví o *pravé* vině i nevině. „V sázce“ je tudíž nejen tento život, ale i život po životě. A vzhledem k tomu, že na tomto světě nelze získat potřebné „indicie“ k náležitému rozhodnutí ani k jistému vědění, moderní *Antigoně* nezbyvá než uchýlit se do vlastního nitra a pokusit se (trpělivě, silou víry, čelíc nejistotě, nástrahám sebeklamu a neporozumění) navázat intimní rozhovor s Bohem. Tiché „jeviště“ její duše už není součástí „divadla těla a světa“, stává se malou modlitebnou, jakousi soukromou kaplí, malým „chrámem Ducha“.¹⁵⁷

Na základě právě řečeného lze moderní *Antigonu* chápat rovněž jako specifický příspěvek k otázce po možnostech křesťanské tragédie. Té nedosahuje její autor tím, že by se zabýval tenzemi v životě světců nebo hrdinů, již ve jménu Božím vykonali velké skutky, a přesto zahynuli mučednickou smrtí. Jako prostší a zároveň přijatelnější variantu lze navrhnout takřka *jakýkoliv* příběh, který splňuje požadavky pravého moderního tragična (tj., zopakujme, soustrast vzbuzující děj založený na napětí mezi vinou a neviností, které je spojeno s rozvinutou reflexivitou). Křesťanství je totiž záležitostí niternosti a je třeba, aby takovým zůstalo i v případě dramatické reprezentace. Měla-li by být křesťanskost „ukazována“ nebo

¹⁵⁶ Viz SKS 2, 149. (V českém překladu s. 183.)

¹⁵⁷ 1K 6, 19.

„vysvětlována“, *eo ipso* by se vytratila. Lze také říci, že prohlubování reflexivity, jež považuje estét za významný příznak moderny, není pouze záležitostí novověku (a s ním spjaté filosofie subjektu), nýbrž začíná již u křesťanské zvěsti.

II. 4. 9 Obtíž pisatele A

Naše zkoumání moderní *Antigony* se blíží ke konci. Zbývá pouze zabývat se vztahem mezi proponovaným dramatem a jeho autorem. Jak je možné, že *estét* uvažuje o tragédii používaje kategorii viny, přičemž rozlišuje vinu etickou a estetickou? Jak to, že ho tvůrčí svoboda a básnická fantazie dovedou k tomu, že vytváří drama, jemuž lze rozumět i v kategoriích křesťanství? V ostatních textech přeci poznáváme, nakolik vzdálen je etické i náboženské dimenzi života. Připomeňme například, že v „Diapsalmatech“ přihlížíme sebestředné analýze jeho vlastních duševních hnutí, v textu o hudebním erotičnu se autor A analýzou *Dona Juana* propracovává až ke kategorii démonična a proslovu v „Nejnešťastnějším“ lze rozumět jako definitivní rozluce se štěstím a se světem obecně přijímaných hodnot. – A přece se domníváme, že moderní *Antigona* splňuje podstatné rysy moderního tragična (mírně problematický je pouze fragmentární charakter, tomu jsme se však již dostatečně věnovali) a že ji lze číst i jako křesťanskou tragédii. – Setkáváme se tedy snad s „myšlenkovým defektem“ estéta? Máme jeho tragédii ve skutečnosti rozumět jako zoufale cynickému odstupu od přirozené lidské soustrasti s tragickým příběhem? Nebo je to nepřiměřený zásah editora Victora Eremity či nedůslednost Kierkegaardova?

Tomuto napětí mezi autorem A a jeho dílem dobře porozumíme, prohloubíme-li naše „dramatické čtení“. Když jsme se zabývali estétovou analýzou hudebního erotična, navrhovali jsme rozumět mu jako pomyslnému „divadlu na divadle“: Celé *Bud’ – anebo* chápeme jako fragmentární „drama života“ (setkáváme se s mnoha jednajícími postavami vzájemně rozporných postojů), analýzy Mozartových oper pak představují vložené dramatické epizody, ono „divadlo na divadle“. To plní podobnou funkci jako ve skutečných dramatech (např. v *Hamletovi*): Vyjevuje to, co bylo v dramatu samotném utajeno, tj. poukazuje k tomu nepřimo. Konkrétně v tomto případě se jedná o estétův vztah k lásce: Pisatel A není schopen milovat, namísto toho se zabývá alespoň analýzou různých podob lásky a erotiky.

Upozornili jsme také, že estétův text není původně určen k četbě, ale k *předčítání, přednášení*. Nese s sebou tedy jisté rétorické a dramatické aspekty, přičemž tyto se netýkají jen pasáže, v níž evokuje moderní *Antigonu*, ale celého textu. Lze mu tedy rovněž rozumět jako dílčí, ohraničené a ucelené dramatické epizodě. Ta má (na rozdíl od eseje o erotičnu) také své „skutečné“ diváky. Nejsme jimi my jako čtenáři ani sám tvůrce, ale *Συμπαρανεκρωμενοι*. Pro ně je však

„divadlem“ celý tento kus – nejen proponovaná *Antigona*, ale celý estétův projev. Stávají se tak diváky hned dvou proplétajících se dramatických kusů: Tím prvním je úryvek z estétova života, tím druhým jeho plod, moderní *Antigona*. Obě „dramata“ jsou neodlučně spjata a vzájemně provázána. Nelze však říci, že by estét skryl do své hrdinky svou vlastní tragédií, tedy že by *Antigona* byla obrazem jeho vlastních útrap.¹⁵⁸ Dynamika mezi oběma je komplikovanější.

Již před tímto „představením“ jsme poznali estéta jako autora pronikavé reflexe a sebereflexe. Je schopen hlubokých postřehů o lidském životě: Jemně nuancuje podoby lásky a erotična, všímá si nešvarů své doby. V průběhu svého dramatického výstupu detailně přemýšlí o povaze lidského jednání, o jeho mezích a o rysech působících soustrast. Dokonce vytváří zdařilý dramatický náčrt moderní *Antigony*, zamýšleje se nad vztahem vnějšku a nitra, života a smrti, sdělitelného a nesdělitelného. Je si dobře vědom útržkovitosti lidských snah a obtíží, s nimiž člověk hledá štěstí. Místo aby ho hloubavé myšlení přivracelo k životní plnosti a pravdě, odvrací ho od nich. Rezignovanost, melancholii a zoufalství šíří mezi své nejbližší. Vzájemně

¹⁵⁸ Tak se domnívá např. Holler, viz HOLLER, Clyde. Tragedy in the Context of Kierkegaard's Either/Or. In: PERKINS, Robert L., ed. *Either/or, I*. Macon, Ga: Mercer University Press, 1995, s. 136–140. Jiní autoři zase ztotožňují *Antigonu* s Kierkegaardem, viz HARRIES, Karsten. *Between nihilism and faith*, s. 60.; STEINER, George. *Antigones*, s. 62–63.

Pro naše odmítnutí takových výkladů máme následující důvody:

a) Mezi příběhem moderní *Antigony* a tím, co víme o autorovi A nacházíme řadu nesouladů. Jde především o následující: *Antigona* je žena, reflektuje své rodinné vazby a tyto mají na její život zásadní vliv, má tendenci své tajemství skrývat, nikoliv je ostentativně sdělovat, má sklon upřímně milovat, během života se setkává se skutečným objektem své lásky, je schopna zaujmout určité rozhodnutí a sama mu dostat i ve vypjaté situaci tváří v tvář smrti, bere ohledy na něco, co přesahuje horizonty jejího života (ať už by to byl Bůh, nebo neurčitá věčnost). Nic z toho nemůžeme říci o estétovi. (A o Kierkegaardovi lze říci pouze část z toho.)

Platí přitom, že pouze některé z těchto znaků by bylo možné vysvětlit jako umné zakrytí předpokládaného tvůrčího záměru (tj. zrcadlit svůj osud ve smyšleném tragickém příběhu). Pokud bychom takto rozuměli všem, bude diskrepance natolik zásadní, že už nebude možné hovořit o podobnostech nebo souvislostech. (Potud uznáváme, že by to mohl být estétův záměr, nicméně záměr neúspěšně realizovaný.)

b) Je třeba uvědomit si, že pracujeme s dílem z období romantismu a že romantická snaha skrývat „skutečné“ a „opravdové“ obsahy nezná mezí. Abychom to názorně ilustrovali, vezměme si za příklad hudbu, konkrétně pak Schumannův cyklus *Papillons* (*Motýli*). Jako by nestačilo, že sama hudba poskytuje velmi omezené možnosti pro reprezentaci konkrétnějších obsahů (dějů, myšlenek), německý skladatel své záměry dále důkladně maskuje. Motýl pro něj představuje symbol duše, která se vznáší nad zemřelým tělem, a celý cyklus má reprezentovat několik kapitol prózy Jeana Paula *Flegeljahre*. Viz JENSEN, Eric Frederick. Explicating Jean Paul: Robert Schumann's Program for „Papillons,“ Op. 2. *19th-Century Music* [online]. University of California Press, 1998, roč. 22, č. 2, s. 127–143.

Porozumět tomu všemu z díla samotného (nebo z dobového kontextu) je však naprosto nemožné. Zarputilá autorova snaha zakrýt, „co chtěl básník říci“, vede nakonec k tomu, že jakkoliv poctivými recipienty a interprety bychom byli, přesto se neubráníme tomu, že pro nás bude důležitější a hodnotnější to, čím se zakrývá, než to, co je zakrýváno. Aplikováno na náš případ: Je sice možné, ne-li dokonce vysoce pravděpodobné, že do evokace moderní *Antigony* skryl Kierkegaard problematický vztah k otci a Regině, nicméně tento biografický detail nijak neobohacuje ani nekoriguje naše dosavadní zjištění a ani jim neubírá jejich obecnější platnost.

se tak stávají jeden druhému falešnými „náhrobními kameny“, zavrhujíce život, povyšující možnost nad skutečnost, myšlenku nad její uskutečnění.

Ačkoliv se v průběhu výkladu pisatel A pokouší přimět posluchače k domněnce, že právě on je onou nešťastnou Antigonou,¹⁵⁹ nebo dokonce nejnešťastnějším člověkem, skutečnost je právě opačná. Vytvořil sice dramatický portrét nešťastné moderní hrdinky, který v nás vyvolává bázeň a soustrast. Dokonce mu lze rozumět jako křesťanské tragédii. On sám však zůstává ďábelským antihrdinou, který vzbuzuje pouze úzkost a hořkou bolest. Nejsme schopni jej ani litovat, natož nad ním vyjádřit soustrast.

¹⁵⁹ Viz SKS 2, 152. (V českém překladu s. 185–186.)

Závěr

Záměrem práce bylo prozkoumat, jakým způsobem Kierkegaard recipuje Sofoklovu tragédii *Antigoné*. Nejdříve bylo třeba seznámit se s dalšími interpretacemi antické tragédie, potažmo i tohoto dramatu (filosofické i filologické). Vzhledem k povaze Kierkegaardova díla jsme se v této části práce soustředili na myšlenky Hegelovy. V rámci přípravných prací bylo rovněž nutno metodologicky ujasnit, jak budeme ke Kierkegaardovým textům dále přistupovat. Naše filosoficko-literární čtení, které zároveň pracuje s příměrem života k dramatu, jsme opřeli nejen o sekundární zdroje, ale také o text samotného dánského myslitele.

V druhé kapitole, která představuje jádro práce, jsme čtenáře stručně uvedli do četby *Bud' – anebo* a po výkladu distinkce mezi antickým a moderním tragičnem jsme se už věnovali estétém proponované moderní *Antigoně*. Ukázalo se, že ačkoliv vykazuje řadu odlišností od původní Sofoklovy tragédie, lze mezi oběma texty nalézt i překvapivě těsné paralely. I díky nim se nám podařilo ukázat, v jakých ohledech se estétův příspěvek vymezuje vůči Hegelovi.

Následně jsme se ujistili, že v rozhodujících ohledech by moderní *Antigona* mohla být tragédií, a to tragédií moderní. O to cennější pak pro nás byla naše navazující zjištění o fragmentární povaze života, již odráží útržkovitý charakter estétova textu a o motivu pohřbení zaživa, který se rozličnými způsoby zrcadlí jak v postavách Antigony i jejího pisatele. Překvapivá zjištění o vztahu lidského štěstí k tragickému rozměru života nás přivedla až k náboženským rozměrům proponované moderní tragédie. Díky tomu jsme také odhalili diskrepanci mezi moderní hrdinkou a jejím autorem. Naše zjištění o moderní *Antigoně* nakonec vynikla v kontrastu s analýzou postavy pisatele A.

Je třeba si ještě zodpovědět, zda je práce opravdu přínosná v oněch třech hlediscích zmíněných na začátku.

- i. Zevrubná analýza poměrně krátkého textu ukázala, že ačkoliv má Kierkegaard pověst obtížně srozumitelného myslitele, mnohému lze porozumět již trpělivou četbou samotných jeho textů, případně přihlédnutím k textům, které jej obklopují (v našem případě vybrané další části spisu *Bud' – anebo*). Vzhledem k mnohotvárnosti Dánova díla by se nabízelo rozlišovat mezi filosofickými interpretacemi, opřenými o práci s relevantními texty a souvislostmi, a filosofickými inspiracemi, které zpracovávají vybrané motivy Kierkegaardova díla a dále je rozvíjejí. Druhé jmenované mohou být neméně přínosné a důležité a souznějí se sokratovským duchem děl, je však žádoucí nezaměňovat je s prvně jmenovanými.

- ii. Skrze evokaci moderní *Antigony* jsme lépe porozuměli samotné Sofoklově tragédii. Znovu se potvrdilo, že se jedná o bohatý text hodný filosofické analýzy. Je tedy stále třeba zabývat se přímo jím a nespoléhat se pouze na zavedené filosofické interpretace (Hegel, Goethe). Estétova „cover verze“ objevuje myšlenkové bohatství Sofoklova dramatu a na základě reflexe o své době toto bohatství výrazným způsobem rozvíjí.
- iii. Zbývá ještě ptát se po filosofičnosti Kierkegaardových analýz a interpretací. Viděli jsme, že jeho tázání po tragičnu i po možnosti moderní *Antigony* (které nacházíme vysloveno nepřímou skrze estéta) pramení ze zájmu porozumět lidskému životu. Jeho hledisko tedy není historické ani literární. Filosofické je v tom smyslu, že se zabývá určitými obecnými rysy lidské situace a povahou lidského jednání. Jistou neurčitost přístupu (volba pseudonymních autorů, která nás vzdaluje otázce po odpovědi a řešení samotného Kierkegaarda) by pak bylo možno vyložit jako pokoru před tajemstvím života: Tomuto je možno (a nutno) se pouze přibližovat, nikdy se k němu však nelze přiblížit zcela (a dotýkat se jej).

Dodejme však, že Kierkegaardova filosofická zkoumání s sebou nesou jisté meze. Ty se samozřejmě dotýkají i naší práce. Přiznejme přinejmenším trojí problematičnost samotného zkoumání lidského života i způsobu, který k tomuto zkoumání Kierkegaard volí:

- i. Jak jsme si všimli také v naší práci, Kierkegaardův způsob psaní i jeho navrhovaná recepce jsou dosti provokativní a mohly by působit až samolibě. Nejsou stovky stran projevem autorské vášně spíše než skutečného zájmu o pojednávanou problematiku? A není pseudonymní autorství jen bezstarostná snaha vyvléci se z odpovědnosti za případné nedostatky díla? Zvláště u autorů pracujících s ironií jsou tyto tendence časté a vzhledem k povaze ironie se jim ani nelze vyhnout.
- ii. Nabízí se otázka, zda je vůbec takové filosofické zkoumání oprávněné – zda je jeho otázka dobře položena. Nepramení snaha porozumět lidskému životu pouze z nenáležitých intuic, jakkoliv přirozených a jakkoliv otevřených další kultivaci? Ze současných paradigmat by to byl např. naturalismus, který by otázku po lidském životě zodpovídal diametrálně odlišným způsobem a skepticky by pohlížel nejen na Kierkegaardovy odpovědi, ale i na jeho otázky.
- iii. Námítku lze vznést rovněž proti Kierkegaardově „metodě“.¹⁶⁰ Je pseudonymní tvorba tím pravým způsobem zkoumání? Neulpívá na nepodstatných detailech? Nakolik může

¹⁶⁰ K problematice Kierkegaardovy metody viz COME, Arnold. Kierkegaard's Method: Does He have One? *Kierkegaardiana*. København: Søren Kierkegaard Selskabet, 1988, roč. 14, s. 14–28.

přesáhnout dobové horizonty? Rozhodně se nejedná o jediný způsob, jak zkoumat lidský život a jeho náležité prožití. Otázka je tematizována rovněž v antické filosofii, stejně jako ve fenomenologických analýzách přirozeného světa.

Nejedná se o jediná omezení, s nimiž jsme se potýkali. V práci jsme se pochopitelně nemohli věnovat všem souvislostem, které téma nabízí. Proto nyní alespoň stručně poukážeme na několik okruhů, v nichž by práce mohla být rozvíjena.¹⁶¹

Po zohlednění hermeneutických náležitostí by bylo možné zkoumat další pasáže Kierkegaardova díla, v nichž se setkáváme s motivem *Antigony*¹⁶² nebo s konkrétními motivy estétovy moderní „cover verze“.¹⁶³

Neméně zajímavé – ačkoliv by to vyžadovalo jinou koncepci práce – by bylo zkoumat motiv tělesnosti ve vztahu ke zjevnosti a skrytosti. V tomto případě by se nabízelo např. srovnání Kierkegaardova přístupu (na příkladu moderní *Antigony* i dalších textů) s fenomenologickými analýzami tělesnosti. K Husserlovi jsme již krátce odkázali výše, nyní připomeňme slavný Merleau-Pontyho příměr „temnota sálu nutná pro jas představení,“¹⁶⁴ jímž francouzský autor vystihuje vztah tělesného prostoru k prostoru vnějšimu. Motiv tělesnosti by byl z našeho pohledu právě tak zajímavý jako dramatický charakter zmíněného příměru.

Dalším okruhem, z filosofického pohledu o něco méně podstatným, je umělecká tvorba a její recepce. Estétovu textu lze rozumět i jako výzvě k reformě estetiky tragična, ať už v oblasti umělecké kritiky nebo tvorby. Tak např. Norris se pokouší aplikovat estétovy myšlenky ve výkladu Ibsena.¹⁶⁵ V oblasti umělecké tvorby lze textu pisatele A rozumět jako výzvě k „dospělejší“ modernitě, která se nebude zříkat antického odkazu. Zde si nelze nevěšinnout podivuhodné korelace s Patočkovým textem o antické humanitě, potažmo o *Antigoně*. Český

¹⁶¹ Níže zmíněná rozšíření by značně navýšila již tak značný rozsah textu. Už proto jsme se tedy nemohli nastíněnými analýzami detailně zabývat.

¹⁶² Jedná se o jedno místo ve *Stadiích na životní cestě* (viz SKS 6, 121) a o několik zmínek v denících (viz např. SKS 18, 180). Stále však platí, že námi zkoumaný text z *Bud' – anebo* představuje nejvýznamnější příspěvek k tomuto tématu. Zmíněné pasáže by přinášely pouze drobnější doplnění.

¹⁶³ Např. Johannes de Silentio, autor *Bázně a chvění*, se zabývá vztahem náboženského a tragického hrdiny, stejně jako motivy ticha, tajemství a nevýslovnosti. Viz SKS 4, 172–207. V českém překladu viz KIERKEGAARD, Søren. *Bázeň a chvění; Nemoc k smrti*. Překladatel Marie MIKULOVÁ THULSTRUPOVÁ. Praha: Nakladatelství Svoboda-Libertas, 1993, s. 71–104.

¹⁶⁴ [l'obscurité de la salle nécessaire à la clarté du spectacle] MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Librairie Gallimard, 1945, s. 117. [Překlad DŠ.]

¹⁶⁵ NORRIS, John A. The Validity of A's View of Tragedy with Particular Reference to Ibsen's Brand. In: PERKINS, Robert L., ed. *Either/or, I*. Macon, Ga: Mercer University Press, 1995, s. 143–157.

myslitel (nezávisle na Kierkegaardovi, ale v podobném duchu jako on) volá po hlubších básnických vhladech, které by se zabývaly povahou lidskosti a jejími specifiky.¹⁶⁶

Příběh Sofoklovy *Antigony* neztratil za více než dvě století svou sílu a pravdivost. Ačkoliv mu dnes rozumíme jinak než občané klasických Athén, titulní hrdinka nepřestává vzbuzovat naši soustrast, její volání po nepsaném odvěkém řádu nás stále oslovuje. Vpravdě filosofický údiv ponouká moderního čtenáře (Kierkegaardova estéta, potažmo i autora této práce) k dalšímu zkoumání a promýšlení. Je třeba se ptát, nakolik jsme autory našich činů na „jevišti světa“; objevovat, čím vším je naše role určena a jak my sami ovlivňujeme jednání jiných; poznávat vlastní představy o svobodě a lidském štěstí a stále je zpřesňovat; zkoumat vztah těla a duše, života a smrti, fragmentu a celku; zabývat se tichem a nevýslovností. Předkládaná práce je drobným příspěvkem na cestě těchto tázání.

¹⁶⁶ PATOČKA, Jan. Poznámky o antické humanitě: Boj a smír. Prožití a promýšlení v antice. In: *Umění a čas II*, s. 29.

Seznam použité literatury

AGARD, Walter R. Antigone 904–20. *Classical Philology*. Chicago: University of Chicago Press, 1937, roč. 32, č. 3, s. 263–265. ISSN 0009-837X.

ARISTOTELÉS. *Metafyzika*. Překladatel Antonín KŘÍŽ. Překlad upravil Petr REZEK. Praha: Nakladatelství Petr Rezek, 2008. ISBN 80-86027-27-9.

ARISTOTELÉS. *Poetika: řecko-česky*. Překladatel Milan MRÁZ. Praha: OIKOYMENH, 2008. ISBN 978-80-7298-131-1.

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona: (včetně deuterokanonických knih): český ekumenický překlad. Překladatelé Miloš BÍČ, Josef Bohumil SOUČEK a Jindřich MÁNEK. Praha: Česká biblická společnost, 2006. ISBN 80-85810-42-5.

BLECHA, Ivan. *Bytí a svět: Heidegger v kontextu*. Zlín: Archa, 2019. ISBN 978-80-87545-67-6.

CAPPELØRN, Niels Jørgen, GARFF, Joakim et al., eds. *Søren Kierkegaards Skrifter*. København: G.E.C. Gads Forlag, 1994 – 2012. [dostupné online z <http://www.sks.dk>]

COME, Arnold. Kierkegaard's Method: Does He have One? *Kierkegaardiana*. København: Søren Kierkegaard Selskabet, 1988, roč. 14, s. 14–28.

DANEŠ, Jaroslav. *Political aspects of Greek tragedy. Politické aspekty řecké tragédie*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012. ISBN 978-80-7465-028-4.

ECKERMANN, Johann Peter. *Rozhovory s Goethem*. Překladatel Kamila JIROUDKOVÁ. Praha: Československý spisovatel, 1960.

GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I: nárys filosofické hermeneutiky*. Překladatel David MIK. Praha: Triáda, 2010. ISBN 978-80-87256-04-6.

GARFF, Joakim. The Eyes of Argus. The Point of View and Points of View with Respect to Kierkegaard's „Activity as an Author“. *Kierkegaardiana*. København: Søren Kierkegaard Selskabet 1991, roč. 15, s. 29–54. Dostupné z: <https://tidsskrift.dk/kierkegaardiana/article/view/31291>

GREENSPAN, Daniel. *The passion of infinity: Kierkegaard, Aristotle and the rebirth of tragedy*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008. Kierkegaard studies 19. ISBN 978-3-11-020396-7.

HANNAY, Alastair a Gordon Daniel MARINO, eds. *The Cambridge companion to Kierkegaard*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1998. ISBN 978-0-521-47151-0.

HARRIES, Karsten. *Between nihilism and faith: a commentary on Either/Or*. Berlin, New York: De Gruyter, 2010. ISBN 978-3-11-022688-1.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika I*. Překladatel Jan PATOČKA. Praha: Odeon, 1966.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika II*. Překladatel Jan PATOČKA. Praha: Odeon, 1966.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologie ducha*. Překladatelé Jan KUNĚŠ, Milan SOBOTKA a Jan PATOČKA. Praha: Filosofia, 2019. ISBN 978-80-7007-553-1.

HOLLER, Clyde. Tragedy in the Context of Kierkegaard's Either/Or. In: PERKINS, Robert L., ed. *Either/or, I*. Macon, Ga: Mercer University Press, 1995, s. 125–142. International Kierkegaard commentary 3. ISBN 978-0-86554-470-3.

HOLM, Isak Winkel. Reflection's Correlative to Fate: Figures of Dependence in Søren Kierkegaard's A Literary Review. *Kierkegaard Studies Yearbook* [online]. De Gruyter, 1999, roč. 4, č. 1, s. 149–163. ISSN 1430-5372, 1612-9792. DOI: 10.1515/9783110244014.149

HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Překladatelé Erazim KOHÁK et al. Praha: OIKOYMENH, 2006. ISBN 978-80-7298-085-7.

CHATEAUBRIAND, François René. *Atala: La chaumière indienne*. Londres: Arnold, 1824. Google-Books-ID: dNcNAAAAQAAJ.

JENSEN, Eric Frederick. Explicating Jean Paul: Robert Schumann's Program for „Papillons,“ Op. 2. *19th-Century Music* [online]. University of California Press, 1998, roč. 22, č. 2, s. 127–143. ISSN 01482076, 15338606. DOI: 10.2307/746854

KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překladaťelé Vladimír ŠPALEK a Walter HANSEL. Praha: OIKOYMENH, 2015. ISBN 978-80-7298-500-5.

KIERKEGAARD, Søren. *Bázeň a chvění; Nemoc k smrti*. Překladaťel Marie MIKULOVÁ THULSTRUPOVÁ. Praha: Nakladatelství Svoboda-Libertas, 1993. ISBN 80-205-0360-9.

KIERKEGAARD, Søren. *Filosofické drobký aneb Drobátko filosofie*. Překladaťelé Marie Mikulová THULSTRUP a Niels THULSTRUP. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 978-80-7198-197-8.

KIERKEGAARD, Søren. *Má literární činnost*. Překladaťel Marie MIKULOVÁ THULSTRUPOVÁ. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2003. ISBN 80-7325-021-7.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Opakování: pokus v oblasti experimentující psychologie od Constantina Constantia*. Překladaťel Zdeněk ZACPAL. Praha: Vyšehrad, 2006. ISBN 978-80-7021-833-4.

KNOX, Bernard M. W. *The heroic temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. Los Angeles: University of California Press, 1983. ISBN 0-520-04957-8.

KRÁLIK, Roman. Recepte díla Sorena Kierkegaard v českém jazyce. *Filosofický časopis*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 2013, roč. 61, č. 3, s. 443–451.

LUKIANOS. *Luciani Samosatensis Opera Graece Et Latine Ad Editionem Tiberii Hemsterhusii Et Ioannis Friderici Reitzii Accurate Expressa Cum Variarum Lectionum Et Annotationibus Studiis Societatis Bipontinae*. Biponti: Ex Typographia Societatis, 1789. Google-Books-ID: EUCX5rjxzb8C.

LÚKIÁNOS. *Šlehy a úsměvy*. Překladaťel Ladislav VARCL. Praha: Svoboda, 1969.

MAREK, Jakub. *Kierkegaard: nepřímý prorok existence*. Praha: Togga, 2010. ISBN 978-80-87258-31-6.

MATĚJČKOVÁ, Tereza. *Hegelova fenomenologie světa*. Praha: OIKOYMENH, 2019. ISBN 978-80-7298-338-4.

MATĚJČKOVÁ, Tereza. *Proti existencialistickému monopolu na děravost*. Filosofický časopis. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 2020, roč. 68, č. 1, s. 7–24.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Librairie Gallimard, 1945.

MURNAGHAN, Sheila. Antigone 904-920 and the Institution of Marriage. *The American Journal of Philology* [online]. Johns Hopkins University Press, 1986, roč. 107, č. 2, s. 192–207. ISSN 0002-9475. DOI: 10.2307/294602

NORRIS, John A. The Validity of A's View of Tragedy with Particular Reference to Ibsen's Brand. In: PERKINS, Robert L., ed. *Either/or, I*. Macon, Ga: Mercer University Press, 1995, s. 143–157. International Kierkegaard commentary 3. ISBN 978-0-86554-470-3.

NUSSBAUMOVÁ, Martha Craven. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*. Překladatelé Daniel KORTE a Martin RITTER. Praha: OIKOYMENH, 2003. ISBN 80-7298-089-0.

OLŠOVSKÝ, Jiří. *Kierkegaard – niternost a existence: úvod do Kierkegaardova myšlení*. Praha: Akropolis, 2005. ISBN 978-80-86903-08-8.

OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. ISBN 978-80-7325-125-3.

OUDEMANS, Th C. W. a A. P. M. H. LARDINOIS. *Tragic ambiguity: anthropology, philosophy and Sophocles' Antigone*. Leiden, New York: E.J. Brill, 1987. Brill's studies in intellectual history v. 4. ISBN 978-90-04-08417-9.

PATOČKA, Jan. Ještě jedna Antígona a Antígóné ještě jednou. In: *Umění a čas I*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 389–400. ISBN 978-80-7298-113-7.

PATOČKA, Jan. Poznámky o antické humanitě: Boj a smír. Prožití a promyšlení v antice. In: *Umění a čas II*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 11–29. ISBN 978-80-7298-114-4.

PATOČKA, Jan. Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakovcích. In: *Umění a čas I*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 461–467. ISBN 978-80-7298-113-7.

PATTISON, George, ed. *Kierkegaard on art and communication*. London: Palgrave Macmillan, 1992. ISBN 978-1-349-22474-6.

PERKINS, Robert L., ed. *Either/or, I*. Macon, Ga: Mercer University Press, 1995. ISBN 978-0-86554-470-3.

PICKETT, Howard. Beyond the Mask: Kierkegaard's Postscript as Antitheatrical, Anti-Hegelian Drama. In: ZIOLKOWSKI, Eric, ed. *Kierkegaard, Literature, and the Arts*. Evanston: Northwestern University Press, 2018, s. 99–114. ISBN 978-0-8101-3597-0.

POOLE, Roger. 'Dizziness, falling... Oh (dear)!...' Reading Begrebet Angest for the very first Time. *Kierkegaard Studies Yearbook* [online]. De Gruyter, 2001, roč. 6, č. 1, s. 199–219. ISSN 1430-5372, 1612-9792. DOI: 10.1515/9783110244038.199

POOLE, Roger. *Kierkegaard: the indirect communication*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1993. ISBN 978-0-8139-1460-2.

POOLE, Roger. The unknown Kierkegaard: Twentieth-century receptions. In: HANNAY, Alastair a Gordon Daniel MARINO, eds. *The Cambridge companion to Kierkegaard*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1998, s. 48–75. ISBN 978-0-521-47151-0.

RANCHER, Shoni. Suffering Tragedy: Hegel, Kierkegaard, and Butler on the Tragedy of „Antigone". *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. Winnipeg: University of Manitoba Press, 2008, roč. 41, č. 3, s. 63–78.

SCHILLER, Friedrich. *O tragickém umění*. Překladař Petra VALENTOVÁ. Praha: OIKOYMENH, 2005. ISBN 978-80-7298-160-1.

SOPHOCLES. *The Antigone of Sophocles in Greek and English*. Překladař R. C. JEBB. Boston: Ginn, 1894. Dostupné z: <https://catalog.hathitrust.org/Record/100263066>

STEINER, George. *Antigones*. New Haven: Yale University Press, 1996. ISBN 978-0-300-06915-0.

ŠEVČIK, Miloš. *Umění jako vyjádření smyslu: filozofie umění Jana Patočky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. ISBN 978-80-7465-115-1.

TAPLIN, Oliver. *Greek tragedy in action*. London; New York: Routledge, 2003. ISBN 978-0-415-30251-7.

UMLAUF, Václav. *Kierkegaard: hermeneutická interpretace*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2005. ISBN 80-7325-064-0.

VERNANT, Jean Pierre a Pierre VIDAL-NAQUET. *Myth and tragedy in ancient Greece*. New York: Zone Books, 1990. ISBN 978-0-942299-19-9.

WIMSATT, W. K. a M. C. BEARDSLEY. The Intentional Fallacy. *The Sewanee Review*. Sewanee: Johns Hopkins University Press, 1946, roč. 54, č. 3, s. 468–488. ISSN 0037-3052.

YOUNG, Edward. *Night Thoughts*. Edinburgh: Nimmo, 1868. Google-Books-ID: UPj1H3Xge60C.