

Милан Јовановић
Ниш

ГРЧКА КУЛТУРА И ПЕСИМИЗАМ У РОЂЕЊУ ТРАГЕДИЈЕ

Овај текст је интерпретација *Рођења трагедије* са становишта Ничеових личних повода за њено писање, а заснива се на упутима које нам Ниче даје у каснијим радовима (*Ессе ното*, *Сумрак идола* и *Покушај самокритике*). Ничеов је мотив евидентан: превазићи (сопствени) песимизам. Због тога, теза о трагедији као начину излечења песимизма и јесте посматрана као кључна идеја *Рођења трагедије*.

Кључне речи: уметност, мит, култ, аполонско, дионизијско, музика, трагедија, песимизам, оптимизам

Увод

(или – оно лично у *Рођењу трагедије*)

Ономе ко је прозрео пуританску идеју безинтересности у уметности свакако су већ јасни разлози да естетика, ако се и не исцрпљује, онда макар мора врхунити у психологији уметности. Већ је модерна уметност показала да је идеја безинтересности примењена на естетско подручје многоглава хидра. У њој се показало да је њен највећи интерес постала тежња ка потпуној безинтересности. С друге стране, Ничеово навођење Стендалове сентенце – да је лепота обећање среће¹, за циљ има управо довођење у сумњу могућности безинтересности и код реципијента. Најчистији и слободан од свих конкретних и уско прагматичних интереса који се могу везати за уметност остаје онај наизглед безазлени интерес који је артикулисао Стендал – то да је лепота наговештај или обећање среће... Али чак иако није неспојиво с уметношћу да она буде безинтересна, ваљало би се запитати: каква је то лепота или уметност која нас може оставити потпуно равнодушне, без интереса или без интере-

1 Упор. Ф. Ниче – *Генеалозија морала*, Дерета, Београд, 2003, 236.

„Упоредимо с том (Кантовом - МЈ) дефиницијом (лепог као оног што се безинтересно свиђа - МЈ) ону другу коју је дао прави 'посматрач' и артист – Стендал, назвавши лепо, једном приликом, *une promesse de bonheur* (тј. назвавши лепо обећањем среће - М)“, 236.

совања? На крају, ко доприноси безинтересности уметности: уметник или публика – сме ли интерес изостати код било ког од њих? Или пре, шта остаје од уметности када се од ње апстрахује интерес или макар гibaње духа који се у њој препознаје? – *виртуозно крекетирање смрзнутих жаба*², можда?!

Слично овој схеми по којој се пита о безинтересности код уметника а затим и код реципијента, ми, који се држимо психологије уметности, можемо са своје стране питати о интересима који се тичу уметности, како код аутора тако и код публике. С тим што ће свакако превагнути по значају ово друго питање. Чему уметност? Шта то уопште чини да се дух на тај начин испољава? Одакле та потреба за уметношћу у духу? Који се то његов интерес остварује у уметности; или пре, који његов интерес ствара уметност? Шта је то што је битно скопчано са животом а што се испољава у уметности? Које је то исконске људске потребе уметност својеврсна артикулација и задовољење? Све су то питања на која једна психологија уметности, вођена Ничеовим методом, мора да се осврне и њима се позабави.

У *Покушају самокритике* у склопу *Рођења трагедије* Ниче испишује једну, у најмању руку, за такав спис неочекивану реченицу. Наиме, на самом почетку тог касно написаног предговора он каже како је ова књига морала настати из неких побуда које су *врло снажне и подстицајне а пријом врло личне*³. А такође по тој исповести, она је настала за време битке, у којој је сам Ниче учествовао као добровољац. Како сада повезати причу о уметности и њеној сврси (а то је прича коју нам он у тој књизи приповеда) са неким личним побудама, одвише личним побудама – како ће се показати? Где је тај кључ који повезује мисију једног волонтера који збрињава рањенике у битци код Верта и надахнуће класичног филолога које га наводи да се бави филозофским питањима о суштини грчке уметности? А тог кључа мора бити, ако узмемо за озбиљно Ничеову исповест о личној природи побуда које су инспирисале писање ове књиге. Шта је, дакле, заједничко обичном волонтеру на бојном пољу и човеку који је један од најбољих познавалаца ране грчке књижевности?

Опет смо на подручју психологије, Ничеу тако драге, коју сада намеравамо да применимо на њега самог. Игра је судбине да је управо кривим разумевањем и лошим примењивањем на Ничеову личност његових сопствених увида о људској души створена

2 Упор. Ф. Ниче, *Воља за моћ*, Просвета, Београд, 1972, (даље у тексту навођено као ВЗМ), 299.

3 Ф. Ниче, *Рођење трагедије*, Граматик, Подгорица, 2001, (даље у тексту навођено као РТ), 7.

највећа штета његовом опусу и написано много промашених књига. С тога, у покушају актуализације Ничеових личних побуда за писање *Рођења трагедије* морамо бити обазриви и стално имати на уму да је један од најнезахвалнијих послова пробати да се схвати ток мисли и траг асоцијација у глави једног, за психологију ванредно надареног, филозофа.

У покушају импровизовања и реконструисања Ничеовог мисаоног тока или барем главних одлика његовог расположења при првим идејама о књизи коју ће написати морамо имати у виду барем три момента од којих смо два већ поменули, али тако схваћене да се у његовој свести додирују, преплићу и теже међусобном осветљавању или довођењу у питање. Дакле, на првом месту имамо потресеност младог Ничеа призорима рата, рањених људи и смрти напослетку... Затим, свеже, а засигурно и до краја живота нимало избледело сећање на прочитане античке трагедије и митове. И наравно, приврженост коју је Ниче у својој младости осећао према идејама *оца своје ране филозофије* – приврженост Шопенхауеровој филозофији. Чини се да овде имамо све неопходно за објашњење настанка ове, како сам аутор признаје, *сиорне* књиге; редом – и личне побуде које дају психолошку црту књизи; и хеленску уметност која је њен основни предмет и медијум у коме се срећу друга два фактора које смо набројали као моменте тадашњег Ничеовог расположења; и на крају филозофску призму кроз коју се преламају ови проблеми и с начином чијег преламања се Ниче по први пут у току ове књиге озбиљније не слаже.

Каква је веза између ових момената – а нама је у великој мери до ње стало, онолико колико нам је стало до разумевања *Рођења трагедије* – не може се показати на пречац. У суштини, сама је књига та која најбоље говори о вези ових трију мотива у Ничеовој филозофској свести.

Чак је питање да ли је скица садејства тих мотива могућа? Јер тек на сваком од сегмената разрађене приче о било ком од мотива види се Ничеов прелаз ка остала два. Тешко је, затим, одгонетнути правилан редослед (а камоли значај) тих мотива и како су се они јављали, који је ког инспирисао и разрађивао. Једино што се чини иоле чврстим и фиксираним у тој игри слика у пишчевој свести коју ми желимо да следимо у приказу написане књиге, јесте то да је прва асоцијација она која повезује битку код Верта и Стару Грчку која је пречесто била у рату. Призори и атмосфера који тада окружују Ничеа морали су му се показати макар као јака сугестија за употређивање (а можда и делимичну идентификацију) са атмосфером у којој је живела читава једна култура. А то је атмосфера незаштиће-

ног погледа на све поноре живота, незамагљеног бистрог погледа у смрт саму, незастртог погледа у очајање и страх што га доживљава свако коме живот више слути на смрт. Не треба бити солипсиста да би се веровало да се сопственом смрћу губи читав свет, наивна свест то већ сама осећа. Има ли утехе за један такав живот?

И док је атмосфера која је окруживала писца била бојена сурово-античком бојом несигурности и несталности живота и опстанка, свакако је пред њим трепераво играла слика истих таквих ратних грчких дана и свих оних уметничких дела које такве дане опевају. Сигурно је ту било и многих сећања на грчке трагедије, јер ако ишта онда су туробни ратни дани добар повод за присећање на странице на којима су словима сликане трагичне судбине измишљених или стварних ликова. И њему се, стога, лако могло јавити сасвим очекивано питање које се појављује неком ко увиђа сличност актуелних призора с ратном епохом Грка: ако је и у Грчкој било овакво, или још горе, зашто јој је још била потребна трагедија?

Заиста, чему трагедија у таквој Грчкој? Није ли то оно о чему размишља млади Ниче који на ободима бојишта збрињава повређене и коме је стално пред очима слика која га подсећа на грчку свакодневицу? Не размишља ли о томе Ниче коме је преко потребан начин да одагна песимизам који га са свих страна окружује? Ако је ово грчка свакодневица, како су они успевали да буду тако ведри, безобразно ведри за време у коме су живели? – можда је то следеће питање које искрсава пред очима младог филолога на ратишту!

Како помирити ову *противречност* за коју је и сам Ниче био најличније заинтересован. *Хелени и уметничко дело песимизма*⁴ – може ли се тако мислити о грчкој трагедији? Ако ишта, у стању у коме је био када је мислио о овоме, Ничеу је засигурно било потпуно јасно да то није могуће. С тим насловом нешто озбиљно није у реду, то је њему било потпуно извесно.

Из те извесности Ничеу се рађа носећа мисао за књигу коју ће касније написати и насловити са *Рођење трагедије*. Њему се, како то најчешће и бива, из личне драме и личне потраге за смислом отвара увид у суштину питања: *Чему – хеленска уметност?*...⁵

***Рођење трагедије* као разрешење унутрашње драме**

Као што је најављено, праву актуализацију проблема који је окупирао Ничеову свест ваља пратити поступно и кроз књигу, како би се он заиста показао у својој пуноћи.

4 РТ, 7.

5 Исто, 7.

Није тешко (а то ваљда говори у прилог томе да овакав начин интерпретације можда ипак није стран Ничеовим интенцијама) грађу књиге интерпретирати с обзиром на она три мотива за које смо претпоставили да су унутрашњи разлози њеног настанка. То су уједно и три главна могућа приступа књизи: један, суштински грчки, такав који се интересује искључиво за грчку уметност без страних и *модерних ствари*⁶; други, шопенхауеровско-метафизички, такав да покушава да буде *архистичка метафизика*⁷ и метафизика уметности у исто време, и који би да понуди метафизичко објашњење лирског песништва; и трећи приступ: дубоко личан, онакав да лако открива личну димензију читаве књиге усмеравајући увиде о грчкој уметности и њеној метафизичкој позадини према разрешењу питања *о природи и пореклу грчког олимпизма*.

Најочекиванији приступ свакако је онај који књигу посматра као Ничеово откриће оног дионизијског и генерално као ничеанским заносом писану причу о грчким култовима и њиховом уметничком значају⁸. Тај приступ књигу посматра пре свега као причу о култовима који су темељ грчке културе. Може се мислити да је такав приступ мотивисан Ничеовим освртом из *Ессе homo* где он и вели да су *Рођење трагедије* управо обележила два открића, која ће, како ће се показати, остати присутна и још више разрађена у његовим каснијим радовима; наиме, открића *чудесног феномена дионизијског*⁹ и препознавање *Сократа као декадентна* грчке културе. И заиста, тешко је показати колико је значајан моменат дионизијског овом спису. Али с друге стране, никако се не сме обезвредити аполонски моменат који можда само због тога што је у модерној европ-

6 Упор. Исто, 14.

7 Упор. Исто, 9.

8 Да овај приступ буде најочекиванији, чини ми се, учинили су сви школски прикази Ничеове естетике. За све њих без изузетка, било да су их писали домаћи или страни аутори, важи то да у центар своје пажње стављају причу о култовима. Тај приступ остаће карактеристичан и за, за овај рад референтну, интерпретацију *Рођења трагедије* – која је део Грлићеве књиге *Ко је Ниче* (Д. Грлић, *Ко је Ниче*, Савремена администрација, Београд, 1969, даље у тексту навођено као КЈН). Јасно је да је ова интерпретација много више од школског приказа, али она остаје још оптерећена и тиме што је вођена једним принципом који је вероватно битна одлика целокупне Ничеове филозофије уметности, али не толико *Рођења трагедије*. *Проштивречности између Ничеа уметника и Ничеа филозофа* јесте инспиративна идеја која се може провести не само кроз његову мисао о уметности, већ и кроз његову мисао о филозофији; али остаје упитно колико она осветљава проблем рођења тредије. Генерално, у овој као и другим интерпретацијама које су преведене није лако наћи пуно тога значајног за један у великој мери конкретизовани осврт на *Рођење трагедије*. Погоотово ако за тај осврт одаберете неки споредни прилаз – а такав је одабран у овом раду. Но, свеједно, у интерпретацији Данка Грлића има значајних увида који и те како користе овом тексту; што ипак ништа не мења поводом става да је његов прилаз битно другачији и да се пре свега оснива на култовима.

9 Ф. Ниче, *Ессе homo*, Дерета, Београд, 2001, (даље навођено као ЕХ), 82.

ској култури презаступљен науштрб дионизијског, јесте код Ничеа мање вреднован. Ипак, изгледа да Ниче има и већих резерви, посебно метафизичких и артистичких, према аполонском култу, али ни то не значи да је сам дионизијски култ довољан без обзира на кључне моменте који се рађају управо у његовој конфронтацији са аполонским.

Доиста, та књига се може са пуно права посматрати као да је зу њу оно суштинско садржано у њеној протканости култовима. Дуализам култова – под окриљем којих је бујала античка култура и под окриљем којих је формиран темељ читаве европске културе – остаће, по том приступу, основна грађа књиге. Борба дионизијског и аполонског, схваћених као метафизичких сила, до њиховог коначног измирења – то би био лајтмотив читаве књиге, тумачене у овом кључу. *Хегеловски разрешена суйројиносѝ између айолонскоѝ и дионизијскоѝ*¹⁰, историјски развитак те супротности кроз античку епоху и њено превладавање у идеји трагедије – то је, дакле, сажетак књиге ако се прихвати да су култови оно најзначајније у њој.

Други, не по неком чврсто одређеном реду, могао би бити приступ који прати пре свега шопенхауеровску струју у књизи¹¹. Средиште те струје, а тиме и оваквог приступа, била би Ничеова прича о Архилоху. Питање: *Како је могућ лирничар као уметник* –

¹⁰ Упор. ЕХ, 82.

¹¹ С оваквим приступом у великој мери може се идентификовати једна, у суштини врло свестрана, интерпретација *Рођења трагедије* коју је у својој књизи *Nietzscheova filozofija* подузео Финк (Е. Fink, *Nietzscheova filozofija, Ценѝар за културну делатносѝ, Загреб*, 1981, даље у тексту навођено као НФ). Наиме, он ипак, пре свега методички гледано, почевши своје тумачење *Рођења трагедије* од анализе проблема трагичког па затим из те анализе направивши прелаз ка дуализму култова – на неки начин даје примат оном делу књиге који говори Шопенхауеровим језиком и њега види као централни. Он из суштине трагедије открива читаоцу оно аполонски и дионизијско – инсистирајући притом на метафизичкој страни тог увида и постављајући Диониса и Аполона у однос у каквом су ствар по себи и појава. Његово инаугурисање *Рођења трагедије* као Ничеове *арѝстѝичке метафизике* јасно сведочи о његовој везаности за шопенхауеровски обојен моменат анализе трагичког у тој књизи. Међутим, није лако стати изнад ове интерпретације и сврстати је у неку од рубрика. Њена лако уочљива компетентност то као да не допушта. Али с друге стране, јасно је да, и поред честог помињања песимизма и истицању његовог значаја као момента упитаности у *Рођењу трагедије*, Финк не бира да то питање посматра као темељно питање књиге. Као што ни тематику дуализма култова, чини се потпуно оправдано, не види као темељну – јер је њен корен у Ничеовом поимању трагичког као темељног у устројству света. Не треба изгубити из вида ни да је ова, као и велики број других, интерпретација *Рођења трагедије* начињена у склопу ширих подухвата тумачења Ничеове естетичарске или уопште филозофске мисли, те се стога у њима махом покушава трагати за оним што је присутно у тој књизи а што ће на велики начин остати обележје Ничеове филозофије уметности у даљем стваралаштву. Томе маниру инхерентан је један велики проблем; наиме, тај да је велики део *Рођења трагедије* убрзо након писања самом Ничеу постао далек, те да је остао без јачег утицаја на његов даљи рад.

које Ниче, у помало кантовском стилу, поставља у средиште пажње једног битног дела књиге, може се посматрати као једно од најзначајнијих питања читавог списка. Бављење овим питањем сасвим је шопенхауеровско, без одступања. Док се прича о култовима, која је по себи историјско-културолошка, тек с обзиром на даље Ничеове интенције може примити као естетичарска тематика, дотле је овај део књиге, као и приступ који читаву књигу гледа пре свега кроз тај њен одељак, готово отворено естетичарски. Тачније, на Шопенхауеров начин естетичарски, дакле – метафизичко-естетичарски. Упоредо с грчким аспектом расветљавања наведеног питања јављају се и појмови попут: воље, ирационалности, музике, представе... За сам наслов књиге, и за оно ново што књига доноси, можда остају најзаслужнија управо запажања до којих Ниче долази у овом делу књиге. Наравно, она никако нису без свог односа са дуализмом култова. Напротив, само захваљујући унапред припремљеној причи о суштини дионизијског и открићу хеленске идеје Пра-Једног као претече Шопенхауерове „воље“ Ничеу је било могуће да постави на ноге тезу о музици као извору трагедије. У овом делу *Рођења трагедије* Ниче је на грчку уметност применио Шопенхауерову филозофију. Младом Ничеу је стога тај део књиге вероватно био врло драг, јер поврх тога што је открио порекло лирике, а потом и трагедије, он је то учинио помоћу филозофије коју је волео. Но, будући да се од тог списка (ако не већ и током тог списка) Ниче све више удаљава од Шопенхауера, да би му на крају овај био сасвим далек, он ће већ у *Покушају самокришћике* показати много мање разумевања за свој младачки манир примењивања Шопенхауерове филозофије и неких *најмодернијих ствари*¹² на проблеме античке уметности, који се у овом делу књиге понајвише испољио.

Трећи, најређи, а можда тиме и најмање оправдан приступ *Рођењу трагедије* био би у духу увода овог рада. Дакле, потпуно личан. Под велом питања о парадоксалном феномену грчког опти-

¹² Упор. РТ, 14.

“Али има нешто много горе у тој књизи, што сада још више жалим но чињеницу да сам шопенхауеровским формулама замрачио и искварио диониске слутње; наиме што сам уопште величанствени *хеленски проблем*, какав се мени открио, *поквирио* примешавањем најмодернијих ствари!“, 14.

Наравно не треба изгубити из вида ни то да Ниче под “модерним стварима” нескришено подразумева оно што сам касније именује као “наравученије” *Рођења трагедије*, тј. оно што је писало између редова саме књиге, наиме: “вагнеријанство”. То ће, пак, бити ствар која је Ничеу, након што је престао бити близак са Вагнером, остати најжалија. То, што је дивну идеју која је у овој књизи sazрела ставио иза своје вагнеријанске намере, те се чини да је његовим дистанцирањем од тог покрета и она сама изгубила на вредности. А то наравно није случај. Решење хеленског проблема које се њему тада показало остаје независно у односу на једну Ничеову модерну асоцијацију.

мизма који своје порекло има у трагичком чини се да се крије једна сасвим лична упитаност. Таква да будући да је и вео који је делимично прекрива у потпуности завистан од два претходно наведена дела књиге, може лако бити повод за целокупно истраживање подузето овој књизи. Питање о пореклу грчког оптимизма за своје разрешење захтева већ промишљене обе оне теме које јој претходе у књизи. Управо с тога, намеће се да је то и носећа проблематика књиге. Пре свега у смислу да она може бити повод за друга два аспекта књиге, те да су они само нужан инструмент и начин разрешења те упитности која је у тој проблематици садржана, а не некакви самосвојни аспекти који су чак главна ауторова преокупација. Дакле, књига се пише због тог питања (о пореклу грчког оптимизма) а у њој се помињу и друга два (о грчким култовима и о музичком темељу уметности) зарад разрешења овог првог. С друге стране, у уводу овог текста већ се само наговестило да је можда оно лично што носи читаву књигу по Ничеовом признању – управо питање о песимизму и његовом превладавању! Те да је развој тог проблема у свести писца своју проблематизацију доживљавао упоређујући се са античким моделом превладавања свуд присутних повода за песимизам. И то би био најбољи аргумент којим за сада располажемо да наша хипотеза о томе шта је темељно питање *Рођења трагедије* није сасвим илузорна¹³. И уједно, највише што можемо учинити да оправдамо приступ какав ћемо у овом раду имати.

13 Заиста је озбиљно питање сме ли се пратити овај траг при тумачењу *Рођења трагедије*. Он у великој мери узима у обзир биографију њеног аутора и неке његове личне напомене које иду за тим да управо ту књигу повежу с неким моментима из биографије. Међутим, иако је речено понешто о томе зашто можда није најупутније пратити неке друге интерпретације ове књиге, остаје отворено и питање може ли се Ничеова доцније написана сопствена интерпретација те књиге спокојно пратити и посматрати као она права. Чини се да је он први који би да умањи значај неких момената те књиге. Али насупрот томе, он се храбро бори за то да се – и поред неких озбиљних промашаја које, како ће се њему касније показати, та књига носи – не обезвреди значај основних увида те књиге. То је лајтмотив *Покушаја самокритике*, али и важно обележје текста о *Рођењу трагедије* који се налази у *Ессе хотто*. У *Сумраку идола* (Ф. Ниче, *Сумрак идола*, Светови, Нови Сад, 1999, даље у тексту навођено као СИ, 133-134.) Ниче јако језгровито и сажето на само једној страници пружа готово потпуно једнозначан и јасан упут о својој мисли коју је насликао у *Рођењу трагедије*. Овде чак он није замагљен одрицањем од неких делова књиге у којој је та мисао презентована; овде је јасно и нескривено, као прстом, показано на оно што остаје понос те књиге – наиме, указано је на откриће *да сам бол делује као стимуланс* (СИ, 133.) да је стога трагедија афирмација живота, и да је само бол (уметнички предочен у трагедији) прави лек за песимизам. Будући да се у овом раду пре свега интересујемо за личну подлогу *Рођења трагедије* не остаје нам ништа друго до да тај и друге њему сличне упуте у овој и другим Ничеовим, самокритичким и аутоби(бли)ографским, књигама пажљиво пратимо. Дакле, ако се овај, по много чему необичан, приступ мора легитимисати – то би се учинило указивањем на Ничеове упуте исписане у *Покушају самокритике*, *Ессе хотто* и *Сумраку идола*.

На крају, таквим приступом књижи, а не неким од претходна два, избегава се једна замка. Чак иако је он потпуно неутемељен, остаје као његова позитивна страна то да је он безмало компилативан и да апсолутно не испушта из вида ништа од оног што би неки од друга два приступа (било онај преко култова, било онај шопенхауеровски) презентовао као битно. Јер за извођење тезе која је по њему прва и носећа теза књиге неопходно је заћи у обе оне проблематике којима се руководе друга два приступа. Затим, не преферирајући нити један од двају очекиванијих приступа избегава се опасност да се једном од два проблема који су овима својствени прида већи значај. А то је свакако предност. Јер, *чак и ако* ти проблеми не фигурирају у књижи као инструментални, као пролазни и отворени због неких даљих и сложенијих проблема, те су из тог разлога подједнако значајни, њихов значај у књижи би *ипак* остао врло уједначен због превелике упућености једног на други, због које се и надају као комплементарни, тешко раздвојиви, у истој равни и такви да се не може један облежити као темељнији од другог.

Сујројности између култова и шрагички мии

Ако верујемо да су титани на својим леђима држали грчко небо онда је још и више сигурно да су аполонски и дионизијски култ ти стубови на којима је пак стајала грчка култура. И заиста, та плоча за коју је немогуће замислити као да је икада била празна и неисписана, никако не би могла стајати без тих стубова. А митови, који су краснописом међу осталим уметничким подвизима исписани на њој, и сами су обележени тим култовима. Тачније, као да су митови прва, на аполонски начин изведена, синтеза култова. А сами култови јесу суште супротности, али хераклитовске супротности – такве да су предодређене за рат и за хармонију.

Слике та два култа су сан и пијанство. Оно што је суштинско и заједничко за ова два специфична стања свести јесте да успевају да засеку прекривач обичног погледа на свет и тиме произведу слике другачије од оних које будна и трезвена свест може видети. Али то никако не значи да су те слике као фантазме, некакве фатаморгане, или да заостају по својој стварности за сликама оне обичне свести када је она у неизмењеном стању. Тек треба испитати шта је темељније? Није ли нас већ Шопенхауер навео на то питање? Није ли нас Фројд озбиљно поколебао у вези са тим питањем? Зашто би оно што је производ рационализације (А. Ш.) или сублимације (С. Ф.) било стварније од оног изворног? С друге стране, ни ова два стања

свести нису у истој равни; чак можемо рећи да има нечег битно не-спојивог у сну и пијанству.

Сан је најприроднији одраз аполонског; у њему су Грци видели своје богове, свет у можда изворнијем смислу него на јави. На крају, тако се родила грађа за највеће песме и митове Старе Грчке. Али и без разлике да ли се уопште снива нешто што постаје уметност, сваки човек је уметник свог сна, и то несвесно и без намере – а то су ваљда одлике праве уметности, оне која извире из свести која има контакт са темељним, а не са будном свешћу која сама свој поглед застире. Аполон је делфски бог, тумач снова, познавалац човека. У сну лебде слике, и као да свака нешто казује, као да нема излишних детаља. Сан је идејни родитељ сликарства. А сликарство је права аполонска уметност.

Али Аполон је и бог индивидуалности. Принцип индивидуације је врховни закон бога Аполона. Његово највеће откриће које ће обележити епоху Хелена – наиме, мера – у свим сферама биће принцип границе, омеђења, и тиме нешто сродно индивидуалном. Јер индивидуално је ограничено. Не треба предобро познавати грчку филозофију да се види колики је значај појма мере у њој. Чак, може се рећи да је парадигма рационалности у највећем одређена појмом мере. Насупрот томе, Аполон је имао мало слуха за ирационално, безгранично, свеобухватно...

Појам је производ аполонске љубави према јасноћи, мери и индивидуалности. Символ, такође! Али изгледа као да се у тим својим плодовим аполонски култ удаљава од онога што је култ у својој суштини. Оно артистично у њему мораће на крају да устукне пред хладном силом рационалности и појмовности. Додир са темељним, који се догађа у сну, бива у појмовима потпуно заборављен. Појам не уме да говори о сну, он је пре адекватан за овај свет, који обична свест држи за стварни; мада му и он често измиче – у томе се види непотпуна рационалност света.

На том ступњу почетне интимизираности с аполонским култом Ниче ће угледати Сократа као декадента. Злог Сократа као афирматора појма; човека са само једним делом људске природе – човека који је себе мислио појмовно. Он као да је желео да све на свету спрегне у појам, сматравши га нечим првим, темељним, онтолошким... Међутим, изван, или пре – иза појма бивствује оно суштинско, оно што појам само опонаша, оно у односу на шта је појам само један неуспели рефлекс. Појам, као самосвојан, фалсификује оно темељно чији би израз можда желео да буде, тиме стварајући неку изведену стварност – коју потом посматра као праву и

прву. Не може се оно темељно ухватити у мрежу појмова, ма како вешто се она бацала. С бујањем вере у појам губи се интуитивна свест о оном Једном и темељном, губи се наслућивање о Пра-Једном које је рана грчка филозофија испољавала у сваком свом учењу.

Насупрот Аполону стоји Дионис, бог вина, плодности, ужитка! Аполонов антипод мири с природом, оживљава чула, велича насладу. Дозволити природи да се испољи – то је мотив дионизијских светковина. Ту се не признају омеђења, границе, ту не постоји мера; нема више места, стога, ни индивидуалности, све тежи сједињењу, повратку природном јединству. Дионис је велики афирматор грчке интуиције Пра-Једног! Он враћа човека њему. Нема више поделе на индивидуе, на Мене и Друге, сви смо једно тежећи да се приближимо Пра-Једном, сви тежимо Пра-Једном схваћеном као природа. Дионизијско, то је један страشان ентузијазам који обузима, који се не обазире... Зато Ниче, *привреженик* који је коначно открио свог дотад *непознатог бога*¹⁴ у Бетовеновој „Оди радости“ препознаје једну слику дионизијског – слику непомућеног ентузијазма, који не пита ни за шта друго осим за себе сама¹⁵. Који се нимало не осврће ни на стање које ствара, одајући својим безграничним и ирационалним испољавањем част своме извору – ирационалности као таквој, хтењу као таквом... Јер како другачије прихватити слику о *милионима који падају ничице у прашину* у склопу *Оде радости*? Старо је, а по својој природи битно аполонско, откриће етике да је човек тако слободан да се његова слобода може простирати колико год хоће, али да не угрожава туђу слободу. Дионису је мера која је садржана у овом правилу (које у себи носи заматак Златног правила) потпуно страна. Радост, слобода, ужитак – као апсолутни, као свуд-протежни и потпуно испољени па макар и ометали туђу радост или слободу! – то је дионизијско.

Уживање, не као императив већ као игра. Оргије, не као клонулост духа и пад у апсолутни неморал већ као одушак том духу, као презир према сталном мерењу својих хтења, као аморални приступ делању! И све то кроз опијајући артистички лик, који је чинио бит ирационалне везаности Старих Грка за митове и култове тога доба. У тој артистичности јесте разлика између дионизијских и варварских оргија. У једнима, човек се враћа природи, својим телом је доживљавајући. У другим, човек се одриче не своје неприродности

14 Упор. РТ, 10.

15 Упор. Исто, 24.

“Претворите Бетовенову ‘Оду радости’ у слику и немојте заостати са својом уобразиљом кад милиони престрављено падају ничице у прашину – тако се можете приближити дионизијском“, 24.

већ своје људскости, не враћа се природи већ животињи. У дионизијским светковинама на уметнички начин се негира индивидуа, у уметничком лику се дозвољава природи да се помоли опет у каквом-таквом јединству. Дионизијске оргије су уметнички акт у коме *раскидање начела индивидуације постаје уметнички феномен*¹⁶ за разлику од бестијалних варварских оргијастичких обичаја.

Оно дионизијско у човеку, то је тужни уздах природе због њене силне распарчаности на индивидуе. Уздах, који сам човек упорно кроти, коме сам човек не даје да се чује. Уздах, који баш због тога што је стално потиснут, увек када се зачује изгледа као крик – не као уздах! И као што сан приказује један део људске природе, тачније: дозвољава му да се прикаже у сну јер му на јави будна свест то не допушта, тако је пијанство оно што отвара врата душе да би се зачуо глас другог, природнијег, дела људске природе. Пијанство као пандан сну остаје далеко иза њега по рационалности свог садржаја. У њему затим нема симболике, оно је отварање душе да би се из ње помолило оно ирационално само, а не да би на светло дошли симболи који говоре о суштини људске природе. Пијанство нема ничег приказивачког у себи, оно саму ствар дионизијског износи у дело. То је битна разлика пијанства и сна, и пре тога битна разлика дионизијског и аполонског. У томе је положена и разлика између приказивачких и неприказивачких уметности.

Насупрот сликарству, које као приказивачка уметност јесте артистички одраз аполонског, стоји музика као дионизијско само. Дакле, музика – не као одраз дионизијског, не као медијум дионизијског, већ пре као његов извор. Музика, као нешто најсродније оном осећајном у човековој души. Толико сродно да се човек који је посвећен музици мора макар једном упитати није ли свака емоција – само један музички став; није ли свако расположење, свако комешање у души само класична нумера која додуше може бити још ненаписана?! Није ли, на послетку, читав душевни живот једног човека – један концерт класичне музике који се његовој души приређује?

Музика, дакле, стоји као шопенхауеровска асоцијација на дионизијско. У питању о митовима она неће имати одлучујућу улогу, али тамо где се Дионис не крије из аполонске уметности привида,

¹⁶ РТ, 27.

„Тек у њима (у дионизијским оргијама Хелена - М) природа постиже своје уметничко ликоване, тек у њима раскидање начела индивидуације постаје уметнички феномен“, 27.

већ стоји као темељ неке дионизијске уметности, она ће се појавити заједно с њим као темељ сваког значајног увида.

Питање о грчкој митологији овде се озбиљује. Претходно тврђена конститутивност култова за митове само је половина истине. Као и свака велика истина овога света и она је као целовита - у себе затворена, наизглед контрадикторна! Методолошки потпуно неприхватљива! Али ипак истина – макар и заиста била у форми рђавог круга. Наиме, иако је тачно да су култови ти који су конститутивни за митове, који су практична и стварна манифестација вере у митске јунаке, исто је тако јасно да су митови некаква теоријска подлога те вере, као писано учење о оном што је присутно у грчкој свести и грчким обичајима. Али шта је старије? Ту се показује циркуларност овог објашњења. Нема мита као записаног без већ у духу присутне ирационалне везаности за култ; нема бога чије би се име ишчитало на страницама грчке митологије, а да га на њих није довело обожавање које му је указивано у светковинама. С друге стране, нема светковине, нема обожавања, без претходне теоријске подлоге. Митологија као грандиозна испреплетена прича о митским јунацима није могла настати из сиромашних и неодређених нагађања која су у светковинама присутна. У традицији култова као да је на један нужан начин осиромашен и за светковине прилагођен садржај митологије – те стога изгледа као да су митови оно прво. Међутим, да ли би митови опет били икада отелотворени у традицију култова да су они оно прво. Ваљда је повод за митове управо била та у народу уврежена свест, у народској свести урезана веза са култовима?!

Но, ма колико ово питање из историје грчке културе било изазовно за самог Ничеа, чини се да је за њега ипак пре стајало једно друго много значајније питање. Чему грчка митологија? – то је питање било релевантно за филозофску упитаност у којој се Ниче тада налази. Иако смо најавили да приступ књизи базиран на дуализму култова и на грчкој митологији јесте суштински грчки и без страних елемената морамо оставити мало простора да смо ипак били престоги при тој оцени. Наиме, као да је у овом питању прећутно присутан Шопенхауер. Његова теза да се од пессимизма бранимо конзумирајући уметност могла је лако бити оно што је младом Ничеу дало смелости да у доба када је владала идеја о безинтересности у уметности пита о томе није ли ипак иза ове контрадикторне грађевине грчких култова и митова стајао неки узвишени циљ, неки одвише људски интерес. Дубоко замишљен око

овог питања Ниче ће доћи до *прве поуке о томе како се савлађивао пессимизам у Старој Грчкој*¹⁷.

Хеленско питање о животу *пре* смрти

Једном истраживачком духу мора одмах бити јасно да се нешто чудновато крије иза грчких митова. На страну питање о кошки и јајету као питање о првотности митова или култова; остаје ипак једно озбиљније питање – питање сврхе једне верске поставке која у себи ни у траговима не носи мисао о божанској свемоћи, безгрешности, праведности. Која у себи, сем на један сумњив и на моменте контрадикторан начин, не носи мисао о некој новој моралности.

Као да се овде уметност поиграла религијом, па уместо да као и другде боговима да да се играју људима – дала је људима да се поиграју боговима! Зрела грчка свест у својим дубинама носи мисао о томе да су богови ту због људи, а не људи због богова. Божанска мисија у Хелади била је не религиозна – већ хуманистичка! Грчка душа је по својој природи била предиспонирана за патњу¹⁸, те јој је свуд присутан ужас био више него довољан повод да сконча у црном песимизму. Богови постоје управо зато да би прекрили сивило живота, да би ублажили његову неподношљивост, да би својим сјајем учинили да обични Грк не примети примрак сопственог живота. Њихова мисија исцрпљује се у томе да од очију Грка удаље поноре живота¹⁹, да собом, макар као привидом, пребоје тамне боје грчке свакодневице која је нужни пут у песимизам.

Док ће за хришћанску свест као основни проблем стајати питање о животу после смрти, дотле је грчку свест мучио један много примарнији и много мање трансцендентан проблем – проблем живота пре смрти! Како живети пре смрти? Једини одговор на ово страшно питање даје грчка уметност, најранија грчка уметност предочена у митовима и култовима. Да би Грк живео морао је имати своје богове, баш онаквима каквима их је имао. Такве, да живе у чељустима оштрозубог живота као и он сам. *Тако богови ојравдавају људски животи живећи њим животиом и сами – једи-*

17 Упор. ЕХ, 81.

18 Упор. РТ, 30.

„Како би иначе тај осећајно толико раздражљиви, у својим жудњама толико плаховити, за патњу тако јединствено способни народ могао да поднесе живот, да му није предочаван у његовим боговима, обавијен узвишеним сјајем и славом“, 30.

19 Упор. Исто, 29.

„Хелен је познавао и осећао страхоте и ужасе живота; да би уопште могао да живи, морао је испред њих да постави блистави пород снова, Олимпљане.“, 29.

на довољна теодикеја!²⁰. Грчки богови нису свеци, нису природа морално супериорна и недостижна човеку; нису савршенство које кињи грешност својих поданика. Напротив, први су они ти којима владају страсти. У њиховој бити обитује трагичност која ће обележити хеленску визију човека – трагичност његове судбине да је становник два света, дионизијског и аполонског, али тако да му нити један није потпуно примерен. Преломљеност људске природе на аполонско и дионизијско²¹ присутна је у божанској природи, и она је та која пише митове. У трагичком миту грчки богови су прави Хелени, додуше у једном животном амбијенту који глорификује њихове, по пореклу – људске, особине. Зато су ти богови у истим оним раљама живота у којима су и Хелени, јер су људска природа, јер су само персонифицирани Хелени.

Због ове истоветности или макар велике међусобне сличности људске и божанске природе, у грчкој вери никада се не поставља питање оправдања богова. На првом месту зато што не постоји јаз између божанског света и света у којем обитавају људи. Све је то један свет. Олимп јесте изнад Грчке, али је и у Грчкој. Зло у свету само је неуметнички израз зла које је већ виђено на Олимпу. С друге стране, није ли апсурдно тражити оправдање за бога због којег свет и не изгледа онако како би то човек волео када и сам тај бог живи у таквом свету, у уметничком изразу тог истог људског света. Тако да једна права теодикеја, која је у хришћанству у принципу немогућа, грчкој вери апсолутно и није била потребна. Јаз који се

²⁰ Исто, 30.

²¹ Ваљало би овде поменути једну врло битну ствар. Ничеово тумачење грчке уметности у великој мери јесте повезано с његовим тумачењем појма индивидуе. А у том тумачењу он се најочљивије разликује од класичног погледа на грчку уметност. Појам индивидуе јесте на неки начин суштина уметничког у класичној перспективи грчке културе и уметности. Поглавито код Јегера, који у својој књизи *Paideia* (В. Јегер – *Paideia*, Новосадска књижевна задруга, Нови Сад, 1982) на неколико места јасно показује да је управо индивидуа не само нешто битно уметничко него управо и највиши циљ уметности у грчко доба (11, и добар део увода). Код Ничеа, а то ћемо тек показати, индивидуа јесте безмало негативитет и супротност уметничког. Она остаје израз само једног уметничког порива, аполонског, који је од периферног значаја за трагедију као уметност метафизичке утехе. Насупрот томе, у класичној традицији индивидуа јесте управо плод, подједнако, дионизијског и аполонског. Једно и друго у свом споју који доживљавају у људској души, односно у људској природи уопште, стварају индивидуу. Аполонско је рационално и когнитивно у њој, дионизијско је чулно, пожудно, ирационално, конативно... У овом раду се кокетира и с том идејом индивидуе, управо онде где се ове две култне личности посматрају као парадигме два дела људске природе. То се не чини да би се одабрало неко средње решење, јер за то, барем у раду о Ничеу, заиста нема места, већ да би се избегло ригидно и некритичко држање стране Ничеу; поготово у делу о митологији где класична интерпретација грчке уметности показује своју снагу и утемељеност.

јавља у хришћанству између Овог и Оног света у грчкој митологији не постоји.

Читава митологија је у ствари један бунт – уметнички бунт. Бунт против једне најфаталније и најнеприхватљивије истине о животу. Та истина и у самом миту бива персонифицирана. Истина о *неумољивом богу Кроносу који једе своју децу* није још једна алегорија поред других у низу грчких митова. Не, она је подстицај на читава митологију; или, митологија је бунт против ње! Вођа те буне зато ће после победе коју је извољевао за митологију, тј. за човека, засести на трон и постати врховним богом те исте митологије.

Све што се родило у времену, од времена и умире! Време ствара, али оно и прождире. И време је неумољиво. Бога Кроноса још никаквим даровима нису успели умолити да одступи од своје негативне мисије. Зато он остаје највећа негација највеће аполонске вредности – индивидуе. У њему је персонифицирана сва грчка потреба за митовима. Укореењеност тог проблема у стварност Грчке учиниће, пак, да и сама митологија израсте из земље и остане на земљи – не одлети на небо. Симбол рађања грчке митологије постаје Зевс! Индивидуа која пркоси своме оцу Времену и побеђује га! Зевс је отворено уметничко решење проблема збога кога је настала грчка митологија, решење које се тек треба довршити – у осталим митовима и фигурама.

Друга слика грчких митова која враћа вредност индивидуи, која велича живот насупротив смрти (која је инхерента особинама бога Кроноса) јесте слика Сизифа који котрља свој камен бесмисла. Он је прави Хелен! То што је котрљање бесмислено и што ће се на крају камен свакако скотрљати, то не мења ништа у вези хеленског настојања да се камен ипак и даље котрља. Живот, то је труд, то је напор уложен упркос свести о постојању бога Кроноса. Живот – то је вредност, коју не треба унижавати због тог бога и његове настројености против аполонског и индивидуалног. Нити због бесмислености живота која одатле проистиче. Сизиф је свестан тобожње узалудности свога посла, али за њега је сам његов рад нека вредност, чим он не стаје са њим. Престати с котрљањем камена – то је крај, то је смрт. Дакле, читав његов живот су труд, напор, мука уложени у бесмисао; али он се боји једино часа када ће престати с котрљањем...

Тако мит, сада насупротив причи о Зевсу, у својој људској варијанти постаје величање индивидуе, величање живота схваћеног као пролазног, схваћеног као живот једног обичног човека. Тако се

наизглед тужна прича о Сизифу *претивара у славопојку животу*²². Управо је у томе снага свег аполонског у грчким митовима. Индивидуа – то је највећа вредност грчког мита. Они су и ствотрени због индивидуе.

Ево како се Ничеу показала грчка митологија – као својеврсно бекство од бесмисла. С тим што је то бекство вођено Аполоном. Оно је бекство помоћу привида. У њему је јасно изражена тежња да се од понора живота побегне, макар фантазијом, макар неком уметношћу привида. Наиме, спас од бесмисла помоћу уметности у виду трагичких митова не оснива се ни на чему онтолошком. Од бесмисла живота овде се побегло његовим прекривањем једним новим слојем имагинарног, фантастичног живота, – живота богова. На тај начин, уметност у аполонском кључу заиста јесте лаж, која нас спасава да *не проидајемо од истине живота*²³, од сурове стварности.

Оваква ће поука о суштини уметности остати Ничеов став према њој кроз читаво његово стваралаштво. У ствари, можда је то пре поука о суштини живота. Можда је већ у њој садржано оно лично што је лајтмотив овог списка о коме расправљамо. Оно што је човеку који је упознао одвратност живота било више него уверљиво. Наиме, то: да нам је уметност потребна *да не бисмо проишли од истине*²⁴! Да живот по себи *почива на уметностии, заблуди, привиду, обмани...*²⁵

Или, како не бисмо бирали међу супротстављеним мотивима, можемо рећи да се у Ничеовом разматрању грчких митова родила идеја о нужној вези уметности и живота. Слика те везе је игра! Разрада те слике је прича о Аски и вуку. То је, дакле, истина о вези уметности и живота – тачније, о неопходности уметности за живот. Аска, тек у својој игри, тек у свом заносу, самозаборавау који значи уметност налази спас од смрти. Једини начин да се одагна вук који дахће за вратом човеку од самог рођења – јесте уметност, јесте игра!

22 Упор. РТ, 30.

“Није недостојно ни највећег јунака да чезне за продужењем живота, па макар и као надничар. Тако силовито тежи – на аполонском степену - ‘воља’ за овим животом, толико се хомерски човек осећа поистовећен с њим да се чак и тугованка претвара у славопојку животу“, 30.

23 Упор. КЈН, 77.

24 Упор. ВЗМ, афор. 808.

25 Упор. РТ, 13.

Лирика и музика

Не умањујући значај добијеног резултата можемо се ипак запитати није ли упитаност, скопчана с Ничеовом личношћу потрешеношћу призорима рата, довољно дубока да превиди то решење и да тражи даље. Поготову што је тај резултат почивао на привиду и уметничкој обмани, лажи... Лична потресеност, да би се умирила, захтева утеху која је темељна и стварна, а не илузорна и привидна. А Ничеу се кроз љубав према Шопенхауеровој филозофији и мисли о лирици већ наговестила ова права утеха...

С друге, методичке, а за предмет самог рада ирелевантне, стране можемо приметити да је Дионис који је најављен као значајан лик ове приче безмало стајао по страни све време. Зато смо морали означити крај првог чина, пустити Аполона да са свитом осталих богова напусти позорницу после дела у коме су имали да привидом публику увере у вредност живота; да затим спустимо завесу и пустимо на бину њега – дубоког Диониса, који не воли ни приказивање а камоли привид! Овде, на пољу лирике и трагедије, Дионис који је био иза кулиса излази на бину. За тај други чин, за који се управо дижу завесе, текст ће у великој мери писати и Шопенхауер.

*Како је могућ 'лиричар' као уметник?*²⁶ Заиста, насупрот једној уметности за коју нам се показало да уме да својим приповедањем о животу богова и јунака са божанским својствима привидом утешити човека – стоји лирика. Чему лирика? И затим, или пре тога, ако је бит уметности њена способност утехе – како лирика може бити уметност? Насупрот великом Хомеру који је Хеладу спасио од истине живота стоји наизглед чудновато безначајни Архилох. За разлику од Хомера он не ствара митове, он не подражава, он нема своју мисао као персонифицирану у један нови свет. Његов манир писања из сопственог Ја навео је модерну естетику и теорију књижевности да га означи као субјективног песника. Али од каквог је значаја субјективни песник? Може ли он уопште бити уметник?

Но пре тога, јесте ли лирика заиста субјективна уметност? Јесте ли Архилох заиста субјективни песник? У ирационалном плану песништва, названом инспирација, треба тражити макар извор таквог чудног стваралаштва – а можда ће се наћи чак и оправдање. Да ли је Архилохово песништво само приказивање његове аполонске интуиције, његових менталних слика или можда душевних стања?

26 РТ, 35.

У тој идеји артикулације личних расположења јасно се назире једна другачија људска природа од оне која тежи слици, појму, једном речју – оном аполонском. Тумачен аполонски, Архилох никако не би могао бити уметник. Али он то ипак јесте! Он је уметник једног другог бога, других манира, другачије инспирације – једне посве другачије уметности! У њему се оглашава она друга људска природа, страна аполонском духу. У посезању за својим доживљајима, за песништвом које извире из тока душе саме, из расположења која се смењују, из осећања која их нијансирају – лиричар покушава да оно дионизијско изваја у речи. Он покушава да пером савлада бујицу ирационалности. У томе се крије сва уметност лиричара, у томе се крије варка која чини да га не схватимо као уметника. Аполонско приказивање његове дионизијске инспирације остаје вео који прекрива мистерију порекла и суштине лирике. У тај вео загледала се, напослетку, и модерна естетика оценивши лирику као субјективну поезију.

Да би потврдио своје *дионизијске слушање* поводом суштине лирске поезије Ниче узима у обзир исповест једног модерног песника. Наиме, Ниче ту говори како Шилер описује да он, пре самог акта стварања нема у својој свести низ слика од којих може настати песма; напротив, он се пре стварања налази у једном расположењу које се пре може окарактерисати као *музикално*²⁷. Такво стање, које никако није појмовно у свом јављању, тек се у даљем процесу стварања алегоријски преводи у слике и појмове.

Заједно са извесном потврдом која је овим дата да лирско песништво у свом темељу, у својој инспирацији нема ничег аполонског долази и јасан показатељ и најбитније обележје дионизијског – музика. Феномен музике за Ничеа, пак, јесте извор безусловних асоцијација на Шопенхауера. Шопенхауерову мисао о музици Ниче је спреман да прихвати као једино право објашњење откривеног феномена дионизијског у лирици. Дионизијско – као оно ирационално у човеку; лирика – као песништво о конативном душевном садржају песника; музика – као нешто најсродније том емоционалном делу људске душе, као други модус шопенхауеровске воље, као оно темељно у дионизијском и лирици што их на крају и повезује. Већ на језичком нивоу јасна је упућеност лирике на музику (схваћену као вољу саму). Јер ако је лирика нешто што се тиче ирационалног, емоционалног, дакле – конативног, онда је већ тим изразом који садржи реч „конатус“ наговештено да се ту ради о музици.

27 Упор. РТ, 35.

Моментом воље, односно музике који обитава у његовој инспирацији, лирски песник надилази оно субјективно – које се чини да је бит његовог песништва. Предмет његовог излагања није он сам, већ оно дионизијско у њему – дакле, музика.

Он је (лирски песник - МЈ) пре свега, као дионизијски уметник, потпуно поистовећен са Пра-Једним, његовим болом и његовом противречношћу и ствара слику тог Пра-Једног у облику музике, која је иначе с правом названа репродукцијом света и његовим другим одливком; а сад му опет та музика, као у неком алегоричном сновиђењу, под утицајем аполонских снова постаје видљива.²⁸

Дакле, лирски песник је дионизијски уметник! У својој инспирацији он нема аполонских слика које су копије ствари које су пак распарчано и искривљено Пра-Једно. Напротив, дионизијска инспирација није удаљавање од Пра-Једног, већ најотворенији повратак њему. Јер је музика исто што и воља, дакле исто што и Пра-Једно (додуше шопенхауеровски схваћено), и није одраз неког одраза тог Пра-Једног. Међутим, да би се то дионизијско појавило морало је проговорити на аполонски начин – кроз речи и слике. То не значи да је лирика подједнако под утицајем Аполона и Диониса. Музика, дакле дионизијско, јесте јасно и оделито обележје лирике, али будући да је лирика песништво њен израз мора бити обучен у аполонско рухо. Наиме, лиричар се као песник мора изражавати појмовима и сликама. Али он то чини из нужности које носи његова тежња ка изразу. Стога, појмове и слике у лирици треба схватити само као инструмент. Они су за њега само алегорије за његову инспирацију, алегоријски израз његовог дионизијског надахнућа. То што је лиричар песник, па је својим језиком у аполонском свету не значи да он ствара из аполонског света. Напротив, лиричар је у узбурканом мору музике. Он је сав поистовећен са патњом, смрћу, и поновним рођењем бога Диониса. Његово песничко *Ја јавља се из ѿнора бића*. Све аполонско у лирици није предмет већ начин подражавања, или прецизније: начин изражавања оног дионизијског.

Овим озбиљним Ничевим увидом о лирској поезији битно смо променили угао гледања на питање о лирици као уметности. Дошли смо до тога да је оно тобож субјективно у њој само вео. Међутим, остаје питање како је та поезија, па макар и не била субјективна, уметничка. Шта је то уметничко у њој? Или, с обзиром на интерес који се у хеленској уметности остварује: како лирика постиже ефекат утехе ако то уопште чини? Мисао о њеном дионизијском

²⁸ РТ, 36.

пореклу, о њеном исходишту које је у музици као да не доприноси ништа овом постављеном услову њене артистичности.

Али зар није тако и најављено у уводу? Није ли то управо антиципирани концепт књиге? Такав да има три расправе од којих прве две воде оној трећој, у којој оне саме тек добијају свој пуни смисао? То што се у првој расправи већ појавио неки, безмало пролазни и за сам рад не суштински смисао можемо рачунати само као случајност, само као успутну станку у расправи о култовима. Теза, коју овде рачунамо за главну тезу књиге, тиме није изведена. Теза о природи грчког оптимизма и питање о парадоксалности једне творевине хеленске уметности каква је трагедија овим двома расправама (о култовима и о лирици) тек је доживела прологомену. Или је можда ипак то претерано умањење значаја ова два елемента књиге. Ипак, они су на неки начин конститутивни за саму тезу која се изводи. Зато, нека они буду чак и заплет – кулминација и расплет тек следе!

Трагедија као уметности метафизичке утјехе

У питању о трагедији коначно се озбиљује питање о грчким митовима и култовима, с једне, и питање о суштини дионизијске уметности, с друге стране. Комуникација између култова, већ се испојила у лирској поезији. Међутим, док се у аполонској синтези култова која је створила митове јасно показало како та уметност решава проблем хеленског песимизма тај моменат је потпуно изостао у лирском додиру дионизијског и аполонског. Тиме, као да је Дионис који је са лириком иступио на први план позорнице *Рођења трагедије* остао без текста. Или је барем његов текст уместо да буде бит представе остао у сенци претходног, аполонског чина.

Но, иако смо преко лирике увели појам дионизијске уметности сигурно је да га тиме нисмо исцрпели. На неки начин, ми смо увидом у дионизијски аспект лирике њу спасили као уметност. Парадокс који ју је прекривао, ако би била гледана аполонским оком, отклонили смо тврдњом да је прави поглед на њу – дионизијски. Можда је, онда, то пут којим треба да промислимо и један темељни парадокс који смо угледали још у уводу овог рада; наиме, парадокс грчке трагедије, противречност садржану у формули – *Хелени и уметности песимизма*.

Доиста, зар је Хеленима било стало до песимистичке уметности? Но, ако смо нешто научили на примеру лирике, онда је то да морамо бити обазриви и не дозволити да нас нека саморазумљивост заведе. Стога, ваља прво испитати да ли је утицај трагедије

био песимистички. На срећу, то је могуће учинити најмање на два начина: с обзиром на суштину саме трагедије и с обзиром на историјске податке о стању грчког духа.

Аполонски гледано, тешко је не увидети моменат песимистичности у трагедији. Патња и коначно страдање главног јунака с којим је поистовећен сваки гледалац у позоришту главно је обележје трагедије. Индивидуа, која у уметности тражи утеху за бесмисао живота у коме је страдање загарантовано, у трагедији налази још јаснију уметничку потврду свог песимистички настројеног расположења. С друге стране, док гледалац можда и сумња да у обичном животу постоји могућност да се трагедија избегне, иако је он сам није избегао, дотле га она појмом трагичне кривице убеђује да је живот нужно трагичан. У потрази за утехом и бекством од песимизма Грк као да у трагедији налази уметнички доказ да се од тога не може побећи.

Оваквом анализом само се даље заоштрава парадокс трагедије. Сем, можда, ако се озбиљније схвати разлика између уметничког лика песимизма и његове животне појаве. У таквом објашњењу централно место заузимала би психологија, који би да нас поучи да често акумулација афеката значи пут у стање свести које негира реалност свог окружења. Дакле, по том виђењу, трагедија није афекат више, није разлог више за песимизам већ својеврсно превршавање мере, својеврсна кап која прелива чашу песимизма и претвара се у његову какву-такву негацију. Иза ових психологистичких идеја нескривено стоји аристотеловска мисао о трагедији и поглавито катарзи. Ово је један од начина на који се катарза, као кључни моменат аристотеловски схваћене трагедије, тумачи као пражњење афеката везаних за песимизам.

На мање-више сличној линији тумачења налази се и Шопенхауер. Он, као прави песимист, сву узвишеност трагедије види управо у томе што је она коначна поука о томе да је живот уопштено једна негативна вредност, и да стога у својој катарзи она (трагедија) подстиче на резигнацију и апатију. Дакле, она је негирање живота, она је пречица ка аскетизму. Она за њега, као и код Аристотела, не стоји у истој равни са „земаљским“ разлозима за песимизам. Али, с друге стране, насупрот Аристотеловом мишљењу – јесте природан наследник песимизма. Колико су ове две позиције, Аристотелова и Шопенхауерова, далеко – није лако утврдити. Да ли је катарза лечење песимизма или његово хегеловско превладавање да би се прешло на један његов виши ступањ? И да ли су ове две опције искључиве? Чему води ово аристотеловско пражњење афеката ако не

извесној клонулости духа, предавању надмоћној струји опаког живота, признању пораза... ? Но, Ничеу је морало бити јасно, да без обзира на то који је од њих двојице ближи истини у својим тврдњама, обојица силно греше – опет, из најмање два разлога.

Први је уједно везан за други од малочас поменутих начина одгонетања питања о томе да ли је учинак трагедије песимистички обојен. Тако да одговарањем на то питање из перспективе историје уједно показујемо и разлог Аристотелове и Шопенхауерове грешке. Наиме, када би њих двојица била у праву, онда би златно доба грчке трагедије, тзв. – трагичко²⁹ раздобље Грка било доба најјаче клонулости грчког духа. А доба које долази потом, доба нестанка праве трагедије почето својим идејним вођама Еурипидом и Сократом, било би доба великог опоравка тога духа. Има ли очигледнијег примера да консеквенце малопре наведених ставова сасвим противрече збиљи?!

Историја Грчке говори потпуно супротно од консеквенци Аристотеловог и Шопенхауеровог учења о трагедији. У трагичком раздобљу грчки дух показује највећу склоност животу; његова уметност, његова филозофија биле су афирмација живота. Грк је тада више но икада касније био оптимист, био потпуно везан за живот. Насупрот томе, хеленски (у ужем смислу те речи) период грчке културе, период без великих трагедија са наглашеном трагичношћу у катарзи, био је период апатичних стоика и скептика; био је то период клонулости жеље за животом, период дизања руку од живота и предавања пред незаустављивом силом судбине. Насупрот љубави према животу овде ће скромно фигурирати љубав према судбини као апатично мирење са њом. То је плод зрелог песимизма – апсолутна апатија најјученијих хеленских Грка.

Из оваквог резултата једног мисаоног експеримента везаног за уобичајене тезе о трагедији Ниче је морао наслутити управо једно супротно објашњење суштине трагедије. Јер историја овде јасно указује да присуство трагедије значи *афирмацију воље за животошом*³⁰, значи бујање вере у живот, значи полет, снагу духа... Насу-

29 Чини се да је овде много умесније рећи “трагичко” него “трагично”. На страну већ уврежени превод Б. Зеца наслова Ничеове књиге *Филозофија у трагичном раздобљу Грка* (Ф. Ниче, Филозофија у трагичном раздобљу Грка, Графос, Београд, 1979), ипак је његова мисао ту везана за уметничку бит тог раздобља а не за његову тобожњу трагичност. Колоквијална употреба те речи овде потпуно прекрива њен филозофски смисао, који би Ниче да нам саопшти. Период о коме он пише јесте трагички због извесног обележја духа тога времена које се испољавало пре свега у трагедији, али је његов печат носила и филозофија тог раног грчког доба. И због тога је тај период по Ничеу пре најсрећнији период читаве Хеладе, а нипошто некакво трагично раздобље.

30 Упор. ЕХ, 85, и СИ, 133.

прот томе, изостанак трагедије у њеном правом облику значи пад у очај, у апатију као нешто дубље од песимизма. На крилима тих критичких запажања Ничеова мисао морала је полетети ка једној новој – наизглед парадоксалној идеји о трагедији као извору оптимизма, као уметности која афирмише живот. Али како? – зар преко смрти?!

Онај други, темељни разлог аристотеловско-шопенхауеровске грешке у вези катарзе јесте својеврстан одговор на то питање. Наиме, поука коју је извукао у вези лирске поезије, о томе да је она криво схваћена због тога што је гледана преуско – само из аполонске перспективе, овде је Ничеу отворила поглед. Аристотел, и читав традиција до Шопенхауера морали су бити у криву поводом трагедије јер су је посматрали само аполонским оком. Ниче овде озбиљно се удаљавајући од Шопенхауера истовремено раскрштава са читавом традицијом естетике трагедије. Ово место симболичног „оцеубиства“ постаје раскршће од којег Ниче полази својим путем – у односу на свог дотадашњег сапутника Шопенхауера и у односу на највећи део естетичке традиције. Он ће накнадно доста промишљати то место и написати по који редак о њему и у *Покушају самокритике* и у *Ессе хото*:

„Јер какво је Шопенхауерово мишљење о трагедији? ‘Оно што свему трагичном даје особени замах за уздизање’ – каже он у II делу Света као воље и представе - ‘јесте буђење сазнања да свет, да живот не може да пружи право задовољење, па према томе не заслужује нашу приврженост; у томе се састоји трагични дух – он, дакле, води резигнацији.’ О, како је Дионис сасвим другачије говорио мени! О, како ми је тада била далека управо цела та склоност резигнацији!”³¹

Кључно је у овој исповести да је Дионис онај који је говорио Ничеу. И наравно да му је говорио другачије него што је Шопенхауер могао чути од Аполона. Трагедија посматрана аполонски у најбољу руку једва се може разликовати од стимуланса за песимизам. Шопенхауер је стога у аполонском посматрању можда учинио највише што је могао да трагедију отме песимизму. Но Ничеова темељно другачија мисао о трагедији учиниће да се он све више пита о оправданости Шопенхауеровог песимизма и утемељености његове филозофије у целини. Ничеова снажна промена и окрет од песимизма ка оптимизму можда је управо рођена увидом да трагедија јесте уметност овог другог.

31 РТ, 14.

Но ово указивање на грешку традиције, а пре свега на грешку Шопенхауера, игром судбине носи у великој мери шопенхауеровски печат. У својој дионизијски мотивисаној експликацији трагедије Ниче ће се опет поиграти мотивима његове филозофије.

Како, дакле, изгледа дионизијски поглед на трагедију – ако је он прави, насупрот оном аполонском, који је њу изнео на рђав глас? Док се у том погрешном кључу главни јунак ставља у центар пажње, тиме прећутно претпостављајући да је трагедија битно аполонска јер се за носиоца њене поуке бира индивидуа – дотле дионизијски кључ, насупрот устаљеној естетичкој номенклатури и усвојеној конвенцији теорије књижевности не види јунака као оно главно у трагедији. Тзв. главни јунак само је марионета у рукама писца трагедије. Тачније: он је као жртвено јагње...

Аполонски вођена теорија књижевности (као и естетика) морала је погрешити већ при именовању елемената трагедије, назвавши одређену индивидуу главним јунаком. Главно у трагедији остаје оно што је обележје дионизијског, а то не може бити индивидуално. Трагедија, схваћено право, дакле – схваћена дионизијски јесте сага о Пра-Једном. Пра-Једно као воља сама, неупоједињена у индивидуи, као живот сам, не живот ове или оне индивидуе – то је главно у трагедији. Индивидуа, па макар и била главни јунак, само је појава те воље, само је трен у вечности Пра-Једног.

Само се тако може схватити трагедија и њен учинак. Њен основни интерес јесте *метафизичка утеша!* У њој не страда живот, нити воља, већ само појава³², јединка, оличена у главном јунаку. У њој се заправо потпуно открива *дионизијска мудрости*, која је латентно била присутна и у лирици. Гледајући крај трагедије Грк чује опијајућу симфонију вечности, а смрт главног јунака само је тишина која чини да се та, увек буком времена надјачана мелодија ипак зачује. Смрт главног јунака, дакле, само је начин да се гледаоцу трагедије приближи вечност сама; та аполонски необјашњива смрт у трагедији служи као иницијација, као подстрек на мишљење о суштини која је иза те појаве што страда.

Метафизичка радост што је изазива трагично је превод несвесне дионизијске мудрости на језик слика; јунак, највиша вољна појава, пориче се на наше задовољство, јер је ипак само појава а вечити живот није такнут његовим уништењем.³³

32 Упор. КЈН, 86.

33 РТ, 87.

Метафизичком утехом бесмисленост овог живота побеђује се увидом да је он само појава. Побеђује се *дубоким погледом у саму унутрашњост, у само срце светиша*³⁴, дакле у Пра-Једно, увидом да је оно суштински неподложно трагичном. Трагично јесте обележје човека – од кога он не може побећи, *од кога нема никаквог избављења*³⁵; али оно је могуће само као скопчано са индивидуом, оно је срасло с појавом. У царству Пра-Једног нема места трагичном – а трагедија је само уметничка слика на којој се то види. Порицање индивидуе, у њеном најјачем уметничком лику – главном јунаку трагедије – има за циљ указивање на сасвим скрајнути значај појаве у поређењу са суштином. Индивидуа, тј. појава је у трагедији симбол пропадања *онога што иступи из темеља бићка у ујоједињену егзистенцију*³⁶. Тиме се акценат ставља на оно што остаје, на *темељ бићка*, а не на индивидуу као појаву. На тај начин, трагедијом занесени гледалац бежи из аполонског у дионизијско. За њега трагедија престаје да буде туробна прича о главном јунаку, већ ведро казивање о вечном животу с оне стране живота смртних људи и главног јунака – који су само појаве.

Дионизијска мудрост, стога, појављује се као хегеловско лукавство ума. Индивидуа добија на себе да понесе некакав задатак који се њој самој чини као њен, а у ствари је у питању један циљ који далеко премашује оно што би могао бити њен интерес. Индивидуу у трагедији, додуше, не заводе својим лукавством ни дух ни ум, већ онај који у себи засигурно има много тога силенског и лукавог – сам Дионис. Такође, дионизијско се не остварује тако што индивидуа испуњава задатак који јој је оно поставило, а који она посматра као сопствени, као што је то случај са објективним духом и историјским личностима, већ напротив, осујећењем њене личне аполонске намере – да опстане као индивидуа.

У трагедији аполонско и дионизијско доживљавају своју другу, сада Дионисом диктирану синтезу. Моменти њиховог јављања потпуно су заплетени тако да одлично одсликавају њихову судбинску међузависност. У првом моменту, који смо препознали у лирици, али га свакако има и у оном трагичком заносу који води писца трагедије, дионизијско тражи аполонско да се преко њега изрази. То је моменат кад музикално расположење трагичара, његов у магновењу доживљен додир са Пра-Једним, његова трагичка инспирација почне да се преводи у речи, почне да се пише... У том

34 Упор. КЈН, 94.

35 Упор. НФ, 21.

36 Упор. НФ, 21.

моменту Дионис *говори Ајолоновим језиком*³⁷. Стабло трагедије је Дионисово дошаптавање Аполону онога што ће овај саопштити публици у атријуму. Корен трагедије је, видели смо, чисто дионизијски – несвесно спознавање мудрости што се обзнањује на крају трагедије. А плод тог дрвета спаса, што га зовемо трагедијом, јесте моменат када Аполон почне говорити дионизијским језиком. Или пре, у језику који је и даље аполонски чује се смисао који потпуно дионизијски, Аполон нам саопштава нешто што сам не би умео рећи, дајући нам тиме једно уживање које би било морбидно аполонском култу.

Катарза, дакле нема своју сврху у пражњењу и прочишћењу од афеката. Она нема ничег сродног с афектима који су везани за песимизам. Напротив, она је једна снажна, само дионизијски појмљива радост, *радоси постојања, радоси и у пропадању*³⁸! Трагедија по себи не носи ништа битно тужно; та смрт коју она приказује је један периферни и за дионизијски истанчан слух потпуно не акцентовани мотив трагедије.

Тако се трагедија показује као уметност *метафизичке ушехе, уметности овоземаљске ушехе*³⁹. С овим резултатом у рукама Ниче се опет, сада чак и са мало дрскости, могао окренути свом некадашњем духовном вођи. Већ је јасно да су трагедија и оптимизам не само спојиви, не ни само стварно спојени, већ су пар који нужно иде заједно. Клонулост духа модерне Европе најбољи је показатељ да се трагедија угасила. Или обрнуто, најбољи показатељ да је трагедија заборављена уметничка врста јесте управо устајали и изморени европски дух. Насупрот томе, Ниче је морао рачунати постојање трагедије као велики аргумент да су *Грци били оштимистии*⁴⁰. Из тих редова чита се јасна одлука да се на том „ситном“ примеру раскрсти са дијаметрално супротним погледом на живот. Шопенхауеров песимизам остаје после *Рођења трагедије* Ничеу потпуно неприхватљив.

Мисао која се објављује у трагедији, због своје дионизијске природе названа дионизијском мудрошћу, антиципација је велике идеје Ничеовог уметничког и метафизичког заноса – идеје вечно враћања истог! Идеја коју је он тада видео као једну нужну дионизијску представу о Пра-Једном које стално иступа у појаве које

37 Упор. РТ, 111.

38 Упор. ЕХ, 85, и СИ, 133.

39 Упор. РТ, 16.

40 Упор. ЕХ, 82.

„Управо трагедија јесте доказ за то, да Грци нису били песимисти: Шопенхауер се овде преварио, као што се преварио у свему“, 82.

се тиме рађају да би недуго затим пропале и вратиле се одакле су потекле. То је идеја коју је већ Анаксимандар имао у свом учењу, а коју је Хераклит обзнанио као носећу мисао своје филозофије. То, да је стварност једно немирно постојање, које је, пак, само игра настанка и пропадања, а да је иза њега оно што ту игру омогућује и диктира. Зато ће му Ниче, препознавши у њему од читаве повести филозофије нешто себи *најсродније*⁴¹, и одати почаст као правом дионизијском филозофу – великом афирматору *радосћи проидања*. Међутим, он је могао наћи Дионисовог проповедника и у Талесу. У једном бескрајном и немирном мору, које не мари за то што се из њега стално одвајају *привремени валови*⁴² који после кратког пута ударају у обалу, ломе се и враћају њему – Ничеово око лако је могло угледати дионизијско. Талесова вода, могла му је изгледати као прво наслућивање Пра-Једног – вода, као темељ света, као бескрајна и аморфна дионизијска неукротива сила, коју Аполон стално оформљује наводећи да се макар на кратко појави у различитим облицима пре но што се опет себи врати...

Тиме се у ствари показује само једно. То, да начелно уметност, чак и ако испуњава неке интересе, не тежи томе да на себе узима некакве трансцендентне и себи *сврхане циљеве*⁴³. То ипак, и даље не значи да је идеја: *L'art pour l'art* валидна. Нипошто! Већ само то, да иако уметност као ни филозофија не решава задате јој циљеве, будући да је ипак својеврстан рефлекс духа, остаје увек бременим артикулацијама потреба духа тог времена у коме постоји.⁴⁴

41 Упор. Исто, 86.

42 Упор. НФ, 21.

43 Упор. КЈН, 79 (фуснота).

44 То заиста јесте рани Ничеов манир мишљења филозофије и уметности који носи у себи нешто од шопенхауеровског филозофског слуха; наиме, то да се у филозофији прати и истражује њен садржај као рационализација и какво-такво разрешење неке ирационалне или барем унутрашње и скривене људске потребе. На тај моменат који, а то је за ту интерпретацију врло симптоматично, зближава Шопенхауера и Ничеа указује и Финк у *Nietzscheovoj filozofiji*. Он даје пример за то како Ниче филозофију и уметност види у *оппозицији живописа* (НФ, 18). Оне су за њега као некакав епифеномен гихања духа у његовој животној унутрашњости. Највећи дуализам који ће обележити европску културу а који је тобож откривен у филозофији – наиме дуализам који прави темељну разлику између ствари по себи и појаве – није никакав самосвојни моменат филозофије већ само артикулација стања духа који под утицајем хеленског и каснијег правога хришћанства све мање своје задовољење налази у овом свету, као чулном и истински доступном, већ своје наде (религиозне и метафизичке) полаже у неки свет који стоји иза или изнад овог првог. Дакле, метафизика вођена тим инстинктом духа постаје аксиологија која онтолошке ентитете валуира према потребама духа времена.

Рођење *шрагедије* и грчки оптимизам

Тако нам се, у овом нашем експерименталном приказу *Рођења шрагедије*, она показала ничеанском причом о уметности као бекству од бесмисла. И то двојако. Први пут као аполонска, *славом овенчана* прича о боговима. Други пут као трагедија, што је уметност проткана дионизијском мудрошћу која упућује на вечност.

Једном, песимизам на који наводи бесмисао живота превладава се уметношћу привида. Аполонски начин бекства од бесмисла нескривено јесте лаж, неопходни привид да би се живот поднео. Насупрот њему, трагедија, као дионизијска уметност метафизичке утехе, не савладава песимизам привидом. Њој је привид исто толико стран колико и песимизам. У њој се бесмисао живота одбацује дубоким увидом у суштину света. Тај увид, назван дионизијском мудрошћу, указује на битак који као темељ стоји иза бивања на које нам аполонска уметност и наивни живот сам погрешно скреће пажњу. Дионизијска мудрост би да нас поучи о томе шта је заправо темељно и тиме нас спаси клонућа у патњи за нетемељним и пролазним.

Не би било, стога, излишно направити и терминолошку дистинкцију између ова два начина превладавања песимизма. Први, онај аполонски, може бити једино бекство од бесмисла, јер је уистину само склањање погледа, само стварање привида који ће прекрити ту бесмисленост. Насупрот њему, дионизијски начин више је од бекства. Његов учинак јесте рађање мисли да је тај бесмисао само индивидуална перспектива света, само погрешна везаност за оно што је по својој природи пропадљиво. Све своје наде положити у индивидуу – значи нужно се разочарати, нужно доћи до тезе о бесмислу, нужно постати песимист. Но, дионизијска уметност – и поглавито трагедија, учи нас да се загледамо у битак сам, а не у бивање у које из тог битка иступају индивидууми. Тиме нас ослобађајући те мисли о бесмислу. Дакле, учинак трагедије као другог пута у савладавању песимизма заиста јесте утеха. Сведено: аполонски начин јесте бекство од бесмисла, бекство помоћу привида; дионизијски начин – јесте утеха, метафизичка утеха дионизијском мудрошћу.

Међутим, основна разлика између ова два момента негирања песимизма стоји у њиховом темељу, као полазна разлика. Поред разлика које потичу од тог што је сваки од момената под утицајем супротног божанства, јавља се још једна – разлика о мисли коју обзнањују, или пре о питању које их је потакло. Аполонско бекство од бесмисла остаје обележено наизглед таутолошким питањем о

животу пре смрти. Мисао коју оно обзнањује јесте идеја о томе да је живот пре смрти могућ само захваљујући привиду. Дионизијска утеха бесмисла обележена је питањем о животу после смрти, али без сличности са тим хришћанским питањем које је суштински на нивоу аполонских мисли о индивидуалном. Боље речено, питање које мотивише дионизијску мудрост јесте питање живота и поред смрти; или још: живота упркос смрти! Да! То је и мисао коју трагедија доноси на свет – мисао о животу упркос смрти! Она је оно – „како“ тог питања.

Ниче ће, дакле, трагедију и начелније: све дионизијско, упркос површној противречности, схватити као велику афирмацију живота. Такву афирмацију, која је једина кадра да у једно доба великих духовних струјања и доба великих егзистенцијалних криза буде основ грчке ведрине; да и у доба сталних грчких ратова очува бујање културе, снагу воље, здравље духа. То је дионизијска трагедија значила Грцима! Народу који ратује увек је потребна трагедија да зацели ране духа које му овај нужно ствара. На грчком примеру јасно се показало да је трагедија *највише* што доноси исцељење.⁴⁵

Лични повод за писање *Рођења трагедије*, као идеја коју смо покушали да проведемо кроз овај приказ те књиге, овде доживљава финале – коначно поистовећење личних аспирација за бављење *хеленским проблемом* с носећом идејом *Рођења трагедије*. Наиме, сада изгледа да не би било претенциозно инсистирати на оном личном у *Рођењу трагедије*. Откриће трагедије као напитка за исцељење за човека чија је душа дирнута ратом тешко да је без икакве везе са Ничеовим стањем док је он на бојном пољу. Додуше, нека открића јесу случајна, али овде пуно ствари говори у прилог томе да је ово откриће дошло пре свега као одговор на најличније потакнуто истраживање, спроведено у области коју је сам Ниче најбоље познавао – у грчкој култури.

Човек, који болестан од тешке болести одлучује да сам трага за леком, почиње да се бави медицином, алтернативном медицином, угледајући се на читава покољења оних који су исту болест морали добити а ипак су остали здрави или макар од ње нису страдали. То је алегоријско објашњење Ничеовог открића *Рођења трагедије*! Он је тај случај који трага за леком; његова потрага почиње увидом да је његова болест – филозофски названа: тенденција ка дубоком

⁴⁵ Упор. РТ, 105.

„То је народ трагичких мистерија што бије бојеве са Персијанцима; и опет је народу који је водио ратове потребна трагедија, неминован напиток што доноси исцељење“, 105.

песимизму – већ позната људској историји; да је у грчко доба била распрострањена безмало као куга. А оно што ће му дати наду да за њега постоји лек биће истина коју је он већ давно знао – да Стари Грци од те болести никада истински нису боловали. Остало? Остало је лака лабораторијска вежба с грчким супстанцама и шопенхауеровским инструментаријумом. Тако је нађен лек – грчка трагедија!

Доиста, неко се може бавити медицином и из других, рецимо, професионалних разлога, али ако у поговору свог највећег открића у тој области дода да је оно настало из личних побуда – морамо се запитати колико смо реално оценили његове аспирације. Ниче овде, ако не и свуда у свом стваралаштву, разрешава сопствени душевни немир!⁴⁶ Питање о грчком оптимизму никло је у његовом трагању за леком који би га могао излечити од ратне грознице која мирише на песимизам. Читава књига само је ничеанска одисеја у потрази за излечењем. *Рођење трагедије*, дакле, само је дионизијска мисија личног спасења од песимизма. У њој се пронашла трагичка поука о том – како су се Грци лечили од песимизма.

У посвети књизи која се тим питањем бави, Ниче је мирне савести могао написати оно познато – *Самом себи!*

Литература

Ф. Ниче – *Рођење трагедије*, Граматик, Подгорица, 2001.

Ф. Ниче – *Ессе хото*, Дерета, Београд, 2001.

Ф. Ниче – *Сумрак идола*, Светови, Нови Сад, 1999.

⁴⁶ У том разрешавању сопственог душевног немира, Ниче ће између редова ове књиге уплести и вагнеријанство. Вагнерова музика му је у време писања ове књиге била пандан за дионизијско. Стога, он је у њој видео извор нове трагедије, која ће опет бити способна да лечи сада већ снажно пољуљани дух Европе и њен имунитет на песимизам, јер је ова све чешће у рату. У *Ессе хото* (ЕХ, 82, и даље) он сам примећује да је том својом пролазном асоцијацијом коју је ставио у исту раван с непролазним увидом из којег је она и настала, у великој мери сам учинио да се та књига види искључиво као теоријско оправдање вагнеријанства, те да се често именује *Прејородом трагедије из духа музике* (ЕХ, 82). Међутим, оно што он покушава како ту, у *Ессе хото*, тако и у *Покушају самокришике*, јесте да укаже да је у *Рођењу трагедије* положена вредност која је независна од његове личне блискости или касније удаљености од вагнеријанства. Његова је сопствена грешка што је допустио да до такве замене теза уопште дође, да се његово одрицање од Вагнера схвати као његово одрицање од *Рођења трагедије*. Чак ни коначно његово одрицање и од оних момената Шопенхауерове филозофије који су у овој књизи позитивно вредновани и за њу били конститутивни, није ни приближно довољан разлог да се он одрекне књиге у којој је открио суштину грчког оптимизма. То се јасно види у његовим текстовима који су овде узети као примарна и секундарна литература. И због тога, и поред чињенице да је лична страна књиге била у првом плану нашег приказа, моменти који су везани за такође личне, али за саму књигу периферне, побуде – у овом раду нису нашли место, или су били само спорадично поменути.

Ф. Ниче – *Генеалогија морала*, Дерета, Београд, 2003.

Ф. Ниче – *Воља за моћ*, Просвета, Београд, 1972.

Е. Финк – *Nietzscheova filozofija*, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1981.

Д. Грлић – *Ко је Ниче*, Савремена администрација, Београд, 1969.,

В. Јегер – *Raideia*, Новосадска књижевна задруга, Нови Сад, 1982..

Milan Jovanović

**GREEK CULTURE AND PESSIMISM IN
*THE BIRTH OF TRAGEDY***

Summary

This paper is an interpretation of Nietzsche's „The Birth of Tragedy“ focusing primarily on Nietzsche's personal reasons for writing the book. The interpretation is based on some of the instructions Nietzsche gives us in his later works („Ecce Homo“, „The Twilight of the Idols“ and „Attempt at a Self-Criticism“). The author argues that the main reason for writing the book was Friedrich's deeply personal need to exceed (or to heal) his own pessimism. Because of that, the thesis about tragedy as a way of healing pessimism must be considered as the main idea of „The Birth of Tragedy“.