

Bruno Dronjić

NIETZSCHEOVO RAZUMIJEVANJE PODRIJETLA, RAZVOJA, VRHUNCA I KRAHA ANTIČKE TRAGEDIJE

Dionizijsko i apolonsko načelo kao uvod u prikaz povijesti antičke tragedije

Zašto uopće *dionizijsko i apolonsko načelo*? Nietzsche na početku svoga spisa kaže da je razvoj umjetnosti moguć jedino uz supostojanje apolonskog i dionizijskog načela.¹ Da bi približio njihov odnos uspoređuje ih, za početak, s generacijama koje na isti način ovise o dvojnosti spolova, njihovoj borbi te njihovom periodičnom pomirenju.² Nazive *apolonsko* i *dionizijsko* preuzima iz stare Grčke, koji predstavljaju nazive za njihova božanstva Apolona i Dioniza. Postojanje Apolona i Dionizija upućuje na misao da u staroj Grčkoj postoji razlika između likovne (apolonske) i glazbene (dionizijske) umjetnosti.³ »Apolon simbolizira obrazovni nagon; on je bog jasnoće, svjetla, mjere, lika, lijepoga, sklopa;« a »Dioniz pak, zbog onog haotički bezmjernog, neprilagodljivog, vrijuće životne bujice, spolnog bjesnila, bog noći, i kao opreka Apolonu radosnom od slika, bog muzike, (...) muzike što mami, uzbuđuje i oslobađa sve strasti.«⁴ Oba su nagona gotovo u stalnom izravnom sukobu jedan prema drugom. Time se potiču na nova rađanja u kojima nastavljaju borbu sve dok se ne pojave pod utjecajem helenske volje udruženi i u toj vezi rađaju umjetničko djelo zvano antička tragedija.⁵

Navedenim Nietzsche izriče ovisnost antičke tragedije, predmeta naše pozornosti, o dvama načelima, njihovom skladnom odnosu, koja dalje objašnjava.⁶ Premda Nietzsche analizira ta dva načela prvo na kulturi, umjetnosti i filozofiji stare Grčke, koja su ujedno iz nje proistekla i govori kako su bila uvjet nastanka antičke tragedije, kasnije u spisu (dijelu koji nije predmet zanimanja u ovome radu), prenoseći načela i na ostala razdoblja i kulture, potvrđuje općost i primjenjivost načela na bilo koju kulturu, filozofiju i umjetnost te na bilo koje razdoblje.

1 Friedrich Nietzsche, *Rođenje tragedije iz duha glazbe*, Matica hrvatska, Zagreb 1997., str. 27.

2 Isto.

3 Isto.

4 Eugen Fink, *Nietzscheova filozofija*, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb 1981., str. 27.

5 F. Nietzsche, *Rođenje tragedije iz duha glazbe*, str. 27.

6 Danko Grlić, »Moć umjetničkog«, u: Danko Grlić, *Friedrich Nietzsche*, Naprijed Zagreb, 1988., str. 148.

Svijet sna/analogija sna i svijet opoja/analogija opoja

Nakon što je objasnio zašto koristi nazive *apolonsko* i *dionizijsko*, Nietzsche prelazi na ostala obilježja grčkog svijeta koja se vezuju uz ta dva načela, a koja će mu poslužiti za razumijevanje antičke tragedije kasnije u spisu. Nietzsche polazi od tumačenja *dionizijskog* i *apolonskog* kao ljudskih umjetničkih nagona da bi ih, pridružujući im san i opojnost, postavio kao opća načela svijeta.⁷ Kao prvo obilježje navodi gledanje na njih kao *svjetove sna i opoja*. Prvi svijet, *svijet sna*, obilježje je *apolonskog načela*.⁸ Njime se lik tumači u cijelosti, tj. bez suvišnosti ili manjkavosti u gledanju na odnos sadržaja i pojave lika. Sve to čini s pozicije umjetnika. U trenutku najvišeg stupnja takvog života u stvarnosti sna javlja se osjećaj njegova privida.⁹ Za razliku od takvog umjetnika, filozofski nastrojen čovjek ima osjećaj da je i sama stvarnost u kojoj živimo privid i da iza nje postoji neka druga prava stvarnost.¹⁰ Kako bi pojasnio ovu tvrdnju poziva se na Schopenhauerovu misao prema kojoj je sposobnost čovjeka da mu ljudi i stvari izgledaju kao san obilježje filozofske sposobnosti.¹¹ Uspoređujući umjetnika i filozofa, govori kako je njihov način odnošenja prema stvarnosti sna odnosno stvarnosti postojanja jednak. Umjetnik se odnosi prema stvarnosti sna na način da u slikama koje promatra nalazi određena tumačenja života te se na takvim tumačenjima vježba za život, a isto to čini i filozofski nastrojeni čovjek s empirijskim svijetom.¹² Takve slike ne prikazuju samo ugodno i radosno već i suprotno tome, prikazuju opasnosti i užase. Unatoč svemu tome, Nietzsche kaže da su oni s uživanjem i nužnošću, koju s radošću prihvataju, doživljavali san pozivajući se na izreku: »Ovo je san. Hoću ga dalje sanjati!«. ¹³ Navedenu misao ističe i Grlić, govoreći: »No ne smatra li se već u *Rođenju tragedije iz duha muzike* volja za prividnošću, za iluzijom nečim dubljim, temeljitijim, metafizičnijim negoli volja za istinom. Život po sebi nepodnošljiv, učiniti mogućim, taj primarni zadatak svakog umjetničkog pregnuća, taj život umjetnika ili umjetnički život, vredniji je od bilo kakvog spekulativnog tumačenja istine života«. ¹⁴ Time dolazimo do zaključka kako je privid filozofski nastrojenom čovjeku bio ono što je apolonskom umjetniku bila stvarnost, odnosno empirijska stvarnost a privid privida ono što je apolonskom umjetniku bio privid, odnosno san. Apolon kao božanstvo uzimao se kao predstavnik takvog gledanja na san.

Nietzsche se u daljnjem obrazlaganju onoga apolonskog u vidu *svijeta sna* poziva na Schopenhauerovu misao: »Kao što na uzburkanom moru koje, ni s koje strane ograničeno, urlajući diže i spušta brda vode, brodar sjedi u čamcu uzdajući se u svoju slabu barku; tako usred jednog svijeta patnji spokojno sjedi čovjek pojedinac, oslanjajući se sa pouzdanjem na *principum individuationis*«, čime uspoređuje Apolona s Schopenhauerovim čovjekom

7 E. Fink, *Nietzscheova filozofija*, str. 31.

8 F. Nietzsche, *Rođenje tragedije iz duha glazbe*, str. 28.

9 Isto.

10 Isto.

11 F. Nietzsche, *Rođenje tragedije iz duha glazbe*, str. 28.

12 Isto.

13 Isto, str. 29.

14 D. Grlić, *Friedrich Nietzsche*, str. 148.

zapletenim u *Majin veo*.¹⁵ Time zaključuje da za Apolona možemo reći da u njemu postoji povjerenje u određeno načelo s kojim čovjek doživljava sjedinjenje, a samog Apolona označava simbolom načela individuacije.¹⁶ Nakon takvog iznešenog viđenja Apolona, Nietzsche se vraća na Schopenhauerovo daljnje viđenje čovjeka zapletenog u *Majin veo*. Čovjek zapleten u *Majin veo* doživi jezu kad se odjednom ne može snaći u spoznajnim oblicima pojave, budući da se stav dovoljnog razloga koje je ujedno i obilježje *apolonskog načela*, u nekom od svojih oblika čini nedovoljan. Takvom jezom Nietzsche najavljuje pojavu *dionizijskog načela*.¹⁷ U skladu s time govori i Fink kad kaže da »tragično potvrđivanje i propast vlastitog opstanka korijeni se u osnovnoj spoznaji da su sva konačna obilježja samo privremeni valovi u velikoj bujici života« i unatoč jezi koja se javlja »propast konačnog bića nije posvemašnje uništenje, nego povratak u životni temelj iz kojeg je sve upojedinjeno izašlo«. ¹⁸ Također, opisujući *Majin veo*, Fink navodi i kako Nietzsche preuzima od Schopenhauera »njegovo razlikovanje stvari po sebi i pojave, volje i predstave«¹⁹, što navedeni primjer iz spisa i potvrđuje. Također, »nije svaka patnja tragična nego samo ona koja je svjesna i koja dovodi do spoznaje« jer »ta je spoznaja jedina svrha tragičke radnje; jer pate i kršćanski mučenik i stoički mudrac, ali prvi je u patnji čak sretan jer zna da je otkupljen i da ga čeka milost, a drugi je spokojan jer je spoznao prirodnu nužnost koja upravlja svijetom i nikakav vanjski događaj ne može potresti njegov unutarnji mir«, kaže Dukat.²⁰ Čime se i u njegovu i u Finkovu tumačenju vidi podudarnost spoznajne uloge u antičkoj tragediji, odnosno Nietzscheovom tumačenjem *dionizijskog načela*.

Nakon što je pojasnio *analogiju sna* (*svijet sna*) Nietzsche prelazi na objašnjavanje analogije opoja (*svijeta opoja*) kao obilježja *dionizijskog načela*. Bilo »pod utjecajem narkotičkog napitka, o kojem svi iskonski ljudi i narodi govore u himnama« ili »pod silinom nadolazećeg proljeća što sladostrasno prožima cijelu prirodu« Nietzsche navodi da uz njih »bude se (...) dionizijski porivi uz porast kojih ono subjektivno iščezava do potpuna samozaborava«. ²¹ Nietzsche spominje i one ljude koji na takve pojave reagiraju podrugljivo te se od njega okreću kao od nečeg neprirodnog i nenormalnog smatrajući sebe i pravila po kojima žive normalnim i prirodnim.²² Nietzsche za njih kaže da: »oni jadni zacijelo i ne slute kako se mrtvački blijedim i sablasnim doima baš to njihovo zdravlje kad mimo njih prohuji zažaren život dionizijskih zanesenjaka«. ²³ Time misli, između ostalog, i na srednjovjekovne maškare koje su izrugivale uzvišen stil, askezu i općenito način života koje je propovijedalo svećenstvo o čemu govori i Milivoj Solar

15 E. Fink, *Nietzscheova filozofija*, str. 30.

16 F. Nietzsche, *Rođenje tragedije iz duha glazbe*, str. 29.

17 Isto.

18 Eugen Fink, *Nietzscheova filozofija*, str. 21.

19 Isto, str. 28.

20 Zdeslav Dukat, *Grčka tragedija*, Demetra, Zagreb 1996., str. 175.

21 F. Nietzsche, *Rođenje tragedije iz duha glazbe*, str. 29.

22 Isto.

23 Isto.

u svojoj *Povijesti svjetske književnosti*²⁴ spominjući vagante kao jedne od predstavnika takvog ponašanja.²⁵

Ples i pjevanje

Objasnivši analogiju sna i analogiju opoja, Nietzsche prelazi na stanje u kojem se nalazi dionizijski čovjek. Čovjeku koji govori i hoda Nietzsche putem *dionizijskog* suprotstavlja čovjeka koji pjeva i pleše.²⁶ Takav je čovjek zaboravio hodati i govoriti te putem plesa i pjevanja upada u stanje začaranosti. On sebe sada doživljava bogom te se kreće poput bogova.²⁷ Prije je bogove u svojim snovima putem *apolonskog načela* samo gledao i opreznim hodom i govorom tek pokušao oponašati za razliku od sada kada ih više ne oponaša ili pokušava oponašati već se doživljava kao bog.²⁸ Vodeći se time, Grlić navodi da igra, kao temeljna karakteristika plesa i pjevanja, predstavlja dimenziju »ljudskog postojanja u kojoj čovjek ponajviše dokazuje svoju slobodnu čovječnost«²⁹, jer samo onda »kad smo oslobođeni bilo kakve vanjske prisile, kad smo oslobođeni potrebe za korisnošću, (...) tada možemo dokraja iskazati svoje prave ljudske mogućnosti.«³⁰ Time Grlić, premda iz jedne drugačije pozicije, upućuje na funkciju igre koja kod Nietzschea predstavlja način na koji čovjek dokida s *apolonskim načelom*.³¹

Čovjek kao umjetničko djelo

Osim pjevanja i plesa, karakteristika dionizijskog čovjeka je i gledanje na samog sebe kao na umjetničko djelo. Gledanju na čovjeka kao umjetnika kojeg određuje *apolonsko načelo* suprotstavlja se time *dionizijsko* gledanje na čovjeka kao samo umjetničko djelo, tj. umjetničku moć cijele prirode. Čovjek kao umjetničko djelo otkriva nam se u trenutku u kojem apolonskog čovjeka obuzima jeza te djelovanjem dionizijske opojnosti stupa u odnos s *pra-jednim*.³² Takav čovjek predstavlja metafizičko obilježje umjetnosti kojim je umjetnost, to jest umjetničko djelo, čovjek, opravdanje postojanja samog svijeta. Osim tumačenja čovjeka kao umjetničkog djela Nietzsche donosi i tumačenje boga kao *praumjetnika*. Za njega su ljudi kao umjetničko djelo samo slike i umjetničke projekcije te u značenju umjetničkog djela pronalaze svoje dostojanstvo pošto su samo kao »estetски fenomen postojanje ljudi i svijet zauvijek opravdani«.³³ Nietzsche kaže da samo ako se

24 Milivoj Solar *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb 2005., str. 105.

25 M. Solar, *Povijest svjetske književnosti*, str. 105.

26 F. Nietzsche, *Rođenje tragedije iz duha glazbe*, str. 29.

27 Isto., str. 31.

28 Isto.

29 Danko Grlić, *Vrijedno pomoću Nietzschea dolazi iz nas* u: Danko Grlić, *Filozofija i umjetnost*, Naprijed, Zagreb 1988., str. 397.

30 D. Grlić, *Filozofija i umjetnost*, str. 397.

31 D. Grlić, *Filozofija i umjetnost*, str. 397.

32 F. Nietzsche, *Rođenje tragedije iz duha glazbe*, str. 31.

33 Isto, str. 49.

umjetnik u činu umjetničkog stvaranja stapa s onim *praumjetnikom svijeta* on nešto zna o suštini umjetnosti jer je u tom stanju sličan »djevojci iz bajke« koja može prevrnuti oči pa samu sebe gledati čime je ona istovremeno i pjesnik i glumac i gledatelj odnosno i subjekt i objekt.³⁴ Time se uočava sličnost s Platonovom trijadom prstenova u *Ionu*³⁵ koju čine tumač, tumač tumača i gledatelj,³⁶ što kod Nietzschea predstavlja jedna te ista osoba - umjetnik.³⁷

Dionizijski barbari i dionizijski Heleni

Nakon određenja čovjeka kao umjetničkog djela, Nietzsche prelazi na objašnjenje pojave *dionizijskog* kod Helena i razlikovanje dionizijskih barbara od dionizijskih Helena.³⁸ Glavno obilježje dionizijskih svetkovina kod barbara bilo je neumjereno spolno općenje koje je rušilo tradiciju obiteljskog života i njegovih zakona, a s druge strane ono što je Helene štitilo od takvih svetkovina bio je lik Apolona.³⁹ Otpor Helena od onog *dionizijskog* postao je nemoguć kad su se kod Grka pojavili slični nagoni. Ishod toga bilo je pomirenje dvaju načela, *dionizijskog* i *apolonskog*.⁴⁰ Međutim, time ponor između dvaju načela nije bio premošten. Utvrđene su tek jasne granice koje oba načela moraju poštovati.⁴¹ Unatoč takvom tumačenju koje govori o nepomirljivosti *apolonskog* i *dionizijskog*, Nietzsche dalje u spisu upućuje »na njihovu isprepletenost primjereno kojoj svaki iziskuje drugoga te ga ima kao pretpostavku i ujedno kao protivnika«⁴² te »traži najviše sjedinjenje i prožimanje onog dionizijskog i apolonijskog – i nalazi ga u antičkoj tragediji«⁴³.

Prešavši na samo razlikovanje dionizijskih barbara od dionizijskih Helena, Nietzsche kaže da su, za razliku od dionizijskih orgija barbara, dionizijske orgije Helena isticale značaj svetkovina u slavu »izbavljenja svijeta i dana preobraženja« što je slično obilježjima srednjovjekovnih maškara.⁴⁴ Tek tada priroda postiže svoj umjetnički učinak te prekid s načelom individuacije postaje kod Helena »umjetnički fenomen«.⁴⁵ Frejdenberg to potvrđuje navodom da »tragedija, oblikovana muzički i namijenjena kultu, nije još bila samostalni literarni žanr«, jer »tamo gdje postoji uzajamna prožetost ideologijama« (kao što je kod dionizijskih barbara) »nema još umjetnosti kao posebne ideologije, kao ideologije oformljene u vlastitim granicama«.⁴⁶ Tek »grčka tragedija pokazuje formiranje

34 Isto.

35 Platon, *Ion, Lahet, Meneksen*, Biblioteka Scopus, Zagreb 1998. (dalje: Platon, *Ion*).

36 Platon, *Ion*, str. 23.

37 F. Nietzsche, *Rođenje tragedije iz duha glazbe*, str. 49.

38 Isto, str. 46.

39 Isto.

40 Isto.

41 Isto, str 34.

42 E. Fink, *Nietzscheova filozofija*, str. 31.

43 Isto.

44 M. Solar, *Povijest svjetske književnosti*, str. 105.

45 F. Nietzsche, *Rođenje tragedije*, str. 34.

46 Olga Mihajlovna Frejdenberg, *Slika i pojam*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1986., str. 300.

takve rane umjetnosti koja se oslobađa od graničnih ideologija i žanrova.«⁴⁷ Lesky, također tumači antičku tragediju kao umjetničku tragediju razlikujući je od sličnih pojava u prethodnim razdobljima. Navodi da maska (»kao sredstvo one transformacije koja je prvi i osnovni preduvjet prave dramske predstave.«) i fenomen opsjednutosti tj. začaranosti (»kojom onaj tko pokušava nasljedovati demonske sile umišlja da ih osjeća u svojoj nutrini«), premda su elementi tragedije i pojavljuju se prije antičke tragedije (kod dionizijskih barbara), nisu presudni za njezino shvaćanje tragedije kao umjetničkog fenomena.⁴⁸ Oba fenomena vidljivi su i kod dionizijskih barbara i kod dionizijskih Helena.

Dionizijska glazba

Nakon razlikovanja dionizijskih Helena od dionizijskih barbara, Nietzsche prelazi na središnji dio *dionizijskog načela* - glazbu. Ona je imala posebno mjesto u povezivanju dvaju načela, premda je u tadašnjem apolonski nastrojenom Helenu izazivala jezu. Dotadašnja umjetnost u Helena bila je kretanje ritma, čija je snaga oblikovanja služila samo za prikazivanje apolonskog stanja. Ona nije sadržavala onaj element koji predstavlja obilježje dionizijske glazbe, a time prema Nietzscheu, i glazbe uopće.⁴⁹ Unatoč tome, njezina potpuna vladavina nije moguća, potrebna joj je slika. Slično govori i Barbarić: »Nietzsche je to spoznao i izrekao u punoj jasnoći: slika spašava od toga da se bude progutan u orgijastičkim ugodajima«⁵⁰. U skladu s takvim tumačenjima, ali posredstvom drugih pojmova, govori Frejdenberg da »cijela tragedija odvija se u znaku riječi, događaja, postupaka koji priopćavaju jedan smisao a izražavaju drugi«.⁵¹ Time Frejdenberg donosi definiciju pojma *inokaznosti*,⁵² koji bi u kontekstu Nietzscheova tumačenja objedinjavao oba načela i njihove temeljne karakteristike, glazbu i sliku. Glazba otvara mjesto slici koja joj je ujedno nužna. Slikom i riječima bi se priopćavao jedan smisao (glazba), a izražavao drugi. Nietzsche, također pravi razliku između pojma suštine i pojma pojave; jer glazba, po svojoj suštini ne može biti volja, jer time ne bi pripadala umjetnosti s obzirom da je volja neestetsko samo po sebi. Ali opet, glazba se pojavljuje kao volja. Sâm duh glazbe nema potrebe za slikom i pojmom, on ih trpi pored sebe. Ona je čovjeku koji nastoji uspostaviti vezu s *praumjetnikom* nužna. Simboliku glazbe ne možemo ni na koji način potpuno dokučiti sredstvima jezika zato što se ona simbolično odnosi na *pra-proturječnost* i *pra-bol* u srcu *pra-jednog*. Ona time simbolizira sferu koja je iznad svake pojave samo alegorija pa time ne može otkriti i pokazati suštinu glazbe, nego svakim prikazom ostajemo samo u vanjskom dodiru s njom.⁵³ Zbog takvog odnosa glazbe i slike javljaju se i mitološki elementi kao nasljedstvo mita iz kojeg je

47 O. M. Frejdenberg, *Slika i pojam*, str. 300.

48 Albin Lesky, *Povijest grčke književnosti*, Golden marketing, Zagreb 2001., str. 228.

49 F. Nietzsche, *Rodenje tragedije iz duha glazbe*, str. 35.

50 Damir Barbarić, *Veliki prsten bivanja. Uvod u Nietzscheovu misao*, Matica hrvatska, Zagreb 2014., str. 66-67.

51 O. M. Frejdenberg, *Slika i pojam*, str. 295.

52 Isto.

53 F. Nietzsche, *Rodenje tragedije iz duha glazbe*, str. 53.

tragedija jednim dijelom i proistekla. Odnos mitološke slike s *apolonskim načelom* kod Nietzschea sličan je tumačenju kod Frejdenberg: »Tragedija pokazuje da se kvaliteta pojave nije rađala iz svojstava same pojave nego u obliku funkcije druge pojave, u obliku primjenjivanja uz nešto drugo« te da »(...) Mitološke slike nisu imale u tragediji samostalno značenje«. ⁵⁴ Zaključuje da »Tragedija pokazuje kako se pojam oslobađa iz mitološke slike putem prenesenosti smisla. Prenesenost pak povlači u svoju orbitu i mitološku sliku preobražavajući je u sredstvo inokaza«. ⁵⁵ Iz toga shvaćanja tragedije kao *apolonsko-dionizijskog* (slike i glazbe) umjetničkog djela razvija Nietzsche onda svoju teoriju povijesti antičke tragedije. ⁵⁶

Svijet Olimpa

Čuđenje, nakon svih tih pojava, koje se javljalo u Helena bilo je pomiješano s jezom koju je izazivala spoznaja da mu sve to ipak nije toliko strano, štoviše, da mu njegova apolonska svijest samo kao veo prikriva dionizijski svijet. ⁵⁷ U skladu s time Fink govori da »ono apolonijsko poima se (...) kao moment onog dionizijskog«. ⁵⁸ Čime upućuje na podređenost apolonskog načela dionizijskom koji postaje sredstvom za njegovo izricanje, što je i potvrđeno navodima u prethodnom poglavlju. Ali, da bismo u potpunosti shvatili zašto ono *apolonsko* predstavlja veo koji prikriva *dionizijsko* u Helena, potrebno je, kaže Nietzsche, doći do temelja na kojima je zasnovana apolonska kultura. ⁵⁹ Time dolazimo do olimpijskih bogova koji stoje na vrhu same apolonske kulture. ⁶⁰ Apolon predstavlja vodeću figuru takvog olimpijskog svijeta. ⁶¹

Nietzsche zatim postavlja pitanje kakva je uopće bila potreba iz koje je proisteklo tako sjajno društvo olimpijskih bića? S obzirom na takva olimpijska bića, iznenađuje nas to da u životu Helena ništa ne podsjeća na »askezu, bestjelesnu produhovljenost, samilosnu ljubav« i sl. ⁶² Jednako je u njihovom svijetu bilo i onog »dobrog« i onog »zlog«. Nietzsche se pita na koji su način Heleni izdržavali takav život s obzirom na patnje i nevolje koje su ih snalazile. ⁶³ Pri pojašnjavanju navedenog Nietzsche spominje jednu helensku narodnu mudrost: »Ne odlazi odatle, već prije poslušaj što grčka narodna mudrost kaže o tom istom životu koji ti se ovdje podastire u tako neobjašnjivoj vedrini. Pripovijeda drevna priča da je kralj Mida dugo po šumi bezuspješno lovio mudrog Silena, Dionizijeva pratioca. Kad mu je najzad dopao šaka, zapita ga kralj, što je za čovjeka od svega najbolje i najizvrsnije. Zapanjen i nepokretan šutio je demon, dok nije konačno pod kraljevom

54 O. M. Frejdenberg, *Slika i pojam*, str. 290.

55 Isto.

56 E. Fink, *Nietzscheova filozofija*, str. 32.

57 F. Nietzsche, *Rođenje tragedije iz duha glazbe*, str. 35.

58 E. Fink, *Nietzscheova filozofija*, str. 21.

59 F. Nietzsche, *Rođenje tragedije iz duha glazbe*, str. 36.

60 Isto.

61 Isto.

62 Isto.

63 Isto.

prisilom kroz gromki smijeh progovorio: Bijedni kratkovjeki rode, porode slučaja i pokore, što me siliš da kažem ono što ti je najkorisnije ne čuti? Ono od svega najbolje tebi je posve nedostižno: ne biti rođen, ne biti, biti ništa. Sljedeće pak za te ponajbolje jest-brzo umrijeti«. ⁶⁴ Olimpijski svijet, kaže Nietzsche, odnosio se prema takvoj narodnoj mudrosti kao onaj koji hrabro podnosi muke koje im život donosi. ⁶⁵ Time Helen pred sebe postavlja svijet Olimpljana kao porod sna koji mu omogućava da podnosi takav život. ⁶⁶ Gledajući Olimpljane kako se bore sa svijetom, Heleni u njima vide uzor koji prenose na svoj život. Svi događaji i mitovi koji su opisani u tragedijama su i opisani u njima zato što su Heleni putem umjetnosti savladavali teške muke koje im je život donosio, jer »Isti onaj nagon koji umjetnost priziva u život, kao nadopuna i usavršenje što zavodi na daljnji opstanak, potaknuo je i nastavak olimpskog svijeta u kojemu je helenska volja vidjela zrcalo svoje preobrazbe«. ⁶⁷ Bogovi opravdavaju ljudski život upravo živeći tim istim životom i sami, a Helenima njihov način odnošenja prema tom istom životu služi kao uzor. ⁶⁸ Život određen takvim bogovima pokazuje se kao nešto za čim vrijedi težiti te je time bol homerskih ljudi vezana za rastajanja sa životom što potvrđuje i suprotan Silenov odgovor: »Najgore je to što će uskoro umrijeti«. ⁶⁹

U kontekstu toga javlja se i *naivnost* kao obilježje istog fenomena. Nietzsche kaže da ondje gdje nalazimo *naivno* u umjetnosti nužno saznajemo najjače djelovanje apolonske kulture. Helen je prvo morao srušiti titana te je onda putem iluzija postao pobjednik nad »stravičnom dubinom gledanja na svijet i najrazdražljivijom sposobnošću za patnje«. ⁷⁰ *Naivno* kao potpuno utonuće u ljepotu privida te Homer kao njegov glavni predstavnik. ⁷¹ Homerska *naivnost* kao potpuna pobjeda apolonske iluzije. Ono predstavlja iluziju kojom se priroda služi da bi postigla svoje ciljeve. Ona svoj cilj prikriva varljivom slikom. ⁷² Mi se okrećemo toj slici kao istinitom tumačenju, a priroda postiže svoje cilj time što nas obmanjuje i održava našu volju za životom kao dio vlastitog cilja. ⁷³ Takvo tumačenje odgovara Nietzscheovu kasnijem tumačenju perspektivizma u njegovom djelu *Volja za moć* u kojem kaže u 481. aforizmu: »Ukoliko riječ spoznaja uopće ima smisla, svijet je spoznatljiv: ali je tumačiv drugačije, iza sebe on ne posjeduje nikakav smisao nego bezbroj smislova. Perspektivizam. Što izlaže svijet naše su potrebe; naši su nagoni i njihovo za i protiv. Svaki je nagon neka vrst vlastohleplja, svaki ima svoju perspektivu koju bi da kao normu silom nametne svim ostalim«. ⁷⁴ Tako su i Heleni slučajnom pobjedom nad titanima povjerovali u vlastitu nadmoć što je priroda iskoristila za daljnje nadmetanje s čovjekom. ⁷⁵

64 Isto, str. 37.

65 Isto.

66 Isto.

67 Isto, str. 38.

68 Isto.

69 Isto.

70 Isto, str. 39.

71 Isto.

72 Isto.

73 Isto.

74 Friedrich Nietzsche, *Volja za moć*, Naklada Ljevak, Zagreb 2004., str. 244.

75 F. Nietzsche, *Rođenje tragedije iz duha glazbe*, str. 39.

Homer i Arhiloh

Nakon iznesenog gledanja na apolonsko i dionizijsko u grčkoj kulturi kao nužnog za kasnije objašnjenje antičke tragedije, Nietzsche se pita gdje se prvi put pojavljuje klica koja se kasnije razvija do antičke tragedije i dramskog ditiramba. Kao klicu toga označuje pojavu Homera i Arhiloha. Homer kao predstavnik naivnog apolonskog umjetnika (kao što je već navedeno) i s druge strane Arhiloh kao suprotnosti tome, ratnički sluga muza koji je strašću vođen kroz život.⁷⁶

Nietzsche navodi da ih novija estetika opisuje kao objektivnog i subjektivnog umjetnika.⁷⁷ Na takvu podjelu on odgovara revoltom i prima se analize pojma subjektivnog umjetnika kao Arhiloha. Nietzsche kaže da takvog umjetnika obično shvaćamo kao slabog umjetnika i zahtijevamo svladavanje subjektivnog.⁷⁸ Navodi da je pravi problem time naše estetike pitanje kako je moguć liričar kao umjetnik? Tražeći odgovor, osvrće se na Schillerovo objašnjenje pjesničkog stvaranja kada kaže da je ono pripremno stanje prije samog čina pjesničkog stvaranja u njemu, u kojem nije imao pred sobom ili u sebi niz slika s uzročno-posljedičnim redom misli, već je bio nošen glazbenim raspoloženjem.⁷⁹ Nietzsche na to govori kako je liričar kao dionizijski umjetnik, potpuno poistovječen s *pra-jednim*, njegovim *bolom* i njegovom *proturječnošću* i stvara sliku tog *pra-jednog* u obliku glazbe, a ona pod utjecajem apolonskih snova postaje vidljiva.⁸⁰ Slike i pojma lišeni odsjaj *prabola* u glazbi, s njegovim izbjavljenjem u prividu, stvara sad drugi odraz; pojedinačni simbol kao što je i sam subjekt. Slično tome Nietzsche govori u *Volji za moć* u 481. aforizmu kada kaže da »subjekt nije ništa dano nego nešto nadoispjevano, umetnuto u pozadinu«⁸¹, čime nadoispjevano predstavlja pojedinca, odnosno satira (jednu moguću perspektivu gledanja na svijet s aspekta spoznajne teorije) kao člana satirske igre (a satirsku igru kao on ispjevano u kojoj pojedinac se sudjelujući nastoji sjediniti i stupiti u izravni odnos s *pra-jednim*). Zatim, vrativši se na liričara vidimo da, prema Nietzscheu, liričar osjeća kako iz stanja jedinstva izrasta svijet slika i alegorija, ali on je drugačiji od svijeta onih koje nazivamo plastičarima (*apolonsko načelo*) i etičarima. Plastičar samo u tim slikama živi s radošću. Za njega je primjerice slika gnjevnog Ahileja samo slika čiji gnjevni izraz on sa sanjarskim uživanjem u prividu gleda tako da je tim zaštićen od poistovjećivanja i stapanja sa svojim likovima. Za razliku od toga, liričareve slike nisu ništa drugo nego on sam. Time vidimo ključnu razliku s obzirom na poistovjećivanje i nepoistovjećivanje. Ono je tek različita objektivizacija njega kao takvog. Time on kao pokretačko središte tog svijeta može reći *Ja*, ali to *Ja* nije isto kao u budna čovjeka. Ono je jedino istinski postojeće i vječno tj. *Ja* koje počiva u osnovi stvari.⁸² Time ovdje trebamo razlikovati alegoriju o čovjeku Arhilohu i samog čovjeka Arhiloha. Njihovo je poistovjećivanje ono što je bilo uzrok krivom tumačenju estetičara koji su ga protumačili kao subjektivnog

76 Isto, str. 44.

77 Isto.

78 Isto.

79 Isto, str. 45.

80 Isto.

81 F. Nietzsche, *Volja za moć*, str. 244.

82 F. Nietzsche, *Rođenje tragedije iz duha glazbe*, str. 46.

umjetnika.⁸³ Kao što smo već rekli, subjekt kao umjetnik (u ovom slučaju alegorija o čovjeku Arhilohu) je, već time što je umjetnik, izbavljen od individualne volje i postao medij kroz koji jedan istinski postojeći subjekt slavi svoje izbavljenje u prividu.⁸⁴ To potvrđuje i Fink govoreći da »Arhilohova lirika nema ništa zajedničko sa subjektivnošću, to je moderni pojam koji ovamo uopće ne spada; lirika je izvorno muzikalni element umjetnosti, dionizijski protuelement spram epske slikovnosti«. ⁸⁵

Nietzscheovo razumijevanja povijesti Antičke tragedije

Nakon navođenja razlike između Homera i Arhiloha Nietzsche prelazi na središnji predmet ovoga rada - antičku tragediju. Antička tragedija za Nietzschea predstavlja polazište njegove filozofije. Potvrdu za to donosi nam i Fink tvrdeći da Nietzsche bitak tumači kategorijama estetike i naziva ga *artističkom metafizikom*. Time se fenomen umjetnosti stavlja u središte i ujedno služi kao polazište za daljnje tumačenje svega ostalog.⁸⁶ Fink navodi i da »svejedno da li Nietzsche točno ili netočno slika sliku antičke tragedije« on u njoj vidi »istinsku narav zbiljnosti« jer umjetnost je za njega ključ »koji otključava bit svijeta«. ⁸⁷ Time je za njega »umjetničko djelo tragedije (...) ključ koji otključava, koji otvara istinsko razumijevanje«. ⁸⁸ Fink uz to donosi i razliku tragičnog svijeta i tragičnog viđenja svijeta, koji je odlika tragedije, govoreći da »u jednom tragičnom svijetu nema nikakvog izbavljenja - kao spasa nekog konačnog bića u njegovoj konačnosti« već tamo »postoji samo neumoljiv zakon propadanja svega onoga što je istupilo iz temelja bitka u pojedinu egzistenciju, što se otcijepilo od bujajućeg sve-života« dok »u tragičkom su viđenju svijeta, život i smrt, uzlazak i silazak svega konačnog, uzajamno isprepleteni«. ⁸⁹ U skladu s time definira i tragično kao vezu dvaju temeljnih načela kod Nietzschea govoreći da »njegov pojam života ne razumije se ako se ne poznaje njegov ključni pojam onog tragičkog kao protuigre Apolona i Dioniza kao temeljnih moći svjetske zbiljnosti«. ⁹⁰

Sve kritike upućene Nietzscheu vezane uz njegovo tumačenje povijesti antičke tragedije gube na vrijednosti time što Nietzsche dajući »teoriju o genezi antičke tragedije, otkriva (...) svoje najunutrašnjije iskustvo; on sebe vidi u Grcima i interpretira sebe iz njih. U Grcima tragičkog razdoblja on sebe prepoznaje; ne svoju osobu, nego svoje razumijevanje svijeta«. ⁹¹ Jer iako Nietzsche u spisu polazi od povijesne (kronološke) perspektive, njegova vrijednost nije uopće povijesna. Grčka Nietzscheu služi samo kao paradigma, kao ono opće koje određuje samu umjetnost. ⁹² »Ma koliko Nietzscheove teze

83 Isto, str. 47.

84 Isto.

85 E. Fink, *Nietzscheova filozofija*, str. 30.

86 Isto, str. 20.

87 Isto.

88 Isto, str. 25.

89 Isto, str. 21.

90 Isto, str. 23.

91 Isto, str. 27.

92 D. Grlić, *Friedrich Nietzsche*, str. 153.

o razvoju tragičke poezije bile upitne i nepriznate (...), ma koliko bilo problematično njegovo tumačenje hora ili i njegovo izjednačenje Wagnerove opere s grčkom tragedijom, ma kako sumnjiva bila njegova psihologija o asocijativnoj svezi muzike i slike,-sve to igra podređenu ulogu. U svojoj teoriji tragedije Nietzsche daje jedno tumačenje svijeta, postavlja osnovni obris cjeline bića«. ⁹³ Također se time uviđa da Nietzsche ne polazi od »ontologijskog uvida u fenomen umjetnosti«, nego od same umjetnosti kao one koja je ujedno i polazište i cilj. ⁹⁴ Antička tragedija je poslužila kao pojava koju Nietzsche prilagođava svojoj ideji antičke tragedije a ne kao historijska zbiljnost, koja bi primorava Nietzschea na njezino dosljedno, povijesno proučavanje. To potvrđuje i Grličev navod da »Tragedija koja je proizašla iz muzike – dakle onog dionizijskog – ispoljuje se u riječima tragedije, u pojmovima, u savršenoj harmoniji i miru, u disciplini izgovorenog pakla što razdire ličnosti, u onom apolonskom« te da tu »uopće nije riječ samo o tragediji kao određenom obliku, specifičnoj vrsti pjesničke umjetnosti (...) već o tome da ona izražava najdublju bit tragičnog čovjeka, koji u savršenom miru podnosi najveće užase, koji najdublje tamne napore iskazuje riječima, čovjeka koji u sebi ujedinjuje a time zapravo i prevladava apolonsko i dionizijsko, dramu i muziku«. ⁹⁵ Sličnu tvrdnju navodi i Fink govoreći da »umjetnost ne važi samo, kako Nietzsche formulira, kao *prava metafizička djelatnost čovjeka*, u njoj se zbiva prije svega metafizičko rasvjetljavanje bića u cjelini. Jedino okom umjetnosti vidi mislilac u srce svijeta. Ali to je bitno tragička umjetnost, antička tragedija koja ima taj duboki pogled«. ⁹⁶

Početak tragedije. Kor

Nietzsche pojavu koja označava početak tragedije naziva kor. Ne zadovoljava se uobičajenim tvrdnjama da kor nasuprot vladarskih predstavnika zastupa narod na pozornici. Takve tvrdnje na početno oblikovanje tragedije nemaju utjecaja zbog toga što religiozni počeci koji obilježavaju početak tragedije, a samim time i kor, isključuju suprotnosti kao što su vladar i narod tj. uopće svaku političko-društvenu sferu. ⁹⁷ Kor predstavlja ujedno pojavu *dionizijsko načela* jer Nietzsche »postavlja kao pra-element muziku za koju vjeruje da je nalazi u horskoj pjesmi«. ⁹⁸ Potom Nietzsche navodi da »Iz muzike hora proizlazi vizija dramske scene što je kao jedini predmet uvijek imala samo dionizove patnje. Edip i Prometej jesu maske toga boga«. ⁹⁹ Izvor toga postupanja u tragediji vidi se u mitologiji. Jer »kao prvi oblik mitološkog mimezisa služila je takva slika u kojoj su se objekt i subjekt smatrali jedinstvenim, ali se jedan od njih činio drugim, jedan od njih bio je vanjski pričin drugoga«. ¹⁰⁰ Kao što su ovdje Edip i Prometej pričin Dioniza.

93 E. Fink, *Nietzscheova filozofija*, str. 32.

94 D. Grlič, *Friedrich Nietzsche*, str. 136.

95 D. Grlič, *Friedrich Nietzsche*, str. 148.

96 E. Fink, *Nietzscheova filozofija*, str. 20.

97 F. Nietzsche, *Rođenje tragedije iz duha glazbe*, str. 54.

98 E. Fink, *Nietzscheova filozofija*, str. 32.

99 Isto.

100 O. M. Frejdenberg, *Slika i pojam*, str., 270.

Također, Fink tvrdi da: »Sve su tragedije očitovale-po Nietzscheovu uvjerenju-nauk misterija: naime temeljnu spoznaju jedinstva svega postojećeg, smatranje individuacije pratemeljem nevolje, umjetnost kao radosnu nadu da se tok individuacije dade prekinuti, kao slutnju jednog ponovno uspostavljenog jedinstva«. ¹⁰¹ Čime se uz mitove potvrđuje i postojanje misterija u počecima tragedije. Osim mitova i misterija antička tragedija sebi je prilagodila i obrede i kultove te ih učinila konstitutivnim dijelovima nje same. Frejdenberg kao potvrdu toga navodi da su »plačevi (...) bili prizvani da izražavaju emocije junaka i pobuđuju u gledateljima sućut; pokazivanje patnji imalo je za svrhu predstaviti trpnju junaka i potresti gledatelje«¹⁰² te da »je inokaz objedinjavao dvojni sastav tragedije, pridajući mu karakter umjetničkog jedinstva, takvog jedinstva u kojem formalni dio nije mogao funkcionirati bez idejnog i obrnuto«. Time funkciju inokaza navodi kao središnju pri stapanju obreda i kultova sa samom tragedijom.¹⁰³ Vrativši se na sam kor, Nietzsche govori da je kasnija ustanova kora u tragediji je umjetničko podražavanje prirodne pojave te nema više isključivo religiozni karakter. Time se javila i potreba odvajanja dionizijskog gledatelja od dionizijskih začaranih stvorova.¹⁰⁴ Publika sastavljena od gledatelja, kakvu je danas poznata, nepoznata je Helenima jer je u njihovim kazalištima bio omogućen cjelokupni kulturni svijet oko sebe tj. mogao ga je u potpunosti sagledati i činilo mu se da je i sam satir s obzirom na građenje gledališta u obliku koncentričnog luka. Time možemo kor na njegovom primitivnom stupnju u pratragediji nazvati samoogledanjem dionizijskog čovjeka, u kojem čovjek izgleda kao da se utopio u drugu osobnost.¹⁰⁵

Satir i pastir – početak tragedije u širem smislu

Sa satirom, koji je dijelom satirskog kora, počinje prema Nietzscheu tragedija u širem smislu i označava, kao što je već navedeno, dionizijsku stranu tragedije.¹⁰⁶ Satir kao prividno prirodno stvorenje odnosi se prema kulturnom čovjeku kao dionizijska glazba prema civilizaciji.¹⁰⁷ Zanesenost, koja karakterizira dionizijsko stanje satira, osim što poništava ograničenja u životu sadrži i jedan tragični element tijekom trajanja tog stanja u koje se utapa sve što je u prošlosti osobno doživljeno. Njime dolazi do raskidanja s podjelama među ljudima na društvenoj i državnoj osnovi. Time se odvaja svijet svakidašnje stvarnosti od svijeta dionizijske stvarnosti (ujedno je i potvrda protiv tumačenja satirske igre kao naturalističkog elementa).¹⁰⁸ Međutim, čim svakidašnja stvarnost ponovno prodre u svijest, ona izaziva osjećaj gađenja te time takvo asketsko raspoloženje poriče volju koja je plod satirskog kora.¹⁰⁹

101 Eugen Fink, *Nietzscheova filozofija*, str. 32.

102 O. M. Frejdenberg, *Slika i pojam*, str. 303.

103 Isto, str. 303.

104 F. Nietzsche, *Rođenje tragedije iz duha glazbe*, str. 54.

105 Isto, str. 61-62.

106 Isto.

107 Isto.

108 Isto.

109 Isto, str. 58.

Također, satir i pastir rezultat su čežnje usmjerene na ono prirodno, tj. prirodu. Ali prirodu još neodređenu kulturom. Satir je time nešto uzvišeno i božanstveno u odnosu na pastira.¹¹⁰ Suprotnost između prave prirodne istine (satir) i kulture laži (pastir), koja se ponaša kao da je jedina stvarnost, je slična suprotnosti između stvari po sebi i empirijskog svijeta. Tragedija time metafizičkom utjehom ukazuje na vječni život jezgara postojanja uz neprekidno nestajanje pojava, a simbolika satirskog kora (i satira kao dijelom njega) alegorijom izražava *praodnos* između stvari po sebi i pojave.¹¹¹ Za razliku od toga, idilični pastir suvremenog čovjeka slika je zbira svih iluzija koje je stekao obrazovanjem, a smatra ih prirodom.¹¹²

Vrhunac tragedije. Drama u užem smislu

Drama u užem smislu javlja se pojavom Dioniza. Dioniz nije prisutan u najstarijem periodu tragedije, nego ga samo predstavljaju kao prisutna jer je prvobitna tragedija bila, kao što je već navedeno, kor, a ne drama.¹¹³ Drama u užem smislu počinje onog trenutka kada dolazi do pokušaja prikazivanja Boga kao stvarnog i otvaranja mogućnosti njegova viđenja u viziji svakome. Time kor dobiva zadatak da raspoloženje slušatelja dionizijski potakne do tog stupnja da oni, kad se tragični junak pojavi na pozornici, ne vide maskiranog čovjeka nego lik iz vizije.¹¹⁴ U tragediji, na ovom stupnju razvoja, vidimo i suprotnost u stilu jer jezik, boja, pokretljivost i dinamika govora u dionizijskoj lirici kora drugačiji su od one u apolonskom svijetu snova na pozornici te time predstavljaju dvije odvojene sfere izraza. Apolonske pojave u kojima se objektivira Dioniz nisu više poput vječne mijene iz usplamtjelog života, kao što je to glazba kora, već označavaju jasnoću i čvrstinu epskog uobličjenja te Dioniz ne progovara više kroz navedene sile, nego kao pojedinačni epski junak.¹¹⁵ Također, antička tragedija u svojem je početnom obliku imala kao predmet samo Dionizijeve patnje tj. Dioniz je bio jedini junak na tadašnjoj pozornici sve do Euripida. Svi likovi iz djela koja znamo, poput Prometeja, Edipa i ostalih, bili su maske samog Dionizija. Pod tom se maskom Dioniz herojski bori i time je sličan jedinki i svim obilježjima koja ona nosi poput patnji, žudnji i sl. osjećanja. Jasnoća tih maski djelo je apolonskog načela putem kojeg Apolon nastoji takvom alegoričnom pojavom tumačiti koru dionizijsko stanje junaka.¹¹⁶

Suprotnost dionizijskog i apolonskog, ali i njihovo sjedinjenje u vidu antičke tragedije, Nietzsche kasnije u autobiografskom djelu *Ecce Homo* opisuje kao odnos koji ga podsjeća na Hegelovu trijadu teze, antiteze i sinteze.¹¹⁷

110 Isto.

111 Isto.

112 Isto, str. 60.

113 Isto.

114 Isto, str. 65.

115 Isto, str. 66.

116 Isto, str. 74.

117 Fridrih Niče, »Radanje tragedije«, u: Fridrih Niče, *Ecce Homo*, Grafos, Beograd 1977, str. 54.

Sofoklo i Eshil

Okrećući se trima velikim dramatičarima Helena kao što su Sofoklo, Eshil i Euripid, Nietzsche nastavlja s prikazom vrhunca, ali i kraha Helenske tragedije. Prvo, navodeći odrednice Sofoklova Edipa kao ocubojice, supruga majke i odgonetača sfingine zagonetke, Nietzsche nam ukazuje na tajanstveno trojstvo ovih sudbonosnih djela pozivajući se na perzijsko narodno vjerovanje da se mudar mag može roditi samo iz rodoskvrnuća. Čovjek se odupire prirodnom putem neprirodnog, a u ovom slučaju Edip to čini rodoskvrnućem. Time je dionizijska mudrost zapravo protuprirodna jeza da onaj koji svojim znanjem gura prirodu u ponor, mora i na sebi iskusiti takvo isto guranje od strane prirode.¹¹⁸

Za razliku od Sofokla, Eshil Prometeja označuje kao čovjeka koji, uzdižući se do titanskih visina, borbom stječe sam svoju kulturu i primorava bogove da se s njim udruže jer u vlastitoj mudrosti drži njihovo postojanje i granice tog postojanja. S obzirom na mudrost koju posjeduje čovjek se suprotstavlja autoritetu bogova. Glavna odrednica takvog umjetničkog ostvarenja je stremljenje pravdi. Pravda kao ona koja je iznad bogova i ljudi. Time se ujedno otkriva da je Helen imao čvrstu podlogu metafizičkog mišljenja u svojim misterijama i da je sve svoje sumnje mogao zadovoljiti pomoću olimpijskog svijeta bogova. Na takvo se tumačenje nastavlja da čovjek nakon što se izbori prijestupom za nešto, mora podnositi i posljedice tog prijestupa tj. obično kazne koje mu upućuju Olimpljani.¹¹⁹

Za motiv heroja, koji je vidljiv u tragedijama Sofokla i Eshila, Lesky navodi da »i za mit kao i za tragediju bilo je od najvećeg značenja to što su pod utjecajem kulta heroja priče o herojima postale redovnom temom tragedija. Na taj je način mit, poslije svoje epske i korsko-lirske faze, ušao u tragičku u kojoj su ga pjesnici svojim tumačenjima učinili nositeljem etičkih i religijskih problema. Zauzvrat, tragedija je u mitovima o herojima dobila građu onog tipa koji je već živio u svijesti naroda kao dio njegove vlastite povijesti; s druge strane, njoj je tako bila osigurana ona distanca i perspektiva prema obrađivanim temama koje su stalan preduvjet za veličinu bilo kojeg umjetničkog djela.«¹²⁰ čime uspostavlja vezanost svih triju elementa: tragedije, mita i kulta heroja.

Euripid i krah antičke tragedije

Pojava Euripida ujedno je i oznaka kraha antičke tragedije. Ono što se pojavilo iza takve antičke tragedije naziva se Novija antička tragedija.¹²¹ Sve što su prethodni tragičari izbjegavali, činio je Euripid: nastojao je donijeti vjernu sliku stvarnosti na pozornicu.¹²² Točnost i preciznost u slici i govoru kao imperativ potvrđuju i tumačenja antičke tragedije

118 F. Nietzsche, *Rodenje tragedije iz duha glazbe*, str. 68-69.

119 Isto, str. 69-73.

120 A. Lesky, *Povijest grčke književnosti*, str. 232.

121 F. Nietzsche, *Rodenje tragedije iz duha glazbe*, str. 78.

122 Isto, str. 79-80.

s aspekta teorije i povijesti književnosti: »Euripid već narušava sustav antičke pjesničke slike. On razlaže ponovno misao na njezina dva dvojedinstvena dijela, i pritom preferira pojam. (...) apstraktni pojam stupao je u borbu s pjesničkom slikom i zamjenjivao inokaz argumentacijom, pjesničku harmoniju proturječja-antinomijama formalne logike«. ¹²³ Također, kod čovjeka u Euripidovim tragedijama može se uočiti prepuštanje »očaju, rezignaciji i apatiji.« ¹²⁴ Za razliku od Sofoklova i Eshilova čovjeka, Euripidov »plemenit čovjek podnosi zlo koje dolazi od bogova«. ¹²⁵ Svi ti navodi odgovaraju Nietzscheovu tumačenju nestanka motiva *herojskog čovjeka* (o kojem govori u spisu *Schopenhauer kao vaspitač*¹²⁶) koji je usko povezan s nestankom *dionizijskog načela*. Sukladno svim navedenim tvrdnjama, Dukat navodi da u Euripidovoj tragediji postupno nestaje element tragičnog i čini se okret k razmatranju oba moguća načina postupanja. ¹²⁷

Također Frejdenberg govori da nema skoka sa slike na pojam već se proces odvijao postupno. Time se preciznost i jasnoća kod Euripida nisu javili niotkud, već su se te tendencije, koje kod njega postaju dominante, javile još kod njegovih prethodnika. ¹²⁸ Takav stav suprotstavlja se Nietzscheovu tumačenju Euripida kao jedinog krivca, uz Sokrata, za propast antičke tragedije. Frejdenberg potom upućuje i na nejednakost tragedija koje su nastale u istom razdoblju pa čak i nejednakost dijelova pojedinih tragedija s obzirom na dominaciju pojmovnosti: »Stvorena pojmovima koji još nisu oslobođeni od bezlične mitoložičnosti, antička umjetnička slika tek teži najvećoj kvalitativnosti. Ali nisu sve činjenice u njoj jednako važne značenjski, točnije, one su nejednakog značenja u različitim dijelovima istog djela. Tako su i u klasičnoj drami, tragediji i komediji lica još monolitna, još lišena psihološkog kolorita. Ali i unutar pojedine tragedije melički dijelovi zaostaju za recitativima«. ¹²⁹

Novu helensku vedrinu¹³⁰ (kao obilježje novije antičke tragedije čiji je glavni predstavnik Euripid) odlikuje vedrina roba koji nema odgovornosti prema onome što čini te ne teži ničemu značajnom i velikom za razliku od starog tumačenja helenske vedrine. ¹³¹ S obzirom da mu ne prijeti opasnost jer je antički svijet tada bio na vrhuncu svoje moći, zaboravio je i osjećaj patnje i snagu koju duboko u sebi posjeduje za odnošenje prema stvarnosti. ¹³² Nazivajući ga onim koji je usmjeren samo na sadašnjost, Nietzsche kaže da time on gubi iz vida kategorije kao što su prošlost i budućnost koje su bile konstitutivne u gledanju na svijet kod ranijih Helena. ¹³³ O tome Nietzsche govori i u *Sumraku Idola*¹³⁴

123 O. M. Frejdenberg, *Slika i pojam*, str. 308.

124 Z. Dukat, *Grčka tragedija*, str. 184.

125 Isto.

126 Fridrih Niče, *Šopenhauer kao vaspitač*, IRO Grafos, Beograd 1987., str. 42.

127 Z. Dukat, *Grčka tragedija*, str. 184.

128 O. M. Frejdenberg, *Slika i pojam*, str. 304.

129 Isto, str. 277.

130 Za razliku od nove helenske vedrine, staru helensku vedrinu karakterizira pogled prema suncu nakon kojeg sklanjamo pogled zbog pojave šarene mrlje prilikom gledanja (Heleni gledaju u Sofoklova junaka te mrlje koje im se pojavljuju predstavljaju apolonsko u maski).

131 F. Nietzsche, *Rodenje tragedije iz duha glazbe*, str. 80.

132 Isto.

133 Isto, str. 80-81.

134 Friedrich Nietzsche, *Sumrak idola*, Demetra, Zagreb 2004.

kad si postavlja pitanje što je Helen misterijima (odnosno svime onime što je mučilo Euripida u odgonetavanju tragedija prijašnjih tragičara) sebi jamčio, pa odgovara na njega: »(...)Vječni život, vječni povratak života; budućnost objavljenu i posvećenu u prošlosti; trijumfalno Da životu bez obzira na smrt i promjenu;(…)«¹³⁵ čime se načelo individuacije u kojem na život gledamo kao sada i nikada prije i nikada poslije ruši i prelazi njezine granice govoreći o istom tom životu kao onome i prije i sada i poslije.

Nakon što je objasnio značenje nove helenske vedrine, Nietzsche postavlja pitanje što je navelo Euripida da se okrene gledatelju i da ga dovede na pozornicu. Možda da može istinski suditi o tome što gleda? Na to pitanje odgovara objašnjavajući dvojicu gledatelja Euripidovih tragedija. Euripid kao pjesnik osjećao se uzvišenim nad gledateljima svojih tragedija osim dvojice njih. Njih je poštovao kao jedine mjerodavne za tumačenje njegovih tragedija i jedine mjerodavne u poučavanju u načinu izvođenja tragedija. Prvi od njih je sâm Euripid, ali kao mislilac.¹³⁶ Ono što obilježava takvog Euripida su jasnoća i preciznost.¹³⁷ U kontekstu toga Frejdenberg navodi da se u kasnijoj tragediji »pri stabilizaciji ja ‘onog koji spoznaje’, odijeljenog od ne-ja ‘onog što se spoznaje’« subjekt »toliko razvio da je mogao otpočeti konstruiranje-paralelno svijetu objekta-svojem vlastitog, sasvim subjektivnog svijeta, sa svojom posebnom sferom, sa svojim vlastitim zakonima«. ¹³⁸ Čime je naglasak na jasnoći i preciznosti bio jedan od mogućih uzroka odjeljivanju subjekta i objekta.

Jasnoću i preciznost Euripid je također nastojao iskoristiti i kako bi u djelima svojih prethodnika razlučio svaku crtu i svaki potez njihovih tragedija. Ali u svakom tom pokušaju ostao je razočaran, svugdje je uvidio nesumjersljivost. Nigdje jasnoće i preciznosti. Priznao si je da ih ne razumije, ali nitko mu nije mogao reći zašto, stoga je ostao vjeran svom principu. Dapače, dodatan motiv u prilog takvom viđenju našao je u drugom gledatelju.¹³⁹ Drugi gledatelj takvo viđenje tragedije, kao ni Euripid, nije razumio. Euripid je bio samo njegova maska kao što su tragični junaci Sofokla i Eshila bili za Dionizija. A to novo načelo, koje se suprotstavilo dotadašnjem *dionizijskom*, bilo je *Sokratovo*.¹⁴⁰ Upravo pojavom *sokratovskog načela* kao onog koje se suprotstavlja *dionizijskom* dolazi do kraha antičke tragedije. Barbarić *sokratovsko načelo* opisuje kao »silu koja odabire i naglašava ono slično« te je »treba dakle razlikovati od sile koja rađa obilje slika i koja izvodi rađanje formi« a koja je »bez dvojbe dublja i izvornija«. ¹⁴¹

S obzirom da Euripid nije uspio dramu zasnovati na *apolonskom načelu* jer nestankom *dionizijskog* nestalo je ono *apolonsko*, njegova težnja okrenula se naturalizmu i time izašla iz sfere umjetnosti. Tome odgovara i zakon *estetskog sokratizma* koji govori: »sve mora biti razumljivo, da bi bilo lijepo« što je sukladno Sokratovu stavu: »samo onoga

135 Isto, str. 83.

136 F. Nietzsche, *Rođenje tragedije*, str. 82-83.

137 Isto.

138 O. M. Frejdenberg, *Slika i pojam*, str. 269.

139 F. Nietzsche, *Rođenje tragedije iz duha glazbe*, str. 83-84.

140 Isto, str. 86.

141 D. Barbarić, *Veliki prsten bivanja. Uvod u Nietzscheovu misao*, str. 51.

koji zna, resi vrlina«. Takvo tumačenje Euripid je primjenjivao na sve elemente svojih tragedija.¹⁴²

Unatoč takvom tumačenju Sokrata, Nietzsche navodi kako je temeljno obilježje Sokratove osobnosti njegov unutarnji glas. Pomoću njega Sokrat bi u trenucima u kojima nije znao razumom razlučiti što je, a što nije, poslušao svoj unutarnji glas. Za razliku od drugih ljudi u kojih je instinkt upravo ta stvaralačka snaga, a svijest se prema njoj odnosi kritički, kod Sokrata je obrnut slučaj: u njega je instinkt obilježen kritičnošću, a svijest kao ono što stvara.¹⁴³ Suprotno Sokratovoj svjesnoj želji da uništi dionizijsko obilježje tragedije, a time i samu tragediju, jedan događaj iz njegova života pokazuje da ju Sokrat ne uspijeva istjerati čak ni iz samog sebe upravo zbog unutarnjeg glasa kojeg posjeduje. Sokrat je umjetnost smatrao nedostatnom i neprimjerenom te time nedostojnom bavljenja i zanimanja. Međutim, tijekom boravka u zatvoru javila mu se misao u snu koja mu je govorila »Sokrate, bavi se muzikom!«. Vođen takvom mišlju, Sokrat se u zatvoru odlučio baviti umjetnošću. U posljednjim danima svoga života piše *proemij* Apolonu i nekoliko Ezopovih basni stavlja u stihove.¹⁴⁴

Umjetnost kao posljednje utočište »izgubljenog« sina zvanog čovjek

Te riječi u Sokratovu snu ujedno predstavljaju granice logike. Time se naznačuje nemoć principa logike da odgovori na sve izazove koje mu život pruža. Pozivajući se na *Majin veo* koji pada sa Sokratovog svijeta, Sokrat prvi puta dopušta da njegova dionizijska priroda izađe na vidjelo. Umjetnost se predstavlja kao dopuna znanosti u trenutku u kojemu sama znanost nije sposobna pružiti odgovor. Ne zaustavivši se sa Sokratom, znanost nastavlja svoj put kroz povijest prema vlastitim granicama i to nošena zabludom o vlastitoj svemoći, a s obzirom na današnje stanje u društvu u kojem načela znanosti žele imati nadzor i nad drugačijim pristupima znanju kao što su humanističke znanosti, Nietzsche se pokazuje kao svojevrsni prorok. Nietzsche govori da: »...obodnica kruga znanosti ima neizmjeran broj točaka i, premda je nezamislivo kako bi se taj krug ikad mogao dokraja premjeriti, vrstan i obdaren čovjek još prije sredine svoga životnog puta neizbježno nailazi na takve granične točke na obodnici pa otamo ukočeno zuri u nerazjašnjivost«. ¹⁴⁵ Nakon takvog zaprepaštenja on se nužno okreće umjetnosti kao jedinom načinu na koji može podnositi takav život. Time na Sokratov život možemo gledati kao na prototip cijele povijesti nakon propasti antičke tragedije. Ta je povijest nošena, prije svega, idejom umjetnosti kao onoga što je neprijateljski nastrojeno prema čovjeku do krajnje spoznaje da mu je ona ipak nužna. Takvim tvrdnjem antička tragedija, kao najvjerniji prikaz tragedije uopće, pokazuje se kao nužan dio za opstanak, kako svake kulture, tako i svakog pojedinačnog čovjeka s obzirom na dvostrukost načela kojima je vođena, a koja su ujedno i temeljna načela svekolike prirode, a time i čovjeka samog.

142 F. Nietzsche, *Rođenje tragedije iz duha glazbe*, str. 88.

143 Isto, str. 94.

144 Isto, str. 100.

145 Isto, str. 105.

Zaključak

Prikazom i objašnjavanjem svih etapa postojanja antičke tragedije, prema Nietzscheovom tumačenju u njegovu djelu *Rođenje tragedije iz duha glazbe*, može se doći do zaključka kako je antička tragedija bila prikaz iskonske suštine čovjeka neometene nikakvim stranputicama koje će ju kasnije spopasti i dovesti do njenog privremenog gašenja, ali ne i uništenja. Antička tragedija, vođena dvama načelima, *dionizijskim* i *apolonskim*, postigla je ono što nijednoj umjetničkoj vrsti, po Nietzscheu, nije uspjelo. Jer kao »muzika i slika, san i opojnost, lik i kaos, svjetlo i noć, pojava i bit« antička tragedija omogućila je »puštanje pojavljivanja biti svijeta«. ¹⁴⁶ Također, suprotno kronološkom shvaćanju antičke tragedije, kojoj, na prvi pogled, i shematski prikaz u radu ide na ruku, antička tragedija može se samo razumjeti kao cjelina jer »genetska priroda grčke tragedije ne predstavlja slojeve njezine prošlosti nego unutrašnji i neotuđivi sastav njezine cjeline«. ¹⁴⁷

Literatura

Barbarić, Damir, *Veliki prsten bivanja. Uvod u Nietzscheovu misao*, Matica hrvatska, Zagreb 2014.

Dukat, Zdeslav, *Grčka tragedija*, Demetra, Zagreb 1996.

Fink, Eugen, *Nietzscheova filozofija*, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb 1981.

Grlić, Danko, *Friedrich Nietzsche, Naprijed*, Zagreb 1988.

Grlić, Danko, »Vrijedno pomoću Nietzschea dolazi iz nas«, u : Danko Grlić, *Filozofija i umjetnost*, Naprijed, Zagreb 1988.

Lesky, Albin, *Povijest grčke književnosti*, Golden marketing, Zagreb 2001.

Frejdenberg, Olga Mihajlovna, *Slika i pojam*, Nakladni zavod matice hrvatske, Zagreb 1986.

Niče, Fridrih, *Ecce homo*, Grafos, Beograd 1972.

Niče, Fridrih, *Šopenhauer kao vaspitač*, Grafos, Beograd 1987.

Nietzsche, Friedrich, *Rođenje tragedije*, Matica hrvatska, Zagreb 1997.

Nietzsche, Friedrich, *Sumrak Idola*, Demetra, Zagreb 2004.

Nietzsche, Friedrich, *Volja za moć*, naklada Ljevak, Zagreb 2006.

Platon, *Ion, Lahet, Meneksen*, Biblioteka Scopus, Zagreb 1998.

Solar, Milivoj, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb 2003.

¹⁴⁶ E. Fink, *Nietzscheova filozofija*, str. 32.

¹⁴⁷ O. M. Frejdenberg, *Slika i pojam*, str. 265.