



[www.dereta.co.yu](http://www.dereta.co.yu)  
e-mail: [office@dereta.co.yu](mailto:office@dereta.co.yu)

ФИЛОЗОФСКА  
БИБЛИОТЕКА  
Коло 2, књига 3

Фридрих Ниче

РОЂЕЊЕ  
ТРАГЕДИЈЕ

Београд

2001.

ДЕРЕТА

Наслов оригинала  
Friedrich Nietzsche  
Die Geburt der Tragödie

CIP - Каталогизacija у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

14 Ниче Ф.

НИЧЕ, Фридрих

Рођење трагедије / Фридрих Ниче. - Београд : Дерета, 2001 (Београд : Дерета), - 214 стр. : 19 ст. - (Филозофска библиотека: коло 2, књ. 3)  
Превод дела: Die Geburt der Tragödie / Friedrich Nietzsche. Стр. 5-52: Фридрих Ниче и хеленска култура / Милош Н. Ђурић. О аутору: стр. 213-214

ISBN 86-7346-196-0

929:14 Ниче Ф. 111.852(38)

а) Ниче, Фридрих (1844-1900) – Култура, античка

ИД=92064780

## ФРИДРИХ НИЧЕ И ХЕЛЕНСКА КУЛТУРА

(1)

У свим фазама свога мислилаштва Ф. Ниче (1844-1900) проблем културе ставља на прво место; проблем културе је средишни проблем његове философије. На питање шта он подразумева под културом даје одговор његов спис Несавремена посматрања: „Култура је, пре свега, јединство уметничког стила у свима животним испољавањима једног народа“ (I, 183) у супротности према одсуству или хаотичној мешавини свих стилова; затим, „Разноликост која се слива у јединство стила“ јесте претпоставка сваке културе (I, 186). Ако је, дакле, јединство стила услов без којег нема праве културе, онда је за вредност културе важан и моменат: сагласност унутрашњег и спољашњег, садржаја и облика. „Народ коме се приписује култура треба уистину да буде нешто што представља живо јединство, а не да се бедно распада на унутрашње и спољашње, на садржај и облик. Онај ко тежи за културом једног народа и

хоће да је унапреди нека тежи за тим вишим јединством и унапређује га“ (I 314), али, култура се лако изрођава у декорацију живота. Ако хоће да буде израз праве културе, облик мора произићи из саме њене суштине, мора да свагда остаје у најужој вези с том суштином. Видљива страна културе има само онда вредност кад изражава њену суштину, и сваки садржај културе треба да створи себи адекватан облик.

Тај први појам културе имали су Хелени, „појам културе као нове и поправљене природе, без унутрашњег и спољашњег, без претворства и конвенције, културе као сагласности између живота, мишљења, причинчавања и хотења“ (I, 384). Тако се за Ничеа хеленска култура појављује као права култура у оштрој супротности према романском појму декоративне културе. Таквом појму културе Ниче хоће да спреми земљиште у Немачкој и да покаже начин којим се може савладати немачка безобличност и створити права немачка култура. Романске културе имају, додуше, јединство стила, али баш због прецењивања облика лако долазе у опасност да изгубе способност за развитак и да им се облик изроди у конвенционалну декоративну љуску.

Разликујући се од романске културе, стара хеленска култура има облике који сасвим одговарају садржају, и зато се узима за образац праве културе. Али, иако је у хеленској култури видео идеал праве културе, Ниче је и према њој сачувао своју са-

мосталност, и ништа не би наопачније било него у његову мислилаштву налазити само клише хеленских идеја. У спису *Ессе homo* (у глави Тако је говорио Заратустра, 6), који представља осврт на све што је имао да да, Ниче истиче властиту самосталност кад говори о свом најглавнијем, највећем и најславнијем спису: „Ово дело стоји сасвим за себе. Оставимо на страну песника: али, можда уопште никад није учињено нешто из таква обиља снаге ... Срачунајте дух и доброту свих великих душа у једно. Све заједно не би могле створити једну беседу Заратустрину. Огромне су лестве по којима се он пење и спушта; он је даље видео, даље хтео, даље могао него иједан човек“. Своју независност наглашава и у *Сутону идола* (у глави Чаркања једног несавременог, 51): „Ја сам човечанству дао најдубљу књигу коју има, свог Заратустру; дајем му, укратко, најнезависнију.“

Али, ма колико Ниче и напред гледао, он се од времена до времена увек осврће на хеленску прошлост, јер су му Хелени не само прошлост него и садашњост и будућност. Они су му не само „геније међу народима“, уздрожке наше и сваке културе“, „првенци и узорни свих каснијих народа“, „бесмртни учитељ“, него и „први културни догађаји историје – они су знали они су чинили што је било потребно: хришћанство које је презирало тело било је досад највећа несрећа човечанства.“

## (2)

Ничсов филозофски поглед на свет и живот може се обележити као „диониски“, а то је израз који је он сам створио, као и израз „аполонски“. У делу Сутон идола Ниче појмове аполонски и диониски овако објашњава: „Шта значе супротни појмови аполонски и диониски које сам ја увео у естетику -- оба схваћени као врсте опојности? Аполонска опојност, пре свега, узбуђује око, и оно добија моћ визије. Сликара, пластичара, епичара, визионари су раг excellence. У диониском стању, напротив, узбуђен је и појачан читав систем ефеката: у том случају, он се одједном ослобађа свих својих средстава изрази и у исти мах истерује из себе снагу представљања, подражавања трансфигурирања, преображавања, свих врста мимике и позоришне умешности.“ На завршетку истог списа Ниче појам диониског још овако осветљава: „Афирмација живота самог још у његовим најстранијим и најтврђим проблемима; воља за живот, радост у жртви својих највиших типова ради властите неисцрпности, то сам назвао диониским, то сам разумевао као мост психологији трагичког песника. Не да би се ослободио од страха и сажаљења, не да би се неким плаховитим испражњењем, очистио од каква опасна афекта – тако је разумевао Аристотел – него да би, изнад и преко страха и сажаљења, сам постао вечна радост постојања – она радост која у себи садржи и радост у пропадању.“ Диониски занос, духовно пијанство, ек-



стаза у гледању и ослушкивању најизванреднијих ствари, то је диониски свет у којем се Ниче кретао и у којем су настала сва његова дела. „Ученик сам философа Диониса, и волео бих још пре бити сатир него светац“ (Ессе homo, Предговор, 2).

Према опису пријатеља који су га познавали у доба његова најплоднијег стваралаштва, Ниче је био веома блага, љубазна и отмена личност. Говорио је лагано, ходао одмерено и својим телесним животом био мученик. Његово здравствено стање све се више погоршавало, није могао да чита, ни да пише, бојао се да не ослепи, те су му пријатељи читали и по његовом диктату писали. Као што сам каже, његов живот је био „три четвртине бол, а четвртина исцрпеност“. Кад је становао на мансарди у једној сликовитој ђеновској улицици, изненађивао је суседе својом скромношћу и насмејаном љубазношћу, те су га називали свецем, малим свецем. Кад је тако с његовом физичком природом, поставља се питање: откуд у тако слабом и трошном телу онако дубока страсност мисленог процеса, онако јака и страсна душа, онако жива искреност и жарка љубав према истини, онако фанатично рушилаштво и револуционарно стваралаштво, тако да је Ничеов философски идеал био потпуно супротан његовој декадентској природи? Све те особине произилазе из његове психичке организације: био је импулсивна личност, јаке воље и обилвао је диониским изобиљем стваралачке снаге. На властиту ватрену, страсну и дио-

ниску духовну природу он указује својим стиховима у којима се осећа само горење његове душе:

Да, ја знам порекло своје!  
 Незасито као плам  
 горим, згарам себе, сам.  
 Што год дарнук светлост поста,  
 што оставих угљен оста,  
 сигурно је да сам плам\*

Спис у којем Ниче открива диониски феномен у Хеладн јесте Рођење трагедије из духа музике (1872; 1906. године добио наслов Рођење трагедије или: Хеленство и песимизам). И тим генијалним првенчетом, израслим из наслеђене науке о старој Хеладн, Вагнерове музичке драме и Шопенхауерове метафизике, он отпочиње филозофску каријеру, а написао га је као професор класичне филологије у Базелу.

Продубљеним проучавањем хеленског народа и његове уметности Ниче је у том народу открио два основна стваралачка нагона из којих произилазе два основна типа уметности: нагон аполонски, назван

---

\*Ja! Ich heiss woher ich stamme!  
 Ungesattigt gleich der Flamme  
 Gluhe und verzehr ich mich.  
 Licht wird alles, was ich fasse,  
 Kohle alles, was ich lasse:  
 Flamme bin ich sicherlich!

Превод Јеле Спирidonовић-Савић

тако по богу Аполону, и нагон диониски, назван тако по богу Дионису. „Ја сам био први“, каже Ниче у Сутону идола. „који је за разумевање старијег, још увек богатог и пребујалог хеленског инстинкта, озбиљно схватио онај чудновати феномен који носи име Дионис, који се може објаснити само сувишном снаге.“ Шта значе, у ствари, та два појма – аполонски и диониски – што их је Ниче узео из хеленске митологије и којима покушава да реши један уметнички проблем: проблем постанка хеленске трагедије? Да би се боље разумело шта за Ничеа значе поменути појмови, треба размотрити шта су Хеленима били бог Аполон и бог Дионис.

## (3)

Аполон је вођ муза, хеликонских богиња, заштитница духовних делатности и учитељица песника, певача и свирача. Као оне, и он заштићује обдарене песнике, певаче и свираче, и зато му они одају поштовање. Својим певањем и својом свирком он ствара и одржава музички поредак, без којег нема никаква другог поретка. Терпандар, китарод из Антисе на Лезбу, стишао је, као што је обећало Аполоново пророчиште у Делфима, један раздор који је спартанску државу поткопавао. Чувар поретка, Аполон је чувар и духовне ведрине и спокојства, јасне свести, будног знања, те воли оно што је одмерено, одређено и уобличено, а одбацује оно што је неограничено, гигантско, титанско, киклопско. Свугде воли праву меру,

која се појављује како у државном уставу тако и у саграђеном храму, како у законодавству тако и у појединој епипикији или трагедији или у вајарском и сликарском раду. Где настају сукоб с тим богом? Ни на којем другом месту него на границама које су човеку постављене, а које он намерно или ненамерно прекорачује. Познавалац и заштитник мере и границе, Аполон кажњава Ниобу, Марсију, цинове Ота и Ефијалта и Титија због њихове дрскости и непоштовања граница. Аполон је и бог сна, стања чисте контемплације, у којој људске страсти ћуте, и у којој песницима, сликарима и вајарима пред духовним очима лебде ликови којима ће они дати трајно боравиште у својим уметничким делима.

Сасвим је друкчији Дионис, брат Аполонов. Док овај последњи негује и заштићује уобличавање, одмеравање, ограничавање, слободу под законом, Дионис је бог празничног пијанства, беса заноса, ентузијастичне екстазе, раскликталог живота, разобручених нагона, оргијастичке хуке, у којој човек излази из тамнице индивидуалног тела те се поистовећује са свим око себе, с природом која се непрестано мења и преображава. Дионис не долази да одређује меру и границу, него прекида свест којом је индивидуалност свесна свог ограниченог постојања, и не појављује се сам, него праћен Паном, који не зна ни за какву меру и поделу времена, по хоривма јарцоногих сатира и рутавих Силена, по буљушима зајапурених жена: Бакха, Менада, Тијада,

Клодона, Мималона, које остављају чункове и разбоје, па у заносу, кличући у његову славу, уз пратњу тимпана, кротила, кимвала и фрула, бесне по горама и тако се ослобађају од ускоће свог свакодневног постојања. То се дешавало о Дионисовим мистеријама, и о њихову значају Ниће се, на завршетку Сутона идола, овако изражава: „Тек у Дионисовим мистеријама, у психологији диониског стања, избија основна чињеница хеленског инстинкта – његова воља за живот. Шта је Хелен себи зајемчавао овим мистеријама? Вечан живот, вечно враћање живота; будућност, у прошлости обећану и посвећену: триумфаторно Да за живот изиад смрти и мена, прави живот као опште продужење живота посредством рођења, посредством мистерија полности“<sup>1</sup>, а пре тога: „Ја не познајем ниједну вишу симболику од ове хеленске симболике, од ове бога Диониса. У њој је најдубљи инстинкт живота, онај за будућност живота, за вечност живота... Тек је хришћанство од полности учинило нешто нечисто.“ Диониса титани раздиру, он умире, али се поново рађа. Док је Пан пре сваког времена, Дионис је мењање самог времена, а ово није друго до израз непрестаног постојања и престајања. Док је Аполон родитељ сваке пластике и најпластичнији од свих богова, Дионис нема никакве пластичке постојаности других богова, него се непрестано мења и преображава.

Такав Дионис је прва и последња реч Нићеовог мислилачког стваралаштва. Бог пијанства, заноса,

неспутаног живота, дитирамба, оргијазма, бог изобиља и преображавања, јесте бог Ничеова срца. Пошто је у спису Ессе исто навео „Песму ноћи“, која почиње и завршава се редовима:

„Ноћ је: сад јасније говоре сви шедрвани. А и моја је душа један шедрван. Ноћ је: сад се тек буде све песме оних што љубе. А и моја је душа песма једног што љуби“.

Ниче примећује: „Тако нешто није никад било спевано, никад осећано, никад пронађено: тако патити само један бог, један Дионис.“

Као што сан произилази из пијанства, а пијанство се празни у визијама и утварама, тако се и аполонски свет може развијати на диониској основи. И док се у аполонској области уметности јавља свет појаве, у диониској се појављује ствар по себи, избија првобитно задовољство које има несвесна воља кад ствара свет. И Ниче показује да је из сарадње тих двају начела произишло најузвишеније и најснажније уметничко дело: хеленска трагедија. На основу тог основног противстављања Ниче изводи како је трагедија, најлепши цвет хеленске културе, произишла из музике, и отуда је, по својој најдубљој суштини, диониског порекла.

Међутим, схватање да је музика једина диониска уметност је заблуда у коју је Ниче ушао под утицајем А. Шопенхауера, налазећи тада у њему мислиоца који му је отворио очи и показао идеал праве културе. У трагедији је и Шопенхауер видео вр-

хунац песничства, а у музици уметност у којој се суштина света, жудња за животом, најнепосредније изражава. „Музика је“, каже он у Свету као вољи и представи. „исто тако непосредна објективација и слика читаве воље, као што је и цео свет, штавише, као што су и саме идеје, чију размножену појаву чини свет појединих ствари. Музика, дакле, никако није, као што су то остале уметности, само рефлекс идеја, него рефлекс саме воље, чији су објекат и идеје.“ У ствари, као све уметности, и музика иде у сферу контемплације, и зато је и она аполонска. Према томе, у естетичкој области супротност „аполонски-диониски“ никако нема онај значај који јој Ниче прописује.

## (4)

Ту супротност Ниче никако не ограничава само на уметничку област. Та супротност обележава целокупно његово схватање културе. Врхунац хеленске културе он не види у времену Сократову. Платонову и Аристотелову, него у ранијем, „у трагичком веку Хелена“. То је стара, херојска Хеллада, а не просвећена, интелектуалистичка, сократска. Није реч о трагедији као песничком облику него о трагичном човеку, а трагични човек је само друго име за херојског човека. Реч је и о трагедији као хармоничном споју аполонског и диониског елемента.

Есхил и Софокле још представљају тај тип трагедије, тек Еурипид претвара трагедију сасвим у дра-

му и дијалог, избацујући из ње дјониски елементи: хор и музику. Са стајалишта свог антиинтелектуалистичког схватања културе Ниче изводи да се опадање трагедије, које представља трагедију Еурипидова, појављује с периодом интелектуализма и просвећености, који отвара неромантични и антимузички Сократ, Еурипидов савременик, у коме критичка философија замењује дисократску философијску поезију, наука замењује уметност, интелект замењује инстинкт, дијалектика стадионску и хиподромску агонистику. Пошто је показао да је музика основни саставни део трагедије, Ниче се из хеленског света враћа у свој и у Рихарду Вагнеру, у чијој је музици гледао херојско стваралаштво, налази представника праве трагедије и највишег појма културе, творца новог стила у уметности и другог Ескила, који супротставља митове и симболе и у дјониском заносу поново уједињује драму и музику. Са Р. Вагнером Ниче се упознао у Лајпцигу 8. новембра 1868, а 17. маја 1869. дошао је Вагнеру у Трибшен (код Луцерна). Пријатељство с Вагнером и његовом женом Козимом његов је највећи доживљај. Како њему „свет остаје вечно оправдан само као естетички феномен, за њега је смисао живота уметност а њен највиши врх уметности Р. Вагнера.“\* Из дјониске дубине немачког духа

---

\* Види: H. Belart, F. Nietzsche u. R. Wagner, Berlin, 1907, od istog H. Belart, F. Nietzsches Freundschafts-Tragodie mit R. Wagner u. Cosima Wagner-Liszt, Dresden, 1912, A. Drews, Nietzsche als Antipode Wagners, Pfl. Jahrb. str. 175, 1919



избила је једна моћ која нема ничега заједничког с праусловима сократске културе... тј. немачка култура... у свом снажном сунчаном ходу од Баха до Бетовена, од Бетовена до Вагнера."

Ниче признаје да се готово увек рве са Сократом, и мрзи га као декадента који се бори против инстинката, као „лакрдљаша“, као „мистагога науке“, као „дијалектичара“, као „уништаваоца мита“ и, уопште, као теоријског човека, јер теорија разара стваралачки инстинкт уметников. Осим објашњавања самог диониског феномена, друга новина у Рођењу трагедије јесте „разумевање сократизма: Сократ као оруђе хеленског растурања, као типичан декадент познат први пут.“ „Разборитост против инстинкта.“ (Ессе homo, Рођење трагедије, I ).

Шта Еурипид значи за развитак хеленске трагедије то Сократ, закључује Ниче, значи за развитак хеленске философије. Одбацавање Сократа морало је Ничеа довести и до одбацавања Платона. „Моје поверење према Платону“ – каже он у Сутону идола – „иде до сржи: ја налазим да је он толико залутао од свих основних инстинката Хелена, толико застрано моралишући тако презистентно хришћански – он већ има појам „добар“ као највиши појам – да бих радо употребно „као било шта друго, од целокупног феномена Платон претврду реч, виша опсена“ или, ако ће се пре чути, идеализам... Мој опоравак, моја прва и особита љубав, моје лечење од свих платонизама у свако доба био је Тукидид...

Храброст пред реалношћу напоследку чини разлику између таквих природа као што су Тукидид и Платон. Платон је кукавица пред реалношћу – према томе, он прибегава идеалу: Тукидид има себе у власти – према томе, он држи и ствари у власти.“ Међутим, као у схватању да је музика само диониски феномен, тако Ниче застрањује и у својој негативној оцени Сократа и Платона.

## (5)

Од својих великих претходника Сократ се, пре свега, разликује тиме што се једнострано интересовао само за људски живот и људско делање, и у ствари је први типични философ живота. За њега је Философија, у ствари, Етика, а ова је у философемима досократских мислилаца била подређена.

Ниче налази да је Сократ и као етичар вршио штетан утицај. Већ у свом интересантном малом спису Хомерово надметање, написаном као уводно предавање 1869, Ниче истиче да су Хелени већ пре Сократа имали живу практичку етику, оснивану на принципу надметања, и указује на Хесиода, који у својим Пословима и данима говори о двама Еридама, рђавој и доброј (стр. 11-24). Прву, оличење свађе и злотворне зависти, озбиљни и мирољубиви тежак аскарски одбацује, а истиче другу, добру, оличење прегалаштва и здрава надметања.

У стиховима о Ериди, која „заслужује похвалу своју“, јер човека подстиче на рад, Хесиод је изразио

једну од најкарактеристичнијих црта хеленског народног бића – агонистичност, тј. нагон за надметањем и огледањем, који ће постати моћан и пресудан одредник хеленског историјског живота и, у време најраскошнијег цветања хеленске просвете, представљати уобличавалачку енергију првог реда. Облагорођеној еридској активности није сврха користољубље, него жудња за победом, а тиме и жудња за првенством и одликом за похвалом и славом, и она је главно обележје целокупног хеленског животног ритма и свих његових појавних облика. Али тај етичко-агонистички принцип хеленског живота има и своје границе: човек не треба да се мери с боговима. То је – истиче Нице на завршетку свог предавања – дрскост (хибрис), и њу човек мора тешко да испашта.

У сваком Хелену живела је Хомерова агонистичка пароља која га је подстицала на слободу и независност:

„Свагда најбољи бити и одличан између других“  
(Илијада, VI 208, XI 784)\*

То агонистичко етичко схватање Хелен је у свом делању примењивао инстинктивно, а Сократ је то-

---

\*О хеленском нагону за надметањем види Милош Н. Ђурић, Значај надметања за грчку просвету, у зборнику *Огледи из грчке филозофије и уметности*, Београд, 1936, стр. 199-237; затим од истог писца *Хеленске игре и њихов значај за телесно и духовно васпитање*, у зборнику *Кроз хеленску историју, књижевност и музику*, Београд, 1955, стр. 137-16; и од истог писца *Хеленска агонистика и ликовне уметности*, у зборнику *Из хеленских ризница*, Београд, 1955, стр. 7-48.

ме делању одузео вредност и беспредрасудност и природност етичког суда разорно тиме што је за морално делање узимао само оно што се оснива на знању. Постоји само једно зло – незнање. Врлина је знање. Својим радикалним рационализмом и својим принципом врлине као знања Сократ је, истина, преценио значај ума за морално делање, а није водио рачуна о вољи, и зато му је већ Аристотел, бољи познавалац људске природе, замерао да је занемарио „алогички део душе“, али је и Ниче једностран кад налази да је Сократов етички интелектуализам штетно утицао на развитак хеленске културе. Јер, Сократово истицање ума ипак у својој језгри остаје оправдано: „Сазнање је доиста моћна потуга морала. Оно у мишљење уноси принцип реда и хармоније који нужно тежи да се пренесе (ако се и не преноси свагда) и у људско делање. Тврђењем да је врлина знање Сократ је у области морала пронашао специфичну снагу којом се човек уздиже над природу, и којом он, као морално биће, може природу да усаврши новим обликом“\*\*

Наглашавањем мишљења Сократ није тражио растурање, него баш кристалисање духовног живота, поимање у појмовима као критичким социјалним творевинама, и тиме извајавање представа у јасне и стамене типове. Сасвим је природно што се Сократ, одрастао у вајарској радионици, предаје ду-

\*\* Др Милош Н. Ђурић, Историја хеленске књижевности у времену политичке самоостаности. Београд, 1951, стр. 540)

ховној пластици. У његовом откривању појмова врши се катарса хеленске душе и најфинија дестилација хеленског пластичког нагона, па из чулног и хаотичног диониског елемента избија, као искра из кремена, као зора из мрака, аполонски елемент, којим се хеленска свест уздиже до самосвести.

## (6)

Као Дионис или као Протеј, и Ниче се у својим филозофским схватањима непрестано преображавао. Он се не може, као сваки филистар, обележити као *vir unus verbi*. Само онај ко се мења сродан је мени, каже он сам. Кад је за аулу базелског универзитета, на којем је Ниче предавао класичну филологију, довршено његово попросје, па од малог броја оних који су га познавали доведена и једна дама да каже свој суд о попросју, она изјави уметнику: „Да, то је био поглед Ничеов, поглед једног Ничеа. Али морате имати на уму да сам ја познавала бар тридесет Ничеа.“ Стефан Цвајг, бриљантан аустријски есејист, пише: „Ниче се бави филозофијом као неком уметношћу, и зато као прави уметник не тражи резултате, хладна дефинитивна важења, него само стил, велики стил у моралу, и сасвим као уметник доживљује сваку језу нових задахнућа и... ужива у њима... Он непрестано иде у Дамаск“\* Тако је он у свом непрестаном тражењу и самопревазилажењу мењао и своје схватање Платонова мислилаштва.

---

\*S. Zweig, *Baumeister der Welt*, 1936, str. 357, 362

Док је раније Хелене ентузијастички уздизао као народ великих философа, уметника и јунака, он их касније хвали као створце науке (Афор. 221, II), јер наука нас избавља од страсти и од песимистичког и оптимистичког схватања света. Научник „на-  
 послетку, пошто је цела таблица његове душе пуна, исписана искуствима, неће више животи ни презирати ни мрзити, али неће ни волети, него ће бити над њим, и то час очима радости, час очима туге и, као природа, час бити летње, час јесење расположен“ (Афор, 287. II)

Касније Ниче хвали и Платона и у њему налази владарску жилу, која је, по Гетеу, припадала бићу сваког Хелена; и кад је писао Државу, Платон није мислио на утопију, него је веровао да има мисију, као Лукарг и Солон. У спису С оне стране добра и зла, он Платона, са Хераклитом и Емпедоклом, убраја у ону „целу врсту краљевских и сјајних усамљеника духа, која модерном свету недостаје“. „Можда је Ниче“, каже В. Дурант, „имао право кад је досократско време сматрао халкионским данима Хеладе; несумњиво, пелопонески рат је поткопао политичку основу културе Периклова времена, али, било је бесмислено у Сократу видети само разарачки критицизам (као да права Ничеова делатност није лежала баш у томе) а не и спасавалачки рад за друштво које су више упропастили рат и поквареност и неморалност него философија... Ниче никада није научно лекцију да умереност и самосазнање (као што су то учни-

ли натпис у Делфима и већи философи) морају стишавати огањ страсти и пожуада не гасећи га: да Аполон мора ограничавати Диониса.“\*

## (7)

И поред свих својих једностраности и заблуда Ниче је Рођењем трагедије, списом насталим у првим базелским годинама од 1869. до 1871. постао исто-времено и чувен и озлоглашен писац. Вагнер му је писао: „Драги пријатељу! Лепше од Ваше књиге још ништа нисам читао!“ Козима Вагнер је изјавила да је спис дубок и смислен и признала да га је читала као песму.

Међутим, философи су спис не само одбацивали као ненаучан него и побијали као атентат против духа. Као бранилац науке јавно се двадесетдвогодишњи, али већ чувени филолог Улрих фон Вилмовић Мелендорф, који је Ничеову књигу подвргао оштрој оцени у нарочитом полемичком спису под насловом Филологија будућности. Одговор на књигу Рођење трагедије Фридриха Ничеа, редовног професора класичне филологије у Базелу: та про-нична оцена веома је озловољила Ничеа. Први одговор на ту оцену дао је Р. Вагнер у Посланици Рихарда Вагнера Фридриху Ничеу и објавио је у листу „Norddeutsche Allgemeine Zeitung“ (од 23. јуна 1872). Хеленист Е. Роде у одбрану свога пријатеља

\* В. Дурант, Ум царује. Животи и мишљења великих философа, С енглеског превео Др Милош Н. Ђурић, Београд, 1932, стр.432.

написао је потемички спис Вајна филологија. Прилог осветљењу памфлета Филологија будућности који је издао *Dr. phil. Ulrich von Vilamovic-Melendorf*. Посланица једног филолога Рихарду Вагнеру.

Ниче се касније, 1886. године, у Покушају једне самооцене, и сам веома оштро осврнуо на своју књигу, жалећи што је „диониске слутње помрачио и покварио шопенхауеровским формулама; што је, наиме, уопште грандиозни хеленски проблем, како му се јавно, покварио примешавањем најмодернијих ствари“.

## (8)

Ниче је имао нарочито мишљење о историјском развоју хеленске философије; по уобичајеном схватању два велика система који полазе од Сократа, Платонов и Аристотелов, представљају врхунац хеленског мислилаштва, а досократски мислиоци нису друго него само претходни степен великих система, а философеми после Аристотела чине само позно цветање класичког периода – Ниче у досократској философији налази „величанствени део хеленског мишљења“.\* С Платоном се појављују „философски мешовити карактери“, и с тиме опадање хеленског мислилаштва. Што његовој и каснијим философемама недостаје то је – налази Ниче – оригиналност, „чистота“ и духовно јединство

\*Вилх Рич. Оehler. *F. Nietzsche u die Vorsokratiker*. Leipzig. 1904



с осталом хеленском културом. У Платону Ниће види први мешовити карактер у чијој се личности и философији сливају питагорски, хераклитски и сократски елементи.

У хеленску философију Ниће улази као ентузијаст и оргијаст, и највише ценн досократски период и остаје му веран у свима својим списима, од најранијих до најпознијих. Ти досократски мислиоци били су изузетни људи, и „ко о њима говори он излаже најјуначнију историју људског духа“. То су велике и оригиналне философске главе, „чисти типови“, државници, законодавци, оснивачи насеља и реформатори. То су велики космолози, који су, као монисти у правом смислу, тражили принцип уједињавања васељене и као пранзвор свега узимали један принцип, квалитативан као Јоњани или квантитативан као питагоровци или супстанцијалан као елејци, или су, као плуралисти, супротно монистима, тражили принципе разликовања васељене и откривали корене, елементе, атоме, као Емпедокле, Анаксатора, Леукип, Демокрит. Живели су само ради сазнања и нису оснивали никаквих школа: „Један или довикује другом кроз пусте интервале времена и неометан бесним и грлатим патуљцима, који под њима пузе, продужује се високи говор духова.“ Тако о њима говори Ниће у спису *Философија у трагичком веку Хелена* и с истим заносом каже у *Вољи ка моћи*: „Прави философи Хеладе јесу они пре Сократа.“ Он их ценн као творце *Философије*,

који су се као протагонисти из хорске масе уздигли до индивидуалних ликова и великих витезова духа.

## (9)

Далеко би нас одвело кад бисмо овде улазили у Ничеово оцењивање појединих досократских мислилаца. Највише је ценно Хераклита и Демокрита; они су на њега и најјаче утицали, и о томе треба рећи неколико речи, а од софиста нарочито је ценно Протагору.

У већ споменутом спису Философија у трагичком веку Хелена Ниче за Хераклита и његово учење тврди: „То је довољно за најпознатије човечанство... оно мора продрети хиљадама потоњих година. Јер свет вечно треба истине, вечно, дакле, треба Хераклита: мада он њега не треба... Оно што је он видео, учење о закону у постајању и о игри, о нужности, мора се одсад вечно гледати: он је с те највеће игре дигао завесу“, а у Сутону идола: „С високим поштовањем стављам на страну Хераклитово име.“ У спису Ессе хомо изјављује да му у Хераклитовој „близини бива уопште топлије и пријатније око срца него ма где другде. Афирмација пролажења и пропадања, оно пресудно у једној диониској философији, одобравање супротности у рату, постајање, с радикалним одбацивањем чак и појма 'бити' – у томе морам на сваки начин признати оно што је мени најсродније од свега што се досад мислило.“ У музици Р. Вагнера Ниче је видео „одражај света; онако како је свет разумевао велики ефешки

философ, као хармонију која из себе рађа борбу, као јединство правичности и непријатељства". Своме Заратустри, проповеднику нове религије, дао је црте које су особина Хераклитове личности, на пример љубав према усамљености и деци. На Хераклитову философију Ниће надовезује своје учење о постојању, с том разликом што је Хераклит нетелесну, вечно живу и животворну ватру узео као основну прасупстанцију, а Ниће признаје само светски процес као такав, а свет бића сматра као фикцију. За своје учење о вечном враћању ствари, које иначе нема никакве научне подлоге, каже: „То учење Заратустрино могао је напослетку проповедати и Хераклит“ (Ессе homo).

С ефешким мислиоцем Ниће и иначе има заједничких црта. Он остаје хераклитовац, коме борба није друго него родитељ свих добрих ствари. Херојски дух, који се не појављује само у Хераклита, као корен хеленског духа, показује се као духовни корен и у хераклитовца Нићеа, који је као дечак волео ратне игре.\* слика св. Ђурђа увек је у њему изазивала тајну језу. Као Хераклит, и Ниће брани борбу: „Ви кажете, добра ствар је оно што рат чини светим? А ја кажем: добра борба је оно што сваку ствар чини светом.“ „Рат и храброст више су великих ствари учинили него љубав према ближњем.“\*\*

\*K. Joel, Nietzsche und Romantik, str. 79

\*\* Вилх М. Браун, F. Nietzsches Meinungen über Staaten und Kriege, Leipzig, 1915

Хераклит је страстан и самосвестан аристократ, који је припадао роду Кодрида, из којег су бирани ефешки краљеви, а Ниче сам каже о себи: „А ипак су моји прешни били пољски племићи: ја имам отуда у телу много дрских истинката, ко зна? Напослетку још и *liberum veto*. Кад помислим на то како ме успут често ословљавају као Пољака и сами Пољаци, како ме ретко сматају за Немца, то би се могло чинити да припадам само пошкропљеним Немцима“ (Ессе homo).

Хераклит кормилара света зове муњом, а Ничеов Заратустра долазак правог сина човека објављује овако: „Ја волим оне који су као пуне капи што падају једна по једна из црног облака који се надвио над људима: они оглашују да је муња близу и одлазе у пропаст као гласници.“

Ево, ја сам један гласник муњин, и једна кап из облака, а муња – то је натчовек.“

Најстраснији од свих хеленских мислилаца, Хераклит је носио у себи жив огањ и осећао га као своју душу, и цео његов живот био је борба против неосетљивих душа које све разводњавају. И Ниче, видели смо, упоређује своју природу с пламеном.

Занимљиво је и ово: Хераклит вели да је „испитао самога себе“, а Ниче је „гиноу за собом“ (*lechte nach sich*).\*

\* E. Forster-Nietzsche *Der einsame Nietzsche*, стр. 34

И Хераклит и Ниче имају профетски стил, у обојице мисао је производ дубоке страсти и сагоревања живота. Хераклит је учинио да је душа фин огњен дах, а и сам је био врео као ватра, те је доста сагоревајући мислио и мислећи сагоревао. „Хераклитови одломци имају облик афоризама, пуни сочне и једре садржајности, као саћ меда. Што се може рећи о Лаоцеовом осамдесет и једном афоризму да у њима лежи богат садржај као у осамдесет и једном тому, може се рећи и за језгровитост и сажетост Хераклитових афоризама. Такав је и Ниче, који за свој стил каже: „Моје је честољубље у томе да у десет ставова кажем оно што сваки други каже у књизи – што сваки други у књизи не каже“. Поезију не чини само оно што је изречено него и оно што је неизречено, и по Ананадавардхани, индијском писцу из IX века. н. е... неизречено, тј. оно што захтева или претпоставља читаочеву сарадњу, чини праву душу поезије. Та скривена лепота, коју открива читаочева сарадња, јесте одлика и Хераклитових и Ничеових афоризама.“\*

Био је и у нас један песник мислилац који је у оригиналу читао остатке списа ефешког мислиоца и, као Ниче, задахнуо се његовом философијом. То је Лаза Костић, који је Хераклитово начело укрштаја двеју супротних снага, које у судару морају да се укрштају и састану у једној посреди-

\* Др Милош Н. Ђурић, О правцу дијалектичког материјализма „Дело“, год. II, број 6 (1956), стр. 678-679

ши, узео као основну мисао свога схватања света и живота и развио је у својим списима Основа лепоте у свету с особитим обзиром на српске народне песме (1880) и Основно начело, критички увод у општу философију (1884). У последњем спису он, као и Ниче, налази да је „после Хераклита све свршено, свему је крај у старо доба. Он је у старини и вршак и закључак у историји наше основне мисли“.

Када је реч о Демокриту, Ниче код њега нарочито цени „мушкост мишљења и проучавања“ и обележава га као рационалног мислиоца који је савладао целокупну антропоморфну слику света, који „верује у ослободилачки утицај свога система“ и „као први од Хелена постиже научно обележје које се састоји у тежњи да обиле појава јединствено објасни, а да у тешким тренуцима не повлачи *deum ex machina*. Демокрит и пифагоровци нашли су заједно фундамент природних наука.

Софисти су за Ничеа знатни, зато што први критикују морал.\* Култура софиста „израсла је из својих хеленских инстинката; она припада култури Периклова времена, тако нужно као што јој Платон не припада. Она има своје претходнике у Хераклиту и Демокриту, у научним типовима старе философије; она у високој култури Тукидидо-

\* Max Wiesenthal, F. Nietzsche u. d. griech. Sophistik. Vortr., Heidelberg, 1904.

вој има, на пример, свој израз. И она је напоследку добила правду: сваки напредак сазнајно теоријског и моралног сазнања реституисао је софисте. Наш данашњи начин мишљења јесте у високом степену хераклитски, демокритски, протагорски. Довољно је да је протагорски, јер је Протагора у се узео оба мислиоца: Хераклита и Демокрита<sup>44</sup>. Ниче се више угледао на софистичку теорију сазнања него на модерну која полази од Хјума и Канта; свугде из њега зрачи Протагорин став о човеку као мерилу свих ствари.

Из Ничеовог сасвим личног става према хеленској култури види се да му она никако није била минала величина, ни само средство за формално образовање, ни само извор историјских сазнања, само documents humains и неисцрпан рудник непролазних животних вредности. На његов суд о најважнијим правцима у хеленској философији утицале су његове властите идеје, до којих је долазио током свога развика, али је јасно и то да се у његово схватање света и живота много тога ушло из богатих извора хеленске философије, а то он сам није никад ни порицао.

У томе Ниче и данашњем времену може служити као узор, јер његов пример је нова потврда за то да је хеленска култура, која је већ толико пута оглашавана за мртву, непрестано жива моћ, јер духу гроба нема, тако да она и данашњем човеку може отворити јасне духовне видике и још из богате ризнице

својих идеја давати, као што се то дешавало и у прошлим временима, допуну, задахнуће, подстицај, смисао за истину и дубок доживљај као семе за ново стваралаштво.

Др Милош Н. Ђурић



# РОЂЕЊЕ ТРАГЕДИЈЕ

## ПОКУШАЈ САМОКРИТИКЕ

(1886)

(1)

Ма какве биле побуде из којих је настала ова спорна књига, то је неминовно морао да буде проблем првог реда и јаког подстицаја, а уз то још и дубоко личан. О томе сведочи време у којем је књига настала, упркос којем је настала, узбудљиво време немачко-француског рата 1870-71. Док се над Европом још разлегала грмљавина битке код Верта, мозгало и пријатељ загонетки, коме је пало у део очинство ове књиге, седео је негде у неком куту на Алпима, дубоко утонуо у мозгања и одгонетања, дакле веома забринут и безбрижан истовремено и записивао своје мисли о Хеленима – јези ро те чудновате и тешко приступачне књиге којој треба да буде посвећен овај позни предговор (или поговор). Неколико недеља касније нашао се и сам под зидинама Меца, још се не ослободивши знакова питања што их је

ставно iza тобожње „ведрине“ Хелена и хеленске уметности; док није, најзад, у мессцу највеће затегнутости када се у Версају преговарало о миру, и сам нашао мир са собом и, опорављајући се полако од болести понесене с ратишта, утврдио у себи коначни облик Рођења трагедије из духа музике. – Из музике? Музика и трагедија? Хелени и музика трагедије? Хелени и уметничко дело песимизма? Најскладнији, најлепши досадашњи људски сој, који је највише изазивао завист и највише подстицао на живот, Хелени – како то? Управо је њима потребна трагедија? И више од тога – уметност? Чему – хеленска уметност?...

Иако је погодити на којем се месту овим стављао велики знак питања о вредности постојања. Је ли песимизам нужно знак опадања, пропадања, изопачености, заморених и ослабљених нагона? – као што је то био код Индијана, као што је, судећи по свему, у нас, „модерних“ људи и Европљана? Постоји ли песимизам снаге? Интелектуална склоност за оно сурово, језиво опако, проблематично у животу, настала из осећања лагодности, једног здравља, из обиља живота? Постоји ли можда патња изазвана самим преобиљем? Некаква оштроока храброст која куша, која жуди за стравичним као за непријатељем, достојним непријатељем на ком ће моћи да окуша своју снагу, који ће је научити шта је „страховање“? Шта значи – управо код Хелена из најбољих, најјачих, најхрабријих времена – трагички

мит? И чудовишно неизмерни феномен диониског? Шта трагедија рођена за њега? Па опет, од чега је трагедија умрла. Сократов морал, дијалектика, умереност и ведрина теоретичара – како? Зар не би управо тај Сократов дух могао да буде знак опадања, замора, обољења, анархично олабављених нагона? А „хеленска ведрина“ касније Хеладе само је вечерња румен? Епикусова воља уперена против песимизма само је предострожност паћеника? Па и наука сама, наша наука – шта уопште значи свеколика наука посматрана као симптом живота? Чему, и још горе, откуд – свеколика наука? Како? Је ли научност можда само страх и изврдавање пред песимизмом? Виспрана самоодбрана од – истине? И, морално говорећи, нешто као страшљивост и лажност? Неморално говорећи – лукавост? О, Сократе, Сократе, да ли је то можда била твоја тајна? О, тајанствени подругљивче, да ли је то можда била твоја – проишја?

## (2)

Оно са чиме сам се тада ухватио у коштац било је нешто стравично и опасно, рогат проблем – не баш бик – свакако један нов проблем; данас бих рекао да је то био проблем науке саме, науке први пут схваћене као нешто проблематично, нешто спорно. Али књига у коју се тада излила моја младалачка смелост и сумњичавост – каква је немогућа књига морала да израсте из једног тако немладићког задатка!

Грађена од самих прераних, незрелих личних доживљаја, који су сви били на ивици оног што се може саопштити, постављена на тле уметности – јер проблем науке не може се сазнати на тлу науке – то је књига можда за уметнике са узгредном примесом аналитичких и ретроспективних способности (значи, за изузетну врсту уметника, за којима би човек морао а не би чак ни желео да трага...), пуна психолошких новотарија и артистичких скривалица, с артистичком метафизиком у позадини, младалачко дело пуно младалачке смелости и младалачке сетности, независно, пркосно, самостално чак и кад се чини да се клања пред неким ауторитетом и предметом сопственог дивљења, укратко – првенче и у лошем смислу те речи, упркос свом старачком problemu захваћено свим грешкама младости, пре свега оним њеним „предугачким“ разглабањем, њеним бујним „полетом и жестином“, с друге стране, с обзиром на успех који је имала (нарочито код великог уметника коме се обраћала као неког дијалога ради, у Рихарда Вагнера), осведочена књига, хоћу да кажем књига која је у сваком случају задовољила оне „најбоље свог доба“. Већ због тога би требало да се према њој опходе с извесним обзиром и без много речи; ипак, нећу потпуно да прећутим како ми се она сад чини непријатном, како туђа стоји сада, шеснаест година касније, преда мном – пред једним већ старијим, стопут размаженијим, али нипошто охладнелим оком, које се није отуђило ни од оног

задатка којем се та одважна књига прва усудила да приђе – да гледа науку оком уметника а уметност оком живота...

## (3)

Понављам, данас је то за мене немогућа књига – лоше написана, незграпна, мучна, помамна на сликовито изражавање и збркана због силне сликовитости, сентиментална, ту и тамо зашећерена до женствености, неједнака у темпу, без воље да постигне логичку чистоту, веома уверена у себе па зато пре небрегава доказивање, неповерљива чак и према пристојности доказивања, као књига за посвећене, као „музика“ за оне што су крштени у име музике, од самог почетка повезани заједничким и ретким уметничким доживљајима, као знак распознавања за крвне сроднике *in artibus* – надмена и сањарска књига која се од *profalum vulgus* „образованих“ већ унапред ограђује још више него од „народа“, али која, како је доказало и доказује њено дејство, мора прилично добро да се разуме и у проналажењу сличних сањара па да их одмами на нове потајне путеве и игралница. Ту је свакако проговорио – то се признавало с радозналошћу колико и с одвратношћу – један туђ глас, приврженик неког још „непознатог бога“, који се за први мах скрио под капуљачом научника, под тежином и дијалектичком безвољношћу Немца, чак и под лошим манирима вагнеријанца; дух са туђим, још безименим прохтеви-

ма, памћење крцато питањима, некуствима, скривеностима, којима је Дионисово име додато као још један знак питања: ту је прозборила – тако се тврдило подозриво – нека мистична и готово менадека душа која с напором и самовољно, помало неодлучна да ли да се изрази или прикрије, тагорейни туђим језиком муца. Требало је да пева та „нова душа“ – а не да говори! Каква штета што се нисам усудио да као песник искажем оно што сам тада имао да кажем; можда сам то могао! Или, бар као филолог; јер, још и данас остаје филологу да у тој области готово све открије и ископа! Пре свега проблем да овде заиста имамо пред собом један проблем – и да су Хелени, докле год немамо одговора на питање „шта је диониско?“, и данас још сасвим незнани и непредстављиви...

## (4)

Да, шта је диониско? – У овој књизи налази се одговор на то питање – ту говори „зналац“, посвећеник и приврженик свог бога. Можда бих сада опрезније и мање речито говорио о једном тако тешком психолошком питању као што је порекло трагедије код Хелена. Једно од основних питања је однос Хелена према болу, степен његове сензибилности – је ли тај однос остао исти? Или се обрнуо? – питање да ли је његова све јача жудња за лепотом, за светковинама, забавама, новим култовима заиста никла из оскудице, из лишавања, из сете, из бола? Прет-

поставимо, наиме, да је управо у овоме истина – а Перикле (или Тукидид) наговештава нам то у великом посмртном говору: одакле би онда морала да произилази супротна жудња, која се временски раније испољила, жудња за ружним, она добра строга воља ранијег Хелена за песимизам, за трагички мит, за симбол свег стравичног, опаког, загонетног, разорног, кобног у основи постојања. – одакле би онда морала да произилази трагедија? Можда из наследи, из снаге, из једног здравља, из преобиља? И какво значење онда има, питано са физиолошког гледишта, оно лудило из којег је израсла трагичка као и комичка уметност – дioniско лудило? Како? Зар лудило можда није нужно симптом изопачавања, опадања, презреле културе? Постоје ли можда – ово је питање за психијатре – неурозе здравља? младости и младалаштва народа? На шта указује она синтеза бога и јарна у сатири? По каквом личном доживљају, на какав подстицај је Хелен морао дioniског сањара и прачовека да замисли као сатира? А када је реч о пореклу хора у трагедији: да ли је у оним столећима када је хеленско тело цветало, хеленска душа киптела од животне снаге, можда било ендемичних заноса? Визија и халуцинација које су обузимале читаве заједнице, читаве верске скупове? Како? Ако су Хелени, управо у богатству своје младости, имали вољу за трагично и били песимисти? Ако је управо занос био оно – да употребим једну Платонову изреку -- што је донело највеће бла-

годети Хелади? И ако су, с друге стране и обрнуто, Хелени управо у временима свог млинтављења и опадања постајали све више оптимисти, све површнији, све више склони глумљењу, дакле истовремено „ведрији“ и „учевнији“? Како? Да ли би можда, упркос свим „модерним идејама“ и предрасудама демократског укуса, победа оптимизма, превласт разумности, практични и теоријски утилитаризам, као и сама демократија с којом се истовремено јавља, могли да буду симптом опадања снаге, старости на помолу, физиолошког замора? А не пессимизам? Је ли Епикур био оптимист управо као паћеник? – Као што се види, цео нарамак тешких питања који је ова књига упртила – додајмо још и њено најтеже питање! Шта значи – гледано оком живота – морал?...

## (5)

Већ у предговору упућеном Рихарду Вагнеру представљена је уметност – а не морал – као стварно метафизичка делатност човекова; у самој књизи се више пута понавља шкакљива реченица да је постојање света оправдано само као естетски феномен. Заиста, цела књига познаје само један уметнички смисао и задњи смисао иза свег збивања – једног „бога“, ако хоћете, али свакако једног сасвим безбрижног и неморалног уметника – бога који у грађењу као и у разарању, у добру као и у злу, хоће да осети исту насладу и сопствену неограничену моћ; који се,



стварајући светове, ослобађа невоље обнља и прсобнља, избавља патње од супротности збнјених у њему. Свет је у сваком тренутку постигнуто избављење божје, вечито променљива, вечито нова визија оног најнапађенијег, најсупротнијег, најпротивречнијег, који се само у привиду уме да избави: цела та артистичка метафизика може се назвати произвољном, залудном, фантастичном; – битно је у њој да она већ открива дух који ће се једном, излажући себе свакодневној опасности, одупрети моралном тумачењу и значењу постојања. Овде се, можда први пут, наговештава песимизам „с ону страну добра и зла“, овде долази до речи и формуле она „перверзност мишљења“ коју је Шопенхауер већ унапред неуморно засипао најгневнијим клетвама и муњама – философија која се усуђује да сам морал стави, обори у свет појаве, и не само међу „појаве“ (у смислу идеалистичког *terminus technicus*-а) него међу „варке“, као привид, уображење, заблуду, тумачење, подешавање, уметност. Можда се дубина те противморалне склоности може најбоље измерити оним опрезним и непријатељским ћутањем којим се у целој тој књизи обавија хришћанство – хришћанство као најбујније, најнеумереније проткивање моралне теме сликама и симболима какво је човечанство досад имало прилике да слуша. Уистину, у односу на сасвим естетско тумачење света и оправдавање света, какво се учи у овој књизи, нема веће супротности но што је хришћанско учење, које јесте и хоће да буде

само морално, и својим апсолутним мерилом, на пример већ и својом поставком о истинитости божјој, протерује уметност, сваку уметност, у царство лажи – то јест пориче, анатемише, осуђује. Иза таквог начина мишљења и оцењивања, који мора да буде противуметнички докле год је поле истинит, ја сам одувек осећао и оно противживотно, ону притајено срдиту и осветничку одвратност према животу самом: јер свеколики живот почива на привиду, уметности, обмани, оптици, на неоплодности перспективе и заблуде. Хришћанство је од самог почетка, суштински и темељно, било израз гађења и презасићености које осећа живот сит живота, само прерушен, само скривен, само нагиздан под илаштом веровања у „други“ или „бољи“ живот. Мржња на „свет“, проклетство бачено на афекте, страх од лете и чулности, онај свет измишљен да би се овај свет што боље оклеветао, у основи жудња да се утоне у Нипта, досле до краја, до одмарања, до „сабата над сабатима“ – све ми се то, исто као и безусловна воља хришћанства да призна само моралне вредности, одувек чинило најопаснији и најстрашнији облик свих могућих облика „воље за пропадање“, у најмању руку знак најдубљег обољења, заморености, мрзовоље, исцрпености, осиромашења живота, јер пред моралом (нарочито хришћанским, то јест безусловним моралом) живот мора стално и неминовно да испадне крив, будући да је живот нешто суштински неморално – живот мора коначно, смрвљен

под теретом презирања и вечитог порицања, да се осети недостојан жудње, невредан по себи. Морал сам – како? Није ли морал „воља за порицање живота“, потајан нагон уништавања, начело пропадања, умањивања, клеветања, почетак краја? И зато опасност над опасностима?... Против морала, дакле, устао је тада овом спорном књигом мој нагон, као нагон, као нагон-заштитник живота, и смислио себи једно начелно супротно учење и супротно оцењивање живота, чисто артистичко антихришћанско. Какво име да му дам? Као филолог и приврженик речи крстио сам га, не без извесне слободе – јер ко би знао право име Антихриста? – именом једног хеленског бога: назвао сам га диониским.

## (6)

Је ли јасно каквог сам се задатка већ овом књигом осудио да подухватим?... Колико сад жалим што у оно доба још нисам имао храбрости (или нескромности?) да за тако лична схватања и смела излагања у сваком погледу допустим себи и лични језик – што сам с муком покушавао да Шопенхауеровим и Кантовим формулама изразим непозната и нова оцењивања вредности, из основе супротна Кантову и Шопенхауерову духу и укусу! 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 пруж

жи право задовољење, па према томе не заслужује нашу приврженост; у томе се састоји трагични дух – он, дакле, води резигнацији.“ О, како је Дионис сасвим друкчије говорио мени! О, како ми је тада била далека управо цела та склоност резигнацији“ – Али, има нешто много горе у тој књизи, што сад 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 покварио примешавањем најмодернијих ствари! Што сам надовезивао наде тамо где се више ничему нисам могао надати, где је све и сувише јасно указивало на крај? Што сам, на основу немачке најновије музике, стао да причам бајке о „немачком бићу“, као да је оно управо на путу да себе открије и поново нађе – и то у време када се немачки дух, који је још недавно имао воље да влада Европом, снаге да води Европу, таман завештајно и коначно одрекао те воље, и под помпезним изговором оснивања царства, извршно прелаз који ће га одвести у осредњост, прелаз ка демократији и ка „модерним идејама“! Заиста, у међувремену сам научио да о томе „немачком бићу“ мислим прилично безнадно и безобзирно, исто тако и о садашњој немачкој музици, која је скроз-наскроз романтика и од свих могућих уметничких блика понајмање хеленска; поврх тога превасходна упропаститељка живаца, двоструко опасна у народу који пиће воли и нејасност као врлину

поштује, наиме у њеном двоструком својству као наркотично средство које опија и замагљује. — По страни, истина, од свих пренагљених нада и погрешних примена на сасвим савремене ствари, којима сам тада покварио своју прву књигу, велики диониски знак ништања, како сам га у њој поставио, остаје и даље у важности и у односу на музику: како би морала да буде саздана музика која више не би била романтичног порекла, као што је немачка – него диониског?...

## (7)

– Али, господине мој, шта је, за име света, романтика, ако ваша књига није романтика? Може ли се са дубоком мржњом на „садашњицу“, на „стварност“ и „модерне идеје“ отерати даље но што је то учињено у овој артистичкој метафизици – која ће пре поверовати чак и у Ништа, чак и у ђавола него у „садашњицу“? Зар не бруји основни бас гнева и прохтева за уништавањем испод све ваше контрапунктне гласовне уметности и замамљивог голцања уха, нека кивна решеност против свега што значи „сада“, једна воља која није предалеко од практичног nihilизма и као да казује „боље да ништа не буде истинито но да ви будете у праву, но да ваша истина буде у праву“! Саслушајте и сами, господине песимисто и обогатворитељу уметности, саслушајте отвореним ушима једно једино одабрано место из своје књиге, оно заиста речито место о змајубици које за младе уши и млада срца може да зву-

чи заводнички замамљиво: како? зар то није право правцато исповедање романтичара из 1830, под маском песимизма из 1850? иза којег се већ разабера и увод у уобичајено финале романтичара – прелом, слом, повратак и пад ничице пред једним старим веровањем, пред старим богом.... Како? Зар ваша песимистичка књига није и сама комад антихеленства и романтике, и сама нешто што не само опија него и замагљује“, наркотично средство у сваком случају, комад музике чак, немачке музике? Али слушајте: „Замислимо нараштај који расте с овим неустрашљивим погледом, с овом херојском цртом што прелази у стравично, замислимо смели корак ових змајоубица, горду дрскост којом окрећу леђа свим слабићким доктринама оптимизма, како би одлучно живели, у целовитости и пуноћи; зар не би било потребно да трагични човек ове културе, при васпитавању самог себе на озбиљност и страховање, жуди за једном новом уметношћу, уметношћу метафизичке утехе, за трагедијом као Хеленом која му припада, па да узвикне Фаустовим речима:

Зар не треба да, чежње најјачом снагом,  
Оживотворим тај јединствени лик?“

„Зар не би било потребно?... Не, трипут не, ви млади романтичари: то не би било потребно! Сасвим је вероватно да се тако завршава, да ви тако завршавате, наиме „утешени“, како је писано, упркос свему васпитању самога себе на озбиљност и стра-

ховање. „метафизички утешени“, укратко онако како завршавају романтичари хришћански... Не! Требало би да прво научите уметност овоземаљске утехе – да се научите смејати, млади моји пријатељи, ако иначе пошто-пото хоћете да останете песимисти; можда ћете после тога, насмејани, једног дана све метафизичко тешење послати до ђавола – а метафизику на првом месту! Или, речено језиком оног диониског демона који се зове Заратустра:

„Уздигните срца ваша, о браћо моја увис, све више! Али не заборавите ни на ноге! Подигните и ноге своје, ви добри играчи, и боље још: чловите и на глави!

„Та круна насмејанога, тај венац од ружа: ја сам се сам овенчао њиме, ја сам прогласио светим смех свој. Никог друтог не нађох данас да је за то доста јак.

„Заратустра играч, Заратустра лакокрили, који лаким крилима маше, спреман да полети, који маше свима птицама, спреман на лет смишљен, блаженолакомислен: –

„Заратустра пророк, Заратустра увек насмејан, никад нестрпљив, никад опредељен, један од оних који воли скокове право и у страну: ја сам се сам овенчао таквом круном!“

„Ову круну насмејанога, овај венац од ружа: вама, браћо моја, добацујем тај! Ја сам смех прогласио светим: о ви виши људи, научите ми се – смејати!“\*

---

\*Тако је говорио Заратустра, превод Милана Ђурчина, Београд 1914. II. стр. 239–242.





# РОЂЕЊЕ ТРАГЕДИЈЕ ИЗ ДУХА МУЗИКЕ

## ПРЕДГОВОР РИХАРДУ ВАГНЕРУ

Да бих одстранио од себе све могуће недоумице, узбуђења и неспоразуме којима ће мисли сакупљене у овом спису – при чудноватој нарави наше естетичарске јавности – послужити као повод, и да бих и уводне речи могао да напишем с оним истим посматрачким уживањем чији печат он, као окаменотину добрих часова душевног уздицања, носи на свакој својој страници, ја замисљаам тренутак када ћете ви, уважени пријатељу, примити овај спис; како, можда, после вечерње шетње по снегу, посматрате ослобођеног Прометеја на насловном листу, читате моје име и одмах стичете уверење да, без обзира на садржину списа, његов аутор има нешто озбиљно и убедљиво да изрази, а тако исто да је он, при свему што је смишљао, с вама општио као с присутним и

смео да запише само оно што одговара тој присутности. Ви ћете се при том сетити да сам се ја, у исто време када је настао ваш дивни свечани спис о Бетовену, то јест сред ужаса и узвишености рата који је управо избио, прибранио за ове мисли. Али преварили би се они који би можда поводом овог приближања помислили на супротност између патриотског узбуђења и естетског уживања, храбре озбиљности и ведре игре: њима би, напротив, при истинском читању овог списа, на њихово сопствено чуђење требало да постане јасно с каквим озбиљним немачким проблемом ту имамо посла, проблемом који ми постављамо у право средиште немачких надања, као обртну и прекретну тачку. Можда ће управо њима изнедати уопште неприлично што се један естетски проблем схвата тако озбиљно, уколико нису кадри да у уметности сагледају нешто више него споредан весео додатак, као неко нимало неопходно звоњесе прапораца уз „озбиљност живота“; као да нико не зна како при овом супротстављању стоји ствар с таквом „озбиљношћу живота“. Нека тим озбиљним послужу као поука да сам ја у уметност као у највиши задагак и стварно метафизичку делатност овог живота убеђен у духу човека коме овде, свом узвишеном претходнику-борцу на овом путу, желим да посветим овај спис.

## РОЂЕЊЕ ТРАГЕДИЈЕ

(1)

Естетика ће имати велику корист ако дођемо не само до логичког закључка него и до непосредне поузданости схватања да је даљи развој уметности везан за двострукост аполонског и диониског начела; слично као што нараштај зависи од двојности полова, при непрекидној борби и само периодичном помирењу. Ова имена позајмили смо од Хелена, који дубокомисаона тајна учења свог схватања уметности – додуше не у одређеним појмовима, али у упечатљиво јасним ликовима својих богова – убедљиво предочавају разборитом човеку. За њихова два уметничка божанства, Аполона и Диониса, везује се наше сазнање да у хеленском свету постоји огромна супротност, по пореклу и циљевима, између ликовне уметности, аполонске, и неликовне уметности музике, као Дионисове; оба ова тако различита нагона теку напоредо, већином у отвореном раздору један с другим и подстичу се узајамно на увек нова и све снажнија рађања, да би у њима на-

ставили борбу оне супротности коју заједничка реч „уметност“ само привидно премошћује; док се најзад, једним метафизичким чудотворним чином хеленске „воље“ спарени, не појављују удружени и у тој спрези коначно рађају колико диониско толико и аполонско уметничко дело античке трагедије.

Да бисмо та два нагона приближили нашем поимању, замислимо их најпре као одвојене уметничке светове сна и пијанства; између тих физиолошких појава уочљива је супротност која тачно одговара оној између аполонског и диониског. У сну су се први пут, према Лукретијевој представи, дивни ликови богова појавили пред очима људске душе, у сну је велики ликовни стваралац угледао прекрасни телесни склоп натчовечанских бића, и хеленски песник би, на питање о тајнама песничког стварања, такође подсетно на сан и дао поуку сличну оној коју Ханс Сакс даје у Мајсторима певачима:

Е, мој друже, то и јест' дело песника  
да снове своје бележи и тумачи.  
Варка којом се човек истински заноси  
у сну му се, веруј, открива и износи:  
свеколико песништво и стихотворство  
тумачење је само истинитог сна.

Лепи привид светова сна, у чијем је стварању сваки човек потпун уметник, јесте претпоставка свеколике ликовне уметности, штавише – како ћемо видети – и значајне половине поезије. Ми ужи-

вамо у непосредном поимању лика, сви облици нама нешто казују, нема ничег равнодушног и непотребног. При највишем степену живота ове стварности сна у нама се ипак још трептаво јавља осећање њеног привида: то је бар моје искуство, а да је оно често, чак нормално, могао бих да изнесем многа сведочења и исказе песника. Философски настројен човек има чак предосећање да се и под овом стварношћу у којој живимо и постојимо крије друга, сасвим друкчија стварност, да је дакле и ова само привид; и Шопенхауер отворено означава обдареност човекову да му људи и све ствари понекад изгледају као пуки фантоми или сновиђења – обележјем философске способности. А онако како се философ односи према стварности постојања, тако се уметнички осетљиви човек односи према стварности сна; он га тачно и радо посматра јер у тим сликама налази тумачење живота, на тим збивањима се вежба за живот. И нису то можда само пријатне и драге слике које онда оживљује том свесхватљивошћу по себи: и оно озбиљно, мутно, жалосно, мрачно, она изненадна унутарња спутавања, шале којима се игра случај, брижна ишчекивања, укратко цела „божанствена комедија“ живота, заједно с инферном, промиче пред њим, не само као игра сенки – јер он живи и пати у овим призорима – па ипак не и без оног летимичног осећања привида; и можда ће се многи, слично мени, сетити како су у опасностима и ужасима сна понекад у самохрабрењу и

с успехом довикнули себи: „То је сан! Хоћу да га и даље сањам!“ Као што су ми причали и о особама које су биле кадре да каузалитет једног истог сна наставе у току три и више ноћи узастопце: чињенице које јасно сведоче да најскривенији део нашег бића, заједничка основа свих нас, са дубоким уживањем и радосном неопходношћу доживљава сан.

Ту радосну неоплодност доживљавања сна и Хелени су изразили кроз Аполона; Аполон, бог свих ликовних творачких снага, у исто време је и бог-предсказивач, тумач снова. Он који је по свом пореклу „видљив сјај“, божанство светлости, влада и сјајним привидом унутарњег света маште. Виша истина, савршеност ових стања насупрот празнинама у схватљивости дневне стварности, затим дубока свест о природи што исцељује и помаже у сну и сновима истовремено је симболични аналогон предсказивачке способности и уопште уметности која живот чини могућим и достојним живљења. Али ни она танана црта коју сновиђење не сме да прекорачи а да не делује патолошки, јер би нас иначе привид преварио као незграпна стварност – не сме да недостаје у слици Аполоновој; наиме, оно ограничавање пуно мере, она ослобођеност од суровијих побуда, оно мудро спокојство бога-ликовног ствараоца. Његово око мора бити „као сунце“, сходно његовом пореклу; и кад је гневно и погледом изражава зловољност, ожарено је светим жаром сјајног привида. И тако би за Аполона, у извесном ексцен-

трпљивом смислу, могло да важи што Шопенхауер вели о човеку заплетеном у Мајнин<sup>6</sup> вео (Свет као воља и представа. I): "Као што на узбурканом мору које, ни с које стране ограничено, урлајући диже и спушта брда воде, бродар седи у чамцу уздајући се у своју слабу барку; тако усред једног света патњи спокојно седи човек појединац, ослањајући се са поуздањем на принцип *individuationis*". Да, за Аполона би се могло рећи да су у њему непоколебано поуздање у онај принцип и спокојно седење човека захваћена њиме нашли свој најузвишенији израз, а и самог Аполона бисмо означили дивним божанским симболом начела индивидуације, из чијих нам покрета и погледа говори сва наслада и мудрост „привида“ заједно с његовом лепотом.

На истом месту описао нам је Шопенхауер језиву грозу што обузме човека кад се одједном смеће па не уме да се снађе у сазнајним облицима појаве, будући да став довољнога разлога, у неком од својих облика, као да трпи изузетак. Ако овој грозни додамо слатко усхићење што се при истом разбијању начела индивидуације диже са најдубљег дна човекова, штавише из природе саме, онда нам поглед продире у суштину дјониског, чијем ћемо се поимању још понајвише приближити помоћу аналогније пијанства. Било под утицајем наркотичног напитка, о којем сви исконски људи и народи говоре у

<sup>6</sup> Атласова кћи, једна од седам Плејада. – Прим. прев.

химнама, било при моћном приближавању пролећа што читаву природу прожима насладом, буде се диониска чувства у чијој се све јачој силни оно субјективно губи до потпуног самозаборава. И у немачком средњем веку ваљале су се под притиском те исте диониске силе све бројније гомиле, певајући и играјући, од једног места до другог; у тим играчима св. Јована или св. Вида можемо познати бакхантске хорове Хелена, с њиховом предисторијом у Малој Азији, све до Вавилона и до оргијастичких Сакеја. Има људи који, у недостатку искуства или из тупости, од таквих појава као од „обољења народа“ подругливо или сажалјиво окрећу главу у осећању сопственог здравља; јадници, дабогме, и не слуте како то њихово „здравље“ изгледа мртвачки бледо и сабласно кад мимо њих прохуји успламтели живот диониских занесењака.

Под чаробним деловањем диониског начела не само што се поново склапа савез између човека и човека већ и отуђена, непријатељска или подјармљена природа опет прославља празник помирења са својим блудним сином, човеком. Земља добровољно пружа своје дарове, и мирољубиво се приближују грабљиве звери гора и пустиња. Цвећем и венцима засута су Дионисова кола; под његовим јармом уједначили су корак пантер и тигар. Претворите Бетовенову кликтаву оду „радости“ у слику и немојте заостати са својом уобразиљом кад милиони престрављено падају ничице у прашину – тако се можете приближити



диониском. Сада је роб слободан човек, сада се ломе сва крута, непријатељска омеђавања којима су нужда, самовољство или „дрска мода“ одвојили човека од човека. Сада, слушајући јеванђеље свемирске хармоније, сваки се са својим ближњим осећа не само сједињен, помирен, стопљен, него и поистовештен у једном једином бићу, као да је Мајин вео раскинут па само још у ритаму лепрша пред тајанственим Пра-Једним. Певајући и играјући човек се испољава као члан једне више заједнице; заборавио је да хода и говори, и играјући се на путу је да се вине у ваздушне висине. Из његових покрета говори зачараност. Као што сада и животиње говоре а земља дарива млеко и мед, тако и из њега одјекује нешто натприродно: он себе осећа богом, он се сада и сам креће онако занесено и свечано као што је у својим сновима гледао богове како греду. Човек више није уметник, он је постао уметничко дело – уметничка моћ целе природе, на највеће задовољење насладе оног Пра-Једног, открива се ту испод језе пијанства. Најилеменији звук, најскупоценији мрамор меси се ту и клеће – човек -- и уз ударце диетом диониског уметника светова одјекује крик елеусинских мистерија: „Падате у прах, милиони? Наслућујеш ли творца, свете?“ –

(2)

Досад смо аполонско начело и његову супротност, диониско, разматрали као уметничке силе које избијају из саме природе, без посредовања човека-

уметника, и у којима се њени уметнички нагони, пре свега, непосредним путем задовољавају: једном као свет сновиђења, чије је савршенство без икакве везе с интелектуалним ступњем или уметничким образовањем појединца, а с друге стране као пијанством испуњену стварност која опет не обраћа пажњу на појединца, него чак тежи да јединку уништи и помоћу мистичног осећања јединства избави. Према овим непосредним уметничким стањима саме природе, сваки је уметник „одражавалац“ и то или аполонски уметник снова или диониски уметник пијанства или најзад – као у хеленској трагедији – уметник пијанства и снова истовремено; као таква можда га морамо замислити како, у диониској опијености и мистичком самоодрицању, усамљен и по страни од занесених хорова, пада ничице и како му се тада, под утицајем аполонских снова, његово сопствено стање, то јест његово јединство са најдубљом основом света открива у једном алегоричном сновиђењу.

После ових општих претпоставки и супротстављања прилазимо Хеленима, да бисмо сазнали у којем су степену и до које висине у њима били развијени уметнички нагони природе: што ће нам омогућити да однос хеленског уметника према његовим праузорима, или, по Аристотелу, „подражавање природе“ дубље схватимо и оценимо. О сновима Хелена, и поред све њихове литературе и многобројних анегдота о сновиђењима, може се говорити само на-

гађајући, али ипак с приличном извесношћу: имајући у виду невероватно одређену и поуздану пластичну способност њихова ока, уз њихово ведро и искрено уживање у бојама, не можемо се отети а да, на срамоту свих каснијих људских нараштаја, и за њихове снове не претпоставимо логичну узрочност црта и обриса, боја и група, њиховим најбољим рељефима сличан низ приказа, чије би савршенство нама, ако би поређење било могуће, свакако дало оправдање да сањарске Хелене означимо као Хомере а Хомера као сањарског Хелена: у дубљем смислу него кад се савремени човек, с погледом на свој сан, дрзне да себе упореди са Шекспиром.

Међутим, не морамо говорити само нагађајући кад ваља открити бездани понор који дели диониске Хелене од диониских варвара. У свим крајевима старог света – да новији овде оставимо по страни – од рима до Вавилона можемо да докажемо постојање диониских светковина, чији се тип према типу хеленских свечаности, у најбољем случају, односи као брадати сатир (коме је јарац позајмио име и особине) према Дионису самом. Готово свуда се средните тих светковина налазило у безмерној полној распојасаности, чији су таласи плавили сваки смисао за породични живот и његове древне законе; управо најдивљачније звери природе пуштене су да слободно махнитају, све до оне одвратне мешавине похоте и свирепости која ми је одувек изгледала акао прави правцати „чаробни напиток“ ве-

штица. Од грозничавих нагона тих светковина, о којима су вести свим копненим и поморским путевима допирале до Хелена, ови су, чини се, извесно време били потпуно обезбеђени и заштићени поносно усправљеним ликом Аполоновим, који Медузину главу није могао да супротстави опаснијој сили но што је била та наказно неотесана диониска. Управо у дорској уметности овековечио се тај величанствено одбојни став Аполонов. Тежи и чак немогућ постао је отпор када су се најзад из најдубљег корења хеленског бића пробили слични нагони; тада се деловање делфијског бога ограничило на то да моћном противнику једним благовремено закљученим помирењем избије разорно оружје из руку. То помирење представља најважнији тренутак у историји хеленског култа; куда год погледали, видимо преокрете изазване тим догађајем. То је било помирење два противника, уз оштро одређивање граница које они отад морају да поштују и уз повремено слање почасних дарова; у суштини, понор није био премошћен. Међутим, ако сагледамо како се под притиском тог склопљеног мира испољила диониска сила, познаћемо сада – у поређењу с оним вавилонским Сакејима и њиховим назадовањем човека на степен тигра и мајмуна – у диониским оргијама Хелена значај светковина у славу избављења света и дана преображења. Тек у њима природа постиже своје уметничко ликовање, тек у њима раскидање начела индивидуације постаје уметнички феномен.

Онај гнусни вештачки напитаk, састављен од похоте и свирепости, овде је обеснажен; само чудесна мешавина и двојност у афектима диониских занесењака подсећа на њега – као што лекови подсећају на смртоносне отрове – она појава да болови изазивају насладу, да раздрагано весеље измамљује из груди болне уздахе патње. Из највеће радости избија крик ужаса или чежњиви глас туговања над ненакнадивим губитком. У хеленским светковинама пробија се такорећи нека сентиментална црта природе, као да је приморана да издише због свог комадања на јединке. Песма и језик покрета таквих двојакo настројених занесењака били су за хомерско-хеленски свет нешто ново и нечувено; нарочито је диониска музика изазивала у њему страву и грозу, ако је музика наизглед већ била позната као аполонска уметност, она је то, строго узевши, ипак била само као таласање ритма чија је снага обликовања развијана за приказивање аполонских стања. Аполонова музика била је дорска архитектоника у звуцима, али у само наговештеним звуцима какви су својствени китари. Брижљиво као неаполонски, одстрањиван је управо онај елемент који представља особеност диониске музике, и самим тим музике уопште; потресна моћ звука, јединствени ток мелоса и сасвим неупоредиви свет хармоније. У диониском дитирамбу човек се подстиче на највише појачање свих својих способности за симболе; нешто још никад не просећано пробија се тражећи

да дође до израза, уништење Мајиног вела, поисто-  
већеност и јединство као геније врсте, природе чак.  
Суштина природе сад треба да се симболично изра-  
зи; потребан је нов свет симбола, одједном цела те-  
лесна симболика, не само симболика уста, лица, ре-  
чи, него пунн изражајни покрет игре што све удове  
ритмички покреће. Затим, расту остале снаге сим-  
бола, снаге музике у ритмици, динамичи и хармо-  
нији, нагло и силовито. Да би схватио то скупно раз-  
буктавање свих снага симбола, човек мора да је већ  
доспео на онај високи степен самоодрицања који  
хоће да се симболично изрази у тим снагама: дити-  
рамског слугу Диониса зато разумеју само њему  
слични! С каквим је чуђењем аполонски Хелен мо-  
рао да га гледа! Са чуђењем које је било утолико ве-  
ће што се јављало помешано са грозом и сазнању  
да му све то, у суштини, ипак није толико странно,  
штавише да му његова аполонска свест само као вео  
прикрива диониски свет.

## (3)

Да бисмо то схватили, морамо уметнички саздану  
грађевину аполонске културе такорећи камен по ка-  
мен рушити, док не угледамо темеље на којима је  
заснована. Ту, пре свега, видимо дивне олимпске ли-  
кове богова што стоје на смену те грађевине, а чи-  
ја дела, приказана на рељефима што надалеко зра-  
че, украшавају њене первазе. Ако међу њима стоји  
и Аполон, као појединачно божанство поред других

и не полажући право на неки првенствен положај, не смемо допустити да нас то збуну. Исти нагон који је оличен у Аполону родно је олимписки свет уопште, и у том смислу можемо Аполона схватити као родитеља тога света. Каква је то била голема потреба из које је проистекло тако сјајно друштво олимписких блага?

Онај ко тим Олимпљанима прилази носећи друкчију веру у срцу па код њих тражи моралну узвишеност, чак светост, бестелесну продуховљеност, поглед пун самилосне љубави, убрзо ће им озловољен и разочаран окренути леђа. Ту ништа не подсећа на аскезу, духовност и дужност; говори нам само један бујан, чак тријумфалан живот у којем је обоготворено све што постоји, па било оно добро или зло. И, посматрач ће свакако прилично збуњен застати пред овим фантастичним преобиљем живота, питајући се с каквим ли су чаробним напитком у телу ови разуздани, обесни људи уживали у животу кад им се, куда год погледали, Хелена, у „слаткој чулности лебдећи“ оличени идеал њихова сопственог постојања, одасвуд смеје у сусрет. Али, том већ уназад окренутом посматрачу морамо довикнути: „Немој се удаљити, већ прво саслушај шта хеленска народна мудрост казује о том истом животу што се ту с тако необјашњивом ведрином пред тобом простире. Прича се древна бајка како је краљ Мида дуго ловио у шуми мудрог Силену, Дионисова пратноца, а никако да га ухвати. Кад му је најзад

пао шака, упига га краљ шта је за људе најбоље и најсавршеније. Укрућен и непомичан, демон ћути: док најзад, присиљен краљевим наваљивањем, уз грохотан смех не прасне овим речима: Бедни кратковечни роде, случаја и тегоба породе, зашто ме присиљаваш да ти кажем оно што би за тебе било најпробитачније да не чујеш? Оно најбоље – за тебе је сасвим недостижно: не бити рођен, не постојати, бити ништа. А друго по реду најбоље за тебе, то је – да убрзо умреш.“

Како се према тој народној мудрости односи олимписки свет богова? Као занесењачка визија мученика, ког ударају на муке, према његовим мучењима.

Сад нам се, тако рећи, отвара олимписки чаробни брег и показује своје корење. 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. Оно безмерно неповерење према титанским силама природе, ону Мојру што немилосрдна седи на престолу изнад свих сазнања, ону орлушину великог пријатеља људи Прометеја, ону стравичну судбину мудрог Едипа, оно родовско проклетство Атрида које Ореста нагони на убиство мајке, укратко целу ону философију шумског божанства, заједно с њеним митским примерима, која је упропастила туробне Етрурце – Хелени су помоћу уметнички сазданог посредничког света Олимпљана непрестано све изнова савлађивали, у сваком случају прекривали и од



погледа заклањали. Да би могли живети. Хелени су из најдубље принуде морали да створе те богове: тај ток ствари морамо замислити тако да се из првобитног титанског божанског поретка страве, оним аполонским нагоном лепоте, у спорим прелазима развијао олимписки божански поредак радости: као што руже избијају из трновита жбуна. Како би иначе тај осећајно толико раздражљиви, у својим жудњама тако плаховити, за патњу тако јединствено способни народ могао да поднесе живот, да му није предочаван у његовим боговима, обавијен узвишенијим сјајем и славом. Исти вагон који рађа уметност као допуну и усавршење живота, мамећи тиме на даље живљење, довео је и до стварања олимписког света, у којем је хеленска „воља“ држала пред собом огледало што преображава. Тако богови оправдавају људски живот живећи тим животом и сами – једина довољна теодикеја\*! Постојање под ведрим сунчевим сјајем таквих богова осећа се као нешто за чим вреди тежити само по себи, и стварни бол хомерских људи везан је за растајање са животом, пре свега за скоро растајање; тако што би се сад о њима, обрнувши Силенову мудрост, могло рећи да би „најгоре за њих било да убрзо умру, а друго по реду зло – што уопште морају једном умрети“. ако се тугованка једанпут и зачује, она пева о кратковечном Ахилеју, о мени и пролазности људског рода

---

\*Божје оправдање. – Прим. прев.

што подсећа на бујање и опадање лишћа, о пропасти херојског доба. 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 поштовећен с њим да се чак и тугованка претвара у славопојку животу.

Овде се мора рећи да хармонија на коју људи новијих времена гледају са толико чежње, чак поштовећеност човека с природом, за коју је Шилер озаконио уметнички израз „наивна“ нипошто није онако једноставно, само по себи настало, такорећи неминовно стање, на које морамо наићи на прагу сваке културе, као на рај човечанства: то је могло да верује само једно доба које је Русоова Емила покушавало да замисли и као уметника, и веровало да је у Хомеру нашло таквог Емила – уметника одгајеног у недрима природе. Онде где наилазимо на „наивно“ у уметности, нужно сазнајемо деловање аполонске културе: која увек мора прво да сруши једно царство титана и убије чудовишта, па да моћним варкама и слатким илузијама неминовно остане победник над стравичном дубинном посматрања света и бескрајно раздражљивом способношћу за патње. Али како се ретко постиже то наивно, то потпуно утонуће у лепоту привида! Како је зато неизрециво узвишен Хомер који се, као појединац, према аполонској народној култури односи као појединачни уметник-сањар према сањарској способности наро-

да и природе уопште. Хомерска „наивност“ може се схватити само као потпуна победа аполонске илузије: то је једна од оних илузија којима се природа тако често служи за постизање својих намера. Прави циљ заклања се варљивом сликом: према њој ми пружамо руке, а циљ постиже природа обмањујући нас. У Хеленима је „воља“ хтела да гледа саму себе, преображену генијем и светом уметности; да би величала себе, морали су њени створови да се и сами осете достојним величања, морали су себе да виде одражене у једној вишој сфери, а да тај савршени свет опажања не делује императивно или прекорно. То је сфера лепоте у којој су угледали своју слику у огледалу, Олимпљане. Том сликом лепоте у огледалу борила се хеленска „воља“ против обдарености за патњу и за мудрост патње, обдарености која је корелативна уметничком дару: и као споменик њене победе пред нама стоји Хомер, наивни уметник.

## (4)

О том наивном уметнику пружа нам аналогија снови извесну поуку. Ако предочимо себи сневача како, усред илузије света снова и не реметећи је, довикује себи: „То је сан, хоћу да га и даље сањам“!, ако из тога треба да изведемо закључак о дубокој унутарњој наслади сновидења, ако је, с друге стране, неминуван услов да дан и његову страшну наметљивост потпуно заборавимо, да бисмо с таквом унутарњом насладом гледања уопште могли да са-

њамо, онда све те појаве можемо тумачити отприлике на следећи начин, руковођени Аполоном, тумачем снова. Ма колико нам од двеју половина живота, будне и сневачке половине, она прва поуздано изгледала несравњено претежнија, важнија, достојнија, вреднија живљења штавише једина проживљена: ја бих ипак, поред све привиде парадоксалности, за ону тајанствену основу нашег бића чија смо ми појава, истакао управо супротну оцену сна. Уколико, наиме, у природи све више сагледам свемоћне уметничке нагоне и у њима ватрену чежњу за привидом, за избављењем помоћу привида, утолико се јаче осећам подстакнут на метафизичку претпоставку да је оном истински-постојећем, и Пра-Једном, као вечнопатничком и противречном, у исто време потребна заносна визија, слатки привид, за његово постојано избављење; а тај привид, потпуно захваћени њиме и састојећи се од њега, неминовно морамо осетити као оно што истински не постоји, то јест као неко непрекидно настајање у времену, простору и узрочности, другим речима као емпиријску стварност. Ако за тренутак оставимо по страни нашу сопствену „стварност“, а своје емпиричко постојање, и постојање света уопште схватимо као у сваком тренутку новостворену представу Пра-Једног, онда нам сан мора изгледати као привид привида, према коме као једно још узвишеније задовољење искреног прохтева за привидом. Због тог истог разлога и у дубље језгро природе налази

оно неописано уживање у наивном уметнику и наивном уметничком делу, које је такође само „привид привида“. Рафаел, и сам један од тих бесмртних „наивних“, приказао нам је на једној алегоричној слици делотенцирање привида и одсјај привида, прапроцес наивног уметника и аполонске културе истовремено. Његово Преображење доњом половином слике показује нам се бесомучним дечаком, очајним носачима, беспомоћно заплашеним апостолима, одраз вечитој прабола, једине основе света; сјај „привида“ ту је одсјај вечите противречности, родитељке свих ствари. Из тог привида диже се, као амбросијски мирис, визији сличан нов привидан свет, од којег они што су захваћени првим ништа не виде – трепераво лебдење у најчистијој радости и безболном гледању што зрачи из широко отворених очију. Овде се, у највишој симболици уметности, пружа нашем погледу аполонски свет лепоте и његово подземље, страшна мудрост Силенова, и интуицијом схватамо њихову узајамну нужност. Међутим, Аполон опет излази пред нас као божански симбол начела индивидуације, начела у којем се једино збива заувек постигнути циљ Пра-Једног, његово избављење помоћу привида; он нам величанственим покретима показује како је потребан цео свет пање да би појединац њоме био нагнао на стварање спасоносне визије, па да затим, утонуо у њено посматрање, мирно седи у свом чамцу што се љуља сред пучине.

Ово обоготворење индивидуације, ако се замисли императивно и законодавно, познаје само један закон, јединку, тј. поштовање граница јединке, меру у хеленском смислу. Аполон, етичко божанство, захтева од својих створења меру и, да би се она могла поштовати и одржати, самосазнање. И напоредо с естетском потребом лепоте, тече захтев „Познај себе“ и „Нипошто сувише!“, док су преуздизање себе и прекомерност сматрани истинским непријатељским демонима неоаполонске сфере, зато као особине доаполонског доба, титанског века, и ванаполонског света, тј. света варвара. Због своје титанске љубави према људима Прометеј је морао да буде раскидан као плен орлушина; због своје прекомерне мудрости, која је решила Сфингину загонетку, морао је Едип да се стрмоглави у стравични вртлог недела; тако је делфијски бог протумачио хеленску прошлост.

„Титански“ и „варварски“ изгледао је аполонском Хелену утицај који је изазвао диониску снагу; не могавши при том да сакрије пред самим собом да је он сам ипак истовремено и присно у сродству с обореним титанима и херојима. Морао је да осети и више: читаво његово постојање, са свеколикком лепотом и умереношћу, почивало је на скривеној основи патње и сазнања, а та основа откривала му се опет кроз диониско. И гле! Аполон није могао да живи без Диониса! Оно „титанско“ и „варварско“ постало је најзад исто онако нужно као и

аполонско! Замислимо сад како је у овај на привиду и умерености изграђени и вештачки зајажени свет продро и у њему све замамљивијим чаробним мелодијама одјекивао екстатични звук диониских свечаности, како се у тим звуцима огласила целокупна прекомерност природе у насади, патњи и сазнању, пењући се до продорног крика: замислимо шта су према том демонском народном певању могли да значе Аполонови уметници са својим једноличним певушењем и сабласним звуцима харфе! Музе свих уметности „привида“ бледеле су пред једном уметношћу која је у својој опијености казивала истину. Силенова мудрост узвикивала је Тешко вама! Тешко вама! обраћајући се ведрим Олимпљанима. Јединка, са свим својим границама и мерама, тонула је овде у самозабрав диониских стања и забрављала аполонске законе. Прекомерност се откривала као истина; противречност, из болова рођена наслада проговарала је из срца природе. И тако се свуда где се диониско начело пробило, аполонско укинуло и уништило. Али је исто толико извесно да су се онде где се одолело првој навали, углед и величанственост делфијског бога испољили са више крутости и претње но икад. Ја, ето, дорску државу и дорску уметност умем себи да објасним само као сталан ратнички табор аполонског начела; само у непрекидном одупирању титанско-варварском бићу диониског могла је тако пркосно-неприступачна, бедемима ограђена умет-

ност, тако ратничко и строго васпитање, тако свиреп и безобзиран државни поредак да буде од дужег трајања.

До ове тачке подробније је изложено оно што сам напоменуо у уводу ове расправе: како су диониско и аполонско начело, у све новим узастопним рађањима и подстичући се узајамно, владали хеленским бићем; како ову „наивну“ дивоту опет гута снажна бујница диониског, и како се насупрот овој новој сили оно аполонско уздиже до круте величанствености дорске уметности и дорских погледа на свет. Ако се на тај начин старија хеленска историја, у борби она два противничка начела, распада на четири велика ступња уметности: онда смо сад приморани да даље испитујемо крајњи смер овог настајања и кретања, уколико нам последњи достигнути период, период дорске уметности, не би можда важно као врхунац и сврха оних уметничких нагона: и ту се пред нашим погледима открива узвишено и слављено уметничко дело античке трагедије и драмског дитирамба, као заједнички циљ оба нагона, чија се тајанствена брачна заједница, после дуге претходне борбе, прославила таквим породом – Антигоном и Касандром у исти мах.

(5)

Приближавамо се стварном циљу нашег испитивања, усмерено на сазнање диониско-аполонског генија и његовог уметничког дела, или бар снагом



слутње постигнуто поимање оне уводне мистерије. Пре свега, постављамо питање где се први пут у хеленском свету појављује она нова клиша која се касније развија до трагедије и драмског дитирамба. О томе нам стари век сам даје сликовито објашњење када на вајарским делима, гемама итд., као прародитеље и лучоноше хеленског песништва напоредо ставља Хомера и Архилоха, у поузданом осећању да само те две подједнако и савршено самоникле природе, од којих непрекидно тече огњена река изливајући се на читаво хеленско потомство, треба узимати у обзир. Хомер, у себе повучени стари сањар, тип аполонског, наивног уметника, зачуђено посматра страсну главу ратничког слуге муза, Архилоха, бесомучно гоњеног кроз живот; а, новија естетика умела је само тумачећи да дода како је овде „објективном“ уметнику супротстављен први субјективни уметник. Нама је тим тумачењем мало помогнуто, јер субјективног уметника познајемо само као слабог уметника и, у свакој врсти и на сваком развојном степену уметности, изнад свега и пре свега захтевамо савлађивање субјективног, избављење од „ја“ и ућуткивање сваког индивидуалног хотења и жуђења. штавише никад не можемо поверовати ни у најситније заиста уметничко стваралаштво без објективности, без чистог и од личних интереса ослобођеног посматрања. Зато, наша естетика мора прво да реши проблем како је могућан „лиричар“ као уметник; он, који према искуству свих

времена увек говори „ја“ и целу хроматичну скалу својих страсти и жудњи отпева пред нама. Управо тај Архилох, постављен поред Хомера, изазива у нама страх криком своје мржње и поруге, пијаним проломима своје похлепе; није ли он, први субјективним названи уметник, самим тим и прави неуметник? Али, откуд онда дубоко поштовање које је њему, песнику, баш и делфијско пророчиште, огњиште „објективне“ уметности, указало у сасвим чудноватим изрекама?

Процес свог песничког стварања расветлио нам је Шилер једним, њему самом необјашњивим, али у његовим очима неподозривим психолошким опажањем; он, наиме, признаје да – припремно стање пре самог чина песничког стварања – није имао пред собом или у себи можда низ слика, са узрочно-последично сређеним редом мисли, него је био ношен управо музикалним расположењем (“Осећање се у мене испрва јавља без одређеног и јасног предмета; он се тек касније уобличава. Претходи му извесно музикално душевно расположење и тек на то се у мени надовезује песничка замисао“.). Додајмо сад најважнији феномен целокупне античке лирике, оно свуда сасвим природним сматрано спајање, чак истоветност лиричара и музичара – према којем наша новија лирика изгледа као божански лик без главе – па ћемо онда, на основу наше раније изложене естетске метафизике, лиричара моћи да објаснимо на следећи начин. Он је, пре свега, као ди-

ониски уметник, потпуно понстовећен с 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. Онај слике и појма лишени одсејај прабола у музици, с његовим избављењем у привиду, ствара сад други одраз, појединачни симбол или пример. Своју субјективност уметник је напустио већ у диониском процесу; слика која му сад показује његово јединство са срцем свемира јесте приказ из сна што предочава прапротивречност и прабол, заједно са пранасладом привида. „Ја“ лирничара оглашава се, дакле, из понора бића; његова „субјективност“ у смислу новијих естетичара пуко је уображење. Кад Архилох, први хеленски лирничар, Ликамбовим кћерима објављује своју бесомучну љубав и презирање истовремено, то пред нама не игра његова страст у оргијастичкој пијаности; видимо Диониса и Менаде, видимо опијеног занесењака Архилоха испруженог за сан како нам га описује Еурипид у Бакхама, заспалог на високој планинској утрини, на подневном сунцу – прилази му Аполон и додирује га ловоровом гранчицом. Диониско-музичка зачараност славача врица варнице слика око себе, лирске песме које се у свом највишем развоју зову трагедије и драмски дитирамби.

Пластичар и у исто време њему сродни епичар удубили су се у чисто посматрање слика. Диониски музичар је без слика у потпуности само прабол и његов праодјек сам. Лирски геније осећа како из стања мистичног самоодрицања и јединства израста свет слика и алегорија, који има сасвим другу обојеност, узрочност и брзину него свет пластичара и етичара. Док овај у тим сликама и само у њима живи с радосном лакодошћу и неуморно их до у најситније црте с љубављу посматра, док је за њега чак и слика разгневног Ахилеја само слика чији гневни израз он с оним сањарским уживањем у привиду гледа – тако да је тим огледалом привида заштићен од поистовећења и стапања са својим ликовима – лирничаре слике, напротив, нису ништа друго до он сам и тек различите објективације њега као таквог, због чега он – покретачко средиште тог света – може да каже „ја“; само што то „ја“ није исто као у будна, емпирично-реална човека. већ је оно једино истински постојеће и вечито, „ја“ које почива у основи ствари, кроз чије слике лирски геније погледом продире до дна ствари. Замислимо како он међу тим сликама угледа и себе самог као негенија, тј. свој „субјекат“, целу тишму субјективних, на један одређени, у његовим очима стварни предмет усмерених страсти и вољних покрета; ако се чини да су лирски геније и с њим спојени негеније једно, и да онај први сам од себе изговара речцу „ја“, то нас тај привид више неће моћи да заведе, као што је донста завео

оне који су лиричара назвали субјективним песником. Уистину, Архилох је страшно успламтени човек што воли и мрзи, само визија генија који више није Архилох него геније света и који свој прабол симболично изражава у тој алегорији о човеку Архилоху; док човек Архилох, сав од субјективних хтења и жуђења, уопште никад ни до века не може да буде песник. Није ни потребно да лиричар баш само феномен човека Архилоха види пред собом као одсејај вечитог бића; и трагедија нам пружа доказ колико се свет визија лиричара може да удаљи од оног свакако најближег феномена.

Шопенхауер, који пред собом није крио тешкоћу коју лиричар ствара философском посматрању уметности, верује да је нашао излаз, али у том смеру ја не могу да за њим идем, док је њему једном, у његовој дубокомицаоној метафизици музике, било дано у руку средство којим је та тешкоћа могла бити одлучно одстрањена; као што сам то ја, у његову духу и у његову част, верујем, овде урадио. Насупрот томе он особену суштину песме означава (Свет као воља и представа, I) овако: „Субјект воље, тј. сопствено хтење, јесте оно што испуњава свест певачеву, често одрешено, задовољно хтење (радост), а можда чешће спутано (жалост), увек као афекат, страст, узбуђено душевно стање. Поред тога, међутим, и истовремено с њим певач гледањем околне природе постаје свестан себе као субјекта чистог, безвољног сазнања, чије непоколебиво блажено спо-

којство сада доспева у велику супротност с тежњом увек ограниченог, још једнако оскудног хотења: осећање те супротности, те неизменичности јесте, у ствари, оно што долази од израза у целини песме и што уопште сачињава лирско стање. У њему нам, такорећи, прилази чисто сазнање, да би нас избавило од хтења и његове тежње; ми идемо за њим; али само на тренутке; увек нас изнова хтење, сећање својих личних циљева, отргне од мирног посматрања; и увек нас опет од хтења одмамљује најближа лепа околина, у којој нам се пружа чисто безвољно сазнање. Зато се у песми и у лирском расположењу хтење (лични интерес циљева) и чисто посматрање околине што се пружа пред нама испреплићу чудесно помешано: траже се и замишљају везе између тога двога; субјективно расположење, афекција воље, преноси се на посматрану околину, и обрнуто околина на расположење, своју боју у одсјају; од свега тога тако помешаног и подељеног душевног расположења права песма представља отпсак.“

Ко у том не би познао како је лирика окарактерисана као непотпуно постигнут а уметност, која у скоку и ретко доспева до циља, штавише као полууметност, чија суштина треба да се састоји у томе што су хотење и чисто посматрање, тј. неестетско и естетско стање чудесно помешани? Ми, напротив, тврдимо да је цела та супротност по којој, као неким мерилем вредности, још и Шопенхауер дели уметност, супротност субјективног и објективног, у естетици уоп-

ште неумесна, јер се субјекат, јединка ношена вољом и тежњом за остварењем својих себичних циљева, може да замисли само противником а не изворником уметности. Уколико је пак субјекат уметник, већ је избављен од индивидуалне воље и постао медијум кроз који један истински постојећи субјекат слави своје избављење у привиду. Јер ово нам, пре свега, на наше понижење и уздицање, мора да буде јасно: цела комедија уметности уопште се не изводи за нас, можда ради нашег поправљања и образовања, па нисмо чак ни стварни творци тог света уметности; али нам је допуштена претпоставка да смо ми за његовог правог творца слике и уметничке пројекције, и да у значају уметничког дела налазимо своје највише достојанство – јер су само као естетски феномен постојање и свет заувек оправдани; – док је, истина, наша свест о том нашем значају једва друкчија од оне коју на платно насликани ратници имају о бици што је ту приказана. Према томе, цело наше познавање уметности је у основи потпуно илузорно, јер као знаци нисмо једно и истоветно са бићем које, као једини творци и гледалац комедије уметности, приређује себи вечито уживање. Само уколико се геније у чину уметничког стварања стапа са оним прауметником света, он нешто зна о вечној суштини уметности; јер у том стању је чудесно сличан језивој слици девојке из бајке, која уме да преврне очи па саму себе да гледа; он је истовремено субјекат и објекат, истовремено песник, глумац и гледалац.

(6)

Када је реч о Архилоху, научно истраживање је дошло до открића да је он народну песму увео у књижевност и да њему, због тога дела, припада оно јединствено место поред Хомера у општем поштовању и оцени Хелена. Шта је народна песма насупрот потпуно аполонском епу? Шта друго до *perpetuum vestigium*\* спајања аполонског и диониског начела: њена огромна раширеност, која се протеже на све народе и расте у све новим и новим рађањима, доказује нам колико је снажан уметнички двојни нагон природе: који у народној песми оставља трагове слично начину на који се оргијастички покрети једног народа овековече у његовој музици. Штавише, морала би постојати могућност да се и историјски докаже како је свако раздобље богато у стварању народних песма истовремено било и најјаче узбуркано диониским струјама, које увек морамо да сматрамо дубоком подлогом и претпоставком наше песме.

Народна песма, међутим, пре свега је музичко огледало света, исконска мелодија која себи тражи паралелну појаву у сновима и њу изражава у песничком стварању. Мелодија је, дакле, прво и опште које зато може да претрпи и више објективација, у већем броју текстова. Она је и важнија и потребнија по наивној оцени народа. Мелодија рађа песни-

---

\*Стално обележје. – Прим. прев



штво из себе, и то увек изнова; ништа друго неће да нам казује облик строфа народне песме: ја сам тај феномен увек са чуђењем посматрао, док најзад сам нашао за то објашњење. Ко са становишта ове теорије посматра неку збирку народних песама, на пример Дечаков рог изобилља, наћи ће безброј примера како мелодија, непрекидна родитељка врта око себе варнице слика које у својој шароликости, у свом наглom мењању, чак лудачком превртању откривају силу потпуно страну епском привиду и његовом мирном току. Са становишта епа, тај неуједначени и неправилни сликовни свет лирике заслужује просто осуду; и свечани епски рапсоди аполонских свечаности у Терпандрово доба свакако су га и осуђивали.

У песничком стварању народне песме језик видимо у најјачој напрегнутости тежње да подражава музику; зато с Архилохом настаје нов свет поезије који у најдубљој својој основи противречи хомерском. Тиме смо означили једино могући однос између поезије и музике, речи и звука; реч, слика, појам траже израз аналоган музици и морају да искусе моћ музике на себи. У том смислу, у историји језика хеленског народа можемо да разликујемо две главне струје, већ према томе да ли је језик подражавао свет појава и слика или свет музике. Треба само мало дубље размислити о језичкој разлици боје, синтаксног склопа, реченичке грађе и Хомера и Пиндара, па да се схвати значај те супротности; при

том, постаје опипљиво јасно да су у раздобљу између Хомера и Пиндара свакако већ биле зазвучале оргијастичке мелодије Олимпове фруле, које су још и у Аристотеловом веку, сред бескрајно развијеније музике, заносиле до пијаног усхићења и у свом првобитном деловању сигурно дражиле на подражавање сва песничка изражајна средства савременика. Овде, подсећам на једну појаву наших дана која изазива само негодовање наше естетике. Стално доживљујемо да једна Бетовенова симфонија поједине слушаоце нагони за сликовит говор, мада спајање разних светова слика, изазваних неким музичким делом, испада фантастично шарено, чак противречно; вежбати своју оскудну духовитост на таквим спајањима а превидети појаву која занста заслужује објашњавање, потпуно је у духу те естетике. Па чак и кад се композитор сликовито изразио о некој композицији, ако рецимо једну симфонију назива пасторалном и неки став означава као „призор на потоку“, други као „весели скуп сељака“, то су такође само алегоричне, из музике рођене представе – а не, можда, подражавани предмети музике – представе које нас о диониском садржају музике ни у којем правцу не могу поучити, које штавише немају никакву искључиву вредност поред других слика. Процес пражњења музике у сликама треба да пренесемо на младалачки свежу, језички стваралачку народну масу па да наслутимо како настаје

народна песма у строфама, и како се цела моћ говора подстиче новим начелом подражавања музике.

Ако нам је, дакле, допуштено да лирско песništvo сматрамо подражавалачким сијањем музике у сликама и појмовима, онда можемо поставити питање: „шта се појављује као музика у огледалу сликовитости и појмова?“ Појављује се као воља, у Шопенхауерову смислу те речи, тј. као супротност естетској, чисто посматрачког безвољног расположења. Овде ваља што је могуће оштрије поставити разлику између појма суштине и појма појаве; јер музика, по својој суштини, никако не може да буде воља пошто би као таква морала да буде сасвим изгнана из царства уметности – будући да је воља оно неестетско по себи; али музика се појављује као воља. Јер, да би њену појаву изразио сликама, лиричару су потребни сви покрети страсти од шапатам неказане наклоности до кивних пролома лудила; под притиском тежње да о музици говори у аполонским алегоријама, он читава природу и себе у њој схвата само као оно што је вечно ношено вољом, прохтевом, чежњом. Уколико пак музику тумачи сликама, и сам почива у мирној морској тишини аполонског посматрања, ма колико да је све што кроз медијум музике гледа око себе узбуркано у неодољивом таласању и кретању. А, кад самог себе угледа кроз тај исти медијум, указује му се сопствена слика у стању незадовољног осећања; његово сопствено хтење, тежње, стењање, ликовање за њега су алегорија ко-

јом он себи тумачи музику. То је феномен лиричара: као аполонски геније тумачи музику сликом воље, док је он сам, потпуно ослобођен појудности воље, сачувао чисто, као сунце непомућено око.

Цело ово објашњавање чврсто се држи тврђења да је лирика исто толико зависна од духа музике колико музика сама, у својој потпуној неограничености нема потребе за сликом и појмом него их само трпи поред себе. Песма лиричара не може ништа да искаже што није у огромној општости и општој важности већ лежало у музици, која га је нагнала на сликовит говор. Светску симболику музике не можемо ни на који начин потпуно докучити средствима језика управо зато што се она симболично односи на ирапорог и вречност и прабол у срцу Пра-Једног, према томе симболише сферу која је изнад сваке појаве и испред сваке појаве. Према њој је штавише свака појава само алегорија; зато језик, као орган и симбол појава, никад ни до века не може да открије и покаже најдубљу суштину музике, него увек, чим се упусти у подражававање музике, остаје само у спољном додиру с њом, а њен најдубљи смисао не може ни помоћу свеколике лирске речитости да буде ни за корак примакнут нашем поимању.

(7)

Сва досад претресана начела уметности морамо дозвати у помоћ да бисмо се снашли у лавиринту којим смо принуђени да назовемо порекло хеленске траге-

дије. Мислим да не тврдим ништа бесмислено кад кажем да проблем порекла досад није чак ни озбиљно постављан а камоли решен, ма колико често да су готово већ распале одрпине античког предања комбинаторски сашиване, па опет раскидане. То предање нам сасвим одлучно казује да је трагедија настала из трагичног хора, и првобитно била само хор и ништа друго до хор: отуд узимамо обавезу да том трагичном хору, стварној прадрами, зафиримо у срце, не задовољавајући се уобичајеним изрекама о уметности -- да је хор неки идеалан гледалац или да насупрот владарских представника треба да заступа народ на позорници. Ма колико да је ово друго тумачење, као замисао, понеком политичару звучало узвишено -- да су демократски Атињани неизменљиви морални закон представили народним хором, који је увек у праву уздижући се изнад страсних неумерености и распусности владара -- поткрепљено једном Аристотеловом изреком; на првобитно обликовање трагедије оно нема утицаја, јер чисто религиозни почети искључују супротност народ -- владар, свеколику политичко-друштвену сферу уопште; али ми бисмо и у погледу нама познатог класичног облика хора у Есхила и Софокла сматрали светогрђем да овде говоримо о наговештају једног „уставног народног представништва“, од којег светогрђа други нису зазирали. Античке државе у пракси не познају уставно народно представништво, и надам се да га и у својој трагедији нису ни „наслутили“.

Много славнија од овог политичког тумачења хора јесте замисао А. В. Шлегела, која препоручује да хор посматрамо као скуп и екстракт гомиле следалаца, као „идеална гледаоца“. То схватање, спојено с историјским предањем да је првобитно трагедија била само хор, показало се оним што јесте, грубо ненаучно, али сјајно тврђење које је, међугим, свој сјај сачувало само захваљујући сажетом облику израза, правој германској предубеђеној склоности према свему што се назива „идеалним“, и нашој тренутној зачућености. Зачућени смо чим добро познату позоришну публику упоредимо с оним хором, па се упитамо да ли је икако могуће из те публике изидеализовати нешто слично трагичном хору. То поричемо и сад подједнако се чудимо и смелости Шлегеловог тврђења и потпуно различитој природи хеленске публике. Ето, вазда смо мислили да прави гледалац, без обзира ко то био, увек мора остати свестан да пред собом има уметничко дело а не емпиричку стварност, док је трагични хор Хелена приморан да у ликовима на позорници позна створења што живе стварним животом. Хор океанида занста верује да пред собом види тигана Прометеја, и самог себе сматра исто толико стварним као и божанство на позорници. То би требало да буде највиша и најчистија врста гледаоца да, попут океанида, Прометеја сматра живом и стварном личношћу? И била би ознака идеалног гледаоца да потрчи на позорницу и ослободи бога од мука? Верова-

ли смо у естетску публику и појединог гледаоца сматрали утолико способнијим уколико је више кадар да уметничко дело схвати као уметност, тј. естетски; а Шлегелов израз наговештавао нам је како савршено идеални гледалац допушта да свет на позорници на њега уопште не делује естетски него опипљиво емпирички. О ти Хелени! уздахнули смо; обарају нам сву нашу естетику! А навикнувши се на то, понављали смо Шлегелову изреку кад год се повела реч о хору.

Међутим, оно тако изричито предање говори против Шлегела: хор по себи, без позорнице, дакле примитивни облик трагедије не слаже се с оним хором идеалних гледалаца. Каква је то врста уметности изведена из појма гледаоца, чији би прави облик требало да представља „гледалац по себи“? Гледалац без позоришне игре јесте опречан појам. Бојимо се да се рођење трагедије не може објаснити ни из дубоког поштовања према моралној интелигенцији гомиле, ни из појма гледаоца без позоришне игре, и тај проблем сматрамо исувише дубоким да би тако плитким начинима посматрања могао да буде чак и додирнут.

Бескрајно драгоцене је разумевање значаја хора открио је већ Шилер у знаменитом предговору Невести из Месине; у хору је видео живи зид који трагедија подиже око себе да би се просто оградила од стварног света и сачувала своје идеално тле и своју песничку слободу.

Шилер се тим својим главним оружјем бори против простог појма природног, против илузије која се обично тражи у драмском песништву. Док је дан на позорници само вештачки, архитектура само симболична а језик метрике има идеалан карактер, још једнако влада заблуда у целини; није довољно да се као песничка слобода само трпи оно што је доста суштина свеколике поезије. Увођење хора је одличан корак, којим се сваком натурализму у уметности отворено и поштено објављује рат. — Овакав начин посматрања јесте, чини ми се, онај за који наше доба, уверено у своју надмоћ, употребљава презриву крилатицу „псеудоидеализам“. Бојим се да смо, напротив, нашим садашњим обожавањем природног и стварног стигли на супротан пол свеколиког идеализма, наиме у област музеја воштаних фигура. И у њима постоји нека уметност, као у извесним омиљеним романима данашњице; само, немојте нас мучити уображеним тврђењем да је овом уметношћу савладан Шилеров и Гетеов „псеудоидеализам“.

Свакако, „идеално“ је тле на којем је, према тачном схватању Шилера, постављен хеленски хор сатира, хор првобитне трагедије, обично смртника. Хелени су изнад стварних путева смртника. Хелени су за тај хор издељали покретну скелу привидног природног стања, и на њу поставили привидна природна створења. Трагедија је израсла на том темељу и већ зато од самог почетка била је ослобођена мучног пресликавања стварности. При том, то ипак није про-



извољном игром маште постављен свет између неба и земље: напротив, то је свет исте стварности и веродостојности какву је Олимп са својим становницима имао у очима правоверног Хелена. Сатир, диониски хореут, живи у једној религиозно признатој стварности коју су мит и култ освештали. Да са њиме почиње трагедија, да из њега проговара диониска мудрост трагедије, то је за нас исто толико чудна појава као и постанак трагедије из хора. Можда ћемо добити полазну тачку за посматрање ако тврдим да се сатир, то привидно природно створење, према културном човеку односи као диониска музика према цивилизацији. О њој Рихард Вагнер каже да је музика потире као бели дан светлости светилке. На исти начин осећао је, верујем, културни Хелен своје сопствено потирање гледајући сатирски хор; то је следеће деловање диониске трагедије да држава и друштво, уопште понори што одвајају човека од човека, узмичу пред надмоћним осећањем јединства које враћа у недра природе. Метафизичка утеха – којом нас, како сам овде већ наговестио, отпушта свака права трагедија – да је живот у основи, упркос свеколикој мени појава, неразорио моћан и пун насладе, појављује се опипљиво јасно као хор сатира, као хор природних створења што иза свеколике цивилизације неуништиво живе и, упркос свеколикој мени поколења и историје народа, вечно остају иста.

Тим хором теши себе дубокомисаони и за најтананије и најтеже патње јединствено способни Хе-

лен, који се оштрим оком загледао у средните страшног разорног вртлога такозване светске историје, као и у свирепу делање природе, па се налази у опасности да га обузме чежња за будистичким порицањем воље. Њега спасава уметност, а помоћу ње спасава га за себе – живот.

Занесеност диониског стања, са својим поништавањем обичних брана и раница живота, садржи, док траје, један летаргични елемент у који се утапа све што је у прошлости лично доживљено. Тако се понором заборавља одвајање свет свакидашње стварности од света диониске стварности. Али чим свакидашња стварност поново продре у свест, као таква изазива осећај гађења; аскетско расположење које пориче вољу јесте плод тих стања. У томе је сличност између диониског човека и Хамлета; обојица су једном бацила проникљив поглед у суштину ствари, стекла сазнање па им се гадн од делања; јер њихово делање не може ни у чему да измени вечну суштину ствари, и они осећају као нешто смешно или срамно што се од њих очекује да поново уреде један разобручени свет. Сазнање убија делање, за делање је потребно да ствари буду обављене велом илзузије – то је Хамлетово учење, не она јефтина мудрост о сањалици што због премногог размишљања, због претека разних могућности, не стиже да дела; не размишљање, не! – право сазнање, поглед у језиву истину превагне над сваком побудом што подстиче на делање, у Хамлета као и у диониског

човека. Саз више никаква утеха не пали, чежња премаша загробни свет па и богове саме, живот с се пориче заједно с његовим блештавим одржавањем у боговима или у бесмртности оног света. Свестан једном сагледане истине, човек свуда види само стравичност или бесмисао постојања, схвата симболичност Офелијине судбине, сазнаје мудрост шумског бога Силен, гади му се.

Ту, у тој највећој опасности по вољу, приближује се уметност као спасоносна, лечењу вична чаробница; она једина уме да туробне мисли, испуњене гађењем на стравичност или бесмисао постојања, преобрази у представе са којима с се може живети; то су узвишено уметничко савлађивање стравичности, и комично, уметничко пражњење гађења на бесмисао. Сатирички хор у дитирамбу је спасоносни чин хеленске уметности; у додиру с посредничким светом ових диониских пратилаца истрошила су се мало пре описана напећа.

## (8)

И сатир и индивидуални пастир нашег новијег доба пород су чежње усмерене на исконско и природно; како је чврсто и неустрашиво посегнуо Хелен за својим шумским човеком, како се стидљиво и мекушно игра савремени човек с умилном сликом нежног, бољећивог пастира што свира у фрулу! Природу још необрађену сазнањем, у којој катанци на капији културе још нису разбијени -- то је видео Хелен у свом

сатиру, који се зато у његовим очима није подударао с мајмуном. Напротив, то је била праслика човекова, израз његових највиших и најјачих чувстава; одушевљена сањара кога усхићује близина бога, сапатника у коме се понављају патње бога, дојављивача мудрости из најдубљих недара природе, симбола полне свемоћи природе, коју је Хелен навикао да посматра с побожним дивљењем. Сатир је био нешто узвишено и божанско; такав је морао да изгледа нарочито у болно угашеним очима диониског човека. Њега би гиздаво дотерани, измишљени лажни пастир увредно; на нескривеним и незакржљало величанственим цргама што их повлачи рука природе почивало је његово око с племенитим задовољством; овде је илузију културе избрисала праслика човекова, ту се откривао прави човек, брадати сатир који кличе свом богу. Пред њим се културни човек смежурао у лажну карикатуру. И у погледу почетака трагичне уметности Шниер је у праву: хор је живи зид против навале стварности, јер он – хор сатира – слика живот истинитије, стварније, потпуније него културни човек који себе обично сматра једином стварношћу. Сфера поезије не лежи изван света, као фантастична немогућа творевина неког песничког мозга; она хоће да буде управо супротност тога, ненамазани израз истине, и баш зато мора да збаци са себе лажни украс оне тобожње стварности културног човека. Супротност између праве природне истине и културне лажи, која се по-

наша као да је једина стварност. слична је супротности између вечитог језгра ствари, ствари по себи, и читавог света; и као што трагедија са својом метафизичком утеком указује на вечни живот језгра постојања, уз непрекидно нестајање појава, тако већ симболика сатирског хора алегоријом изражава праднос између ствари по себи и појаве. Идлични пастир савременог човека само је слика збира свих илузија које је стекао васпитањем, а сматра га природом; диониски Хелен хоће истину и природу у њиховој највећој снази – он види себе чаролијом преображеног у сатира.

У таквим расположењима и сазнањима кличе занесена гомила слугу Дионисових, чија моћ њих саме преображава пред њиховим рођеним очима те им се чини да виде себе као обновљене геније природе, као сатире. Каснија установа хора у трагедији је уметничко подражавање природне појаве; при чему се, истина, јавила потреба одвајања диониских гледалаца од диониских зачараних створова. Морамо увек имати у виду да је публика античке трагедије налазила себе у хору орхестре, да у суштини није било супротности између публике и хора: јер све је само један огроман узвишен хор разиграних и распеваних сатира, или оних који допуштају да их ти сатири представљају. Шлегелова изрека овде нам се открива у једном дубљем смислу. Хор је „идеални гледалац“, уколико је једини гледалац, гледалац света визије на позорници. Публика састављена од

гледалаца какву ми знамо непозната је Хеленима: у њиховим позориштима било је сваком, захваљујући гласастом грађењу гледалишта што се дизало у концентричном луку, омогућено да целокупни културни свет око себе, у ствари, истински сагледа и да му се у засићеном гледању чини као да је и сам хореут. Схвативши то, можемо хор, на његовом примитивном степену у пратрагедији, назвати самогледањем диониског човека; ту појаву нам најјасније предочава стваралачки процес глумца који, ако је заиста обдарен, види како му пред очима опипљиво разговетно лебди лик његове улоге. Сатирски хор је првенствено визија диониске гомиле, као што је опет свет позорнице визија тог сатирског хора; снага те визије довољно је јака да поглед учини тупим и неосетљивим према утиску „стварности“, према образованим људима што су се испружили по редовима седишта унаоколо. Облик хеленског позоришта подсећа на усамљену долину сред планина; архитектура позорнице је полут зрачне творевине облака коју Бакхе, лутајући планином, угледају с висина као диван оквир у чијој се средини Дионисова слика открива њиховом погледу. Она уметничка прапојава, коју овде помињемо да би хор у трагедији, изазива готово негодовање с обзиром на наша учевна схватања о елементарним уметничким процесима; а ништа ане може да буде очевидније него да је песник само по о томе песник што види себе окружена ликовима који пред њим живе и делају. и

у чију најдубљу суштину он упире поглед. Због једне чудне слабости модерне обдарености склони смо да естетски прафеномен замислимо и сувише сложено и апстрактно. Метафора за правог песника није реторска фигура него слика-замена која му стварно, уместо неког појма, лебди пред очима. Уметнички лик за њега није целина састављена од напавирчених појединачних црта, него личност која наметљиво живи пред његовим очима, а од сличне визије сликара само се по томе разликује што непрекидно наставља да живи и дела. Због чега Хомер много очевидније описује ствари него сви остали песници? Због тога што много више гледа својим очима. Ми о поезији зато говоримо толико апстрактно што смо сви обично слаби песници. У основи је естетски феномен једноставан; треба само владати способношћу да се непрекидно види жива игра и стално живи окружен четама духова, па да се буде песник; треба само осећати нагон за сопственим преображавањем и говорењем из туђих тела и душа, па да се буде драматичар.

Диониско узбуђење кадро је да целој једној гомили улије ту уметничку обдареност да себе гледа окружену таквом четом духова са којом зна да је унутарње поистовећена. Процес хора у трагедији јесте драмски прафеномен: да човек самог себе види пред собом преображена, па да дела као да се занста утопио у туше тело, у другу личност. Процес се налази у почетку развоја драме. Овде је нешто

друго него што је рапсод, који се не стапа са својим сликама него их, слично сликару, посматрачким оком види изван себе самог; ту се већ напушта индивидуалност утапањем у туђу природу. Тај феномен појављује се епидемично: цела гомила осећа се на тај начин зачараном. Дитирамб се зато суштински разликује од сваког другог хорског певања. Девиде што са гранчицама довора у руци свечано крећу у Аполонов храм и при том певају неку обредну песму остају оно што су и задржавају своје грађанско име; дитирамбски хор представља хор преображених, чија су грађанска прошлост и друштвени положај потпуно заборављени; постали су безвремене слуге бога које живе изван свих друштвених сфера. Сва остала хорска лирика Хелена само је огромно потенцирање аполонског певача-појединца; док у дитирамбу пред нама стоји заједница несвесних глумаца који себе узајамно виде преображенима.

Зачараност је претпоставка свеколике драмске уметности. У тој зачараности дјониски занесењак види себе као сатира, а као сатир гледа бога, тј. он у свом преображају види нову визију изван себе самог, као аполонско усавршење свог стања. С овом новом визијом драма је потпуна.

Сазнавши то, хеленску трагедију схватамо као дјониски хор који себи опет увек изнова налази одушке у једном аполонском свету слика. Хорски делови којима је трагедија испреплетена представљају дакле, у неку руку, матерно крило из којег је иикао



цео такозвани дијалог, тј. читави свет позорнице, драме у правом смислу. У више узастопних пражњења, праоснов трагедије зрачи из себе визију драме; а та визија је свакако појава из снова и утолико је епске природе; с друге стране, као објективација диониског стања, не представља аполонско избављење у привиду, него напротив разбијање јединке и њено поистовећење са прабихем. Тако је драма аполонско предочавање диониских сазнања и утицаја, и тиме као безданим понором одвојена од епа.

Хор хеленске трагедије, симбол свеколике диониски узбуђене гомиле, налази у овом нашем схватању своје потпуно објашњење. Док ми, навикнути на положај хора на савременој позорници, нарочито оперског хора, никако нисмо могли да појмимо како би хор у трагедијама Хелена требало да буде старији, изворнији, штавише важнији од стварне „радње“ – што је то тако јасно остало у предању – док опет ону, по предању велику важност и изворност нисмо умели да доведемо у сагласност с питањем зашто је тај хор био састављен само од ниских и подређених створења, у почетку чак од самих јарцима сличних сатира, док нам је орхестра испред позорнице увек остајала зајонетка, сад смо увидели да је позорница заједно с драмском радњом у основи и првобитно била замишљена само као визија, да је једина „стварност“ управо хор који визију ствара из себе и о њој говори служећи се целом симболиком игре, звука и речи. Тај хор гледа у сво-

јој визији свог господара и учитеља Диониса и зато је вечито хор који служи: он види како тај господар, бог, пати и како се велича, и зато сам не дела. Уза сав тај свој положај слуге у односу на бога, он је ипак највиши, наиме диониски израз природе и казује зато, као ова, у свом заносу пророчанске и мудре изреке; као сапатник он је истовремено и мудрац што из срца свемир а објављује истину. Тако, дакле, настаје она фантастична и на изглед неприлична фигура мудрог и одушевљеног сагира, који је истовремено „безазлени човек“ насупрот богу; слика природе и њених најјачих нагона, штавише њен симбол и објављивач њене мудрости и уметности истовремено: музичар, песник, играч, видовњак у једној личности.

Дионис, стварни јунак позорнице и средиште визије, према овом сазнању и према предању, испрва, дакле у најстаријем периоду трагедије није био занста присутан, него га само представљају као присутна: тј. првобитно је трагедија само „хор“ а не „драма“. Касније је учињен покушај да се бог покаже као стваран и да се лик сагледан у визији, заједно с оквиrom који га озарава, прикаже свачијем оку видљив; тако почиње „драма“ у ужем смислу. Сад дитирампски хор добија задатак да расположење слушалаца диониски подстакне до тог степена да они, кад се трагични јунак појави на позорници, не виде можда грдобно маскираног човека, него лик из визије рођен такорећи из њиховог сопственог заноса.

са. Замислимо Адмета како се, дубоко утонуо у туробне мисли, сећа своје недавно преминуле супруге Алкестиде и сав је увевљен гледајући је духовним очима – па му одједном оде у сусрет велом покривен женски лик сличног телесног састава и сличног хода; замислимо његово нагло уздрхтали немир, његово страсно упоређивање, његово инстинктивно убеђење – па ћемо имати аналоган осећању којим је диониски узбуђени гледалац посматрао како се на позорници приближује бог, са чијим се патњама већ поистоветио. Нехотице је слику бога, што му је магијски треперила пред уховним очима, у целини преносио на ону маскирану прилику и растварао њену стварност у неку сабласну нестварност. То је аполонско стање сна у којем се дневни свет велом застире, а пред нашим очима, у непрекидним менама, изнова рађа један нов свет, јаснији, разумљивији, потреснији него што је онај, па ипак више сличан сенки. Сходно томе видимо у трагедији корениту супротност у стилу: језик, боја, покретљивост, динамика говора разлилазе се у диониској лирици хора и, с друге стране, у аполонском свету снова на позорници као потпуно одвојене сфере израза. Аполонске појаве, у којима се објективнише Дионис, више нису „вечито море, мена кретања и делања, успламтео живот“, као што је то музика хора, нису више оне тек чувством наслућене, у слику још незгуснуте силе у којима одушевљени слуга Дионисов осећа близину бога; с позорнице му го-

вори јасноћа и чврстина епског уобличења. сад Дионис не проговара више кроз оне силе, него као епски јунак, готово Хомеровим језиком.

## (9)

Све што у аполонском делу хеленске трагедије, у дијалогу, избија на површину, изгледа једноставно, прозрочно, лепо. У том смислу је дијалог слика Хелена, чија се природа открива у игри, јер је у игри највећа снага само потенцијална, али се испољава у гипкости и бујности покрета. Тако нас језик Софоклових јунака изненађује својом аполонском одређеношћу и јасноћом, те нам се чини да сместа пониремо погледом до у најдубље дно њихова бића; чудећи се помало што је пут до тога дна тако кратак. Али, ако оставимо по страни карактер јунака који избија на површину и постаје видљив – а у суштини није ништа друго до пројекција слике на тамном зиду, тј. појава скроз-наскроз – ако напротив проникнемо у мит који се у тим јасним сликама пројцира као у огледалу, онда одједном доживљујемо феномен који је у обрнутој сразмери према једном познатом оптичком феномену. Кад при снажном покушају да погледом обухватимо сунце, засењени окрећемо главу, онда нам се пред очима појављују тамне шарене мрље, као лек; обрнуто су поменуте појаве пројцираних слика Софоклова јунака, укратко оно аполонско у маски, нужни производ погледа баченог у унутрашњост и савичност природе, такорећи блиставе мрље за ле-

чење ока позлеђеног гледањем у језиву ноћ. Само у том смислу можемо поверовати да смо правилно схватили озбиљни и значајни појам „хеленске ведрине“; док, истина, на погрешно схваћени појам те ведрине, као стања неугрожене лагодности, наилазимо на свим путевима и стазама садашњице.

Најнапаћенији лик хеленске позорнице, несрећног Едипа, схватио је Софокле као племенитог човека осуђеног на заблуду и беду упркос све његове мудрости, али који на крају кроз своје големе, стравичне патње зрачи око себе магијском благотворном снагом, чије деловање остаје и после његове смрти. Племенити човек не греши, то хоће да нам каже дубокомисаони песник; нека због његових поступака и пропадне сваки закон, сваки природни поредак, па и етички свет; управо тим поступцима ствара се виши магијски круг дејстава која на рушевинама обореног старог света заснивају један нов свет. То хоће да нам каже песник, уколико је у исто време и религиозан мислилац: као песник, показује нам најпре чудесно замршен спорни чвор који судија полако, петљу по петљу, разрешује на своју сопствену пропаст; права хеленска радост због тога дијалектичког разрешења толико је велика да због тога цело дело добија црту надмоћне ведрине, која језивим претпоставкама спора свуда отупљује оштрице. У Едипу на Колону наилазимо ту исту ведрину, али уздигнуту у бескрајном преображењу: насупрот старцу погођеном неизмерном бедом, који је свему што га погађа изложен про-

сто као напаћени болник – стоји надземаљска ведрина што се спушта из божанске сфере, наговештавајући нам да јунак у свом сасвим пасивном држању стиче своју највишу активност, која далеко премаша његов живот, док га је свесно делање и стремљење у ранијем животу довело само до пасивности. Тако се за око смртног човека полако разрешава неразрешиви спорни чвор бајке о Едипу – и нас обузима најдубља људска радост због тог супротстављања божанске дијалектике. Ако смо овим објашњењем дали задовољење песнику, ипак се може поставити питање да ли је тиме исцрпена садржина мита; види се да цело песничково схватање није ништа друго до управо она слика коју видарица природа, пошто смо бацили поглед у понор, као лек износи пред наше очи. Едип оцеубица, супруг рођене мајке, Едип одгонетач Сфингине загонетке! Шта нам казује тајанствено тројство ових судбоносних дела? Постоји древно, нарочито персијско народно веровање да се мудар маг може родити само из родоскрвнућа; што ми, с обзиром на Едипа који одгонета загонетке и узима за жену своју мајку, сместа морамо протумачити тако да је онде где су снагом пророчких и магијских сила сломљени окви садашњости и будућности, крути закон индивидуације и уопште истинска чар природе тамо је као узрок морало да претходи нешто чудовишно противприродно – као у Едипову случају родоскрвнуће; јер како би се природа могла присилити да открије своје тајне, ако не тиме што ће јој се човек

победно одупрети, тј. помоћу противприродног? То сазнање ја видим изражено у стравичном тројству Едипових судбина: онај исти који одгонетне загонетку природе – сфинге двојствена склопа – мора и као убица свог оца и муж своје мајке да разбије најсветије законе природе. Штавише, као да тај мит жели да нам дошапне како је мудрост, и управо диониска мудрост, противприродна грозота, да онај који својим знањем обара природу у понор пронасти, мора и на себи да искуси потирање природе. „Оштрица мудрости окреће се против мудраца; мудрост је злочинство извршено над природом“; такве стравичне речи довикује нам мит; хеленски песник, међутим, попут сунчева зрака додирује узвишени и страшни Мемнонов стуб мита тако да тај мит одједном зазвучи – Софокловим мелодијама!

Глорији пасивности ја супротстављам глаорију активности која озарава Есхиловог Прометеја. Оно што нам је овде мислилац Есхил имао да каже, али што је, као песник, својом алегоричном сликом дао само да наслутимо, то нам је млади Гете у смелим речима свог Прометеја умео да открије:

„Седим овде, обликујем људе  
по линку свом,  
нараштај да мени сличан буде,  
да пати, да плаче,  
да ужива, да се радује,  
а тебе да не поштује,  
као ја!“

Човек, уздижући се до титанских висина, борбом стиче сам своју културу и приморава богове да се с њим удруже, јер у сопственој мудрости држи њихово постојање и границе тог постојања у својој руци. Најчудесније у оном спеву о Прометеју, спеву који по својој основној мисли представља праву химну безбожности, јесте оно дубоко есхиловско стремљење правди: неизмерна патња смелог „појединца“ на једној страни а невоља богова, штавише слутња сумрака богова, на другој, моћ та два паћеничка света што нагони на помирење, на метафизичко понстовећење све то у најјачој мери подсећа на средишњу тачку и главни став Есхиловог посматрања света, које види Мојру како као вечна правда, седи на престолу изнад богова и људи. При зачуђеној смелости којом Есхил ставља олимписки свет на своје теразије правде, предочавамо да је дубокомисаони Хелен имао непомерљиво чврсту подлогу метафизичког мишљења у својим мистеријама, и да је све своје скептичке прохтеве могао да задовољи на Олимпљанима. А поготово је хеленски уметник у односу на ова божанства осећао неко тамно чувство узајамне зависности; и баш у Есхиловом Прометеју видимо то чувство симболисано. Титански уметник налазио је у себи пркосно веровање да може људе да ствара а олимписке богове бар да уништи; и то својом вишом мудрошћу коју је, истина, морао да плати вечним патњама. Дивна „вештина“ великог генија, која чак ни вечним патњама



није довољно плаћена, овори понос уметника – то је садржина и душа Есхилова песništва, док Софокле у Едипу даје уводне звуке победничке песме свеца. Али ни оним тумачењем које је Есхил дао миту није измерена сва његова силно с стравична дубина: задовољство које уметник налази у раду, ведрина уметничког стварања која пркоси свакој несрећи, само су светла слика облака и неба која се огледа у црном језеру жалости. Мит о Прометеју иконска је својина целокупне аријске заједнице народа и докуменат који сведочи о њеној обдарности за дубокомисаоно-трагично, штавише није сасвим невероватно да је овом миту својствен исти карактеристични значај за аријско биће као што га мит о прародитељском греху има за семитско, и да између та два мита постоји степен сродства као између брата и сестре. Претпоставка мита о Прометеју је прстерна вредност коју је наивно човечанство придавало ватри, истинском паладијуму\* сваке културе на успону; али да човек слободно управља том ватром и не прима је само као дар неба, као муњу која пали или жар сунца што загрева, изгледало је посматрачки настројеном прачовеку грешна дрзovitост, преступ, пљачкање божанске природе. И тако већ први филозофски проблем поставља мучну неразрешиву противречност између човека и бога и примиче је као хридину пред капију сваке култу-

\* Кип Паладин од чијег је очувања зависила судбина Троје; у преносном смислу: светиња која штити - Прим. прев.

ре. Оно најбоље и највише што може да стекне, човечанство мора да избори преступом па онда опет да подноси последнице престапа, наиме целу бујицу патњи и невоља којима увређени становници Олимп па кажњавају људски род што племенито стреми увис – морају да казне; опора мисао која достојанством што га даје грешној дрзовитости, преступу, чудновато одскаче од семитског мита о прародитељском греху, где се љубопитство, лажљиво обмањивање, заводљивост, похота, укратко читав низ нарочито женских афекција сматрају извором зла. Оно што одликује аријску представу јесте узвишена мисао о активном греху као о стварно прометејској врлини, чиме је уједно нађена и етичка основа песимистичке трагедије, као оправдање људске невоље и то како људске кривице ткао и њоме заслужене патње. Оно зло у суштини ствари – које посматрачки настројени Аријевац није склон разним тумачењима да уклони – противречност у срцу свемира открива му се као збрка разних светова, на пример једног божанског и једног људског, од којих је сваки као јединка у праву, али појединачно, поред оног другог, мора да пати ради своје индивидуације. При херојском стремљењу појединца у онштост, при покушају да стресе окове индивидуације па да сам буде оно једно светско биће, он на себи доживљује прапротивречност што се крије у стварима, тј. он греши и пати. Тако Аријевци схватају преступ као мушкарца, а Семити грех као жену, као што је

и прареступ починио мушкарац, а прагрех жена.  
Уосталом, хор вештица вели:

„Ми ту строга немамо мерила:  
Жена с хиљаду корака стиже!  
Али ма колико се журила,  
Човек то једним скоком достиже!“

Ко схвата најдубље језгро Прометејевог мита - наиме, нужност престапа која се намеће титански устремљеној јединци - мора истовремено да осећа и неаполонску суштину ове песимистичке представе, јер Аполон хоће појединачна бића да смири управо на тај начин што повлачи граничне линије међу њима и својим захтевима самосазнања и мере увек поново подсећа на те границе као на најсветије свемирске законе. Алчи да при овој аполонској тежњи облик не буде скамењен у египатску хладну крутост, у настојању да се поједином таласу пропише његова путања и његов досег не замре кретање мора као целине, разарала је диониска плима с времена на време све оне кружиће у које је једнострано аполонска „воља“ хтела да сабије хеленски дух. Та нагло набујала диониска плима диже онда поједине таласне хумчице јединки на своја леђа, као Прометејев брат, титан Атлант, Земљу. Та титанска тежња, постати тако рећи Атлант свих појединаца па их на широким леђима понети све навише, све даље, јесте оно заједничко између прометејског и диониског. Ђсхилов

Прометеј у том погледу је диониска маска, док у оном малопре поменутом дубоком стремљењу правди Есхија открива своје порекло – по оцу – од Аполона, бога индивидуације и ранца правде, проникљивог бога. И тако би се двојно биће Есхилова Прометеја, његова истовремено диониска и аполонска природа, у појмовној формули могло изразити овако: „Све што постоји је праведно и неправедно, и у оба облика подједнако оправдано.“

То је твој свет! То се зове свет! –

(10)

Непобитно је предање да је хеленска трагедија у свом најстаријем облику имала као предмет само Дионисове пагње, и да је дуже времена једини постојећи јунак на позорници био управо Дионис. Међутим, с истом извесношћу може се тврдити да никад, све до Еурипида, Дионис није престајао да буде трагични јунак, а да су сви славни ликови хеленске позорнице, Прометеј, Едип, итд., само маске оног првобитног јунака Диониса. То што се иза свих ових маски крије једно божанство јесте онај битни разлог типичне „идеалности“ тих славних ликова која је тако често изазивала чуђење. Не знам ко је изнео тврђење да су све јединке као јединке комичне и зато нетрагичне; из чега би се дало закључити да Хелени уопште нису могли да поднесу јединке на трагичној позорници. Занста се чини да су тако и осећали, као што је уопште Платоново разликовање и оцењивање

„идеје“ насупрот „идолу“, слиши, дубоко утемељено у хеленском бићу, али да се послужимо Платоновом терминологијом, о трагичним ликовима хеленске позорнице могло би се говорити отприлике овако: једини, заиста стварни Дионис појављује се у многострукости ликова, под маском јунака који се бори и такорећи је заплетен у мрежу појединачне воље. Овако како сад говори и дела бог што се ту појављује, личи на јединку која блуди, стреми и пати; а што се уопште појављује овако епски дорађено и јасно, јесте деловање тумача снова Аполона који том алегоричном појавом тумачи хору његово диониско стање. Уистину, међутим, тај је јунак Дионис-паћеник из мистерија, бог који на себи мора да искуси патње индивидуације а о коме дивни митови причају како су га још као дечака раскомадали титани, па се сад у таквом стању поштује као Загреј; при чему се наговештава да је раскомадање – стварна диониска патња -- неко преобраћење у ваздух, воду, земљу и ватру, и да стање индивидуације морамо сматрати извором и прашном свеколике патње, нешто што је већ по себи за осуду. Из осмеха тог Диониса настали су олимписки богови, из његових суза – људи. У оном свом стању раскомаданог бога Дионис испољава двојну природу свирепог, подивљалог демона и благог, добродушног владара. Али нада епопта\* смерала је на поновно рођење Диониса, које слутећи схватамо као крај

---

\*Највиши степен посвећености у елеузинске мистерије. – Прим. прев

индивидуације; том трећем Дионису, који треба тек да дође, било је упућено бучно кликтање у песми епопта. И само у тој нади јавља се зрачак радости на лицу растрзаног, у јединке разбијеног света; како то мит, симболише у Деметри, погруженој у вечитој тузи, која први пут опет осети радост кад јој казују да Диониса може још једанпут да роди. У наведеним схватањима на окупу су сви састојци једног дубоко-мисаоног и песимистичког посматрања света а истовремено и мистеријско учење трагедије – основно сазнање јединства свега што постоји, гледање на индивидуацију као на праоснов зла, уметност као радосну наду да се окови индивидуације могу разбити, као слутњу успостављеног јединства.

Наговештено је раније да је Хомеров еп песничко дело олимписке културе којим је она испевала своју сопствену победну песму над страхотама титанске борбе. Сада под премоћним утицајем трагичког песништва, Хомерови митови поново се препорађају и у тој метемпсихози показују како је у међувремену и олимписку културу победило једно дубље посматрање света. Пркосни титан Прометеј наговестио је свом олимписком мучитељу да ће једном и његовој владавини запретити највећа опасност ако се благовремено не буде удружио с њим. У Есхила видимо како је заплашени, испуњен стрепњом од сопствене пропасти див склопио савез са титанима. Тако се ранији век титана опет извлачи из Тартара на светлост дана. Философија дивље и голе приро-

де гледа митове Хомерова света. што играјући промичу, погледом у којем се неприкривено изражава истина: они бледе, они дршћу пред муњевитим оком ове богиње – док их моћна песница диониског уметника не нагна у службу новог божанства. Диониска истина преузима читаву област мита за симболику својих сазнања и исказује их делимично у јавном култу трагедије, делимично у потајним обредима драмских мистеријских празника, али увек под старим митским плаштом. Која је то снага што је Прометеја ослободила од орлуцина а мит претворила у носноца диониске истине? То је херакловска снага музике. Која, доспевши у трагедији до свог највишег испољавања, тумачи мит новим, изванредно дубоким мисаоним значењем, како смо то већ раније окарактерисали као најсилнију моћ музике. Јер, судбина сваког мита је да се постепено увлачи у тесне оквире једне тобоже историјске стварности, да би га неко касније време смаграло јединственом чињеницом која полаже право на историјску истинитост; и Хелени су већ били на најбољем путу да целом свом митском сну младости оштроумно и самовољно ударе нов жиг претварајући га у историјско-прагматичку повест младости. Јер то је начин на који религије обично изумиру: када се, наиме, митске претпоставке једне религије, под строгим, разборитим погледом правоверног догматизма, систематично као готов збир историјских збивања, па се почне бојажљиво да брани веродостојност мито-

ва, али се опире сваком њиховом природном даљем живљењу и бујању, када дакле изумре осећање за мит а на његово место ступи претензија религије на историјску подлогу. Тог већ полумртвог мита дочепао се сад новорођени геније диониске музике, и у његовој руци мит је поново процвао, бојама које још никад није показао, мирисом који је изазивао чежњиву слутњу једног метафизичког света. Пошто је тако последњи пут засјао, он се руши, лишће му вене, и убрзо ће се подругљиви Лукијани Старог света машити за избледело и раскидано цвеће што га ветар на све стране развејава. Трагедијом мит стиче своју најдубљу садржину, свој најизразитији облик; још једанпут се диже, попут рањеног јунака, и цела још преостала снага, заједно с премудрим миром самртника, гори у његовим очима последњим, моћним сјајем.

Шта си хтео ти, дрзовити преступниче еурипиде, када си покушавао да овог самртника још једном примораш да ти робује? Он је умро под твојим насилничким рукама; и сад ти је био потребан један патворен, маскиран мит, који је као Хераклов мајмун умео само још да се нагизда старим сјајем. И као што ти је умро мит, тако ти је умро и геније музике; ма колико да си похлепним рукама пљачкао све вртове музике; ти си и тако дотерао само до једне патворене, маскиране музике. И зато што си напустио Диониса, напустио је и тебе Аполон; потерај све страсти с њихових лежаја и држи их спута-



не у свом кругу, заоштри и углачај софистичку дијалектику подесну за говоре твојих јунака – и твоји јунаци имају само патворене маскиране страсти и говоре само патворене маскиране речи.

## (11)

Хеленска трагедија доживела је своју пропаст друкчије него све старије сродне врсте уметности; умрла је извршивши самоубиство због једног неразрешивог сукоба, дакле трагично, док су све друге преминуле у дубокој старости најлепшом и најспокојнијом смрћу. Ако, наиме, срећном природном стању одговара да се са животом расане, окружено лепим потомством и без самртног грча, онда нам крај живота старијих врста уметности показује такво срећно природно стање: оне полако тону, а пред њиховим очима што се гасе већ стоји њихово лепше потомство и смелим покретом нестрпљиво диже главу. Смрћу хеленске трагедије, напротив, настала је огромна празнина која се свуда дубоко осећала; као што су хеленски бродари за Тиберијеве владе с неког усамљеног острва зачули потресни крик „Велик Пан је мртав“, тако се сад болним, жалосним гласом разлегало широм хеленског света: „Трагедија је мртва! Поезија сама пропала је с њом! Одлазите, губите се, ви закржљали, смршали епигони! Идите у Хад, да се онде мрвицама некадашњих учитеља једанпут сити наједете!“

А кад је ипак процветала једна нова врста уметности, која је у трагедији поштовала своју претходницу и учитељку, с ужасом се запази да она, додуше, има црте своје мајке, али црте које су дуге самртне муке утиснуле мајчином лицу. Ту борбу трагедије са смрћу изборно је Еурипид; каснија врста уметности позната је као новија античка комедија. У њој је продужно живот изопачени облик трагедије, као споменик њеног бескрајно мучног и насилног умирања.

У таквој повезаности разумљива је страсна наклоност коју су творци новије комедије осећали према Еурипиду; тако да нас нимало не изненађује жеља Филемонова, који би пристао да га сместа обесе, само да може да Еурипида потражи у подземном свећу: само кад би уопште смео да буде уверен да је покојник још и сад при памети. Тако се сасвим кратко, и не тврдећи да се тиме казује нешто исцрпно, жели да означи оно што Еурипид има заједничког с Менандером и Филемоном, и што је на ову двојницу тако узбудљиво деловало као пример за угледање, довољно је рећи да је Еурипид довео гледаоца на позорницу. Оном ко је сазнао из какве су грађе прометејски трагичари пре Еурипида саздавали и обликовали своје јунаке и како им је била далека намера да на позорницу донесу верну маску стварности, биће јасан и потпуно супротни смер Еурипидов. Човек свакидашњег живота продро је његовим делом из гледалница ана позорницу, огледало у којем су раније само величанствене и смеле

црте долазиле до израза показивало је сада ону прегерано брижљиву тачност која и неуспеле потезе природе савесно одражава. Одисеј, типични Хелен старије уметности, срзао се сад под рукама новијих песника до Грекулова лика, који се одсад, као доброћудни, препредени домаћи роб, налази у средшћу драмског интересовања. Оно што Еурипид у Аристофановим Жабама приписује себи у заслугу, да је трагичку уметност помоћу домаћих лекова ослободио њене помпезне гојазности, то се пре свега осећа код његових трагичних јунака. У суштини, гледалац је слушао и гледао свог двојника на Еурипидовој позорници и радовао се нито тај двојник уме тако добро да говори. Али се при тој радости није остало; људи су се и сами учили говорити у Еурипида, и тиме се он сам хвалише у такмичењу с Есхилом: како је његовом заслугом народ сад научио да зналачки и с најлукавијом софистиком посматра, расправља и изводи закључке. Овим преокретом у јавном говору омогућно је уопште новију комедију. Јер отад више није била тајна како и којим мудрим изрекама може свакидашњица да буде представљена на позорници. Грађанска осредњост, на којој је Еурипид засновао све своје политичке наде, дошла је сад до речи, пошто је дотле у трагедији полубог, а у комедији пијани сатир или получовек одређивао карактер језика. И тако Аристофански Еурипид истиче у своју славу како је приказао обични, општепознати, свакидашњи живот о којем је сад свак спо-

собан да суди. Ако сад читава гомила философира, с нечувеном разборношћу управља земљом и имањем, и води своје спорове, онда је то његова заслуга и успех мудрости коју је он накалемно народу.

На такав начин припремљеној и просвећеној гомили могла је да се обраћа новија комедија, за коју је Еурипид такорећи постао хоровођа; само што је овог пута требало увежбати хор гледалаца. Чим је тај хор био увежбан да пева у еурипидовском тоналитету, никла је шаху слична врста позоришне игре, новија комедија, у којој увек ликује лукавство и препреденост. А Еурипид – хоровођа – слављен је без престанка; штавише, људи би се убијали само да још више науче од њега, да нису знали да су трагички песници исто онако мртви као и трагедија. А с њоме је Хелен напустно веровање у своју бесмртност, не само веровање у идеалну прошлост него и веру у идеалну будућност. Речи познатог надгробног натписа „као старац лакомислен и ћудљив“ важе и за остарело хеленство. Тренутак, досетка, лакоумље, ћуд – то су његова највиша божанства; пети сталез, сталез робова, долази, бар по схватањима и расположењима, на власт: и ако сад уопште још може бити речи о „хеленској ведрини“, онда је то ведрина роба који не носи никакву тешку одговорност, не тежи ничем великом, и ништа прошло или будуће не уме да цени више од садашњег. Тај привид „хеленске ведрине“ био је управо оно што је туробне и страшне природе из прва четири века

хришћанства толико узбуђивало: њима је женски плашљиво бежање од збиље и страхоте, то кукавичко самозадовољавање удобним уживањем изгледало не само достојно презирања него суштински антихришћанско расположење. И њиховом утицају приписује се што је још вековима живо схватање хеленске старине са готово несавладљивом упорношћу сачувало бледоружичасту боју ведрине – као да никад није било шестог века, с рођењем трагедије, с његовим мистеријама, његовим Питагором и Хераклитом, као да уопште не постоје уметничка дела тог великог доба, дела која се међутим – свако по себи – никако не могу објаснити као плодови такве старачке и ропске животне радости, него указују на сасвим друкчије посматрање света као на своју подлогу постојања.

Тврђењем да је Еурипид довео гледаоца на позорницу како би га истовремено оспособио да истински суди о драми, ствара се привид да старија трагичка уметност није успела да се извуче из наопаког односа према гледаоцу; и човек би готово дошао у искушење да Еурипидову корениту тежњу за постизањем прикладног односа између уметничког дела и публике слави као напредак према Софоклу. Али, ето, „публика“ је само реч и нипошто истоврсна и у себи постојана величина. Одакле би за уметника настала обавеза да се прилагоди једној сили чија снага почива само у бројности? И ако он себе, сходно својој обдарености и својим намерама, осе-

ћа узвишеним изнад сваког појединог од тих гледалаца, како би онда према заједничком изразу свих тих њему подређених способности смео да осети више поштовања него према релативно најобдаренијим појединачном гледаоцу? Уистину, ниједан хеленски уметник није се према својој публици, у току целог свог дугог века, понашао с већом дрзвотишћу и с више самодовољности него управо Еурипид: он који је гомили. још и онда кад му се бацала пред ноге, јавно кресао у лице, у надмоћном пркосу сопствене тежње, оне исте тежње којом је гомилу и победио. Да је овај геније имао и најмањег поштовања према пандемонијуму\* публике, он би се под тешким ударцима својих неуспеха срушио много пре него што је стигао до средине свог животног пута. На основу овог расуђивања видимо да је наша изрека да је Еурипид довео гледаоца на позорницу како би га оспособио да истински суди, била само привременог значаја, а да морамо тражити дубље поимање његове тежње. Обрнуто, додуше, опште је познато како су Есхил и Софокле, у току целог свог живота па и дуго после смрти, уживали пуну наклоност народа, иако код Еурипидових претходника нипошто не може бити речи о неком наопаком односу између уметничког дела и публике. Шта је богато обдареног и стваралачким нагоном

---

\*Царство демона: скуп бесомучних у власти неког демона. — Прим. прев.

непрестано подстицајног уметника тако силовито гонило да скрене с пута над којим је сјало сунце највећих песничких имена и ведро небо народне наклоности? Какав га је чудноват обзир према гледаоцу водно том гледаоцу насупрот? Како је из предубоког поштовања према својој публици могао да ту публику – презре?

Еурипид се као песник – то је решење управо постављене загонетке – додуше осећао узвишеним над гомилом, али не и над двојницом својих гледалаца; гомилу је довео на позорницу, двојницу гледалаца поштовао је као једине меродавне судије и учитеље свеколике своје уметности: слушајући њихова упутства и опомене, он је цео свет осећања, страсти и искустава, који се дотад на свакој свечаној представи као невидљиви хор налазио на клупама гледалаца, пренео у душе својих јунака на позорници, њиховим захтевима се покораво кад је за нове ликове тражио и нову реч и нови тон, само у њиховим гласовима разабрао је законите пресуде свом стваралаштву као и бодрење пуно уздања у победу када би опет једном доживео осуду публике.

Од те двојнице гледалаца један је – Еурипид сам. Еурипид као мислилац, не као песник. О њему би се могло рећи да је изванредно богатство његове критичке обдарености, слично Лесинговом, ако не родило, ипак непрекидно оплођавало изванредно продуктивно уметнички узредни нагон. С овим даром, са свом бистрином и гипкошћу своје критичке ми-

сли седео је Еурипид у позоришту трудећи се да у ремек-делима својих великих претходника, као на потамнелим сликама, позна црту по црту, потез по потез. И ту му се десило оно што за човека посвећена у дубље тајне есхиловске трагедије не сме да буде неочекивано: спазно је нешто несамерљиво у свакој црти и у сваком потезу, извесну варљиву одређеност и истовремено загонетну дубину, чак бесконачност позадине. И најјаснији лик имао је још једнако неки кометски реп који као да је указивао нешто неизвесно, нерасветљиво. Иста сутонаста светлост обавијала је склоп драме, поготово значај хора. А како му је сумњиво изгледало решење етичких проблема! Како подозрива обрада митова! Како неравномерна расподела среће и несреће! Чак и у језику старије трагедије изгледало му је много штошта неприлично, у најмању руку загонетно; нарочито је налазио сувише раскоши за скромне прилике, сувише тропа и чудовишност за једноставне ликове. Тако је седео у позоришту, мозгајући узнемирено, и он, гледалац, признавао је самом себи да не схвата свој велике претходнике. Али, ако је за њега разум важно за прави корен свега уживања и стварања, морао је да се пита и осврће око себе: зар нико не мисли као он и не увиђа ону несамерљивост? Ти многи и са њима најбољи појединци имали су само неповерљив осмех за њега, нико није умео да му објасни зашто су у односу на његове сумње и приговоре велики учитељи и пак у праву. И



у том мучном стању нашао је оног другог гледаоца који трагедију није схватао па зато није ни ценно. У савезу с њим могао се усудити да из своје усамљености отпочне голему борбу против уметничких дела Ескила и Софокла не полемичким списима него као драмски песник који своју представу о трагедији супротставља представи укорењеној у традицији.

## (12)

Пре но што бисмо другог гледаоца назвали његовим именом, застанимо за тренутак да бисмо се подсетили на раније описани џтисак раздора и несамерљивости у суштини саме ескиловске трагедије. Сетимо се нашег сопственог чуђења у односу на хор и на трагичног јунака те трагедије, које нисмо могли да доведемо у склад ни с нашим обичајима ни с предањем – док нисмо саму ту двојност поново нашли као извор и суштину хеленске трагедије, као израз два узајамно испреплетена уметничка нагона, аполонског и диониског.

Издлучити исконски и свемоћни диониски елемент из трагедије па је у чистом и новом облику изградити на темељима недниониске уметности, обичаја и посматрања света – то је Еурипидова тежња која нам се открива јасно.

Еурипид је и сам, на измаку живота, у једном миту одлучно изнео пред своје савременике питање вредности и значаја те тежње. Сме ли диониско начело уопште да постоји? Зар се не мора силом

пшчупати из хеленског тла? Свакако, вели нам песник, само кад би то било могуће: бог Дионис исувише је моћан: најразборитији противник – као Пентеј у Бакхама – бива неочекивано очаран њиме и у тој зачараности јури право у своју пропаст. Мњење двојнице стараца Кадма и Тиресије као да је и мњење остарелог песника: нека размишљање најмудријих појединаца не обори стара народна предања, оно обожавање Диониса што се непрестано преноси с колена на колена, штавише, ред је према таквим чудесним силама испољавати у најмању руку извесно дипломатски опрезно саосећање, при чему, међутим, ипак остаје могућност да такво млако учешће изазове божје негодовање па да бог дипломату – као овде Кадма – најзад претвори у змаја. То нам казује песник који се херојском снагом, у току свог дугог века одупирао Дионису – па да на крају, величајући свог противника, самоубиством заврши животни пут, слично човеку коме се мутн у глави, па у жељи да се спасе те ужасне, већ неподношљиве вртоглавице скаче с високе куле. Та трагедија је протест против остварљивости његове тежње: ах, а она је већ била остварена! Чудо се збило. Кад је песник опозвао своје речи, његова тежња већ је била победила. Дионис је већ био отеран с трагичке позорнице, и то демонском силом која је проговорила из Еурипида. И Еурипид је у извесном смислу био само маска; божанство што је проговорило из њега није био Дионис, па ни Аполон, него један сасвим

новорођени демон, по имену Сократ. То је нова супротност: дioniско и сократско начело, а уметничко дело хеленске трагедије пропало је у том сукобу. Макар нас Еурипид својим опозивом и покушавао да тешн, то му не полази за руком: величанствени храм лежи у рушевинама; шта нам користи разорно очево кукање и његово признање да је то био најлепши од свих храмова? Па и то што су Еурипида, за казну, уметничке судије свих времена претвориле у змаја – кога може задовољити та бедна накнада?

Приђимо сад сократској тежњи којом је Еурипид есхиловску трагедију побрљао и победио.

Какав је циљ – то питање морамо себи да поставимо – Еурипидова намера да драму постави само на недioniске темеље могла да има у најидеалнијем начину спровођења? Који је облик драме још преостајао, ако драма није требало да се роди из утробе музике, у оној тајанственој сутонској светлости дioniског начела? Једино драматисани еп: у овој аполонској уметничкој области, међутим, трагичко дејство не може се постићи. При том није у питању садржина приказаних збивања: ја бих чак тврдио да би се Гете у замисљеном спеву Неусикаја нашао у немогућности да самоубиство тог индивидуалног бића – које је требало да испуни пети чин – учини трагично потресним; тако је безмерна моћ епско аполонског начела да и најстрашније ствари уме пред нашим очима да зачара помоћу оне насладе у привиду и избављења на основу привида.

Песник драматисаног епа, баи као ни епски рапсод, не може да се потпуно стопи са својим сликама; он је једнако спокојан посматрач који широко отвореним очима види слике пред собом. Глумац у његовом драматисаном епу остаје у најдубљој основи још једнако рапсод: свети жар унутарњег сањања лежи у свим његовим поступцима, тако да никад није потпуно глумац.

Како се према овом идеалу аполонске драме односи Еурипидов позоришни комад? Као млађи према свечаном рапсоду старих времена, који своју природу овако описује у Платоновој Иљону: „Кад кажем нешто тужно, очи ми се напуне сузама; ако је пак оно што казујем стравично и ужасно, коса ми се диже на глави од силне грозде, и срце ми луна“. Овде више ништа не опажамо од епског утонућа у привиду, од неузбудљиве хладноће правог глумца који је управо у тренутку свог највишег деловања, сав привид и наслада у привиду. Еурипид је глумац коме немирно луна срце, коме се коса диже на глави: као сократски мислилац он смишља план, као страстан глумац га изводи. Чист уметник он није ни у смишљању ни у извођењу. Тако је Еурипидова драма хладно и ватрено дело истовремено, поједнако способно да се следи и да сагори; не може да постигне аполонско дејство епа док се, с друге стране, што је могуће више одвојило од дјониских елемената па су му, да би уопште деловало, потребна нова узбудљива средства, која се више не налазе у

оквиру она два једина уметничка нагона, аполонског и диониског. Та узбудљива средства су хладне парадоксалне мисли – уместо аполонских погледа – и пламена осећања – уместо диониских заноса и то сасвим реалистички натворене мисли и осећања који нимало нису заронили у стар уметности.

Ако смо, дакле, сазнали да Еурипиду уопште није пошло за руком да драму заснује само на аполонском начелу, односно да је његова недиониска тежња заблудела у натуралистичку и неуметничку, онда смемо ближе да приђемо суштини естетског сократизма, чији врховни закон гласи отприлике овако: „Све мора бити разумљиво да би било лепо“; паралелни став Сократовом „знање је врлина“. С овим правилом у руци Еурипид је мерло све појединачно и исправљао сходно том начелу: језик, ликове, драматуршки склоп, хорску музику. Оно што ми, у поређењу са Софокловом трагедијом, тако често приписујемо Еурипиду као песнички недостатак и назадак већином је плод продорног критичког процеса, дрзовите разумности. Еурипидов пролог нека нам послужи као пример производне снаге тога рационалистичког метода. Нашој позоришној техници ништа не може да буде опречије од пролога у Еурипидовој драми. То што једна особа, појавивши се сама на позорници, у уводу комада прича ко је, шта је претходило радњи, шта се дотад догодило, чак и шта ће се у току комада догодити, означно би савремен драмски писац обесним и нео-

простивним одустајањем од дејства напрегнутог шшчекивања. Зна се, ето, све што ће се догодити, ко би мтео сачекати док се заиста и догоди? – јер се ту ниуколико не збива узбудљиви однос пророчког сна према стварности која ће се касније појавити. Сасвим друкчије је расуђивао Еурипид. Дејство трагедије никад се није оснивало на епској напрегнутости, напетости, на узбудљивој неизвесности оног што ће се у том тренутку и касније десити, него на оним великим реторско-лирским сценама у којима страсти и дијалектика главног јунака набујају у широку и моћну реку. Све се припремало за патос, а не за драмску радњу; оно што се није припремало за патос заслуживало је осуду. Оно, пак, што највише отежава предано уживање у тим сценама јесте беоцуг који недостаје слушаоцу, шушљина у ткању прегходних збивања; докле год слушалац мора да прорачунав а шта ова или она личност значи, какве претпоставке има овај или онај сукоб наклоности и намера, није могуће његово потпуно утонуће у патње и поступке главних личности, његова сапатња и заједничко страховање с њима, које му пресеца дах. Есхилова и Софоклова трагедија примењивала је најдуховитија уметничка средства како би гледаоцу већ у првим сценама као случајно положила у руку све нити потребне за разумевање; црта, која посведочује оно племенито уметништво које потребну формалност такорећи маскира и приказује као нешто случајно. Па ипак се Еурипиду чинило да за-

пажа како је гледалац за време првих сцена обузет чудним немиром у тежњи да реши рачунски задатак претходних збивања, тако да су песничке лепоте и патос експозиције за њега изгубљени. Заго је пролог стављао испред експозиције и пуштао да га казује особа којој се могло поклонити поверење, често је неко божанство морало ток трагедије за зајемчи публици и одстранити сваку сумњу у стварност мита: на сличан начин као што је Декарт стварност емпиријског света могао да докаже само позивањем на божју истинољубивост и неспособност за лаж. Иста божанска истинољубивост потребна је Еурипиду и на крају драме да би публици дао залогу будућности својих јунака: то је задатак озлоглашеног *deus ex machina*. Између епског излагања претходних и потоњих збивања лежи драмско-лирска садашњица, стварна „драма“.

Тако је Еурипид, пре свега, као песник одјек својих свесних сазнања; и баш то му даје знаменито место у историји хеленске уметности. Њему се, с обзиром на његово критички продуктивно стварање, често чинило да за драму треба да оживи почетак Анаксагориног списа, чије прве речи гласе: „На почетку беше све заједно; тад дође ум и створи ред“. Ако је Анаксагора са својим „умом“, међу философирма изгледао као први трезни човек сред самих пијаних људи, онда је ваљда и Еурипид свој однос према осталим трагичким песницима схватио у сличном сликовитом смислу. Докле год је једини

уређивач и управљач свемира – ум – био искључен из уметничког стваралаштва, све је још било заједно измешано у некој хаотичној пракаши; тако је судно Еурипид, тако је „лијане“ песника морао да осуди први „трезни“ песник. Оно што је Софокле рекао о Есхилу, да чини што ваља, мада несвесно, свакако није речено у Еурипидову духу; рекао је да Есхил, зато што ствара несвесно, ствара оно што не ваља. И божанствени Платон говори о стваралачкој способности песника, уколико она није свесно поимање, већином само подсмешљиво и ставља је у исти ред с обдареношћу гата и тумача снова; јер песник, ето, тек је онда способан да песничка дела ствара кад га напусти свест и ни трунке разуме више нема у глави. Еурипид је предузео, као што је то био предузео и Платон, да свету покаже супротност „неразумног“ песника; његово естетско начело „све мора бити свесно да би било лепо“ јесте, како рекох, паралелни став Сократовом „све мора бити свесно да би било добро“. Сходно томе Еурипида можемо сматрати песником естетског сократизма. А Сократ је био онај други гледалац који старију трагедију није схватао па је зато није ни ценно; у савезу с њим Еурипид се усудио да буде весник новог уметничког стварања, ако је то довело до пропасти старије трагедије, онда је, дакле, естетски сократизам оно убилачко начело; уколико је борба била упорна против диониског духа старије уметности, у Сократу упознајемо Дионисовог противника, новог



Орфеја, који се диже против Диониса и, мада ће га менаде атинског суда растргати, ипак натерује у бекство надмоћног бога — који се, као када је бежао пред едонским краљем Дикургом, склања у морске дубине, тј. у мистичне таласе тајног култа што постепено плави цео свет.

## (13)

Да је Сократ, када је реч о тежњи, чврсто повезан с Еурипидом, није промакло погледу савременика: и најречитији израз те срећне проишљивости је прича, која је кружила по Атини, да Сократ помаже Еурипиду у песничком стварању. Оба имена изговарале су присталице „добрих старих времена“ у једном даху када је требало набрајати садашње заводнике народа: чијем се утицају има приписати да стара маратонска, темељита и груба телесна и душевна способност све више постаје жртва неког сумњивог просвећивања, уз прогресивно закржљавање телесних и душевних снага. У том тону, напола са силним негодовањем, напола с подругљивим презирањем, уобичајила је Аристофанова комедија да говори о тим људима, на запрепашћење новатора, који би додуше радо дигли руке од Еурипида, али не могу довољно да се начуде што се Сократ, први и највиши софист, огледало и појам свих софистичких стремљења, појављује код Аристофана: при том једину утеху пружа могућност да самог Аристофана, разуздано лажљивог Алкибијада пое-

зије, вежу за срамни стуб. Пошто не желим да овде браним дубоке Аристофанове нагоне од таквих напада, наставићу да доказујем чврсту повезаност Сократа и Еурипида позивајући се на античко осећање; у том смислу треба подсетити нарочито на околности да се Сократ, као противник трагичке уметности, уздржавао од посећивања трагедије и само кад би се приказао неки нов Еурипидов комад појављивао се међу гледаоцима. Најпознатије то повезивање дало је делфијско пророчанство, које је Сократа означило најмудријим међу људима, али у исто време пресудило да Еурипиду припада друга награда у мудрости.

Трећи на тој десетници је Софокле, који насупрот Есхилу може да се похвали како чини оно што ваља, и то зато што зна шта ваља. Очевидно степен бистрине тога знања је оно што ову тројицу заједно истиче као три „зналца“ свог доба.

Међутим, најоштрију реч за ново и нечувено уважавање знања и поимања изговорио је Сократ кад је увидео да је он једини који признаје да ништа не зна; док је у својим критичким шетњама Атином, навраћајући највећим државницима, говорницима, песницима и уметницима, свуда наглазио на уображено знање. Са чуђењем је увидео како сви ти славни људи ни сами немају правог и поузданог појма о свом позиву и врше га једино по нагону. „Једино по нагону“: тим изразом додирујемо срце и средиште сократске тежње. Њиме сократизам осуђује посто-

јећу уметност и постојећу етику: куда год уперно своје испитивачке погледе, он види недостатак поимања и моћ заблуде, па из тог недостатка изводи закључак о унутарњој наopakости и осудљивости свет што постоји. Полазећи с те једне тачке Сократ је веровао да мора исправљати живот; он, појединац, ступа с изразом непоштовања и надмоћности, као претходник сасвим другачије саздане културе, уметности и етике, у један свет чији би нас и најмањи крајичак – кад бисмо га могли дохватити – испунио страхопоштовањем и осећањем највеће среће.

То је голема недоумица која нас кад гледамо Сократа сваки пут обузме и непрестано дражи да упознамо ђуд и намеру те најспорније појаве Старог века. Ко је тај што се усуђује, као појединац, да пориче хеленско биће које се као Хомер, Пиндар и Есхил, као Фидија, као Перикле, као Пинтија и Дионис, као најдубљи понор и највиши врх, може поуздати у наше задивљено обожавање? Каква је то демонска сила што се дрзнула да тај чаробни напитаk проспе у прашину? Који је то полубог коме сабласни хор најплеменитијих представника човечанства мора да довикне: „Авај! Авај! Ти си га разорно, тај лепи свет, згромно моћном песницом; он се руши, он се распада!“

Кључ за поимање Сократове особености пружа нам чудесна појава која је названа „Сократов демон“. У неком нарочитом положају, када би се његов голем разум стао да колеба, он би опет нашао

чврст ослонац слушајући божански глас који се у таквим тренуцима јављао. Тај глас увек одвраћа. Нагонска мудрост испољава се у ове потпуно абнормалне природе само зато да би се овде-онде спутавајући супротставила свесном сазнавању. Док је у свих продуктивних људи нагон управо стваралачка афирмативна снага, а свест се понаша критички и хоће да одвраћа. у Сократа нагон постаје критичар а свест стваралац – права чудовишност *per defectum*! При том, опажамо чудовишан недостатак сваке мистичке склоности, па би Сократ могао да се означи као специфичан не-мистичар чија је логичка природа суперфетацијом развијена исто онако прекомерно као нагонска мудрост у мистичара. С друге стране, пак, било је логичком нагону што се јављао код Сократа потпуно ускраћено да се окрене против самог себе; у том неспугаваном току он открива природну силу какву, на наше грозом помешано изненађење, налазимо само у највећим нагонским снагама. Ко је осетио и најмањи дашак божанствене наивности и поузданости Сократовог животног смра како веје из Платонових списа, осећа и како се огромни погонски точак логичког сократизма покрене иза Сократа, па се кроз Сократа као кроз сенку мора и сагледати. А да је и сам наслућивао тај однос, дошло је до израза у достојанственој озбиљности којом је свуда, и пред својим судијама, истицао свој божански позив. Побити га у томе било је у основи исто толико немогуће као и одобравати ње-

гов утицај у смислу растапања нагона. При овом неразрешивом сукобу – чим је био изведен пред форум хеленске државе – наметао се само један једини облик осуде, прогонство као нешто потпуно загонетно, неозначиво, необјашњиво; могли су га протерати преко границе а да ниједан будући нараштај не би био у праву да Атињане оптужи за срамно дело. А то што му је изречена смртна пресуда, а не само прогонство, изгледа да је потпуно свесно и без природне грозе од смрти издејствовао сам Сократ; отишао је у смрт с оним спокојством којим, по Платоновом опису, последњи гост на пијанши, у праскозорје напушта симпосион, да би отпочео нов дан; док иза њега, по клупама и на земљи, остају поспанни другови да сањају о Сократу, истинском еротичару. Сократ на умору постао је нови, још никад невиђени идеал племените хеленске омладине: пре свих, типични хеленски младић. Платон, са свом пламеном оданошћу своје сањарске душе, бацио се ничнице пред том сликом.

(14)

Замислимо оно једно киклопско око Сократово уперено у трагедију, оно око у којем никад није запламтео дивни занос уметничког одушевљења – замислимо како је томе оку било ускраћено да с уживањем гледа у диониске поноре – и шта је оно морало да угледа у „узвишеној и прослављеној“ трагичкој уметности, како је назива Платон? Нешто при-

лично неразумно, с узроцима који као да су без последица и с последицама које као да су без узрока; уз то све толико шарено и разнолико да је разборитој наравни морало да буде одвратно, али за раздражљиве и осетљиве душе опасна искра под пепелом. Знамо какву је врсту песништва он једино схватао – есопску басну; а то је свакако чинио с оним насмешеним прилагођавањем с којим поштени добри Гелерт у басни о пчели и кокоши слави поезију:

„Чему она служи, видиш по мени,  
 Ономе ко нема много памети  
 Да истину сликом каже.“

Међутим, Сократу се чинило да трагичка уметност чак и не казује истину; на страну то што се обраћа оном „ко нема много памети“, дакле не обраћа се философу: двоструки разлог да се ње клони. Као и Платон, убрајао је у ласкавачке уметности, које приказују само оно што је пријатно, а не оно што је корисно, па је зато од својих ученика захтевао да се уздржавају и строго ограђују од таквих нефилософских подстицаја; с таквим успехом да је млади трагички песник Платон најпре спалио своја дела како би могао да постане Сократов ученик. И тамо, где су се непобедљиве склоности бориле против Сократових максима, снага тих максима, уз силнуну те горостасне личности, била је још довољно јака да саму поезију сатера на нове и дотад непознате положаје.

Пример за то је поменути Платон, који у осуди трагедије и уметности уопште није заостајао иза наивнога кинизма свог учитеља, али је из силне уметничке потребе морао да сазда један облик уметности који је управо са постојећим и од њега порицаним уметничким облицима изнутра сродан. Главни прекор који је Платон чинио старијој уметности – да представља подражавање привила, дакле припада још нижој сфери но што је емпиријски свет – није пре свега смео да се упуги новом уметничком делу; и тако видимо Платона како тежи да премашти стварност и прикаже замисао која лежи у основи лажне стварности. Тако је мислилац Платон заобилазним путем стигао управо онамо где је као песник одувек био одомаћен и одакле су Софокле и целокупна старија уметност свечано протестовали против оног прекора. Ако је трагедија све раније уметничке врсте упила у себе, то исто може опет, у ексцентричном смислу, да важи за Платонов дијалог који, саздан мешавином свих постојећих стилова и облика, лебди у средини између приповетке, лирике, драме, између прозе и поезије, па је тако пробио и строги старији закон јединственог језичког облика; на том путу отишли су клинички писци даље, стигавши у највећем шаренилу стила, у колебању између прозног и метричког облика, и до литерарне слике „помамног Сократа“ како су га у животу обично приказивали. Платонов дијалог био је такорећи чун на који се снасла бродоломна старија по-

езија заједно са свом својом децом: стиснути на тесном простору и плашљиво се подређујући једином крмару Сократу, пловили су сад у нов свет, који се никад није могао сит да нагледа фантастичне слике те поворке. Занета, Платон је целом потомству дао узор новог облика уметности – узор романа – који се може назвати бескрајно потенцираном есоповском басном, где поезија у односу на дијалектичку философију заузима слично место по старешинству као, у току дугих векова, та иста философија у односу на теологију, тј. као анцила.\* То беше нови положај на који је Платон под притиском демонског Сократа гурао поезију.

Овде философска мисао прераста уметност и нагони је да се грчевито хвата за стабло дијалектике. У логичком схематизму учаурила се аполонска тежња, као што смо у Еурипида морали да опазимо нешто подударно, а осим тога и преношење диониског и натуралистички ефекат. Сократ, дијалектички јунак у Платоновој драми, подсећа нас на сродну природу Еурипидовог јунака који своје поступке мора да брани разлогом и противразлогом, па зато често долази у опасност да изгуби нашу трагичку сапатњу. Јер, ко би могао у суштини дијалектике да не позна оптимистички елемент који у сваком закључку слави празник своје победе и само у хладној јасноћи и свесности може да дише, оптимистич-

\* Стужанња, робинња. – Прим. прев



ки елемент који, кад једном продре у трагедију, мора у свом бујном растењу постепено да прекрије њене диониске области и да их нужно нагна на самоуништење – до смртоносног скока у грађанску позоришну игру. Треба само предочити последице Сократових ставова: „Врлина је знање; греша се само из незнања; срећан је човек који је пун врлина“. У та три основна обрасца оптимизма налази се смрт трагедије. Јер врли јунак сад мора да буде дијалектичар, сад мора да постоји потребна видљива веза између врлине и знања, вере и морала, сад је Ескилово трансцендентално решење правде понижено на степен плитког и дрског начела „лесничке правде“ са уобичајеним *deus ex machina*.

Како се, према том новом сократском оптимистичком свету позорнице, појављује хор и уопште цела музичко диониска основа трагедије? Као нешто случајно, као нимало неопходно сећање на порекло трагедије; а ми смо, међутим, увидели да се хор може схватити само као узрок трагедије и трагичности уопште. Већ се код Софокла показује извесна сметеност у погледу хора – важан знак да се диониско тле трагедије већ код њега почиње да осипа. Он се више не усуђује да хору повери главни удео у изазивању дејства, већ његово подручје ограничава до те мере да се појављује готово координован са глумцима, као да је из орхестре издигнут и постављен на сцену; чиме је, дабогме, његова суштина сасвим разорена, ма колико Аристотел оловравао управо то

схватање хора. Померање положаја хора које је Софокле свакако својом праксом и, по предању, чак једним својим списом препоручивао, јесте први корак ка уништавању хора, чије фазе код Еурипида, Агагона и у новијој комедији следе једна другу брзином која застрашује. Оптимистичка дијалектика бичем својих синлогизама гони музику из трагедије, тј. разара суштину трагедије, која се може тумачити једино као манифестација и сликовито представљање дјоннских стања, као видљиво симболисање музике, као свет снова дјоннског пијанства.

Ако, дакле, морамо да претпоставимо једну антидјоннску тежњу која је деловала већ и пре Сократа, а у њему стиче само нечувено величанствен израз, онда не смемо зазирати од питања камо указује појава каква је Сократ коју, имајући пред очима Платонове дијалоге, не можемо ваљда схватити као само растворну негативну силу. И ма колико да је најближе дејство Сократовог нагона усмерено на растварање дјоннске трагедије, једно туробно животно искуство самог Сократа приморава нас на питање да ли између сократизма и уметности нужно постоји само однос два антипода и да ли је рођење једног „уметничког Сократа“ уопште нешто противречно по себи.

Тај деспотски логичар имао је, наиме, према уметности каткад осећање неког недостатка, неке празнине, напола прекора, можда занемарене дужности. Често му се, како је у затвору причао својим

пријатељима, јављала увек иста појава у сну, која је вазда говорила исте речи: „Сократе, бави се музиком!“ Он себе до својих последњих дана умирује мишљу да је његово философирање највиша уметност муза, и никако не може да верује да ће га неко божанство подсећати на ту „просту, народску музику“. Најзад, у затвору, у жељи да своју савест сасвим олакша, пристаје да се бави и омаловажаваном музиком. И у том расположењу пише проемнију\* Аполону и неколико Есопових басни ставља у стихове. Нешто слично оном демонском гласу опомене гонило га је на таква вежбања, наиме његово аполонско сазнање да као неки варварски краљ не разуме облагорођену божанску слику па се излаже опасности да се огреши о божанство – својим неразумевањем. Речи из Сократовог сна представљају једини знак двоумљења о границама логичке природе: можда – тако је морао упитати себе – оно што ја не разумем није одмах и неразумљиво по себи? Можда постоји царство мудрости из којег је логичар прогнан? Можда је уметности потребан корелат и допуна науке?

(15)

У смислу ових последњих, слутњом надахнутих питања морамо рећи како се Сократов утицај до овог тренутка, штавише далеко у свеколику будућност, као сенка што под вечерњим сунцем постаје све ве-

---

\*Увод, предговор. – Прим прев

ћа, ранирно преко свих каснијих поколења, како тај у лицај непрестано приморава на ново стварање уметности – и то уметности у већ метафизичком, најширем и најдубљем смислу – и уз сопствену бесконачност јамчи и за њену бесконачност.

Пре него што се то могло сазнати, пре него што је убедљиво доказана најдубља зависност сваке уметности од Хелена – Хелена од Хомера до Сократа – нама се с тим Хеленима неминовно дешавало исто што и Атињанима са Сократом. Готово свако доба и сваки степен образованости покушавали су једном да се у дубокој зивољности ослободе Хелена, јер суочено с њима као да је свеколико сопствено стваралаштво, на изглед потпуно оригинално и сасвим искрено слављено, одједном изгубило боју и живост и смежурало се у неуспелу копију, чак у карикатуру. И тако увек изнова избија искрен притајен бес на тај уображени мали народ који се дрзнуо да све што није његово домаће за сва времена прогласи „варварским“; ко су ти људи, питамо се ми, који – мала могу да покажу само пролазни историјски сјај, само смешно уско ограничене установе, само сумњиву ваљаност обичаја, и чак су обележени ружним пороцима – ипак полажу право на достојанство и на посебан положај међу народима који припада генију међ домилом? Нажалост, људе није послужила срећа да нађу чашу с кукутом којом се једно такво биће могло једноставно смаћи; јер сав огров што су га завист, клевета и притајени бес

створили у себи није био довољан да уништи ту самодовoљну величанственост. И тако се људи стиде и плаше Хелена: осим кад неко надасве цени истину па се усуди да себи призна и ту истину да Хелени, као возари, чврсто држе у рукама водше наше и свеколике културе, али да су кола и коњи готово увек саздани од сувнице шнитавне грађе и не одговарају слави и сјају управљача, који онда такву запрегу шале ради потеряју у амбис, а сами га прескоче Ахилејевим скоком.

Да би се част таквог водећег положаја указала и Сократу, довољно је у њему познати тип једног пре њега нечувеног животног облика, тип теоријског човека чији значај и циљ треба да разјаснимо, што и јесте наш следећи задатак. И теоријски човек, као и уметник, налази бескрајно задовољство у свему што постоји, и као уметник заштићен је том задовољношћу од практичне етике песимизма и од његових Линкејевих\* очију што само у мраку сијају. Док уметник при сваком откривању истине свој усхићени поглед свагда прикован задржава само на оном што још и сад, после откривања, остаје као покров, теоријски човек ужива у збаченом покрову и задовољава се њиме, а највише задовољство налази у процесу срећног, сопственом снагом постигнутог откривања. Не би било науке кад би њој било

---

\* Линкеј, један од Аргонаута, чувен и пословичан са свог оштрог вида – Прим прев

стало само до оне једне голе богиње и ни до чега другог. Јер, онда би се њени ученици осећали као они људи што су хтели да ископају руну право кроз Земљу; свако од њих увиђа да ће и уз највеће доживотно напрезање моћи да прокопа само сасвим мален комад те огромне дубине, а ископани комад му наочиглед поново засипа следећи копач, тако да би трећи канда добро учинио да на своју руку изабере неко ново место за своје покушаје бушења. Ако неко убедљиво докаже да се тим правим путем не може стићи на циљ, на антипод, ко ће онда још хтели да настави копање у старим дубинама, сем ако се у међувремену задовољи пронатажењем драгог камења или откривањем природних закона. Зато се Лесинг, најпоштенiji теоретичар, усудио да искаже како му је више стало до тражења истине него до ње саме: чиме је откривена основна тајна науке, на чуђење, штавише на љутњу учењака. Истина, поред тог усамљеног сазнања, као ексцеса поштења, ако не и обести, стоји дубоко мисаона представ а заснована на заблуди, која је прво дошла на свет у Сократовој личности – оно непоколебљиво веровање да мисао, вођена концем – спроводником узрочности, допире до најдубљих понора бића, и да је мисао кадра да биће не само сазна него и исправи. Ова узвишена метафизичка заблуда додана је науци као нагон и доводи је увек поново до њених граница, на којима мора да се обрне у уметност – на коју се у гвари, код овог механизма и смера.

Ако погледамо Сократа, осветљавајући га буктињом ове мисли, онда нам се он јавља као први који је помоћу тога нагона за науку могао не само да живи него – што је много више – и да умре: и зато је слика Сократа на умору, човека знањем и разлозима ослобођеног страха од смрти, грб што над капијом науке сваког подсећа на њено опредељење, тј да постојање представи схватљиво и самим тим оправдано; за то, ако разлози нису довољни, мора на послетку да послужи и мит, који сам ја малопре означно чак нужном последицом, штавише намером науке.

Ко једном зорно представи себи како се после Сократа, тога мистагога\* науке, философске школе смењују као таласи, како је дотад неслућена општа жудња за знањем, на најширем подручју образованог света и као суштински задатак сваког човека виших способности, понела науку на узбуркану пучину, с које се отад више никад није могла сасвим да одагна – како се тек помоћу опште жудње разапела заједничка мрежа мисли преко целог Земљиног шара, штавише с погледима на законитост једног целог Сунчевог система; ко све то себи предочи, заједно са чудесно високом пирамидом данашњег знања, тај се не може уздржати а да у Сократу не види прекретницу и обртну тачку такозване светске историје. Јер ако бисмо замислили цео тај бројкама необележиви збир снаге која је утрошена на светску тежњу, али употребљену не у

---

\* Свештеник који посвећује у свете мистерије – Прим. прев.

служби сазнавања него на практичне, тј. себичне циљеве јединки и народа. онда би, вероватно, у општим борбама до истребљења и непрекидним сеобама народа, нагонска жудња за животом толико ослабила да би појединац, с обзиром на обичај самоубиства, можда морао да се осети понесен последњим остатком осећања дужности кад, попут становника острва Фини, као син задави своје родитеље, као пријатељ свога пријатеља; практички песимизам који би могао да рози чак и језовиту етику убијања народа из самилости – песимизам који, уосталом, постоји свуда у свету и увек је постојао онде где се уметност ма у којем облику, нарочито у облику религије и науке, није појавила као лек и одбрана од кужног задаха.

Суочен с овим практичним песимизмом, Сократ је пралик теоријског оптимисте који, у поменутом веровању у докучљивост природе ствари, знању и сазнању приписује снагу универзалног лека и у заблуди гледа и схвата зло по себи. Продрети до дна ствари а истинито сазнање одвојити од привида и од заблуде, то је у очима Сократова човека био најплеменитији, штавише једини заиста људски позив; као што се механизам појмова, судова и закључака од Сократа досад ценно као највиша делатност и најдивнији дар природе, далеко изнад свих других способности. Чак и најузвишеније моралне поступке, чувства самилости, пожртвовања, хероизма, и тешко достижљиву морску тишину душе коју је аполонски Хелен називао „софросине“, изводио је Сократ а за њим сви



његови једномшљеници-потомци до данашњих дана - из дијалектике знања и према томе сматрао да се могу учењем стећи. Ко је и сам окусио насладу сократског сазнања па осећа како оно, у све ширим круговима, тежи да обухвати цели свет појава, тај ће отад од свих подстињаја што гоне на живљење најоштрије осетити жудњу да освајање доврши и мрежу непробојно чврсто исплете. Човеку таква расположења приказује се онда Платонов Сократ као учитељ једног савсим новог облика „хеленске ведрине“ и животне радности која тражи одушке у поступцима и већином је налази у мајеутичким\* и васпитним утицајима на племените младиће, у циљу коначног саздања генија.

Наука, међутим, подбадана својом силном заблудом, незаустављиво јури ка својим границама, на којима се разбија њен у суштини логички скривени оптимизам. Јер, периферија круга науке има бескрајно много тачака, и док се још уопште не да сагледати како ће се тај круг икад моћи потпуно измерити, племенити и обдарени човек ипак, још пре но што стигне на половину свог животног пута и неминуовно, наилази на такве граничне тачке периферије и отуд своје запрепашћење утвара како се логика на тим границама увија око саме себе и најзад се уједи за реп – онда пробија нови облик сазнања, трагичко сазнање којем је, да би се уопште могло поднети, потребна уметност као заштита и лек.

---

\* Мајеутика, бабичка вештина – Прим прев

Ако окрепљеним и призором Хелена освеженим очима погледамо у највише сфере света који нас окружава, видимо како се жудња за незајажљивим оптимистичким сазнањем – жудња која се у Сократу појављује као узор – преобраћа у трагичну резигнацију и погребу за уметношћу; док та иста жудња, на својим нижим степенима, мора да се изрази као непријатељ уметности, а поглавито да дубоко у себи презире диониски трагичку уметност, као што је то приказано на примеру сузбијања Есхилових трагедија од стране сократизма.

И ми узбуђени у души, куцамо на врата садашњице и будућности: хоће ли то „преобраћање“ доводити до увек нових конфигурација генија и управо до Сократа забављеног музиком? Хоће ли мрежа уметности, раширена преко свега постојања, макар и под именом религије или науке, бити исплетена све чвршће и тананије, или јој је суђено да се поцепа и распадне под немирно варварском хуком и буком што се сад зове „садашњица“? – Забринути, али не и очајни, стојимо неколико часака по страни, као посматрачи којима је допуштено да буду сведоци тих грдних борби и прелаза. Ах! Чар тих борби је у томе што онај ко их гледа мора и да учествује у њима!

(16)

Наведеним историјским примером покушали смо да објаснимо како трагедија, због нестајања духа музике, исто онако извесно пропада као што се са-

мо из тога духа може да роди. Да бисмо ублажили необичност овог тврђења и, с друге стране, показали извор овог нашег сазнања, морамо слободна погледа да се суочимо са сличним појавама садашњице; морамо се башти у средиште борби које се, како малопре рекох, у највишим сферама нашег данашњег света воде између незајажљивог оптимистичког сазнања и потребе за трагичком уметношћу. При том хоћу да оставим по страни све противничке нагоне који у сва времена делују против уметности и управо против трагедије, и који и у садашњости с таквим поуздањем у победу хватају маха да од позоришних уметности, на пример, само лакрдија и балет у донекле бујном цветању терају пупољке и цветове чији мирис није сваком пријатан. Хоћу да говорим само о најузвишенијем противништву трагичном посматрању света и при том мислим на науку која је оптимистичка у својој најдубљој суштини, с њеним праоцем Сократом на челу. Убрзо биће именоване и оне силе које, чини ми се, јамче за поновно рођење трагедије – и за још какве све друге блажене наде за немачко биће!

Пре него што се башмо у вртлог тих борби, навуцимо оклоп наших досад освојених сазнања. Супротно свима онима што се труде да све уметности изведу из једног јединог начела, нужног животног извора сваког уметничког дела, ја свој поглед чврсто упирем у она два уметничка божанства Хелена, у Аполона и Диониса, и у њима видим живе и изра-

зите представнике два уметничка света различита у својој најдубљој суштини и у својим највишим циљевима. Аполон стоји према мином као озаравајући геније начела индивидуације помоћу којег се избављење у привиду једино може истински постићи, док се под мистичким победним кликтањем дионисовим разбијају окови индивидуације и отвара пут ка родитељкама бића, ка најдубљем језгру ствари. Ова голема супротност, што попут понора зјапи између пластичке уметности као аполонске и музике као диониске уметности, открила се једном једином од великих мислалаца у толикој мери да је он, и без оног упутства хеленске божанске симболике, признао музички карактер и извор различит од свих осталих уметности. Јер музика није, као све оне, слика појаве него непосредно слика воље саме и зато према свем физичком на свету представља метафизичко, према свакој појави ствар по себи. (Шопенхауер, *Свет као воља и представа* I, стр. 310). На ово најважније сазнање свекोलике естетике којом, схваћено у озбиљнијем смислу, естетика тек започиње, ударио је за потврду њене вечите истине свој печат Рихард Вагнер, кад у Бетовену утврђује да се музика мора мерити по сасвим другачијим естетским принципима него све ликовне уметности, и уопште не по категорији лепоте; мада је једна погрешна естетика, на основу заведене и изопачене уметности и полазећи од појма лепоте какав важи у ликовном свету, стекла навиком да од музике захте-

ва дејство слично оном што се тражи од дела ликовне уметности, то јест изазивање уживања у лепим облицима. Пошто сам сазнао ту голему супротност, осетио сам неодољиву потребу да се приближим суштини хеленске трагедије и самим тим најдубљем откривењу хеленског генија; тек сада сам поверовао да владам чаробном снагом којом ћу, превазишавши фразеологију наше уобичајене естетике, моћи прапроблем трагедије опипљиво да поставим пред своје духовне очи: чиме ми је био допуштен тако зачудно чудноват поглед у хеленско биће да ми се нужно чинило да је наша надмена класично-хеленска наука углавном досад умела да се наслађује само игром сенки и спољашњим цртама.

Можда бисмо прапроблем дотакли питањем, какво естетско дејство настаје када две, по себи одвојене, уметничке силе аполонског и диониског начела почну напоредо да делују? Или, краће: како се музика односи према слици и појму? – Шопенхауер, ког Рихард Вагнер управо у тој тачки слави за недостижну јасноћу и прозирност излагања, изјаснио се о томе најподробније речима које ћу овде навести у целини. Свет као воља и представа, I, стр. 309: „Према свему овом можемо појавни свет, или природу, и музику посматрати као два различита израза исте ствари, која је сама стога једини посредник аналогије између оног двога, а чије је сазнање потребно да би се та аналогија увидела. Музика је, дакле, ако се посматра као израз света, у највећем

степену општи језик који се чак и према општости појмова односи отприлике као ови према појединим стварима. Њева општост, међутим, нипошто није празна општост апстракције, него је сасвим друге врсте, и повезана је с општом јасном одређеношћу. Она у томе личи на геометријске фигуре и бројке које су, као опште форме свих могућних предмета искуства и на све априори применљиве, али не апстрактно него очевидно и уопште одређене. Сва могућа стремљења, побуде и изрази воље, сва збивања у човековој унутрашњости која разум убације у широк негативни појам осећања, могу се изразити бескрајним мноштвом могућих мелодија, али увек у општости пуког облика, без материје, увек само према оном по себи, не према појави, такорећи само њихову најдубљу душу, без тела. Из овог присног односа музике према правом бићу свих ствари може се објаснити и то да, ако уз неку сцену, радњу, збивање, околину зазвучи подесна музика, она као да нам открива њихову најскривенију суштину и представља њихов најтачнији и најјаснији коментар; тако да оном ко се потпуно предаје утиску неке симфоније чини се да види сва могућа збивања живота и света како мимо њега промичу; па ипак, кад размисли, не може да наведе сличност између музичког комада и ствари које су му лебделе пред очима. Јер музика се, како рекох, разликује од свих других уметности што није слика појаве, или, тачније, адекватне објективности воље, него непосред-

но слика воље саме и зато према свему физичком на свету представља метафизичко, према свакој појави ствар по себи. Према томе, свет бисмо подједнако могли назвати отелотвореном музиком или отелотвореном вољом: дакле, из тог се може објаснити зашто музика сваку уметничку слику, па и сваки приказ стварног живота и света одмах истиче у повишеном значају: утолико више, дабогме, уколико је њена мелодија подобнија, унутарњем духу дате појаве. На томе се заснива околност да се стихови у облику песме, или очевидно приказивање у облику пантомиме, или и једно и друго у облику опере може као текст подврћи музици. Такве појединачне слике људског живота, изражене општим језиком музике, никад нису с општеважећом нужношћу с њом повезане или адекватне: доноси се према њој само као ма који пример према неком општем појму: у одређености сваке стварности представљају оно што музика исказује у општости пуког облика. Јер, мелодије су у неку руку, слично општим појмовима, апстрактна представа стварности. Ова наиме, дакле свет појединачних ствари, пружа оно што је очевидно, особено и индивидуално, појединачни случај, како општости појмова тако и општости мелодија, али те две општости узајамно су супротне у извесном смислу: утолико што појмови садрже само облике првобитно апстраховане из опажања, тако рећи само спољни омот свучен са ствари, дакле представљају истину апстракције: музика, напо-

тив, даје најдубље језгро што претходи сваком уобличавању, или срце ствари. Овај однос могао би се сасвим лепо изразити језиком схоластичара: појмови су *universalia post rem*, а музика даје *universalia ante rem*, стварност пак *universalia in re*. – Али што је веза између композиције и неког очевидног приказивања уопште могућа то се, како рекох, оснива на околности да су обоје само сасвим различити изрази исте унутарње суштине света. Ако у поједином случају заиста постоји таква веза, ако је дакле композитор умео општим језиком музике да изрази вољне побуде које сачињавају језгро неког збивања: онда је мелодија песме, музика опере изразита. Аналогична коју је композитор нашао између тога двога мора, међутим, да произилази из непосредног са знања суштине света, мимо свести његова разума, а не сме да буде подражавање постигнуто свесном намером, помоћу појмова: иначе музика не изражава унутарњу суштину, вољу саму, него подражава само њену појаву, недовољно и непотпуно, као што то чини свака уистину репродуктивна музика.“

Дакле, према Шопенхауеровом учењу, музику схватамо непосредно као језик воље и осећамо како нам је машта подстакнута да невидљиви па ипак тако живо узбуркани свет духова што нам се ту огласио обликује и у неком аналогном примеру отелотвори. С друге стране, под утицајем једне истински подударне музике, слика и појам стичу повишен значај. Двојак дејство врши диониска уметност на



аполонску уметничку моћ: музика подстиче на алегоријично гледање диониске општости, па ту алегоријичну слику онда истиче у највишем значају. Из ових по себи разумљивих и сваком дубљем посматрању приступачних чињеница изводим закључак о способности музике да роди мит, тј. најзначајнији пример, и управо трагички мит – мит што о диониском сазнању говори у алегоријама. На појави лиричара показао сам како се музика у њему бори да у аполонским сликама открије своју суштину: ако помислимо како музика на свом највишем степену мора да тежи и својој највишој сликовитој представи, морамо поверовати у могућност да ће уметништво и симболичан израз за своју суштину диониску мудрост; а где бисмо друге тражили тај израз ако не у трагедији и уопште у појму трагичног?

Из суштине уметности, како се обично схвата по јединој категорији привида и лепоте, трагично се на прописан начин уопште не може да изведе: тек из духа музике схватамо радост уништавања јединке. Јер у појединим примерима таквог уништења јасно нам се предочава само вечити феномен диониске уметности, која изражава вољу у њеној свеомоћности такође иза начела индивидуације, вечити живот с оне стране свеколике појаве и упркос свем уништавању. Метафизичка радост што је изазива трагично је превод нагонски несвесне диониске мудрости на језик слика: јунак, највиша вољна појава, пориче се на наше задовољство, јер је ипак само по-

јава а вечити живот воље није такнут његовим уништењем. „Ми верујемо у вечити живот“, тако довикује трагедија, док је музика непосредна замисао тог живота. Сасвим другачији циљ има уметност пластичара: Аполон патњу јединке преовлађује блештавим величањем вечности појаве, ту лепота односи победу над патњом, том битном особином живота. Бол се у извесном смислу помоћу лажи брише са црта природе. У диониској уметности и њеној трагичкој симболици ословљава нас та иста природа својим правим, неизмењеним гласом: „Будите као што сам ја! Уз непрекидну мену појава, прародитељка која вечито ствара, вечито нагони на живот и вечито налази задовољење у тој мени појава!“

## (17)

И диониска уметност хоће да нас убеди у вечиту насладу постојања: само, ту насладу не треба да тражимо у појавама него иза појава. Треба да сазнамо како све што настаје мора бити спремно на болно пропадање, приморани смо да бацимо поглед у страхоте индивидуалног постојања – па да се ипак не укочимо од ужаса; метафизичка утеха тренутно нас истргне из вреве ликова што се мењају. За кратак тренутак заиста смо само прабиће и осећамо његову необуздану жудњу за постојањем и задовољство што постојимо; борба, мука, уништење појава чине нам се као нужност, при преобилњу безбројних облика постојања што се тискају и гурају у живот,

при прекомерној плодности светске воље: бесна жаока тих мука пробада нас у истом тренутку кад смо се такоређи поштовали с неизмерним празановољством што постојимо и кад у дioniskом занос наслућујемо неразорљивост и вечност те насладе. Упркос страху и саосећању, ми смо блажено живи, не као јединке него као оно једно живо биће са којим смо се стваралачким задовољством стопили.

Историја постања хеленске трагедије казује нам јасно и одређено како је трагичко уметничко дело Хелена занста рођено из духа музике: том мишљу, верујемо, први пут смо одали правду исконском и тако зачуђеном смислу хора. А истовремено морамо признати да, малопре постављени значај трагичког мита ни хеленским песницима, а камоли хеленским философима, никад није постао појмовно јасан и прозиран: њихови јунаци говоре површније него што делују; мит у изговореној речи уопште не налази своју адекватну објективацију. Склоп призора и очевидне слике откривају дубљу мудрост него што сам песник може да искаже речима и појмовима; исто се то опажа и код Шекспира, чији Хамлет, на пример, у сличном смислу говори површније него што дела, тако да се раније поменуто Хамлетово учење не може извести из речи него из продубљеног гледања и сагледања целине. У погледу хеленске трагедије, која, додуше, само као речима изражена драма излази пред нас, ја сам чак наговестио како би нас неподударност између мита и речи лако могла

да заведе да њу сматрамо плићом и безначајнијом него што јесте, па према томе претпоставимо и површније дејство него што је по сведочанству старих морала да има; јер, како се лако заборавља да оно што песник речју није успео да постигне, тј. највише продуховљење и идеалност мита, њему као музичком ствараоцу сваког тренутка може да испадне за руком! Премоћ музичког дејства морамо да реконструирамо готово научним путем, како бисмо нешто примили од неупоредиве утехе неминуовно својствене правој трагедији. Чак и ту музичку премоћ, међутим, осећали бисмо као такву само да смо Хелени; док нам се чини да у целом развоју хеленске музике – насупрот оној нама познатој и присној, тако бескрајно богатијој – чујемо само младичку песму коју је музички геније запевао у још плашљивом осећању снаге. Хелени су, како кажу египатски свештеници, вечита деца, па и у трагичкој уметности само деца која не знају каква је узвишена играчка под њиховим рукама настала и – разлупана.

Оно борење духа музике за сликовито и митско откривање које се од почетка лирике пење до античке трагедије, одједном се прекида после тек извојеваног бујног развоја и нестаје с површине хеленске уметности; а диониско посматрање света рођено из те борбе наставља да живи у мистеријама, и својим дивним метаморфозама и изопачењима не престаје да привлачи озбиљније природе. Хоће ли се из својих мистичних дубина једном опет издићи као уметност?

Овде нас интересује да ли сила о чије се супротно дејство разбила трагедија има за сва времена довољно снаге да спречи уметничко поновно буђење трагедије и трагичког посматрања света. Ако је стара трагедија дијалектичким нагоном за знањем и за оптимизам науке истиснута из свог колосека, онда би се из те чињенице могао извести закључак о вечитој борби између теоријског и трагичког посматрања света; и тек пошто дух науке буде доведен до његових граница и његово позивање на општу важност буде уништено доказивањем тих граница, могла би се појавити нада у поновно рођење трагедије: за коју бисмо културни облик морали да поставимо симбол Сократа забављеног музиком, у раније размотреном смислу. При оваквом супротстављању ја под духом науке, подразумевам оно – по први пут у Сократовој личности оживљено веровање у докучљивост природе и у универзалну лековитост знања.

Ко у сећање дозове најближе последице неуморне тежње којом дух науке стреми напред, одмах ће предочити себи како је тај дух уништио мит и како је тим уништењем поезија, оставши без завичаја, истиснута из свог природног идеалног тла. Ако смо музици с правом приписали снагу да из себе саме поново роди мит, мораћемо дух науке да потражимо и на оном путу где непријатељски иступа против митотворне снаге музике. То се дешава у развоју новијег атичког дитирамба, чија музика више није изражавала унутарњу суштину, вољу саму, него

је тек недовољно. уз посредовање појмова. подражавала само појаву; од те унутарње изопачене музике одвраћале су се истински музикалне природе с истим гнушањем какво су осећале према Сократовој тежњи убиствености за уметност. У својим захватима поуздани Аристофанов нагон свакако је добро погодно кад је самог Сократа, Еурипидову трагедију и музику новијих дитирамбичара обухватио истим осећањем мржње и у сва та три феномена наслугои знаке једне дегенерисане културе. Тај новији дитирамб направно је од музике, грешним начином, имитаторску репродукцију појаве, на пример, неке битке, или буре на мору, и тако је потпуно лишено њене митотворене снаге. ако наслада у нама хоће да буди само тиме што ће нас нагнати на тражење спољње аналогије између неког збивања у животу или у природи и извесних ритмичких облика или карактеристичних звукова музике, ако наш разум треба да се задовољни сазнањем тих аналогија, онда нас то преноси у једно расположење у којем је прихватање митског онемогућено: јер мит хоће да га људи очевидно осете једноставним примером општости и истине загледање у бескрај. Истински, диониска музика излази пред нас као такво опште огледало светске воље: опажајно збивање које се прелама у том огледалу одмах се за наше осећање проширује у слику неке вечите истине. И обрнуто, звучно сликање новијег дитирамба сместа одузима таквом опажајном збивању сваки митски карактер:

сад је музика постала оскудна слика појаве и зато бескрајно сиромашнија од саме појаве: тим сиромаштвом она, за наше осећање, саму појаву још ниже вуче, тако да се, на пример, једна овако музички подражавана битка своди на буку маршовања, сигнално трубљење итд., везујући нашу машту управо за те површне црте. Звучно сликање представља, дакле, у сваком погледу супротност митотворној снази истинске музике; оно чини појаву још сиромашнијом него што јесте, док диониска музика даје појединој појави богатство и ширину слике света. Била је то велика победа неднионског духа кад је, у развоју новијег дитирамба, музику отуђио од ње саме и срзао је да буде робинња појаве. Еурипид, који се у једном више смислу мора назвати потпуно немусикалном природом, управо је због тога разлога страстан приврженик новије дитирамбске музике и с издашношћу пљачкаша примењује све њене ефектне учинке и начине.

Снагу тог, неднионског, против мита усмереног духа налазимо у деловима и у једном другом правцу, кад поглед скренемо на приказивање карактера и психолошку утанчаност што су у трагедији почев од Софокла узели маха. Карактер лика више не треба да допусти своје проширење у вечити тип, него, напротив, да вештачки доданим цртама и сенчењима, најтананијом одређеношћу свих линија делује тако индивидуално да гледалац више уопште не осети мит него силну истинитост и подражавачку

снагу самог уметника. И овде опажамо победу појаве над општим и уживање у поједином, такорећи анатомском препарату, већ удишемо ваздух торијског света, за који научно сазнање има вишу вредност него уметничко одражавање неког светског правила. Кретање на линији карактеристичног брзо се наставља даље. Док Софокле још слика целовите карактере и за њихово утанчано развијање хвата и мит у јарам, Еурипид већ слика само крупне појединачне карактерне црте, које се изражавају у силовитим страстима; у новијој атичкој комедији постоје само још маске с једним изразом, лакоумислени старци, надмудрени подводачи, препредени робови у неуморном понављању. Куда се сада део митотворни дух музике? Оно што је још преостало од музике или је музика за узбуђивање или музика за подсећање, тј. или средство за подстицање отупелих и истрошених живаца или сликање звуцима. За ону прву, пропратни текст једва да има још неке важности; већ код Еурипида, чим његови јунаци или хорови почну да певају, однос према тексту прилично је нехатан; докле ли су тек његови дрски следбеници дотерали?

Најјасније се, пак, нови недниониски дух испољава у завршетку новијих драма. У старој трагедији на крају сетила се метафизичка утеха, без које се уживање у трагедији уопште не може објаснити; најчистије звучи глас мирења што допире из једног другог света, можда у Едипу на Колону. Кад је геније



музике побегао из трагедије, трагедија је строго узевши мртва: јер, одакле би се могла црпсти метафизичка утеха? Зато су се дали на тражење овоземаљског решења трагичког несклада: пошто га је судбина довољно намучила, јунак је стигао заслужену награду у богатој женидби или божанским частима. Јунак је постао гледијатор коме се, пошто је добро изубијан и израђаван, каткад поклања слобода. Deus ex machina ступио је на место метафизичке утехе. Ја нећу да тврдим да је дух неднионског у свом надирању свуда и потпуно разорно трагичко посматрање света: знамо да се оно из уметности морало склонити у доњи свет, у изопаченом облику, у тајни култ, али на најширој површини хеленског бића беснео је пустошни дах тога духа који се објављује у облику „хеленске ведрине“, о којем је већ раније било речи као о старачки бесплодној наслади постојања; ведрина је супротност дивној „наивности“ старијих Хелена која се, према датој карактеристици, схвата цветом аполонске културе што расте из мрачног понора, побелом коју хеленска воља својим одражавањем лепоте односи над патњом и над мудрошћу патње. Најплеменитији вид другог облика „хеленске ведрине“, александријске, јесте ведрина теоретичара; она показује иста карактеристична обележја која сам мало пре извео из духа неднионског – да се бори против днионске мудрости и уметности, да тежи растурању мита, да на место метафизичке утехе хоће да стави овоземаљски склад. Штавише

свог сопственог *deus ex machina*, наиме бога машина и голговниша, тј. снаге природних духова сазнање и употребљене у служби више себичности, да верује у исправљање света знањем, у живот управљан науком, и заиста је кадра да појединог човека прикује и затвори у најужи круг решљивих задатака, а у том кругу он ведро говори животу: „Ја те хоћу; ти заслужијеш да те сазнам.“

## (18)

Вечита је то појава: пожудна воља увек налази средства да илузијом простртом преко ствари задржи своје створове у животу и да их присили да и даље живе. Једног везује сократска наслада да сазнаје и заблуда њоме може исцелити вечну рану постојања, другог заноси и обавија замамљиви вео лепоте уметности што му лепрша пред очима, трећег опет метафизичка утеха да под врлолом појава вечити живот неразорно тече даље: да прећутимо простије и готово још снажније илузије које воља сваког тренутка држи у приправности. Она три степена илузије уопште су само за племенитије саздане природе, које терет и тежину постојања осећају са дубљим нерасположењем па их одабраним средствима за надраживање ваља заварати и њихово нерасположење савладати. Од тих средстава за надраживање састоји се све што називамо културом; према размери мешавине имамо првенствено сократску или уметничку или трагичку културу; ако допусти-

те изражавање историјским примерима постоји или александријска или хеленска или индуска (браманска) култура.

Цео наш савремени свет захваћен је мрежом александријске културе и као свој идеал познаје највишим сазнајним снагама обдареног теоретичара у служби науке, човека чији је праузор и праотац Сократ. Сва наша васпитна средства имају првобитно тај идеал у виду; свако друго постојање мора напорном борбом да се уза њ пробија, допуштено, али не и намеравано. У смислу који готово застрашује налазно се образован човек овде дуго времена само као научник; чак и наше песничке уметности морале су се развити из учених подражавања, и ми у главном дејству риме још спознајемо настајање нашег песничког облика из вештачких огледа туђим, учевним језиком. Како би правом Хелену изгледао неразумљив, по себи разумљив, модерни културни човек Фауст, који незадовољен јури кроз све факултете и из тежње за знањем предаје се мађији и ђаволу, и кога треба само због поређења да ставимо поред Сократа, па да видимо како модерни човек почиње да наслућује границе сократске насладе у сазнању и сред широког пустиг мора знања чезне за копном. Кад Гете језном приликом, говорећи о Наполеону, вели Екерману: „Да, драги мој, постоји и продуктивност дела“, он на љулко валван начин подсећа на то да је нетеоријски човек у очима модерног човека нешто невероватно и чудновато, та-

ко да је опет потребна мудрост једног Гетеа па да и тако чудан облик постојања буде сватљив, штавише опростив.

И не треба тајити пред самим собом шта се све крије у недрима те сократске културе! Оптимизам који уображава да је неограничен! И не треба се преплашити кад плодови тога оптимизма одзревају, кад друштво ускиснуло од такве културе и прожето њоме до у најниже слојеве постепено уздрхтава под дејством бујног узавирања и жуђења, кад се вера у земаљску срећу свих људи, кад се вера у могућност такве опште научне културе постепено претвара у претилачки захтев за александријском земаљском срећом, у призивање једног еурипидског *deus ex machina*! Треба памтити: александријској култури потребно је роњство да би могла трајно да постоји; али, у свом оптимистичком посматрању живота она пориче нужност таква роњства и зато – кад је дејство њених лепих заводничких и умирних речи о „достојанству човека“ и „достојанству рата“ истрошено – постепено иде у сусрет језивом уништењу. Нема ничег страшнијег но што је варварско роњство које је научило да своје постојање сматра неправдом па се спрема на освету, не само за себе него и за сва поколења. Ко се усуђује да, насупрот оваквим бурним претњама, с поузданом смелошћу апелује на наше бледе и заморене религије које су се и саме у својим темељима изопачиле у учевљачке религије; тако да је мит, нужна претпоставка сваке религије, већ сву-

да паралисан, па је чак и у овој области завладао онај оптимистички дух који смо малопре означили зачетком пропасти нашег друштва.

Док несрећа што дрема у недрима теоријске културе почиње полако да плаши модерног човека те он, узнемирен, из ризнице свога искуства граби средства да отклони опасност, а ни сам у ствари не верује у та средства; док, дакле, почиње да послућује своје сопствене последице, велике, широко саздане природе умеле су невероватно смишљено да искористе оруђа саме науке, како би показале границе и условљеност сазнања уопште и тиме одлучно порекле право које наука полаже на опште важење и опште циљеве; при том доказивању први пут је она варка сазнана као таква која помоћу каузалности приписује себи моћ да проникне у најдубљу суштину ствари. Безмерна Кантова и Шопенхаујева храброст и мудрост извојевале су најтежу победу, победу над оптимизмом што скривен почива у суштини логике, а који је опет најдубља основа наше културе. ако је он, ослањајући се на њему несумњиве вечите истине, веровао у могућност сазнања и докучивања свих светских загонетки и простор, време и каузалност узимао као потпуно безусловне законе најопштијег важења, Кант је открио како су ови у ствари служили само за то да пуку појаву, Мајино дело, уздигну до једине и највише стварности и поставе на место најдубље и истините суштине ствари, па тако онемогуће њену истин-

ску сазнају, гј. по једној Шопенхауеровој изреци, да сневача још дубље успавају (Свет као воља и представа, I, стр. 498). Та сазнаја је увол у једну културу коју ја смело називам трагичном: њена најважнија ознака је да се на место науке као највиши циљ поставља мудрост која се, пезаваравана замамљивим скретањима наука, спокојним погледом окреће читавој слици света и у њој тражи да вечиту патњу самшосним осећањем љубави схвати као сопствену патњу. Замислимо нараштај који расте с тим неустрашљивим погледом, с том херојском цртом што прелази у стравично, замислимо смели корак тих змајоубица, горду дрскост којом окрећу деђа свим слабићким доктринама оптимизма, како би „одлучно живели“ у целовитости и пуноћи; зар не би било потребно да трагични човек ове културе, при васпитавању самог себе на озбиљност и страховање, жуди за једном новом уметношћу, уметношћу метафизичке утехе, за грагедијом као Хеленом која му припада, па да узвикне Фаустовим речима:

„Зар не треба да, чежње најјачом снагом,  
Оживотворим тај јединствени лик?“

Међутим, пошто је сократска култура са две стране уздрмана и скиптар своје непогрешивости може само још дрхтавим рукама да држи, прво из страха од својих сопствених последица које полако почиње да наслућује, а затим јер више ни сама није с ранијим наивним поуздањем уверена у вечито важење

свог темеља, видимо жалостан приказ како игра њених мисли чежњиво наваљује на све нове и нове прилике желећи да их загрли, па их онда опет, обузета грозом, нагло пушта као Мефистофел заводљиве Ламије. То и јесте обележје оног „прелома“ о којем свако обично говори као о праболши модерне културе, да теоретичара хвата страх од сопствених последица па се, незадовољен, више не усуђује да се повери ужасној леденој матрици живота – он бојажљиво трчи обалом горе-доле. Он више ништа неће да има у целини и потпуно, потпуно чак и са свом природном свирепостију ствари. До те мере га је размазило оптимистичко гледање. Уз то он осећа како једна култура саздана на принципу науке мора да пропадне ако почне да бива нелогична, тј. да зазира и бежи од својих последица. Наша уметност открива ту општу невољу; узалуд се подражавачки ослања на све велике продуктивне периоде и природе, узалуд се сва „светска литература“ за утеху модерног човека сакупља око њега а он поставља посред уметничких стилова и уметника свих времена како би им, као Адам животињама, дао име: остаје ипак вечито гладан. „критичар“ без воље и снаге, александријски човек који је у основи библиотекар и коректор па од књишке прашине и штампарских грешака бедно ослепи.

(19)

Срж сократске културе не може се оштрије обележити него ако је назовемо културом опере, јер је на

том подручју изразила своја хтења и сазнања с особеном наивношћу, на наше запрепашћење, ако генезу опере и чињенице њеног развоја упоредимо с вечитим истинама аполонског и диониског начела. Подсећам, пре свега, на постанак *stila rappresentativo* и речитатива. Зар је заиста ова сасвим површинска, за побожну преданост неспособна оперска музика у извесно доба могла да буде примана и негована са занесењачком наклоношћу, као препород свеколике истинске музике, и то у доба из којег се управо била уздигла неизрециво узвишена и света музика Палестрине? И ко би, с друге стране, одговорност за то силовито ширење уживања у опери свалио само на разблудну жудњу за разонодом фирентинских кругова и на таштину њихових драмских певача? То што се у исто доба, штавише у истом народу – поред величанствених сводова Палестрининих хармонија, које је изграђивао цео хришћански средњи век – пробудила страст за полумузички начин изражавања, ја могу да објасним само извесном вануметничком тежњом која суделује у суштини речитатива.

Слушаоца који певану реч хоће разговетно да чује, певач задовољава на тај начин што више говори него што пева и патетични израз речи поощтрава у том полупевању: поощтравањем патоса он олакшава разумевање речи и савлађује преосталу половину музике. Права опасност која му сад прети је у томе да музици у невреме да превагу, чиме



би се патос говора и разговетност речи сместа и неминовно упропастили: док он, с друге стране, увек осећа нагонску тежњу да у музици најде одушке и виртуозно истакне свој глас. Овде му прискаче у помоћ „лесник“, који му пружа довољно прилике за лирске интерјекције, понављање речи и реченица итд.; на тим местима певач може да се одмара у сасвим музичком елементу, без обзира на реч. Смењивање осећајно упечатљивог али само напола певаног говора и сасвим певаних интерјекција, које почива у суштини *stilo rappresentativo*, настојање да се у наглој промени наизменично делује час на појам и представу, час на музикалну основу слушаоца, толико је неприродно и уметничким нагонима лиониског и аполонског подједнако унутарње противречно, да нам с е намеће закључак о пореклу речитатива изван свих уметничких нагона. Речитатив се према овом опису може дефинисати мешавином епског и лирског изражавања, и то нипошто нека унутра постојана мешавина, која се код тако сасвим различитих ствари није могла постићи, него сасвим слољашња конглоутинација попут мозанка, за што у области природе и искуства уопште нема узора. То, међутим, није мишљење и проналазача речитатива: напротив, они сами и с њима њихово доба верују да је помоћу тог *stilo rappresentativo* решена тајна античке музике, којом се једино може објаснити огромно дејство Орфеја, Амфиона, па и холенске трагедије. Нови стил је сматран поновним буђењем

музике најјачег дејства. хеленске: имајући у виду опште и сасвим популарно схватање хомерског света као прасвета, људи су се могли уљуљкати сном да су сад поново сннчили у рајске почетке човечанства у којима је неминуовно и музика морала да има ону ненадмашну чистоту, моћ и невшност о којој су песници у својим пастирским играма умели тако дирљиво да причају. Ту нам поглед продире у најинтимније настајање те заиста модерне уметничке врсте – опере; моћна потреба изнудила је једну уметност, али потреба неестетске природе: чежња за идиллом, вера у праисторијско постојање уметнички надахнутог и доброг човека. Речитатив је важно као поново откривени језик праловека; опера као поново нађена земља тога идилнички или херојски доброг створења које се истовремено у свим својим поступцима руководи природним уметничким нагоном, које у свему што има да каже бар нешто отпегуши, па да и при најслабијем буђењу осећања одмах пуним гласом запева. За нас је свеједно што су се тадашњи хуманисти овом новоствореном сликом о рајском уметнику борили против старе црквене представе о по себи поквареном и изгубљеном човеку; према гоме, опера се може схватити као супротна догма о добром човеку, али којом је истовремено нађено средство тешења против песимизма, на који су управо озбиљни духови оног времена, имајући пред очима језиву несигурност прилика уопште, били најјаче подстицани. Довољно је ако

смо увидели како стварна драж и самим тим поста-  
нак новог уметничког облика почива у задовољава-  
њу једне сасвим неестетске потребе, у оптимистич-  
ком величању човека као таквог, у схватању прачо-  
века као по природи доброг и уметнички надахну-  
тог човека: тај принцип опере постепено се претво-  
рио у претњу и страشان захтев који ми, суочени са  
социјалистичким покретима садашњице, више не  
можемо да пречујемо. „Добри прачовек“ хоће сво-  
ја права: какви рајски изгледи!

Ја овде додајем још једну подједнако јасну по-  
тврду мог схватања да је опера изграђена на истим  
начелима као и наша александријска култура. Опе-  
ра је пород теоретичара, критичког ланка, а не умет-  
ника, једна од најчудноватијих чињеница у истори-  
ји свих уметности. Био је то захтев стварно немужи-  
калних слушалаца да се пре свега мора разабрати  
реч, тако да се препород музичке уметности, по њи-  
хову мишљењу, може очекивати само ако се прона-  
ђе неки начин певања где текст влада над контра-  
пунктом, као господар над слугом. Јер да су речи  
утолико племенитије од хармонијског система прат-  
ње, уколико је душа племенитија од тела. С ланчки  
немузикалном грубошћу овог схватања поступало  
се у почецима опере према повезаности музике,  
слике и речи: у духу ове естетике дошло је и у от-  
меним ланчким круговима Фиренце до првих поку-  
шаја, које су под њиховим покровитељством врши-  
ли песници и певачи. Уметнички немоћни човек

ствара себи неку врсту уметности управо тиме што је он неуметнички човек по себи. Зато што и не служи диониску дубину музике, он уживање у музици претвара за себе у разумљиву словну и звучну реторику страсти у *stilo rappresentativo* и у сласт певачке вештине: како не уме да гледа визију, он машинисте и декоративне уметнике приморава да му служе; а како није кадар да схвати право биће уметника, он као чаробном палицом изазива преда се „уметничког прачовека“ по свом укусу, тј. човека који у провали страсти пева и стихове говори. Он у својим сновима преноси себе у једно доба где је страст довољна за стварање песме у речи и звуку, као да је ефекат икад био кадар да сазда неко уметничко дело. Претпоставка опере јесте лажно мишљење о уметничком процесу, и то оно идилично веровање да је у ствари сваки осетљиви човек уметник. У смислу овог веровања опера је израз ланчког у уметности, које своје законе прописује с ведрим оптимизмом теоретичара.

Ако бисмо желели да обе мало пре описане представе, које су деловале при настајању опере, спојимо у један појам, преостајало би нам само да говоримо о идиличној тежњи опере, при чему бисмо се морали послужити једино Шилеровим начином изражавања и објашњењем. Или су – вели Шилер – природа и идеал предмет жалости, кад се природа приказује као изгубљена а идеал као непостигнут. Или су обоје предмет радости, кад се приказу-

ју као стварни. Оно прво даје елeгију у ужем, ово друго илуду у најширем значењу. Овде морамо одмах обратити пажњу на заједничко обележје две представе у настајању опере, тј. да се у њима идеал не осећа непостигнутим, ни природа изгубљеном. По том осећању постојало је једно исконско доба човеково у којем је почивао на срцу природе и уз ту природност истовремено достигао идеал човечанства, у рајској доброти и уметништву: од тог савршеног прачовека произилазимо сви ми, штавише ми смо и данас још његова слика и прилика: само морамо понешто да збацимо са себе, како бисмо опет сазнали себе као тога прачовека, помоћу добровољног лишавања од сувишне учености, од пребогате културе. Образовани човек ренесансе допустио је да га његово оперско подражавање хеленске трагедије врати до таква сазвучја природе и идеала, у неку идиличну стварност; он је искористио ту трагедију, као Данте Вергилија, да га одведе до капије раја; па је отуда самостално наставио пут од подражавања највишег хеленског уметничког облика прешао на „репродуковање свих ствари“, на копирање човековог исконског уметничког света. Каква самопоуздана доброћудност ових дрско смелих стремљења, у самом крилу теоријске културе! – објашњава само оним утешним веровањем да је „човек по себи“ оперски јунак вечито пун врлина, пастир што вечито свира у фрулу и пева, који себе коначно увек мора поново да нађе као таква, уколико се за-

иста за неко време био изгубно, јединствен плод оног оптимизма који се из дубина сократског посматрања света овде попут сладуњавао замамног мирисног стуба диже увис.

На цртама опере, дакле, нипошто не почиња елегични бол вечитог губитка, него напротив ведрина вечитог поновног налажења, удобно уживање у индивидуалној стварности, коју бар сами себи у сваком тренутку можемо да представимо као стварну: при чему се, можда, понекад јавља слутња да та тобожња стварност није ништа друго до фантастично будаласта игларија, којој би свако ко би умео да је мери страшном збиљом истинске природе и упореди с правим прапризорима почетка човечанства морао са гађењем да довикне: губи се, сабласти! Ипак, преварили бисмо се у веровању да се такво враголасто створење као што је опера може, као нека сабласт, оштрим повиком отерати. Ко хоће да уништи оперу, мора да се ухвати укоштац са александријском ведрином која се у њој тако наивно изражава о својој најмилијој представи, штавише чији је она прави уметнички облик. Шта се за саму уметност може очекивати од делања једног уметничког облика који уопште не произилази из естетске области, него се, напротив, из неке полуетичке сфере прикрао на уметничко подручје и о овом хибридном постанку само ту и тамо умео да завара? Каквим соковима се храни то паразитско оперско створење, ако не соковима праве уметности? Зар не морамо

претпостављати да ће се под дејством његових идиличких завођења, његових александријских вештина улаивања, највиши задатак уметности који се занета може назвати озбиљним – да око избави од погледа у грозну ноћ и субјект помоћу лековитог мелема привида спасе од грча вољних покрета – изопачити у празну и површну тежњу за уживањем и разонодом? Црта ће бити од вечитих истина диониског и аполонског начела при таквој менавини стилова као што сам је истакао у суштини *stilo rappresentativo*? где се музика сматра слугом, текст господарем, музика упоређује с телом, текст са душом? где ће највиши циљ у најбољем случају бити усмерен на оплено сликање звучима, слично као некал у новом атичком дитирамбу? где је музика лишена свог правог достојанства, да буде диониско огледало света, тако да јој преостаје само то да као робинња појаве подржава формалност појаве и у игри линија и пропорција изазива површну насладу. При строгом посматрању, кобни утицај опере на музику просто се подудара са целокупним модерним развојем музике: оптимизму, што се ипритајно у постанку опере у суштини културе коју она представља, пошло је са застрашујућом брзином за руком да музику лиши њеног диониског светског опредељења и да јој утисне печат формалистички игрољубивог забавног карактера: том променом можда се само може упоредити метаморфоза есхиловског човека у човека александријске ведрине.

Међутим, ако смо у овде наговештеном поређењу нестајање диониског духа с правом довели у везу с изванредно упадљивом, али досад необјашњеном метаморфозом и дегенерацијом хеленског човека – какве ли наде морају оживети у нама када нам најпоузданији знаци јамче за обрнут процес, за постепено буђење диониског духа у нашем савременом свету! Немогуће је да Хераклова божанска снага заувек омлитави у разблудном сљужењу Омфали. Из диониске основе немачког духа издигла се једна сила која нема ничег заједничког са праусловима сократске културе и њима се не може ни објаснити ни оправдати, штавише та култура њу осећа као нешто стравично-необјашњиво, као нешто надмоћно-непријатељско – немачка музика како је морамо схватити особито на њеном моћном сунчаном ходу од Баха до Бетовена, од Бетовена до Вагнера. Шта може сазнања жудна сократика наших дана, у најповољнијем случају, да уради с овим демоном који се диже из неисцрпних дубина? Ни ако се пође од рецкавих шара и арабеска оперске мелодије, ни помоћу аритметичке рачунаљке фуге и контрапунктске дијалектике неће се наћи формула у чијој би се троструко силној светлости демон могао потчинити и натерати да проговори. Какав приказ, кад наши естетичари стану ловачком мрежом, неке њима својствене „лепоте“, да витлају и хватају генија музике што се пред њима са несхватљивом живошћу врти, а при том чине покрете који се не могу



оценити по мерилу ни вечне лепоте ни узвишености. Треба само те заштитнике музике једном лично и изблиза посматрати, кад онако неуморно узвикују Лепота! лепота!, да ли тада изгледају у крилу лепоте изображени и размажени љубимци природе, или напротив траже лакан облик за прикривање своје сопствене неотесаности, естетски изговор за сопствену плитку, осећањима сиромашну трезвеност: ја ту помишљам, на пример, на Ота Јана.\* Нека се лажљивац и лицемер причува немачке музике, јер је баш она, усред свеколике наше културе, једини чисти, пречишћени и пречишћавалачки интринезни дух, од ког полазе и коме се враћају – као по учењу великог Хераклита Ефешанина – све ствари на свом двоструком кружном путу: све што сад називамо културом, образовањем, цивилизацијом мораће једном да изиђе пред непогрешног судију Диониса.

Сетимо се како је из истих извора потеклом духу немачке философије, помоћу Канта и Шопенхауера, било омогућено да задовољену животну радост научне сократике уништи утврђивањем њених граница, како је то утврђивање представљало увод у бескрајно дубље и озбиљније посматрање етичких питања и уметности, које можемо да означимо управо појмовима изражену диониску мудрост. На шта нас упућује мистерија овог јединства немачке музике и немачке философије, ако не на нов облик постојања

---

\* Ото Јан, (1813-1869), немачки филолог и археолог, коментатор Јулијана и Овидија. – Прим. прев.

чију садржину само из хеленских аналогија наслућујемо да сазнамо? Јер хеленски узор задржао је за нас, који стојимо на граници два различита облика постојања, ту неизмерну вредност да су у њему изражени и сви они прелазни и борбе што воде ка једном класичнопоучном облику: само, ми у обрнутом реду проживљујемо аналогије великих главних раздобља хеленског бића, и на пример, сада као да се из александријског века крећемо уназад, ка периоду трагедије. При том у нама живи осећање да рођење једног трагичног века за немачки дух значи само враћање себи самом, блажено налажење себе, јер су чудовишне силе, које су споља надирале, дуго времена тај дух присиљавале на робовање под њиховим калупом и живогаре у беспомоћном варварству облика. Најзад, после повратка на праизвор свог бића, сад он може да корача пред свим народима смело и слободно, а не на узвиши романске цивилизације, ако само уме непоколебљиво да учи од народа од којег већ и сама могућност учења представља узвишену славу и ретко одликовање -- од Хелена. И када би нам тај највећи учитељ био потребнији него сада када доживљујемо поновно рођење трагедије, а налазимо се у опасности да не можемо знати одакле она долази, ни себи протумачити камо она тежи?

(20)

Требао би једном, под надзором неког неподмитљивог судије, одмерити у које доба и у којим љу-

дима је немачки дух досад најјаче стремно да учи од Хелена; ако с поуздањем претпостављамо да би се та јединствена похвала морала доделити најплеменитијој просветилачкој борби Гетеа, Шилера и Винкелмана, требало би свакако додати да је од оног времена, и после непосредних утицаја те борбе, тежња да се истим путем дође до просвећености и до Хелена, на необјашњив начин све више слабила. Зар не бисмо смели – да нас не би обузело потпуно и неминовно очајање због немачког духа – из тога да изведемо закључак како у некој главној тачки ни оним борцима ваљда није пошло за руком да продру у језгро хеленског бића и успоставе трајан савез љубави између немачке и хеленске културе? – па је можда несвесно сазнање тога недостатка и у озбиљнијим природама изазвало малодушну сумњу да ли ће на том просветилачком путу, после таквих претходника, моћи да стигну даље од њих и уопште до циља. Зато видимо како се од оног доба суз о вредности Хелена за просвећеност оласко изопачује; израз сажаљиве надмоћности чује се у најразличитијим таборима духа и недуха: с друге стране, празно и сасвим бездејствено говорништво игра се са „хеленском хармонијом“, „хеленском лепотом“, „хеленском ведрином“. И баш у оним круговима којима би требало да служи на част да из хеленског речног корита неуморно црпу за добро немачке просвећености, у круговима наставника виших просветних завода, најбоље су научили да се са Хеле-

нима благовремено и на удобан начин споразумеју, неретко и по цену скептичког напуштања хеленског идеала и потпуног обртања праве намене свих студија старине. Ко се уопште у тим круговима није сасвим истрошно у настојању да буде поуздан коректор старих текстова или природноисторијски микроскопичар језика, тај можда покушава да и хеленску старину, поред других старина, „историјски“ усвоји, али свакако по методу и с надмоћним изразом лица наше данашње учене историографије. Ако, дакле, стварна васпитна снага виших училишта ваљда никад није била на нижем степену ни слабашија него у садашњини, ако је „журналист“, напирнати роб дана, у погледу образовања однео победу над вишим наставником, и овом преостаје само још она већ често доживљавана метаморфоза да се сад и сам, по калупу новинарског начина говора, са „лаком елеганцијом“ те сфере креће као ведар образован лептир – у каквој мучној пометњи морају тако образовани људи такве садашњинце да зуре у феномен који би се ваљда само из најдубље основе досад несхваћеног хеленског генија могао по аналогiji да схвати: у поновно буђење диониског духа и у поновно рођење трагедије? Нема ниједне друге епохе уметности у којој би такозвана образованост и стварна уметност тако отуђено и ненаклоњено стајале једна наспрам друге како то рођеним очима гледамо у садашњости. Нама је јасно зашто једна тако слабашна образованост мрзи истинску умет-

ност; плаши се да ће јој она донети пропаст. Али зар се цела једна врста културе, наиме сократско-александријска, није иживела кад је могла да истера до тако танковитог врха, као што је садашња образованост! Кад таквим јунцима, као што су Шилер и Гете, није било дано да провале зачарану капију која води на хеленски чаробни брег, кад у том свом веома храбром рвању нису доспели даље од чежњивог погледа који Гетеова Ифигенија с варварске Тауриде упире у завичај преко мора, чему би се епигони таквих јунака још могли надати кад им се не би одједном, на сасвим другој, од свих настојања досадашње културе нетакнутој страни, та капија сама отворила – под мистичним звуком поново пробуђене трагичке музике.

Нек нико не покушава да помути нашу веру у поновно рођење хеленске старине које тек престоји: јер само у њој налазимо наду у обнову и пречишћење немачког духа чаробним огњем музике. Шта бисмо иначе умели навести што би у пустоши и малаксалости садашње културе могло да буди ма каква утешна очекивања за будућност? Узалуд мотримо не бисмо ли угледали један једини снажно разгранат корен, комад плодне и здраве земље: свуда видимо праšину, песак, све је укочено, пресахло. Ту очајни усамљеник не би могао да нађе себи бољи симбол но што је витез са смрћу и ђаволом како га је нацртао Дирер, онај витез у оклопу, челично тврда погледа, који незбуњен, не обзирући се на своје језиве са-

путнике, па ипак безнадан, уме да крене на свој кобни, страшни пут, сам са својим коњем и псом. Такав дирерски витез беше наш Шоленхауер, лишен сваке наде, али је хтео истину. Њему нема равна.

Како се нагло мења она малопре тако мрачно описана пустош наше заморене културе под додиром диониске чаролије! Бура захвата све што је извештало, трошно, сломљено, увело, у вртлогу га обавија црвеним облаком прашине и односи као орлушина у висине. Наше очи збуњено траже тај облак што нестаје, јер оно што виде изгледа као да се дигло из дубина у злаћану светлост, тако пуно и зелено тако бујно живо, тако чежњиво неизмерно. Трагедија седи посред тога преобилља живота, патње и насладе, у узвишеном заносу и ослушкује неко далеко сетно певање – оно прича о мајкама свег живог, чија имена гласе: Варка, Воља, Патња. – Да, пријатељи моји, верујте заједно са мношћом диониски живог и у поновно рођење трагедије. Доба сократског човека је прошло: ставите на главу венац од бршљана, узмите у руку пирс\*, па се немојте зачудити ако се тигар и пантер умилљавајући се испруже уз ваше колена. Имајте само смелости да будете трагични људи, јер чека вас избављење. Ви ћете диониску свечану новорку пратити из Индије у Хеладу! Спремите се за љути бој, али верујте у чуда бога свог!

---

\* Бршљаном и виновом лозом украшена палоча Менела. – Прим. прев.

(21)

Спустивши се са висина ових заклињања у расположење које приличи посматрачу, понављам да се само од Хелена може научити шта такво чудесно нагло буђење трагедије значи за најдубљу животну основу једног народа. То је народ трагичких мистерија што бије бојеве с Персијанцима: и опет је народу који је водио ратове потребна трагедија, неминован напитак што доноси исцељење. Ко би управо у овом народу, пошто је кроз више нараштаја био до дна душе потресан и узбуђиван најјачим трзајима диониског демона, могао да претпостави још тако равномерно снажан излив најједноставнијег политичког осећања, најприроднијих завичајних нагона, исконске мушке борбености? Јер се при сваком знатном узимању маха диониских узбуђења увек осећа како се диониско ослобођење од окова јединке првенствено испољава у слабљењу политичких нагона које се пење до равнодушности, чак и до непријатељства, а с друге стране, исто је тако извесно да је државотворни – Аполон истовремено и геније начела индивидуације, и да држава и чувство не могу да живе за завичај без потврђивања индивидуалне личности. Од оргијазма води само један пут којим народ може да крене, пут у индијски будизам коме су, да би се са његовом чежњом за нирваном уопште могао да поднесе, потребна она ретка екстатична стања што издижу изнад простора, времена и јединке: а та стања опет захтевају фи-

лософију која учи помоћу представе, савлађивању неописивог незадовољства у међустањима. Исто тако нужно доспева један народ, полазећи од безусловног важења политичких нагона, на пут крајњег посвећивавања, чији је највеличанственији, али и најстрашнији израз Римска Империја.

Постављени између Индије и Рима и подстицани на замамљив избор, Хелени су успели да у класичној чистоти измисле и трећи облик, истина не за дугу сопствену употребу, али управо зато за бесмртност. Јер, поставка да љубимци богова умиру млад и односи се на све али исто толико је извесно да они зајим са боговима вечно живе. Од оног најплеменитијег не треба захтевати да има издржљивост коже; сирова и чврста постојаност каква је, на пример, била својствена римском националном нагону, вероватно не спада у нужне предикате савршенства. Ако се упитамо каквим ли је лековитим средством било омогућено Хеленима да се у њиховим великим временима, крај све изванредне силине својих дрионских и политичких нагона, не истроше ни у занесењачком нутрењу, ни у пустошном грамжењу за светском силом и светском славом, него да постигне ону дивну мешавину коју има племенито вино што распаљује и изазива посматрачко расположење истовремено, онда се морамо сетити огромне моћи трагедије која цео живот једног народа узбуђује, пречишћава и пружа му одушке; њену највишу вредност наслућујемо кад се буде појавила пре



нама, као код Хелена, као скуп свих профилактичких лековитих снага, посредница између најјачих и по себи најкобнијих особина народа.

Трагедија унија у себи највиши музички оргијазам те музику – како у Хелена тако и у нас – доводи управо до савршенства, затим поставља поред ње трагички мит и трагичног јунака, који онда, попут силног титана, цео диониски свет врти на своја плећа и нас ослобађа од тога бремена; с друге стране, помоћу истог трагичког мита, у личности трагичног јунака, уме да избаци од појудне тежње за овим животом и, дижући руку као да оломиће, подсећа на једно друкчије постојање и на једну вишу насладу, за коју се борац-јунак својом погнубљом, не својим победама, пун слутње припрема. Између општег важења своје музике и диониски пријемчивог слушаоца трагедија поставља једну узвишену алегорију, мит, и изазива код слушаоца утисак као да је музика само највише приказивачко средство за оживљавање пластичног митског свега. Уздижући се у ту племениту обману, може она своје удове да покрене на дитирамбску игру и да се без двоумљења пред оргијастичком осећању слободе у којем се као музика по себи, без оне обмане, не би усудила да ужива. Мит нас штити од музике, као што јој он, с друге стране, пружа највишу слободу. Зато музика, као уздарје, трагичком миту поклања један тако упечатљив и убедљив метафизички значај какав реч и слика, без оне јединствене помоћи,

никад не могу да постигну; а нарочито кроз њу обузима гледаоца трагедије управо оно поуздано предосећање највише насладе до које пут води кроз погибију и порицање, тако да му се чини као да му најдубљи понор ствари говори разговетним гласом.

Ако сам у последњим реченицама овој тешкој представи умео да дам можда само привремен, за мали број људи одмах разумљив израз, онда управо на овом месту не смем пропустити а да своје пријатеље не подстакнем на још један локушај и замолним да се на једном појединачном примеру нашег заједничког искуства припреме за сазнање општег става. При томе не смем се позивати на оне који слике сценских збивања, речи и осећања личности у комаду искористићују да би се помоћу њих приближили чувству музике; јер сви ови не говоре музиком као својим матерњим језиком и, упркос оне помоћи, не допире даље од предворја музичке перцепције, а да се никад не смеју догађи њених најскривенијих светиња; многи од њих као Гервинус\* овим путем не стижу чак ни у предворје. Него, могу да се обратим само на оне који у присном сродству с музиком, налазе у њој такорећи своја мајчина недра, а са стварима су повезани готово само несвесним музичким односима. Тим правим музичарима упућујем питање да ли могу да замисле човека који би био кадар да трећи чин Тристана и Изолде без икакве

\* Gervinus, (1805-1871), nemački istoričar i političar – Prim. prev

помоћи речи и слике, просто као горostasani симфонијски став схвати и прими, а да при том не издахне од грчевитог ширења свих крила своје душе? Човек који је, као овде, своје ухо приљубио уза саму срчану комору светске воље, који oseћа како се отуд бесомучна жудња за животом као громовита моћна река или nežni волени прах поточића разлива по свим жилама света – зар може да се не скрха напречац? Зар може у бедном стакластом омотачу људске јединке да издржи слушајући одјек безбројних узвика задовољства и бола што допиру из „неизмерног простора свемирске ноћи“, а да при овом пастирском колу метафизике незауоставним бегом не потражи заклон у свом празавичају? али ако се такво дело ипак може да схвати и прими као целина, без порицања индивидуалног постојања, ако се таква гворевина могла створити а да свог творца не размрска – где да нађемо решење такве противречности?

Овде се између нашег највишег музичког узбуђења и музике утискује трагички мит и трагични јунак, у основи само као симбол најопштијих чињеница о којима једино музика уме да говори непосредним језиком. У виду симбола мит би – кад бисмо oseћали као чисто диониска бића – без икаква дејства и потпуно незапажен остао поред нас и ниједног тренутка нас не би одвратио од жеље да своје ухо пружимо одјеку *universalia ante rem*.<sup>6</sup> Ту, ме-

<sup>6</sup> Оно опште испред ствари – Прим. прев

ђутим, избија аполонска, на успостављање готово већ размрскане јединке усмерена снага, носећи ликовити мелем слатке обмане: одједном верујемо да гледамо само још Тристана како непомично и мукло пита себе: „Та стара песма: зашто не буди“? И оно што нам се раније чинило потмуло уздицање из средишта бића, сад хоће да нам само каже како је „пусто и празно е“. И тамо где нам се чинило да ћемо без даха издахнути, у грчевитом ширењу свих осећања, и тек нас је једна ситна спона везивала за ово постојање, сада чујемо и видимо само смртно рањеног, али ипак још живог јунака како очајно узвикује: „Чезнути! Чезнем на самрти, од чежње не умирем!“ И ако нам је дотад кликтаво ликовање рога после тако прекомерних и тако прекобројних убиствених мука готово као врхунац мука раздирало срце, сада између нас и тога „ликовања по себи“ стоји кликтави Курвенал, окренут ка броду који носи Изолду. Ма колико силно да нас је захватила сапатња нас у извесном смислу ипак спасава од прапатање света, као што нас симболична слика мита спасава од непосредног гледања највише замисли света а мисао и реч од незајаженог излива несвесне воље. Због оне дивне аполонске обмане нама се чини да чак и царство звука излази пред нас као пластички свет, као да је и у њему само судбина Тристана и Изолде од неке најтананије и најизразитије грађе саздана и творачки приказана.

Тако нас аполонско начело отрже од дјониске општости и одушевљава за јединке: за њих оно ве- зује наше пробуђено сажаљење, њима задовољава наш смисао за лепоту што жуди за величанственим и узвишеним облицима; оно пред нама рађа слике живота и подстиче на мисаоно поимање животног језгра садржаног у њима. Огромном силином сли- ке, појма, етичког учења, саосећање емоције, апо- лонско начело уздиже човека из његовог оргија- стичког самоуништавања и заваравajući преноси га преко општости дјониског збивања до заблуде да гледа једну једину слику света, на пример Триста- на и Изолду, па је кроз музику треба само још боље и дубље да сагледа. Шта све не уме да учини лече- њу вична чар Аполонова, кад чак и у нама може да изазове обману да дјониско начело, у служби апо- лонског, заиста уме да појача његово дејство, шта- више да је музика у суштини уметности приказива- на аполонске садржине?

При унапред стабилизованој хармонији која влада између савршене драме и њене музике, дра- ма постиже највиши, за говорну драму иначе непри- ступачан степен могућности да се уопште гледа. Као што се сви живи ликови позорнице у независно узбурканим мелодијским линијама пред нама упро- шћују до јасности извијене линије, напоредност тих линија зазвучи нам у смењивању хармонија које не- жно и танано саосећају с узбурканим збивањем; тим смењивањем хармонија односи међу стварима по-

стају нам на чулно опаљљив, нипошто апстрактан начин непосредно осетни за ухо, као што такође помоћу њега сазнајемо да се тек у тим односима суштина неког лика и неке мелодијске линије чисто испољава. И док нас музика приморава да више и дубље него иначе сагледамо ствари, и збивање на позорници као танано ткање разапнемо пред собом, за наше проуховљено, унутра загледамо око, свет позорнице исто је тако бескрајно проширен као што је изнутра осветљен. Шта би слично могао пружи-ти песник речи, који се много мање савршеним механизмом, посредним путем, полазећи од речи и појма, труди да постигне унутарије проширење видљивог сценског света и његово осветљавање изнутра? Ако, додуше, и музичка трагедија прибегава речи као додатку, она ипак најдубљу основу и извориште речи истовремено може да постави напоре-до па да нам њено настајање изнутра расветли.

О овоме описаном збивању могло би се исто тако поуздано рећи да је само диван привид, наиме она малопре помисута аполонска обмана чије дејство треба да нас ослободи од диониске навале и прекомерности. Јер у основи је однос музике према драми управо обрнут: музика је права идеја света, драма само одсјај те идеје, њена упојединачена сенка. Она истовременост између мелодијске линије и живог лика, између хармоније и особених односа тога лика истинита је у супротном смислу но што би нама, кад гледамо музичку трагедију, могло да изгле-

да. Можемо лик највидљивије покретати, оживљавати и изнутра осветљавати, он увек остаје само појава од које никакав мост не води у праву, истиниту стварност, у срце света. А из тог срца проговара музика; и безбројне појаве оне врсте могле би да пролазе поред исте музике – оне никад не би исцрпљењену суштину, него би увек биле само њене површинске слике. Помоћу популарног и потпуно погрешног супротстављања душе и тела ништа се, да богме, не може објаснити, а све се може побркати у сагледању тешког односа између музике и драме: нефилософска сировост тог супротстављања изгледа као да је управо код наших естетичара, ко зна због којих разлога, постало радо исповедано вјерују, док о супротности појаве и ствари по себи ништа нису научили или, из такође непознатих разлога, ништа нису хтели да науче.

Уколико се при нашој анализи показало да је аполонско начело у трагедији својом обманом однело пуну победу над диониским праелементом музике и њу искористило за своје намере, наиме за најјаче расветљавање драме, онда свакако треба додати једно веома важно ограничавање: у најбитнијој тачки она аполонска обмана пробијена је и уништена. Драма, која се музиком у тако изнутра осветљеној јасноћи свих покрета и лица простире пред нама као да гледамо како на разбоју, под трзавим покретима чунка увис и наниже, настаје ткање – постиже, као целина, дејство које је с ону страну свих

аполонских уметничких дејстава. У целокупном дејству трагедије диониско начело поново претеже; она се завршава звуком који се из царства аполонске уметности никад не би могао да зачује. И тако аполонска обмана испољава оно што јесте, обављање стварног диониског дејства копреном која га покрива за све време трајања трагедије; а то дејство је ипак толико моћно да на крају и саму аполонску драму потисне у једну сферу где она проговара диониском мудрошћу и где саму себе и своју аполонску очигледност пориче. Тако би се тешки однос аполонског и диониског начела у трагедији заиста могао симболично представити братским савезом оба божанства: Дионис говори Аполоновим језиком, а Аполон на крају Дионисовим, чиме је постигнут највиши циљ трагедије и уметности уопште.

## (22)

Нека пажљиви пријатељ предочи себи дејство праве музичке трагедије чисто и непомешано, по својим искуствима. Мислим да сам феномен тога дејства тако свестрано описао да ће он сопствена искуства умети себи да протумачи. Сетиће се, наиме, како се у односу на миг што се пред њим креће осећао уздигнут до неке врсте свезнања, као да моћ вида његових очију више није само површинска него уме да продре у унутрашњост, па узавирање воље, борбу побуда, набујалу реку страсти сад, помоћу музике, види пред собом такоређи чулно опажљив-



во, као мноштво линија и ликova у живом покрету, па може да зарони до у најтананије тајне несвесних покрета чувства. Док тако постаје свестан највишег потенцирања својих нагона, усмерених на видљивост и озареност, исто тако поуздано осећа да мноштво аполонских уметничких дејстава ипак не ствара блажено упорно остајање у безвољном посматрању које ликовни уметник и епски песник, стварно аполонски уметници, својим уметничким делима код њега изазивају: тј. у том посматрању постигнуто оправдање света индивидуације која је врхунац и суштина аполонске уметности. Он гледа озарени свет позорнице, па га ипак пориче. Трагичног јунака види пред собом у епској јасноћи и лепоти, па ипак ужива у његовом уништењу. До дна свата збивање на позорници и радо бежи у несхватљиво. Јунакове поступке осећа оправданим, па ипак је још више окрепљен кад ти поступци униште свог зачетника. Грози се од патњи које ће погодити јунака, па ипак наслућује у њима неку вишу, много надмоћнију насладу. Он гледа више и дубље него икад, па ипак би желео да је слеп. Одакле треба да изведемо ово чудно раздвајање себе, то преламање аполонског врха, ако не из диониске чари која, на изглед подстичући аполонске покрете чувства до највећег степена, ипак још уме преобиле аполонске снаге да присили да њој служи. Трагички мит може се разумети само као сликовито представљање диониске мудрости помоћу аполонских уметничких средста-

ва: мит одводи свет појава до границе где овај самог себе пориче и покушава да побегне патраг у недра истините и једине стварности; где онда, заједно с Изолдом, запева своју метафизичку лабудову песму овако:

„У морима сласти  
 распеваних звона,  
 и мирисних таласа  
 разбукталих звона,  
 и у духу свемира  
 сред вечних васпона –  
 бесвесно – највећа сластина

На основу искустава истински естетског слушаоца, замисљамо трагичког уметника самог како попут обесног божанства индивидуације, ствараје своје ликове, у ком смислу његово дело једва може бити схваћено као „подражавање природе“ – али како затим његов големни диониски нагон прогута цео свет појава, да би иза тог света и његовим уништењем дао да се наслути највиша уметничка прарадост у недрима Цра-Једног. Истина, о том повратку у празавичај, о братском савезу та два уметничка божанства у трагедији, и о како аполонском тако и диониском узбуђењу слушаоца не умеју наши естетичари ништа да вам саопште, док не поустају у гежњи да рвање јунаково са судбином победу етичког светског поретка или трагедијом постигнуто пражњење ефеката означе као оно што је суштини-

ски трагично: та неуморност доводи ме да помисао да они можда уопште нису естетски узбудљиви људи, и при слушању трагедије, ваљда, само као морална бића долазе у обзир. Још никад – после Аристотела – није дато објашњење трагичког дејства из којег би се могао извести закључак о уметничким стањима, о естетској делатности слушалаца. Час треба сажаљење и плашљивост да нађу одушке и растерећење у озбиљним збивањима на позорници, час треба при победи добрих и племенитих начела, при жртвовању јунака у смислу неког етичког посматрања света да се осетимо уздигнути и одушевљени: и као што ја поуздано верујем да је за многе људе управо то, и само то, дејство трагедије, тако из овог јасно произилази да сви они, заједно са својим тумачима – естетичарима, о трагедији као највишој уметности ништа нису сазнали. Оно патолошко пражњење, одушка, Аристотелова катарса, о којој филолози нису начисто да ли је треба убројати у медицинске или у моралне феномене, подсећа на једну значајну Гетеову слутњу. „Без живог патолошког интереса“, каже он, „ли мени није никад полазило за руком да ма коју трагичку ситуацију обрадим, па сам је зато пре избегавао него тражио. Да ли је и то можда једно од преимућстава древних песника што је и оно највише патетично у њих било само естетска игра, кад у нас мора суделовати и природна истина да би се створило такво дело?“ На ово дубокомисаоно питање смемо сада, после на-

ших дивних искустава, дати потврдан одговор, пошто смо управо код музичке трагедије са чуђењем доживели како највише патетично заиста може да буде само естетска игра; зато можемо веровати да се прафеномен трагичног тек сад може с извесним успехом описати. Ко и сад још прича само о заменичким дејствима из ванестетских сфера а не осећа се издигнут изнад патолошко-моралног процеса, нека очајава због своје естетске природе, а ми му, као безазлену накнаду, препоручујемо тумачење Шекспира на Гервинусов начин и ревнсно изналажење „песничке правде“.

Тако је с препородом трагедије поново рођен и естетски слушалац, на чијем је месту досад у гледалишту обично седело неко чудно *quidproquo*, са напола моралним и напола учевним захтевима — „критичар“. У његовој досадашњој сфери све је било вештачко и само привидом живота премазано. Уметник-извођач заиста више није знао шта да уради с таквим слушаоцем који се понаша као критичар, и зато је, заједно са драматичарем или оперским композитором који га надахњује, немирно изгледао последње остатке живота у тим уображеним и празним, за уживање неспособним бићима. Од таквих „критичара“, међутим, састојала се досад публика; студент, ученик, па чак и најбезазленије женско створење били су, и без њихова знања, васпитањем и часописима већ припремљени за слично схватање и примање уметничког дела. Племенити-

је природе међу уметницима рачунале су коју такве публике на буђење морално-религиозних снага, и призивање „етичког светског поретка“ заступнички се јављао онде где би у ствари моћна уметничка чар требало да одушеви правог слушаоца. Или је драматичар неку величанствену, у најмању руку узбудљиву тенденцију политичке и друштвене садашњице тако разговетно јасно приказао да је слушалац могао да заборави на своју критичку замореност и да се преда сличним афектима, као у патриотским или ратоборним тренуцима, или пред скупштинском говорницом, или при осуди злочинства и порока; такво отуђивање од правих намера уметности морало је ту и тамо да доведе просто до култа тенденције. Међутим, појавило се оно што се у свим извештаченим уметностима одувек појављује – вратоломно брзо изопачавање тенденција, тако да се, на пример, тенденција да се позориште употреби као приредба за морално васпитавање народа, која се у Шилерово доба узимала сасвим озбиљно а сад већ убраја у невероватне старине једног превазиђеног образовања. Док су критичар у позоришту и на концерту, новинар у школи, штампа у друштву дошли на власт, уметност се изопачила и предмет забаве најниже врсте, а естетска критика употребљавала се као везиво једне таште, расејане, саможиве и поврх тога бедно неоригиналне друштвености, чији смисао објашњава Шопенхауерова парабола о бодљикавој прасиди: тако да се ни у једно доба ни-

је толико брбљало о уметности а уметност тако мало ценила. Може ли се још општити са човеком који је кадар да се забаве ради расприча о Бетовену и Шекспиру? Нека свако одговори на то питање по свом осећању: одговором ће свакако доказати шта замишља под „образовањем“ . под претпоставком да уопште тражи одговор на то питање нако већ занемео од запрепашћења.

Насупрот томе могао би многи, од природе племенитије и тананије обдарени човек, мада се на описани начин постепено претворио у критичког варварина, да прича о неком неочекиваном колико и потпуно неразумљивом дејству којим је, рецимо, једна успела представа Лјонгринна деловала на њега; само што му је можда недостајала рука која би га се уз опомену и објашњење дотакла, тако да је и несхватљиво разнородно и сасвим неупоредљиво чувство, што га је тада потресло, остало усамљено и, попут тајанственог сазвежђа, после краткотрајног сјаја одједном угасло. Тада је наслутно шта је естетски слушалац.

(23)

Ко сасвим тачно хоће самог себе да испитује колико је сродан истинском естетском слушаоцу, или припада заједници сократско-критичних људи, нека само искрено постави себи питање: са каквим чувством прима чудо приказано на позорници; да

ли можда при том осећа како му је увређен историјски, на строго психолошки каузалност усмерени смисао, или са благонаклоном концесијом допушта чудо као детету разумљив а њему отуђен феномен, или при том отрпи било шта друго. По томе ће, напме, моћи да мери колико је уопште способан да разуме мит, сажету слику света која, као скраћење појаве, не може да се лиши чуда. Вероватно је, међутим, да се свако, при строгом испитивању, осећа толико расточен критичко-историјским духом нашег образовања да само можда научним путем, посредовањем апстракција, може да поверује у некадашње постојање мита. Без мита пак свака култура губи своју здраву, стваралачку природну снагу: тек митовима опасани хоризонт заокружује цео један културни покрет у целовито јединство. Све снаге маште и аполонског сна тек митом спасавају се од дутања насумице. Сlike мита морају да буду непримећени, свуда присутни демонски чувари, под чијом заштитом расте млада душа, а по знацима тих слика човек тумачи свој живот и своје борбе: ни држава сама не познаје моћније неписане законе но што је митски темељ који јемчи за њену везу с религијом, за њено израстање из митских представа.

Поставите напоредо апстрактног без митова руковођеног човека, апстрактно васпитање, апстрактни морал, апстрактно право, апстрактну државу; замислите неуредно, никаквим завичајним митовима необуздавано тумарање уметничке маште; предста-

вите себи једну културу која нема чврсто и свето праседиште, него је осуђена да исцрпи све могућности и да се оскудно храни плодовима свих култура – то је садашњица, резултат оног на уништење усмереног мита сократизма. И тако сад стоји човек без митова, вечито гладан, испод свих прошлости, и копајући и ријући тражи корење, па макар их морао ишчепкати из најдаљних старина. На што указује огромна историјска потреба незадовољене модерне културе, то окупљање око себе безбројних других култура, то заморно хотење сазнања, ако не на губитак мита, на губитак митског завичаја, митског материног крила? Запитајмо себе да ли је то грозничаво и тако језиво мицање ове културе нешто друго до пожудно хватање и храбљење којим гладан хоће да се дочепа хране – а ко би још пристао да нешто пружи таквој култури коју све што прогута не може да засити и под чијим се додиром и најјача, најлековитија храна обично претвара у „историју и критику“?

Човек би и због нашег немачког бића морао болно да очајава, кад би оно на исти начин било нераскидиво заплетено са својом културом, чак поистовећено с њом као што то од цивилизоване Француске можемо на наше запрепашћење да опажамо; и оно што је дуго времена било велико преимућство Француске и разлог њене огромне надмоћности, управо поистовећеност народа и културе, могло би нас – гледајући приказ који нам сада пружа – нагнати да као срећу славимо то што ова наша тако



сумњива култура досад нема ничег заједничког са племенитом сржи нашег народног карактера. Све наше наде, напротив, хватају се чежњиво за опажање да испод овог немирно усковитланог културног живота и грчевитог образовања скривено почива једна дивна, у својој суштини дозрала, прастара снага која се, истина, само у великим тренуцима једном моћно покрене, па онда опет сања о будућем буђењу. Из тог понора израсла је немачка реформација, у чијем је коралу први пут зазвучала будућа песма немачке музике. Тако дубоко, смело и душевно, тако неизмерно добро и нежно звучи Лутеров корал, као прво диониско вабљење које допире из густог шипражја, при приближавању прозећа. Нему је надмећући се у одјеку одговорила свечано обесна празничка поворка диониских занесењака којима имамо да захвалимо за немачку музику, којима ћемо захваљивати за препород немачког мита!

Знам, пријатеља који ме саосећајно прати морам да одведем на висине усамљеног посматрања где ће наћи само мало сапутника, па му бодрети довикујем да се морамо чврсто придржавати за наше светле вође, Хелене. Од њих смо досад, ради пречишћења свог естетског сазнања, позајмили два божанства од којих свако влада једним одвојеним царством уметности, и чије смо узајамно допирење и подстицање наслутили на основу хеленске трагедије. Нужно смо стекли утисак да је пропаст хеленске трагедије изазвана чудноватим раскидањем оба

уметничка пранагона; с овим збивањем била је у потпуном складу дегенерација и промена хеленског народног карактера. позивајући нас на озбиљно размисљање о томе како су уметност и народ, мит и морал, трагедија и држава неминовно и чврсто срасли у својим темељима. Пропаст трагедије истовремено је и пропаст мита. Дотад су Хелени били нехотице присиљени да све што доживљавају одмах надовежу на своје митове, штавише да то схвате само таквим надовезивањем, због кога им је и најближа садашњост морала да изгледа *sub specie aeternitatis*\* и у извесном смислу безвремена. У ову реку безвременог, пак, заронила се како држава тако и уметност, да би у њој нашле мир од бремена и похлепе тренутка. Ни само толико вреди један народ – као и човек, уосталом – колико на своја доживљавања уме да утисне печат вечног, јер тиме се одваја од световног и показује своје несвесно унутарње убеђење у релативност времена и у истински, то јест метафизички значај живота. Супротност настаје кад један народ почиње себе да схвата историјски и руши митске бедеме око себе, тиме је обично повезано одлучно окретање ка световном, кидање са несвесном метафизиком његовог ранијег постојања, са свим етичким последицама. Хеленска уметност а првенствено хеленска трагедија зауставиле су пре свега уништење мита: и оне су морале да бу-

\* Под видом вечности – Прим. прев.

ду уништене да би се могло живети одвојено од завичајног тла, необуздавано у пустој дивљини мисли, морала и дела. И данас још покушава метафизички нагон да себи, макар у ослабљеном облику, створи преображај у сократизму науке који подстиче на живот; али, на ниским степенима тај исти нагон доводи је само до грозничавог тражења које се постепено губило у пандемонијуму одасвуд напавирчених митова и сујеверја, у чијој је средини Хелен седео неутољена срца, док није научно да хеленском ведрином и хеленском лакомислености, као Грекул, маскира ту грозницу или да се у неком источњачки тупом сујеверју потпуно ошамути.

Овом стању смо се ми, откако је александријски-римска старина у петнаестом веку – после једног дугог међучина који се тешко може описати – поново пробудила, веома упадљиво приближили. На врховима иста пребогата жудња за знањем, иста неутољена проналазачка срећа, исто чудовишно окретање ка световном, а напоредо тумарање без завичаја, похлепно тискање око туђих столова, лакомислено обожавање садашњине или тупо ошамућено одвраћање\*, све *sub specie seculi*\*: „садашњег времена“; ти слични симптоми допуштају нагађање сличног недостатка у срцу те културе, слутњу да је мит уништен. Чини се једва могућим да се туђ мит са трајним успехом накалеми а да се дрво тим

\* Под визом столећа. – Прим. прев

калемљењем кобно не оштети: оно је можда једанпут довољно снажно и здраво да тај туђ елемент страшном борбом опет излучи, али обично облесно и закржљало мора да се у грозничавом бујању расточи. Ми толико полагамо на чисто и снажно језгро немачког бића да управо од њега смело очекујемо то излучење на силу накалемљених туђих елемената, и сматрамо могућим да се немачки дух поново сети себе. Можда ће многи помислити да тај дух борбу мора да отпочне излучивањем романског елемента; за шта би спољну припрему и подстицај смео да упозна у победоносној храбрости и крвавој слави последњег рата, али унутарња принуда мора да тражи у такмичарској ревности да увек буде достојан узвишених поборника на том путу, Лутера као и наших великих уметника и песника. Али, нека никад не верује да ће сличне борбе моћи да извојује без својих домаћих богова, без свога митског завичаја, без „враћања“ свих немачки ствари! И, ако би се Немац оклевајући освртао за неким вођом који би га опет вратио у давно изгубљени завичај, чије путеве и стазе он већ једва познаје – нека само послуша умилно вабљење диониске птице која леприша над њим и хоће да му покаже пут онамо.

(24)

Између чудноватих уметничких дејстава музичке трагедије морали смо да истакнемо једну аполонску обману којом треба да будемо спасени од непо-

средног поистовећења с диониском музиком. Док наше музичко узбуђење може да нађе одушке на аполонском подручју и у једном утиснутом видљивом посредничком свету. При том нам се чинило да опажамо како је управо том одушком, тим пражњењем, онај посреднички свет сценског збивања, драма уопште, у таквом степену постојао изнутра видљив и разумљив какав се у свеколикој осталој аполонској уметности не може постићи, тако да смо овде где је она такорећи духом музике окрилаћена и пренесена унис, морали да признамо највише потенцирање њених снага па према томе, у оном братском савету Аполона и Диониса, врхунац како аполонских тако и диониских уметничких намера.

Додуше, аполонска пројекција управо при унутарњем осветљавању помоћу музике није постигла оно особено дејство слабијих степена аполонске уметности: оно што еп или живостворени камен могу, наиме да посматрачево око приморају на спокојно одушевљавање светом индивидуације, то се овде упркос јаче животворности и јасноће није могло постићи. Гледали смо драму и оштрим погледом продирали у њен унутарњи узбуркани свет побуда – па ипак нам се чинило да мимо нас пролази само једна алегорична слика, чији смо најдубљи смисао, како смо веровали, готово наслутили и коју смо, као завесу, желели да одмакнемо, како би иза ње угледали праслику. Најјаснија развођетност слике није нам била довољна: јер, она као да је колико

откривала толико и покривала нешто: и док се чинило да својим алегоричним открочењем позива на раскидање вела, на обнажавање позадине, управо она сасвим озарена свевидљивост држала је опет очи приковане и бранила им да дубље продру.

Онај ко то није доживео – да истовремено мора да гледа и истовремено да чезне да премаши то гледање – тешко ће моћи да замисли како одређено и јасно та два процеса при посматрању трагичког мита могу да постоје напоредо и да се осете напоредо: док ће ми заиста естетски гледаоци потврдити да је међу чудноватим дејствима трагедије та напоредност најчудија. Ако феномен естетског гледаоца пренесемо у сличан процес у уметнику трагичару, разумећемо генезу трагичког мита. Он с аполонском уметничком сфером дели пуно уживање у привиду и у гледању, а истовремено пориче то уживање и налази још веће задовољство у уништењу видљивог света привида. Садржина трагичког мита је, пре свега, епски догађај уз величање јунака-борца; али откуд потиче она загонетна црта да се патња судбини јунака, најболнија савлађивања, најмучније супротности, побуда, укратко егземплификација оне Силенове мудрости или, естетски изражено, оно ружно и нескладно, у тако безбројним облицима, с таквом нарочитом наклоношћу увек изнова приказује, и то баш у најбујнијем и најмлађем узрасту једног народа – ако се управо у свему томе не схвата једна више наслада?

Јер то што се у животу занета тако трагично збива понајмање би могло да објасни настајање једног уметничког облика; ако уметност није само подражавање природне стварности, него управо метафизички додатак природне стварности постављен поред ње ради њеног савлађивања. Трагички мит, уколико уопште спада у уметност, узима пуног учешћа у овој преображавалачкој намери уметности уопште; шта он преображава кад појавни свет приказује у слици јунака који пати? Понајмање „стварност“ појавног света, јер он нам баш казује: „Погледајте! Погледајте добро! То је ваш живот! То је скалаљка на вашем животном сату!“

И тај живот показивао је мит, да би га пред нама преобразио? А ако не, у чему се онда крије естетско уживање којим пуштамо да и те слике пролазе мимо нас? Ја се распитујем за естетско уживање, а врло добро знам да многе од тих слика могу сем тога, понекад, да изазову и морално уживање, речимо у облику сапатње или стичког ликовања. Међутим ако би дејство трагичног хтео да изведе једино из моралних извора – као што је то у естетици неувиле дуго био обичај – тај нека не верује да је тиме учинио нешто за уметност, која, пре свега, мора да захтева чистоту у својој области. За објашњење трагичког мита први захтев је да се њему својствено уживање тражи у чисто естетској сфери не прелазећи на подручје сажаљења, страха, стички узвише-

ног. Како може ругоба и несклад, садржинна трагичког мита, да изазове естетску насладу?

Ту је ето, потребно да се једним смелим залетом пребацимо у метафизику уметности, па понављамо раније речи да постојање и свет изгледају оправдани једино као естетски феномен: у ком смислу нас управо трагички мит треба да убеди како су чак и ругоба и несклад уметничка игра коју воља, у вечитом преоблињу своје насладе, игра са самом собом. Тај, тешко схватљиви прафеномен диониске уметности постаје, међутим, директним путем једино разумљив и непосредно схватљив у чудесном значају музичке дисонанце, као што уопште музика, постављена поред света, једина може да нам пружи појам о томе шта се подразумева под оправдањем света као естетског феномена. Уживање које изазива трагички мит има исти завичај као и чувство пуно насладе што га улива дисонанца у музици. Диониско начело, са својом чак и у болу схваћеном и примљеном пранасладом, јесте заједничко материно крило музике и трагичког мита.

Није ли у међувремену, због тога што смо музички однос дисонанце призвали у помоћ, решење тешког проблема трагичког дејства битно олакшано? Јер, сад схватамо шта значи у трагедији истовременост когења да се гледа и чежње да се гледање премаши; то стање у односу на уметнички примењену дисонанцу морали бисмо, ето, да одредимо овако: хоћемо да слушамо а истовремено чезнемо да према-



шимо слушање. То стремљење у бесконачно, узмах чежње, при највишој наслади у јасно схваћеној стварности, подсећају нас да у оба та стања морамо упознати један диониски феномен који нам игру изграђивања и разарања индивидуалног света увек изнова открива као излив пранасладе, на сличан начин као кад мрачни Хераклит силу која ствара свет употређује са дететом што играјући се каменчиће премешта и хумчице песка наслаже па опет растури.

Да би се, дакле, диониска способност једног народа могла правилно оценити, морали бисмо помислити не само на музику тог народа него исто тако и на његов трагички мит, као на другог сведока те способности. При овом најближем сродству између музике и мита треба, дакле, на сличан начин претпоставити да ће с изрођавањем и изопачавањем мита бити повезано и закржљавање музике: у слабљењу мита уопште долази до израза и попуштање диониске способности. А један поглед на развој немачког бића неће нас оставити у сумњи ни о једном ни о другом; у опери као и у апстрактном карактеру нашег мита лишеног постојања, у уметности која се срозала до забаве као и у животу којим управљају појам, открила нам се она колико неуметничка толико и за живот убитачна природа сократског оптимизма. Али, за нашу утеху, било је знакова да немачки дух ипак у сјајном здрављу, дубини и диониској снази неразорен почива и сања у неком неприступачном понору, слично витезу који се испру-

жио у сну; из тог понора диже се диониска песма према нама дајући нам на знање да немачки витез и данас још сања свој древни диониски мит у блажено озбиљним сновиђењима. Нека нико не поверује како је немачки дух заувек изгубио свој мистички завичај, кад још тако јасно разабире гитичје гласове који му причају о том завичају. Једног дана освануће будан, у јутарњој свежини после неизмерног сна: онда ће убити змаја, уништити подмукле патуљке и пробудити Брунхилду – а ни Вотаново копље неће моћи да му препречи пут!

Пријатељи моји, ви који верујете у диониску музику знате и шта за нас значи трагедија. У њој је трагички мит поново рођен из музике – а он вам допушта да се свему надате и да оно најболније заборавите! А најболније за све нас то је дуго понижавање у којем је немачки геније, отуђен од дома и завичаја, живео у служби подмуклих патуљака. Ви схватате ту реч – као што ћете, на крају, схватити и моје наде.

(25)

Музика и трагички мит подједнако су израз диониске способности једног народа, и нераздвојни су. Обоје потичу из једног уметничког царства које лежи с ону страну аполонског; обоје озаравају једну област у којој узбудљиви акорди дисонанције као и стравична слика света умилно нестају; обоје се играју жаоком зловољности, уздајући се у своје бескрајно моћне чаробњачке вештине; обоје оправдавају

том игром постојање чак и „најгорег света“. Овде се диониско начело, мерено аполонским, показује као вечита и исконска уметничка моћ која оживотворује цео свет уопште: у чијем средишту треба да се појави један нов привид са снагом преображавања, како би живи свет индивидуације одржао у животу. Ако бисмо могли да замислимо оваплоћење дисонанције у људском облицију – а шта друго је човек? – онда би тој дисонанцији, да би могла да живи, била потребна дивна илузија, која би њено сопствено биће прекрила велом лепоте. То је истинска уметничка намера Аполонова, у чије име обухватамо све оне безбројне илузије лепог привида које у сваком тренутку чине постојање уопште достојним живљења и подстичу на доживљавање следећег тренутка.

При том од оног темеља свег постојања, у диониској подземно дубокој основи света, у свести људске јединке сме да продре само тачно онолико колико аполонска снага озаравања и преображавања може опет да савлада, тако да су та два уметничка нагона приморана да своје снаге развијају у строгој узјамној сразмери, по законима вечите правде. Тамо где се диониске силе овако силовито дижу како то ми доживљујемо, мора да се већ и Аполон, облаком обавијен, спустио к нама; његова најраскошнија дејства лепоте ваљда ће гледати неки будући нараштај.

А да је то дејство потребно, најпоузданије би свако осетио, интуицијом, кад би се макар и у сну, нашао враћен у неку старохеленску егзистенцију:

шетајући под високим јонским колонадама, дижући поглед ка хоризонту пресеченом чистим и племенитим линијама, гледајући како му се преображени лик огледа у сјајном мрамору, а око њега свечано корачају или се меко крећу људи оглашавајући се складним звуком и ритмичким језиком покрета -- зар он не би под овом непрекидном бујицом лепоте, дижући руке прем Аполону, морао да узвикне: „Блажени народе Хелена! Како велик мора међ вама да је Дионис, кад делфијски бог сматра потребним да примени толико чари да би излечио ваше дитирамско лудило!“ – Човеку у таквом расположењу могао би неки прастари Атињанин, погледавши га узвишеним погледом Есхиловим, слободно да одговори: „Али реци, ти чудни туђинче, колико је овај народ морао да препати да би могао постати овако леп! А сад ме прати на представу трагедије и принеси заједно са мношћу жртву у храму оба божанства!“

## О АУТОРУ

Фридрих Нице (1884-1900), немачки филозоф, један од најутисајнијих мислилаца модерног доба, свој велики филозофски опус започео је изузетним списом *Рођење трагедије из духа музике*, 1872. (Године 1906. спис је насловљен са *Рођење трагедије* или: *Хеленство и песимизам*, што се и самом Ницеу својевремено чинило бољим, јер је недвосмислено указивало на драгоцену поуку о томе „како су Грци рашчистили с песимизмом, чиме су га савладали ...“

Студирајући класичну филозофију, Нице ће у хеленској култури открити узор праве културе, испуњен дионизијским заносом пресоократовске Грчке, занос из кога ће извирати сав његов филозофски поглед на свет и живот. Ученик сам филозофа Диониса, и волео бих још пре бити сатир него светац, каже сам Нице. И као прави филозофски сатир, бујног темперамента, више песник неголи научник, поклоник музике, фруле Дионисијеве, Нице ће само својим језиком, у афористичком облику, написати значајна филозофска дела: *Несавремена посмајтра-*

ња (1873-1876), *Људско, одвише људско* (1878), *Зора* (1881), *Весела наука* (1882). Тако је говорио *Зарајџустира* (1883-1891), *С ону сјрану добра и зла* (1886), *Генеалогија морала* (1887), *Воља за моћ* (1895), *Дионисови дитирамби*, *Анархистӣ*. *Ниче против Вајнера*, *Ессе ното* (постх. објављено).

Три су основна мотива Ницеове филозофије: вечно враћање истог, воља за моћ и превредновање свих вредности. Али у том вечном враћању истог, и у беспопштеном превредновању свих вредности – Нице је као непролазне вредности истицао живот и уметност, у дионизијском симболу, тој „највишој афирмацији“. Афирмисати живот, и у његовом пролажењу и пропадању, и афирмисати уметност да се не би пропало од истине – рођење је трагедије из духа музике.

## САДРЖАЈ

Милош Н. Ђурић: Фридрих Ниче и хеленска култура . . . . .	5
--	---

### РОЂЕЊЕ ТРАГЕДИЈЕ

Покушај самокритике . . . . .	33
Рођење трагедије из духа музике Предговор Рихарду Вагнеру . . . . .	49
Рођење трагедије О аутору . . . . .	213

Фридрих Ниче  
РОЂЕЊЕ ТРАГЕДИЈЕ  
(1872, Немачка / 1960, Београд)  
Превела са немачког: *Вера Стојић*

*За издавача*  
Мирослав Дерета

*Рецензент*  
Сава Бабић

*Главни уредник*  
Дијана Дерета

*Ликовно-графичка опрема*  
Игор Шкрбић

*Лектор / Коректор*  
Јелена Павић

ISBN 86-7346-196-0

*Тираж*  
500 примерака

Прво издање

Београд 2001.

© Овог издања Графички атеље ДЕРЕТА  
(Слободна права дела)

© Превода Задужбина Иве Андрића

*Издавач/Штампа/Пласман*

Графички атеље ДЕРЕТА

Владимира Родовића 30, 11030 Београд

тел./факс: 011/ 512-221, 512-461

Интернет презентација: [www.dereta.co.yu](http://www.dereta.co.yu)

e-mail: [office@dereta.co.yu](mailto:office@dereta.co.yu)

Књижара ДЕРЕТА, Кнез Михаилова 46

тел: 011/ 627-934