

НИЧЕ: ТРАГИЧНА ИГРА И АФИРМАЦИЈА ЖИВОТА

У овом раду аутор ће се базирати на Ничеово дјело *Рођење трагедије*, у којем је он говорио о двама принципима стваралаштва, аполонском и дионизијском. Аполонски принцип усмјерен је на поредак у свим животним сферама, а дионизијски принцип је онај који афирмише слободу, живот и саму умјетност. Оно што је Ниче желио да покаже кроз ово дјело јесте значај умјетности, посебице грчке трагедије као пјесничке форме и музике за афирмацију живота. Поред разјашњења ова два принципа, аутор ће се бавити и Ничеовим разумијевањем првенствено трагедије као умјетничке форме која афирмишу живот, па затим разумијевањем музике и хора. Кроз рад ћемо покушати дотаћи и Ничеов однос према Хераклиту и Сократу.

Трагедија и трагичка мисао је оно што је обиљежило Ничеову рану филозофску мисао, али га у потпуности није напуштало ни касније. Ничеова филозофија, посебно дио који се односи на појам умјетности, веома је широк дијапазон његових мисли, па ће се аутор базирати само на оне дијелове које су везани за *Рођење трагедије*.

Кључне ријечи: трагедија, аполонско, дионизијско, музика, хор, слобода, умјетност, сократовска филозофија

* danijela.milinkovic@ff.ues.rs.ba

УВОД

Оно што је карактеристично за Ничеову филозофску мисао јесте да је он такав образац филозофа који се „игра“ са цијелом традиционалном филозофијом. Како је хеленска умјетност и култура била путоказ за све наредне културе тако је и њена филозофска мисао, али и тумачење важности трагедије за умјетност и филозофију, нагнало Ничеа да се са више пажње окрене ка анализи ових хеленских умјетничких форми. Морамо напоменути да код Ничеа није ријеч о оној умјетности која се може објаснити помоћу одређених филозофских појмова, као једном феномену који је свеприсутан у стварности, већ он умјетност доводи у непосредну везу са самим животом и филозофијом. Он је сва филозофска питања посматрао под лупом умјетности, а саму умјетност под лупом живота. Ничеово поимање умјетности и поимање трагичне игре представља стално трагање за афирмацијом живота и покушајима да се живот и постојање сагледају кроз саму умјетност. На ово нам указује и Михајло Ђурић у дјелу *Пушеви ка Ничеу*: трагичко увиђање да је живот „неуништиво моћан и пун радости“ упркос свем „ужасу или апсурду“ који га раздире (Ђурић, 1992: 83). Ниче, на неки начин, на умјетност гледа као дјелатност слободне игре потпуно растерећене од сврхе и као суштински и сврховит задатак којим се подупире и афирмише живот. „Та двострукост у Ничеовом схватању умјетности не показује се само у различитим списима из појединих фаза његовог живота, него се често конституише у једном једином појму, једној јединој речи као што је *decadence*, о којој он у једном даху каже најпротивречније ствари“ – истиче Ернст Белер [Ernst Behler] у свом тексту *О интeрпретацији и иџри* (2004: 162). Ничеово разматрање појма трагедије обиљежило је његово рано филозофско достигнуће. Међутим, то трагичко искуство свијета, иако је обиљежило Ничеову филозофију, јесте само један дио његове филозофије који се тиче естетичког оправдања свијета и живота (Ђурић, 1992: 83).

С обзиром да је Ничеов стваралачки опус веома широк, ми ћемо се у овом раду првенствено бавити анализом његових гледишта која је изнио у дјелу *Рођење трагедије*, као и критичким освртом филозофа који су се бавили његовом афирмацијом грчке трагедије и односом према њој.

ПРОБЛЕМ ТРАГИЧКОГ – АПОЛОНСКИ И ДИОНИЗИЈСКИ ПРИНЦИП

Ничеово промишљање трагедије био је један озбиљан мисаони подухват. Иако трагичка мисао није била једини појам којим се млади Ниче бавио, сматра се да се она истиче од свих осталих. Грчку трагедију Ниче је означио као „трагичко сазнање“ и да она има значај само ако је отјеловљење трагичког посматрања свијета и прихватање свих патњи из којих се могу црпити стваралачке снаге човјека. Шта је, по Ничеу, то трагичко сазнање, објашњава нам и Ђурић у дјелу *Ниче и митафизика*, гдје наводи:

У питању је парадоксално удруживање супротних елемената, увлачење ружног и нескладног у уметнички оквир, прихватање патње и невоље као моћних стваралачких полуга живота, чак нескривено уживање у пропасти и уништењу лепог и вредног. (Ђурић, 1984: 247)

То колико је трагичка мисао за Ничеа била битна, јесте и његова потврда да он себе сматра првим трагичким филозофом, насупротив томе што је појам трагедије био заступљен још код Аристотела. Он истиче:

имам право да себе сама схватам као првог трагичног филозофа [...] Пре мене није било овог претварања дионизијског појма у филозофски патос: недостајала је трагична мудрост. (Ниће, 2009: 71)

Трагедија се истиче по томе што је ослободила његове духовне снаге и може се сматрати мјестом са којег полазе све остале Ничеове филозофске мисли, те се због тога наводи да је његова филозофија „најдубље укоријењена у трагичкој мисли“ (Ђурић, 1992: 85). Како је за схватање трагичног узео симбол бога Диониса, не због намјере да на неки начин посебно истакне самог Диониса већ је имао потребу да дионизијско и трагично изједначи. На неким мјестима говорио је о трагедији и трагичном сазнању, док би на неком другом мјесту и у истом контексту говорио о дионизијском. За себе је говорио да је први који је с озбиљношћу разматрао феномен дионизијског. Да ово није био само његов младалачки занос, свједочи и његова каснија критика коју је изнио у дјелу *Ессе Ното*:

Пре мене није било овог претварања дионизијског појма у филозофски патос: недостајала је трагична мудрост – узалуд сам тражио знакова о њој чак код великих Грка филозофије,

код оних два stoleћа пре Сократа. Нека сумња ми је заостала код Хераклита, у чијој ми близини бива уопште топлије и угодније око срца, него ма где друго. (2009: 71–72)

О томе колико је Ниче био увјерен у то да су трагично и дионизијско два имена за исту ствар, те како је он први филозоф који се осмјелио поистовјетити та два појма, свједочи нам и Ђурић:

Није се устручавао да своје схватање света и живота назове једном трагичко, други пут дионизијско, а да себе самог схвати час као трагичког филозофа, час као ученика филозофа Диониса. Мислио је да у оба случаја с највећим могућим патосом каже за себе управо оно што је најважније по чему се битно разликује од својих филозофских претходника. (1984: 249)

Мада је Ниче употребљавао оба ова појма, трагично и дионизијско, колико у својим раним списима тако и у позним, може се пријетити да је ипак више употребљавао појам дионизијско, нарочито када га је користио у естетичком контексту, гдје га је сматрао коријеном трагичног, а свој идеал умјетности означавао је као – дионизијска умјетност. Тако је дионизијско, према Ничеу, постало естетички прафеномен и истинска умјетничка појава (Ђурић, 1984: 249). Трагедија, сматра Ниче, јесте једина умјетничка форма која кроз приказивање бола и патње бива у стању да исте надиђе и да у цијелости афирмише живот. Како он сам то касније, такође, објашњава у дјелу *Ессе Ното*:

Афирмација живота самог и у његовим најстранијим и најтврђим проблемима: воља за живот, у жртви својих највећих типова радовати се ради своје неисцрпивости – то сам ја назвао дионизијски, то сам разумевао као мост психологији трагичног песника. Не да се ослободи од страха и саучешћа, [...] – него да, изнад страха и саучешћа, буде сам велика радост постајања – она радост, која има у себи још и радост пропадања. (Ниће, 2009: 71)

У дјелу *Рођење трагедије* Ниче покушава да на примјеру грчке трагедије покаже како се снага живота може црпити из трагедије, као пјесничке форме. Приликом разматрања тих човјекових снага које су нас нагнале на стварање, он истиче два водећа принципа којима се, заправо, и водила хеленска традиција, а то су аполонски и дионизијски принцип. Ниче истиче да се умјетност као природна сила може само испољити кроз ова два стања и тако човјека ставити пред свијет принуде, како он наводи – „[...] принуда на визију или принуда на

оргијазам. Оба стања се могу наћи и у обичном животу, али у слабијем облику: у сну и у пијанству“ (Ниће, 2003: 319). Ниће је мотив за такво тумачење грче културе и грчке трагедије нашао у Шопенхауеровом дјелу *Свијет као воља и представа*, гдје је он вољу и представу ујединио у напетости аполонског и дионизијског принципа. Колики је био утицај Шопенхауера на Ницеа, свједочи нам и Жил Делез у дјелу *Нице и филозофија*, гдје наводи:

Противречност патње и живота, коначног и бесконачног у самом животу, појединачне судбине и универзалног духа у идеји; кретање противречности и њеног разрешења: ето тако је представљено трагичко. Међутим, ако погледамо *Рођење трагедије*, јасно видимо да Нице ту без сумње није дијалектичар, већ пре Шопенхауеров ученик. (1999: 16)

На оба ова начела гледао је као на умјетничке нагоне природе и темеље свеколике умјетности. У овим нагонима учествују сви људи и он их назива савршеним умјетницима. Овакво схватање је веома битна одлика Ницеовог раног схватања умјетности. „Нице је веровао да је овим померањем границе уметничког збивања знатно продубио Аристотелову одредбу уметности ка подражавања природе“, наводи Ђурић (1984: 252).

Аполонски принцип живота више је усмјерен на поредак у свим сферама живота, па тако и сфери умјетничког стварања, његовања унутрашњег свијета маште. Аполон је био симбол мирноће, самоконтроле, обуздавања. Насупрот томе, дионизијски принцип био је усмјерен на афирмацију слободе и уживања у животу и стварању. Дионизијски човјек је кроз игру и пјесму добијао натприродну снагу, забрављајући себе и изједначавајући се са боговима. Ова два принципа Нице види као два одвојена свијета и, како он наводи, то су свјетови сна и свјетови пијанства (2001: 52). У свијету сна сваки човјек постаје умјетник и по аполонском принципу мјере и савршенства ваја ликове богова. У свијету мјере и одређености нема мјеста оним пјесницима који ће своје надахнуће црпити из самога човјека, из дубина његове разуздане душе. Међутим, Нице схвата како овај битан, аполонски принцип у суштини њему није довољан да би могао афирмисати људски живот онако како он то замишља, те се окреће ка другом принципу који означава као свијет пијанства. Оно што је Ницеа потакло да се окрене овоме принципу јесте и чињеница да је спознао да се једино кроз дионизијски принцип може освијетлити људски живот у цјелини и све оно што је било скривено под сјајем олимпијских богова. Како Ђурић истиче:

По Ничеовом мишљењу, Аполон је научио Грке да „стварност сна“ вреди више него „стварност дана“, те да људски живот постаје могућан и вредан живљења само помоћу уметности. Дионис им је ипак открио најдубљу тајну људске егзистенције, показао пут који води у само средиште божанског живота. Обузет дионизијским заносом, појединачни човек прекорачује границе своје индивидуалности, доживљава потпун унутрашњи преображај. (Ђурић, 1984: 253)

Наташа Вилић у свом дјелу *Умјетности и стварности* истиче Ничеово схватање по коме човјек не треба да буде вођен само разумом и интелектом већ да се треба окренути ка ирационалном, што и јесте темељ људског стваралаштва.

Ниче дубоко вјерује у то да је човјеку неопходно да престане са слијепом вјером у моћ и снаге интелекта, те да престане да се ослања искључиво на разум. Дионизијски дух јесте утемељен у ирационалном и као такав он мора бити што је увијек и био, а то је извор истинског стваралаштва. Из тог разлога Ниче сматра да су умјетници чак и од неких философа ближи истини. (Вилић, 2021: 28)

Опијеност, пише Ниче, подразумијева радост, а радост опијања даље подразумијева превелики осјећај моћи. Ниче сматра да без опијености нема стварања, а без стварања нема умјетности. Опијеност је, према његовом мишљењу, она снага која нас наводи на дјелање, било да је то опијеност приликом полног узбуђења или узбуђења услед наших превеликих жеља, такмичења и сл. Хајдегер у свом дјелу *Ниче* наводи да је опијеност основно естетско стање (Хајдегер, 2009: 109). Ниче сматра да оно што је суштинско у опијености јесте повећање снаге и пуноће живота. Опијеност никако не треба сматрати као неки вишак снаге, већ то повећање треба схватити као могућност умјетника да искорачи изван себе. То стање не може бити неко пролазно стање које човјека обузима на кратко вријеме, већ стање у коме се он задржава дуже вријеме, те се то стање не може назвати афектом, јер афекат је неко осјећање које обузима на краћи период. То стање опијености код Ничеа, Хајдегер дефинише на сљедећи начин: „Онда се уметничко стање ‘опијеност’, ако је оно више од пролазног афекта, можда може схватити као страст“ (2009: 114). За Ничеа опијеност никако није само стање узбуђења и хаоса, како Хајдегер каже, – тетурање тамо-амо већ стање у коме се на најбољи начин очитује побједа форме, те тако омогућава утемељење стања опијености (2009: 133).

У оваквом свијету пијанства човјек поново постаје централна категорија, те се природа, која је иначе била отуђена од човјека у корист истицања божанстава и божанских закона, враћа човјеку и покушава опет да пригрли „блуднога човјека“ као њену сопствену творевину (Ниче, 2001: 52). У дионизијском принципу човјек је ослобођен закона и као такав он је у могућности да се поново помири са својим ближњима, а да му онај Мајин вео¹ не буде сметња том сједињењу. Дионис је једини бог у хеленској митологији који представља један трагични лик бога који пати. Међутим, иако је трагично у основи дионизијског принципа, ипак Дионис на крају успијева да превлада бол и патњу те тако афирмише радост живота.

У складу с овим Ниче истиче да је дионизијски умјетник онај који је у хармонији са Пра-Једним, потпуно је поистовјећен са њим и његовим болом, те као такав може да ствара слику Пра-Једнога, која ће свој потпуни облик добити тек у музици (Ниче, 2001: 75). У аполонском принципу Пра-Једно је своје избављење и оправдање видјело само кроз вео привида, док у свијету пијанства оно потпуно скида вео привида и мјере и постаје оно што јесте у своје прапочетку, а то је бол и патња. Дионизијски принцип тада постаје онај принцип који у свој својој немјерљивости и опијености почиње да приказује оно што заиста јесте, тј. почиње да открива истину и полако уклања аполонски принцип са трона. Дионизијски човјек је човјек који се игра и пјева и као такав дјелује зачарано и опијено. Тада он више није дио умјетности у смислу ствараоца, већ је постао и сам умјетничко дјело живота. Овакво виђење дионизијског човјека, који заборавља себе, јесте повреда аполонског принципа, али Ниче сматра да је овај самозаборав управо врхунац умјетности, уживања и задовољства.

Како је својевремено и до Хелена стигла вијест да се у свијету одвијају разне светковине које славе живот у смислу распојасаности и оргијастичког понашања, тако су и они покушали да помире свој одмјерени аполонски принцип с овим новим идејама слављења живота, односно дионизијским принципом. Дионизијски принцип тада се почео славити као онај који је избавио хеленски свијет и преобразио га, тако да је и сам постао умјетнички феномен. У таквом прео-

¹ Мајин вео је синтагма коју је Ниче преузео од Шопенхауера да би објаснио утицај привида аполонског принципа и обману која нам је наметнута у том свијету сна. У *Рођењу трагедије* он наводи ову синтагму у смислу раскидања са свијетом сна и ту нам наводи да је овај вео растргнут на дијелове и „у ритам лепрша над тајанственим једним“ (Ниче, 2001: 57).

браженом свијету, свијету који је устројен по дионизијским законима, мјера као принцип свијета нестаје, а оно што сада постаје истина стварности бива прекомјерност уопште. То се најбоље може видјети преко Ничеовог објашњења дионизијске музике, гдје он наводи: „Огласила се целокупна прекомерност природе у наслади, патњи и сазнању, пењући се до продорног крика“ (Ниче, 2001: 71). У дионизијском дитирамбу човјек је славио живот, а његова способност за симболично исказивање свијета била је појачана. Појачана је и човјекова способност за исказивање ритма и хармоније, које више није било одмјерено и једнолично као у аполонској музици, већ силовито и страшно. При продору дионизијског у аполонски свијет привида, умјетност привида почела је да губи свој смисао, те из своје опијености и противрјечности покушавала је да каже истину, како Ниче наводи, „из болова рођена настада проговарала је из срца природе“ (2001: 71).

Међутим, иако је дионизијски принцип дјеловао против аполонског и покушавао да сруши његову владавину привида и крутости, аполонски принцип је опстајао, како Ниче сматра, као онај који је вид неког ратничког табора, као тврђавом ограђена умјетност. Ниједан од ових принципа није укинуо онај други, но су, смјењујући се, један па други, владали цјелокупним хеленским бићем, те се сада може примијетити како „ову наивну дивоту опет гута снажна бујица дионизијског, и како се насупрот овој новој сили оно аполонско уздиже до круте величанствености дорске умјетности и дорских погледа на свет“ (Ниче, 2001: 73). Однос дионизијског и аполонског никако није однос ирационалног према рационалном: нити је аполонско потпуно лишено ирационалног, нити дионизијско рационалног. Заправо, они дјелују узајамно и имају исти циљ. Ђурић нам то објашњава на следећи начин:

Однос између аполонског и дионизијског Ниче је схватио као однос ‘узајамне неопходности’. Аполонском је потребно дионизијско као прекомерност, како би могло да му се одупре својом мером и тако потврди као снага која обуздава. (Ђурић, 1984: 254)

Дионизијска зачараност музиком као да свуда око себе баца варнице слика, а те варнице се најбоље могу видјети кроз трагедију и драмске дитирамбе. С тим у вези, дионизијски пјесник никада не смије остати без слика, јер ако му одуземо ту опијеност сликама, онда он остаје сам и са собом има само свој бол. Ниче истиче да умјетник мора да буде избављен од индивидуалне воље и да тек као

такав може да постане медијум кроз који ће бити онај субјект који има чисто сазнање, те тако славити своје избављење од воље².

Када разматра питање лирске поезије, која је била везана за дионизијски принцип у умјетности, наспрот епској поезији, која је везана за аполонски принцип, Ниче сматра да предност треба дати лирској, тј. народној пјесми. Народна пјесма, сматра Ниче, јесте та у којој се свијет огледа. Она омогућава да се кроз њу изразе сва пјесничка хтијења. Она је огледало свијета првенствено по томе што садржи мелодију и хармонију, а оне су оно опште из чега се рађа и сам пјесник и умјетност уопште. При стварању народне пјесме, пјеснички језик стоји у великој напетости и тежњи да кроз пјесму дочара и саму мелодију. Међутим, ако се посматра лирско пјесништво као подражавање музике које се репродукује у сликама, ту се намеће чињеница да уз те слике мора да постоји још нешто што се појављује. То што се појављује уз сликовиту репродукцију лирске пјесме јесте воља. Дионизијски умјетник никада не смије остати без опијености сликама, јер ако му се одузме та опијеност он неће моћи да дјелује на умјетнички начин. Оно што је веома битно код дионизијског умјетника, јесте то да он мора да буде ослобођен од воље.

Сада се поставља питање како помирити та два става када они стоје у супротности, један наспрам другог, тј. ни дионизијски умјетник а ни музика не смију да буду под утицајем воље, али да се воља појављује кроз слике које нам исијава музика. Дионизијски умјетник, тј. лирчар, слике настале у мирној тишини аполонског посматрања природе, користи као медијуме помоћу којих ће он сам сопствене тежње, хтијења и друга осјећања, посматрати као алегорије које су му потребне ради разумјевања и стварања музике или лирске пјесме. У прилог овоме Ниче истиче:

То је феномен лирчара; како аполонски геније тумачи музику сликом воље, док је он сам потпуно ослобођен појудности воље, сачувао чисто, као сунце непомућено око. (2001: 84)

Оно што Ниче жели да истакне, а што је битно како за музику тако и за лирску пјесму, јесте чињеница да ове двије врсте музичког изражаја не могу да не дјелују заједно. Исто толико колико је лирска пјесма зависна од музике толико музика, због своје општости, није

² У овом дијелу се очитује утицај Шопенхауера на Ничеова гледишта. Наиме, и Ниче, као и Шопенхауер, истиче битност одвајања умјетника од владавине воље.

зависна од слика и појмова, али оне ипак остају на њеном терету. Оно што лирску пјесму тјера на сликовити говор, опет јесте музика која јој обезбјеђује сву општост потребну за њено стварање.

По овом принципу односа музике и лирске пјесме, догађа се и однос грчке трагедије и трагичног хора. Ниче сматра да је и трагедија, слично лирској пјесми, првобитно била само трагични хор или хор сатира, тј. природних створења која неуништиво и вјечно живе. Хор је за античку трагедију представљао својеврсну парадигму и трагедија није могла да постоји без хора. Како истиче Дејв Робинсон [Dave Robinson], улога хора је била кључна у трагедији: „Кључна улога хора у овим театарским догађањима састојала се у томе да изолована аполонска индивидуалност постане део дионизијске заједнице, која слави живот и прихвата га са свим његовим несталностима“ (Robinson, 2002: 70). Оно што је хор обезбјеђивао трагедији јесте та пјесничка слобода и слобода одигравања свијета привида, заштићеног од стварног свијета. Како Ниче наводи, да је ‘једина стварност’ управо „хор који визију ствара из себе и о њој говори служећи се целом симболичком игре, звука и речи“ (2001: 97). Он је омогућавао трагедији неуништивост привидне игре маште из које је настала радња трагедије. Хор, као јединство и општост, пун насладе и опијености животом, од хора привида прелази у хор природних створења, која живе и која су неуништива, те увијек остају јединствена и вјечна. Тако настаје она друга стварност, које се може обиљежити као дионизијска стварност. Међутим, Ниче истиче да дионизијска стварност понекада може да буде нарушена свакидашњом стварношћу, када ова друга продре у свијест дионизијског умјетника. Тада настаје бол и очај коју осјећа дионизијски умјетник. Једном када спозна суштину ствари и када схвати да не може да промијени стварност, тада се почне гадити било којег дјелања у стварном свијету и једино осјећање које га прати јесте осјећај стравичности и бесмисла људског постојања. У том тренутку, неопходно је дјеловање хора као живог зида, који ће умјетника одбранили од навале стварности.

Хор је умјетничка појава која самом пјеснику омогућава да око себе види свијет, закупањен игром и пјесмом, у чију суштину он са лакоћом може да продре. Оно што је, према Ничеовом промишљању, претпоставка сваке драме, а нарочито оне која са собом подразумева дитирамб, јесте зачараност гомиле, тј. зачараност глумаца, али и гледалаца. Аполонски вид пјевања само је израз појединачног пјевача, док у дитирамбу имамо појаву заједнице узбуђених и несвјесно преображених глумаца. Хор је, закључује Ниче, идеалан гледалац.

„Схвативши то, можемо хор, на његовом примитивном степену у пратрагедији, назвати самогледањем диониског човјека“, истиче Ниче (2001: 94).

Оно што је за Ничеа средиште трагедије и читаве визије свијета јесте сам бог Дионис. У првобитној трагедији он није био присутан, јер, како смо навели, у првобитној трагедији главну улогу имао је сатирски хор. Ниче истиче: „Сатирски хор је првенствено визија диониске гомиле, као што је опет свет позорнице визија тог сатирског хора“ (2001: 94). Онога тренутка када се Дионис појављује као стваран лик, тада тек почиње драма. Улога хора тада постаје најављивачка. Хор има основни задатак да најави јунака трагедије у пуном свјетлу како гледаоци не би на позорници видјели само обичног глумца већ заиста трагичног јунака. Појава хора у трагедији, за Ничеа, драмски је прафеномен. Хор омогућава човјеку да сам себе може да види као преображеног човјека, па да онда може да се понаша и дјела као да је нека друга личност, односно, како Ниче каже, да се „заиста утопио у туђе тијело, у другу личност“ (2001: 95).

Када је Дионис постао централни лик трагедије, трагедија је тада почела само да приказује његове патње. На тај начин Дионис је постао образац трагичног јунака, који је касније био узор свим трагичарима при креирању њихових јунака. Како Делез то објашњава:

Јер у трагедији, Дионис је основа трагичког. Једини трагички лик је Дионис: „глорификовани бог што пати“; једина трагичка тема су Дионисове патње, патње индивидуације, али утопљене у ужитак изворног бића; а једини трагички гледалац је хор, он је диониски, јер Диониса види као свог господара и учитеља. (Делез, 1999: 17)

О ликовима грчких трагедија са праузором Диониса, Ниче овако говори:

[...] 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 сада говори и дела бог што се ту појављује, личи на јединку која блуди, стреми и пати [...] Дионис-паћеник из мистерија, бог који на себи мора да искуси патње индивидуације. (2001: 109)

Стварна Дионисова патња, како Ниче наводи, јесте патња индивидуације³, а та патња почела је онога момента, по грчкој митологији, када су Диониса као дјечака раскомадали титани. Трагично, за Ничеа, у себи носи сву радост оног Пра-Једнога, која превазилази све патње појединачног човјека. Оно као такво постаје начин постојања цјелокупне стварности, јер путем трагичне визије свијета, афирмише се избављење од патње. То избављење једино је могуће у јединству човјека са праисконским темељем живота израженог кроз вољу, али не кроз појединачну, већ кроз општу вољу. Трагедија, поред тога што је највише естетско достигнуће и културна продукција, има могућност да покаже какво је и здравствено стање самог народа и његова виталност. Исти они Грци који су однијели побједу над персијском војском, истовремено су и ратници и људи који живе по дионизијским принципима и трагичним мистеријама (Burnham & Jesinghausen, 2010: 133).

Када је ријеч о музици, Ниче и њу схвата кроз два водећа начела: начело аполонског и начело дионизијског. Дакле, музика као израз свијета јесте једна општост језика, која није празна, већ је строго повезана са јасноћом и одређеношћу. Она представља врхунац свеколике умјетности, док је суштина осталих облика умјетности да приказују само појединачне идеје. Музика је израз воље, али није непосредно сама воља, јер као таква не би могла да буде дијелом умјетности, већ би била протјерана из ње. Она је њен индиректан, чисти израз. У прилог томе Ниче наводи Шопенхауерово учење, по коме је музика чисти израз воље, а наша машта бива подстакнута невидљивим свијетом духова. И музика у оквирима дионизијског начела покушава човјека да убиједи у вјечну насладу постојања, само што ту насладу не смије тражити у појединачним појавама, већ из тих појава, тј. у њиховим општостима. Симфонија као „чиста“ или апсолутна музика, како је Ниче гледа, јесте израз дионизијске везе с унутрашњом природом ствари (Burnham & Jesinghausen, 2010: 134).

Хеленска трагедија, гледана с историјског аспекта, већ на почетку јасно даје до знања да она није могла настати из било чега, како Ниче тврди, већ само из духа музике. Прамоћ музике и њено порађање трагедије било је дуго на трону хеленске умјетности, и, како Ниче каже:

³ Индивидуација - упосебљавање општег у појединачно биће, нпр. свјетске супстанције у појединачне ствари из којих се састоји свијет (Регенбоген и Мајер, 2004: 217).

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 продуховљено, унутра загле- дано око, свет позорнице исто је тако бескрајно проширен као што је изнутра осветљен. (2001: 190)

Извјесност музике за трагедију поткрепљују и слѣдеће Ничеове ријечи: „музика је права идеја света, драма само одсјај те идеје, њена упојединачена сенка“ (2001: 190). Оно што је музику бацило у други план био је нови правац у хеленској умјетности, који је настао распадом трагедије.

У једном моменту историјског развоја умјетности хеленска трагедија доживјела је пропаст, том смрћу трагедије као умјетничке форме настала је огромна празнина у хеленској духовности. Сматрало се да је смрћу трагедије и хеленска поезија доживјела пропаст. Међутим, тада се јавља нова врста духовности која ће остати позната као античка комедија. Античка комедија, коју је установио Еурипид, настала је по узору своје претходнице, трагедије, и према њој се односила, како Ниче наводи, као кћерка према мајци. Међутим, оно што је комедија превазишла у односу на трагедију, јесте смрт и бол, и окренула се неком другом начину слављења живота. Хор је тада био увјежбан да пјева и игра у еурипидовском стилу, гдје се славило лукавство, препреденост, досјетљивост и лакоумље. У комедији се истицала, како Ниче каже, хеленска ведрина, а та ведрина је дјеловала као роб који је са себе скинуо терет одговорности. Еурипидова комедија тада није припадала нити дионизијском нити аполонском изразу, већ се код ње, истиче Ниче, сусреће нови израз који он назива сократским. Тај сократски израз хеленске комедије огледао се у њеној парадоксалности, како Ниче каже:

Та узбудљива средства су хладне парадоксалне мисли – уместо аполонских погледа и пламена осећања – уместо диониских заноса, и то сасвим реалистички патворене мисли и осећања који нимало нису заронили у етар уметности. (2001: 125)

Парола тадашње еурипидовске драме била је да све оно што треба да буде лијепо, прије свега мора да буде разумљиво. Оваква врста драме, та хеленска ведрина саздана по сократским принципима, имала је за основни циљ да своје одушевљење тражи у мајеутичким и васпитним утицајем које је имала на млади свијет. Што се тиче музике, у сократском смислу, она је имала циљ да покаже више како пјевач умије јасно и разговјетно да говори неку причу, прије но да је пјева. Ту се истиче нова форма изражавања, која се означава као

речишаив, који је важио као неки нови језик прачовјека. Ниче сматра да је *речишаив*, у ствари, претходник данашње опере, те веома битне музичке форме.

Негдје на посљедњим страницама *Рођење стратеџије*, Ниче увиђа да поред тога што се може говорити о односу аполонског и дионизијског, он сматра да постоји и нека дубља повезаност између Диониса и Сократа. Он сматра да се трагичном и Дионису не супротставља аполонско, већ сократовско. Сократ је био противник трагедије и скоро никада није посјећивао мјеста гдје су се приказивале, изузев понекад, када су се приказивали Еурипидови комади. Оно што је Ничеа навело да се бави сократовском филозофијом јесте Сократов став према тадашњој умјетности и етици, гдје он сматра да треба изнова исправљати живот, па тиме и умјетност. Оно што је Ничеа заинтересовало јесте и Сократов дајмонион, који му је омогућавао да, када почне да се колеба, може да се ослони на свој божански глас. Ниче каже:

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 савест стваралац – права чудовишна *perdefectum!* (2001: 132)

С обзиром да у Сократовој филозофији преовлађује логичка природа, њему је, како Ниче примјећује, „да са уживањем гледа у диониске поноре“ (2001: 133). Сократ је трагичку умјетност видио као нешто што не приказује истину. Као и Платон, сматрао ју је ласкавом умјетношћу, која приказује само оно што је пријатно, а не оно од чега бисмо могли да имамо неке користи. Због тога је и сам Платон спалио све своје списе из младости, да би се што више приближио своме учитељу Сократу. Толико се трудио да продужи учење свога учитеља да је пјесничку умјетност дотјерао то таквог положаја да ју је означио као оно које подражава привид. Ниче је сматрао да истинско дијалектичко супротстављање не постоји између Аполона и Диониса, већ да таква супротност стоји дубље између Сократа и Диониса. Аполонско није оно које укида трагедију, већ је то, сматра Ниче, сократовско, које се поставља насупрот трагичком. Сократ је тај логичар који живот потчињава идеји. Због тога и Жил Делез сократовску филозофију означава као декаденцију и наводи:

Сократ је први дух декаденције; он идеју супротставља животу, живот цени на основу идеје, живот поставља као нешто чему треба судити, што треба оправдати, искупити идејом“ (Делез, 1999: 19).

Због тога Ниче сматра да постоје два облика трагичке мисли. У првом облику, у средишту је трагични јунак који је увијек у облику Диониса, док је други – теоријски човјек који је отјеловљен у лику Сократа. Ничеу није само у циљу да прикаже страдања Диониса, који је окосница драмске радње или естетског, већ му је циљ био да прикаже неуспјех сократовске филозофије да сву људску културу, па у неку руку и умјетност, постави на темељима ума и логике, односно теоријског сазнања. Сократ је тај који негира живот, али негација живота ту још нема своју потпуну снагу. Делез наводи:

Биће потребно, дакле, да трагички човјек, истовремено како открива властити елемент у чистој афирмацији, открије свог најдубљег непријатеља као некога ко се уистину, [...] подухвата негације. (1999: 20)

Сократова дијалектика није трагичка визија свијета, већ је смрт трагедије услед замјене трагедије са теоријским схватањем свијета.

ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Оно што се може закључити на крају јесте чињеница да је дионизијски принцип у хеленској умјетности свакако однио побједу, како над аполонским тако и над сократовским принципом. Можда је некада у историји дјеловало како је аполонски принцип јачи од дионизијског, због своје одмјерености и јасноће, међутим, дионизијска музика са собом носи онај јачи елемент који овај први не посједује. Помоћу музике дионизијска трагедија бива освијетљена изнутра, те тако истиче јасноћу израза лица глумаца. Дионис има онај скривени глас који нам говори да будемо као он сам. Дионизијско није само нека метафизичка истина или само искуство или осјећање, то је начин постојања човјека, дуго занемарена могућност људског (Burnham & Jesinghausen, 2010: 113). Дионизијско начело постало је толико моћно да је на крају аполонски израз проговорио дионизијским правилима, те се тако може сматрати да су тада ова два начела почела да дјелују заједно.

Тако је на крају трагедија стварана из братске љубави ова два начела. Ова два принципа, како Ниче сматра, дала су основне параметре за данашње тумачење трагедије као једне врсте естетичке игре. Трагична игра за Ничеа била је једна од централних категорија разумијевања умјетности. Он је поимао трагичну игру као владавину оба начела умјетности, тј. владавину оне братске љубави између Аполона и Диониса. У трагичној игри, у супротности аполонског и дионизиј-

ског, догађа се самоприказ свјетске игре битка. Тако, за Ничеа, свијет и постојање уопште могу само бити оправдани као естетички феномени.

Ниче игру сматра веома значајном. То се може видјети и из његовог објашњавања Хераклитове филозофије и одушевљења Хераклитовом филозофијом. Ниче сматра да је Хераклитов поглед на свијет био поглед „естетског човјека“, који је спознао да се нужност и игра, противрјечје и хармонија, морају сјединити у стварању умјетничког дјела. „Свет је Зевсова игра или – физичкије изражено – свет је игра ватре са самим собом“ – истиче Ниче у дјелу *Филозофија у шрапичном раздобљу Грка* (1979: 35). На другом мјесту поново истиче Хераклитово поређење умјетникове игре са невином игром дјетета и игром ватре:

Постојање и пролажење, грађење и рушење, без икакве моралне одговорности, у вечито истој невиности – поседује у овом свету само игра уметника и детета. И онако као што се дете и уметник играју, игра се и вечито жива ватра, невино гради и разара; и ту Еон игра са самим собом.“ (1979: 38)

За њега је Хераклит био естетичар који је сматрао да из сукоба мноштва у себи може да носи, како Ниче каже, закон и правду, како умјетник дјела унутар умјетничког дјела те како се „нужност и игра, опречност и склад морају здруживати у стварању умјетничког дела“ (Niče, 1979: 39). Ниче каже да је Хераклит невјероватан филозоф, нарочито када говори о томе колико се Хераклит одушевљавао бучном дјечијом игром. Међутим, посматрајући ту бучну игру дјете, он је замишљао, како Ниче каже, „оно што ниједан човјек није замишљао: игру великог детета света – Зевса“ (1979: 43).

Трагедија треба да убиједи човјека како су и склад и несклад умјетничка игра, гдје она у своме вјечитом изобиљу бива игра са самом собом. У дионизијском смислу, та игра је била игра вјечитог разарања индивидуалног свијета, игра заноса и екстазе, тј. плес над свим постојећим. Анализирајући Ничеову мисао о игри и разарању индивидуалног, Финк [Eugen Fink] каже:

[...] играјући изградњу и рушење индивидуалног свијета као истицај једне пре-насладе, на сличан начин, као кад тамни Хераклит свјетотворну снагу упоређује са дјететом што играјући се разбацује каменчиће и хрпу пијеска обликује и опет каменчићима разбија. (Fink, 1981: 107)

Ниче се посебно одушевљавао трагедијом и због њеног извођачког карактера. Сматрао је да она треба да буде надређена другим уметничким облицима, ако се на њу гледа као на позоришну игру. Сматрао је да између уметности и живота нема никаквих граница и да је трагедија та која нас подсећа на то, а унутар трагедије хор који чини јединство између уметника и гледалаца. Ниче је био свјестан да се ове тезе, у неку руку, супротстављају традиционалној естетици, али је био увјерен да је његово откриће веома значајно. Ђурић истиче:

Ниче је ценио грчку трагедију због њене животворне снаге, због тога што се изразито потврдно однос према животу, што прихвата живот у целини, са свим његовим мукама, несрећама, страхотама. [...] Сматрао је да грчка трагедија слави и посвећује живот, да представља највишу апотеозу живота, управо стога што у њој „ружно и нескладно“ има највећу уметничку тежину, што изазива највеће естетско уживање. (1984: 260)

Ниче ту игру види и као космичку игру, која непрестано жртвује оно индивидуално и поново га обнавља уз помоћ воље као стваралачког нагона. Ниче за однос дионизијске трагедије и музике закључује следеће:

Пријатељи моји, ви који верујете у диониску музику, знате и шта за нас значи трагедија. У њој је трагички мит поново рођен из музике [...] 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. (2001: 210)

Ниче жели да нам покаже како је естетско искуство оно које даје темељ животу и да се пуноћа живота може само достићи кроз игру уметности и помирење ове двије водеће снаге које покрећу сваког човјека на дјелање. Помирење ове двије снаге јесте оно што грчку трагедију, али и цјелокупну грчку културу чини јединственом.

На крају можемо с правом рећи да Ниче сва достигнућа људске цивилизације и културе након Грчке, мјери у односу на ову парадигму. Заправо циљ Ничеове филозофије био је ослобођење од нихилизма, што подразумијева нови начин мишљења и преокрет у неким начелима. Тај „нови начин мишљења“ подразумијева афирмативно мишљење које потврђује живот и вољу. Због тога он афирмише трагедију као ослобођење воље и афирмације живота. Трагедија јесте оно што је радост, на супрот нихилизму. У прилог томе говори нам и Делез, који наводи:

Трагичко јесте афирмација: будући да афирмише случајност, а у случајности нужност, будући да афирмише настајање, а у настајању биће; будући да афирмише мноштво, а у мноштву једно. Трагичко је бацање коцака. Све остало је нихилизам, дијалектички и хришћански патос, карикатура трагичког, комедија нечисте савести. (1999: 46)

На крају, у контексту афирмације живота и умјетности, можемо још напоменути да је Ниче сматрао да су живот и свијет оправдани само као естетички феномени. У оквирима естетичке сфере живот добија своју пуноћу и потврду, умјетност ништа не одбацује и не негира, те она подразумијева слободу, пушта да ствари буду какве заиста и јесу, односно поклања слободу свему што бивствује.

Литература

- Вилић, Н. (2021). *Умјетности и стварности. Естетика у савременом гобу*. Бања Лука: Графорарит.
- Делез, Ж. (1999). Ниче и филозофија. Београд: Плато.
- Ђурић, М. (1992). *Пушеви ка Ничеу*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Белер, Е. (2004). О интерпретацији и игри. *Градац, часопис за књижевност и културу (Ниче)*, 152–153, 158–163.
- Ниче, Ф. (2001). *Рођење трагедије*. Београд: Дерета.
- Регенбоген, А. и Мајер, У. (2004). *Речник филозофских појмова*. Београд: БИГЗ

- Burnham, D. & Jesinghausen, M. (2010). *Nietzsche's The Birth of Tragedy: a readers guide*. London/New York: Continuum International Publishing Group.
- Ђурић, М. (1984). *Ниче и метафизика*. Београд: Prosveta.
- Fink, E. (1981). *Nietzscheova filozofija*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.
- Hajdeger, M. (2009). *Ниче*. Београд: Fedon.
- Ниче, Ф. (2009). *Ecce Homo*. Београд: Partenon.
- Ниче, Ф. (1979). *Filozofija u tragičnom razdoblju Grka*. Београд: Grafos.
- Ниче, Ф. (2003). *Volja za moć*. Београд: Dereta.
- Robinson, D. (2002). *Niče i postmodernizam*. Београд: Esotheria.

Danijela I. Milinković

NIETSCZHE: TRAGIC PLAY AND THE AFFIRMATION OF LIFE

Summary

Nietzsche was a philosopher for whom affirmation of life and transvaluation of values were some of the main subjects of philosophy. According to him, life and existence could only be seen through the art, precisely through tragedy as a poetic form. Inspired by Greek philosophy and poetry, he pointed out that the power of life can be manifested on the basis of two forces or two concepts which guide us through life. These are the Apollonian and the Dionysian concept. For the most part, Nietzsche did not affirm the Apollonian concept, which was the concept of order, harmony and strictness; he preferred the Dionysian concept, which conveys the fullness of life and freedom, both generally and in art. For Nietzsche, the Apollonian concept was not good enough to help him in his intention to affirm life through art. He turned towards the world of drunkenness that is actually the motto of the Dionysian concept. According to Nietzsche, a state of drunkenness is, in fact, a state of joy, excitement, which makes a man act. This drunkenness is a state which he called the aesthetic state of man, where the strength and fullness of life increase. The state of drunkenness should not be understood either as something negative or excessive, but as an ability of an artist to go beyond himself and his capabilities. The state of drunkenness cannot be temporary, and as such it cannot be considered an impulse but a passion that leads the artist through life and creation. In this world of drunkenness, as Nietzsche sees it, man becomes the central category to which the alienated nature returns to and tries to embrace him again as its own creation.

In the Dionysian concept, man is released from the law, and as such he is able to reconcile himself with his loved ones again, without the veil of Maya being an obstacle to that union. Dionysus is the only god in Hellenic mythology that represents a tragic figure of a suffering god. However, although the basis of the Dionysian concept is tragic, Dionysus eventually succeeds in overcoming pain and suffering and thus affirms the joy of life.

Nevertheless, although the Dionysian concept performed against the Apollonian concept and attempted to overthrow its rule of illusion and rigidity, according to Nietzsche, the Apollonian principle survived, as one that was like some kind of war camp, as a fortress-protected art.

These principles did not abolish each other, but they changed one after the other governing the whole Hellenic being.

What can be concluded in the end is the fact that the Dionysian concept in Hellenic art won victory, both over the Apollonian and Socrates' concepts. Perhaps it was long ago in history that seemed like the Apollonian concept was stronger than the Dionysian concept because of its restraint and clarity; however, Dionysian music conveys the stronger element in itself, the one that the Apollonian one does not have. The Dionysian tragedy is illuminated by music from the inside, thus highlighting the clarity of facial expression of actors. The Dionysian principle became so powerful that in the end the Apollonian voice spoke by the Dionysian rules. Therefore we can say that these two principles began to function together.

Nietzsche wants to point out that aesthetic experience provides the foundation of life and that the fulness of life can be achieved through the play of art as well as reconciliation of these two leading forces that encourage every man to act. The reconciliation of these two forces is what makes not only the Greek tragedy unique, but also the entire Greek culture.

Key words: tragedy, the Apollonian concept, the Dionysian concept, music, choir, freedom, art, Socratic philosophy