

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Mojca Mohorič

POMEN PATOSA V NIETZSCHEJEVI FILOZOFIJI

Diplomsko delo

Ljubljana, 2008

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Mojca Mohorič

Mentor: izr. prof. dr. Borut Ošljaj

POMEN PATOSA V NIETZSCHEJEVI FILOZOFIJI

Diplomsko delo

Ljubljana, 2008

*Da izmed jasno ubranih kladiv srca
ne bi nobeno odreklo ob mehkih, dvomečih
ali natrganih strunah. Da bi me moj
s solzami obliti obraz obleščal; da bi
nevidni jok zacvetel. O kako vas bom
ljubil tedaj,
ožaloščene noči. Zakaj vas, sestre nepotešljive,
nisem sprejemal bolj vdano in se vašim
spuščenim lasem
bolj sproščeno predajal. Mi, razsipneži
bolečin.*

Rainer Maria Rilke (Deseta Devinska elegija)

Pomen patosa v Nietzschejevi filozofiji

Naloga postavlja v ospredje problem, ki nastopi pri določanju pomena patosa. Celotna zahodna tradicija se, opirajoč na metafizično-logično zavest, ki tekom zgodovine nenehno operira z zgolj abstraktnimi pojmi, pred tem problemom čuti docela nemočna. Friedrich Nietzsche, ki pristopa s povsem drugačne, artistične perspektive, pojem patosa opira na dionizično, ki je en od dveh temeljnih principov človeškega bitja. V skladu s tem ga razume kot notranjo napetost duha, ki naj se izrazi skozi umetnost. Umetnost v njegovih zrelih delih preseže okvire klasičnega pojmovanja in postane celostni princip življenja oz. njegovo ustvarjajoče-uničujoče dogajanje. Naloga umetnika se Nietzscheju pokaže kot povsem nasprotna nalogi znanosti, ki jo sam krivi za nastanek dekadence stanja današnje zahodne družbe. S svojim filozofsko-umetniškim opusom očrtuje pot k stanjem ustvarjalne moči in preobilja zato in predvsem zato, da bi življenju ponovno zavladal dionizični duh. Ta je bil namreč z vznikom znanosti, ki se je oprla zgolj na apolonični princip človeškega bitja, v celoti izgubljen.

Ključne besede: patos, dionizično, apolonično, umetnost

The Meaning of Pathos in Nietzsche's Philosophy

The present paper puts forward the problem that occurs at determining the meaning of pathos. The entire western tradition, based upon metaphysical-logical consciousness that in the course of history operates only with abstract notions, seems to be completely helpless when dealing with that problem. Friedrich Nietzsche who approaches to the problems in a completely different, artistic perspective, bases the idea of pathos upon the Dionysiac principle as one of the two basic principles of a human being and understands it accordingly as an inner tension of spirit that should be expressed through art. The art at his ripe old age works exceeds the frames of the classical comprehension and becomes a holistic principle of life; a creating-destructing life event. The task of an artist, according to Nietzsche, is completely opposite to the task of science which he blames for the emergence of the today's western society. With his philosophic-artistic opus he outlines the way to the states of creative power and of superabundance, so that above all the Dionysiac spirit would consequently once again begin to reign in life. That spirit was lost with the emergence of science being based merely upon the Apollonic principle of a human being.

Key words: pathos, Dionysian, Apollonian, art

KAZALO VSEBINE

1	PREDGOVOR.....	6
2	UVOD.....	7
3	ROJSTVO TRAGEDIJE	10
3.1	Apolon	10
3.2	Dioniz	12
3.3	Atiška tragedija.....	14
3.3.1	Od mitičnega k poetičnemu	14
3.3.2	Rojstvo tragedije iz duha glasbe	19
3.3.3	Apolinično-dionizično	21
3.3.4	Misterijski nauk tragedije	26
4	PROPAD TRAGEDIJE.....	29
4.1	Na sledi zavestne estetike.....	29
4.2	Umne postavbe na pragu dekadence.....	33
5	OD PATOSA K PATETIČMENU	41
5.1	O pomenu patosa v atiški tragedij.....	41
5.2	Wagner in novo upanje	45
5.3	Patetično.....	53
6	PATOS IN ZRELI NIETZSCHE.....	61
6.1	Nietzsche in metafizika	61
6.2	Patos v okvirih umetnosti kot nemetafizične dejavnosti	65
7	VPRAŠANJE PATOSA DANES	72
8	SKLEPNE MISLI.....	81
9	LITERATURA.....	84

1 PREDGOVOR

Z znamenji, z njihovim vštetim tempom, *sporočiti* stanje, notranjo napetost patosa – to je smisel vsakega sloga; in če upoštevamo, da je pri meni izredno veliko notranjih stanj, je pri meni veliko slogovnih možnosti – sploh najraznovrstnejša umetnost slogov, kar jih je imel kdo kdaj na voljo. *Dober* je vsak slog, ki dejansko sporoča notranje stanje, ki se ne spozablja glede znamenj, glede njihovega tempa, glede *vzgibov* – vsi zakoni periode so umetnost vzgiba. Pri tem je moj instinkt nezmotljiv. — Dober slog *sam na sebi* – čista norost, zgolj *idealizem*, mogoče, kakor lepo *samo na sebi*, kakor dobro *samo na sebi*, kakor stvar *sama na sebi* ... Še zmeraj pod predpostavko, da so ušesa – da so taki, ki so zmožni in vredni ravno takega patosa, da ne manjka tistih, katerim se *smeš* sporočiti. — Moj Zaratustra za zdaj še išče take – oh! še dolgo bo moral iskati! — Moramo biti *vredni* tega da ga slišimo ... In do takrat ne bo nikogar, ki bi razumel *umetnost*, ki je bila tu zapravljen: nikoli ni imel nihče za zapravljanje več novih, nezaslišanih, v resnici šele v ta namen ustvarjenih umetnostnih pripomočkov. Treba bo še dokazati, da je bilo kaj takega mogoče ravno v nemščini: jaz sam bi bil to vnaprej najostreje zavrnil. Pred menoj se ni vedelo, kaj je mogoče z nemščino – kaj je sploh mogoče z jezikom. — Šele jaz sem odkril umetnost *velikega* ritma, *veliki slog* periodike za izražanje neznanskih viškov in nizkov sublimne, nadčloveške strasti; z ditirambom, kakor je zadnji v *tretjem* Zaratustri, z naslovom *Sedem pečatov*, sem poletel tisoč milj nad vse, čemur se je dotlej reklo poezija.

Friedrich Nietzsche¹

¹ (Nietzsche 1989, 201)

2 UVOD

Zastaviti si *vprašanje patosa* nas postavlja pred neznansko težko nalogo, kajti že ob bežni misli nanj obstanemo pred neskončnim breznom neizrekljivega – besede tu vsekakor niso dovolj. Patos se pogosto prevaja kot pretirano navdušenje oziroma vznesenje (glej: *SSKJ* 2002) in čeprav se tak *prevod* zdi točen, o samem patosu ne izreče ničesar. Tako trčimo ob problem: *kako* kaj izreči o neizrekljivem? *Kam* se ozreti, na *koga* se obrniti?

Celotna zahodna tradicija se, opirajoč na metafizično-logično zavest, ki tekom zgodovine nenehno operira z zgolj abstraktnimi pojmi, pred sledečim problemom čuti docela nemočna; neposredni stik s totaliteto bivajočega je tu izgubljen, totaliteta zavesti pa dokončno razbita. Na koncu poti nenehnega preverjanja in dokazovanja sama sebe ugrizne v rep, pogorišče izgubljenih ciljev in smislov pa nas zdaj sili v obratno smer – k začetkom, h koreninam.

Prav zaradi slednjega svoja upanja opiram na nemškega filologa in filozofa Friedricha Nietzscheja kot tistega, ki je drevo življenja ugledal iz njegovih korenin in si pri tem zastavil neznansko nalogo »človeštvu pripraviti trenutek najvišjega samoovedenja, velik poldan, ko se ozre nazaj in ven ...« (Nietzsche 1989, 226). Kot vidimo, si Nietzsche tukaj postavlja problem celote človeškega, torej celotnega *načina, kako človek je*. Sama pa se v svojem delu osredotočam le na določen aspekt znotraj takšnega problema – na *vprašanje patosa* – ki ga Nietzsche izrecno ne zastavlja. Vendar pa, kot se bo pokazalo, takšno *vprašanje* zajema njegov celoten opus; če se sprva naslanja le na njegovo *teorijo* umetnosti, pa ta v njegovih zrelih delih preseže okvire klasičnega pojmovanja in se pokaže kot celostni princip življenja, kot ustvarjajoče-uničujoče dogajanje življenja.

Nietzsche se v svojem prvencu *Rojstvo tragedije iz duha glasbe* vrača k umetnosti starih Grkov, ki jo opredeli kot *metafizično tolažbo*, torej kot sredstvo, ki naj lajša tragičnost bivanja. Tu še v veliki meri sledi svojemu vzorniku Arturju Schopenhauerju, ki se mu v filozofiji pesimizma umetnost pokaže kot sredstvo za *zaustavitev* volje, kjer je volja tisto, kar človeku povzroča trpljenje. Iz uvoda k prvencu, ki ga Nietzsche napiše štirinajst let po prvem izidu, pa že opazimo ostro odvrnitev od svojega vzornika in preobrat misli, ki se naslanja na pojem trpljenja (trpečega) kot tistega, kar umetnost (ustvarjanje) šele omogoča. Pojem patosa se

namreč izpeljuje iz grške besede *pathos*, ki izvorno pomeni trpljenje (glej: SSKJ 2002), občuteno zaradi grozovitosti in absurdnosti bivanja, pri čemer človek sam sebe *prevara* tako, da se nenehno umika v svojo notranjost, kjer snuje *lep videz* – umetnost. Dokler Nietzsche še sledi Schopenhauerju, vidi v umetnosti rešiteljico tistih, ki trpijo zaradi *obubožanosti življenja*. Potem se mu skozi *antiromantično samoozdravljenje* umetnost pokaže v nasprotni luči – kot umetnost tistih, ki trpijo zaradi *preobilja življenja*. Ustvarjati videz iz popkov pomladi, ne pa iz uvelega jesenskega cvetja, kot je zapisal sam.

Nietzsche pod pojmom *patos* razume neko notranjo napetost, stanje duha, ki naj se izrazi skozi umetnost. Na ta način je *patos* hkrati stanje, iz katerega vznikne umetnost, in stanje, do katerega naj umetnost šele pripelje. Umetnik v takšnem stanju/občutenju notranje napetosti presega bivanje v normalnem zunanem svetu in vstopa v veliko in drugačno resničnost – v *praenost*. Sam pojem se pri Nietzscheju čestokrat izreka skozi termine, kot so: *strastno boleče prekipevanje; v bolečini občutena praslast; vriskanje, ki trga iz prsi mučne glasove; pot k materam biti ...* Kot je razvidno iz navedenega, takšno občutenje v sebi združuje notranjo napetost med strastjo in bolečino, vriskanjem in muko, smehom in jokom, kar pa zdaj že lahko povežemo s samo dvojno naravo grškega boga Dioniza, ki skupaj (v prepletenosti) z Apolonom Nietzscheju predstavlja temelj atiške tragedije kot tiste *visoke* umetniške zvrsti, kjer se Dioniz in Apolon prvič spravita. Razlagi tragedije se ne posveča zgolj zaradi njene estetske vrednosti, pač pa mu ta služi kot pripomoček za prikaz vzpona in zatona dionizične sile, ki je ena izmed dveh, ki divjata znotraj človeka.

Z vznikom postav nove umnosti je dionizično kot nagonsko in čutno v človeku dokončno izgubljeno. *Patos* pa kot tisto, na čemer je še slonela atiška tragedija, preide v zgolj *naturalizirano čustvo*, ki bistvo *patosa* začne izkrivljati in pačiti. Novo nastale umetniške zvrsti, ki so na tem temeljile, Nietzsche prepozna kot izraz dekadence. In če si ta zada nalogo, da človeštvu pripravi trenutek samoovedenja, to samoovedenje ni nič drugega kot prepoznanje, da »človeštvo ni samo od sebe na pravi poti« (Nietzsche 1989, 226) – da je ta pot dekadentna.

Zastaviti si vprašanje *patosa* tako ne pomeni nič drugega, kot ozreti se v svet, mu prisluhniti. A kdo ima danes še takšna ušesa, ki zmorejo prisluhniti? V nenehnem prizadevanju za ostrejšo zaznavo razslojenega sveta mora človek zatiskati ušesa, saj takšna izključitev nedvomno vodi k izostritvi in poglobitvi zavesti. In tak človek ni le

gluh, temveč je tudi slep. Tak človek spomladi na drevju ne vidi češnjevih cvetov kot ponovnega in večnega porajanja, temveč le njegove sadeže – da se z njimi sladka in pri tem na ves glas krohota. Vendar kaj je tak nenaden krohot proti večnosti notranjega smeha? Da bi to primerjavo razumeli, moramo odpreti oči in prisluhniti; ozreti se na krošnjo drevesa iz zemlje, iz njenih korenin, kar pa zdaj prinaša nekakšno pomračitev. Prinaša grdost, otopelost, brezvoljnost. Razkrije se nelagodje, dolgčas, slaba vest, jeza nad samim samo. Občuti se gnus, postanost, utrujenost. Vrtiljak množice, ki ne ve ne kod ne kam, se brez cilja in smisla nenehno spotika ob svoj lasten korak. In ne le, da zdaj tudi češnja ni več kaj slastna, človek zdaj mora izgubiti ves apetit. Mora zboleti za *zgodovinsko boleznijo*, da bi se potlej šele lahko ozdravil.

Nietzsche kot tisti, ki se je ozdravil te bolezni, v svojih delih nagovarja vsa tista ušesa, ki naj bi bila še zmožna in vredna patosa. Vendar pazite – nikar preveč ne razmišljajte, raje mu prisluhnite. Nietzsche ne govori, ampak poje.

3 ROJSTVO TRAGEDIJE

Nietzsche razlaga rojstvo tragedije pri starih Grkih v svojem prvencu z naslovom *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*, ki prvič izide leta 1872. Za to si od Grkov sposodi dve imeni (bogov): Apolona in Dioniza. S tem se *namerno* izogne pojmovni pojasnitvi rojstva tragedije, saj Apolon in Dioniz kot nazorni postavi grškega sveta bogov »/.../ razgledanemu odkrivajo globokoumni skrivni nauk njihovih umetnostnih nazorov /.../« (Nietzsche 1995, 19). Razvoj tovrstne umetniške zvrsti je tako vezan na dvojnost apoliničnega in dionizičnega principa, ki se prvič združita v atiški tragediji. Slednja je staremu Grku lajšala tragičnost bivanja, ki je rezultat divjanja ravno teh dvojih sil – apolinične in dionizične – znotraj človeka.

Ni narobe, če rečemo, da je osnovna teza Nietzschejevega prvenca ravno delovanje apoliničnih in dionizičnih sil, ki prežemajo bistvo človeka in ga usmerjajo v njegovem delovanju, saj se šele s tem pokaže smisel tragedije za človeka. Da bi to pojasnili, bomo najprej oba bogova obravnavali ločeno, šele nato njun preplet.

3.1 Apolon

Apolon je grški bog, rojen Zevsu in Leti, skupaj s sestro dvojčico Artemido. Pogosto se ga imenuje tudi Fojb, kar pomeni *čist, svet, sijoči*. Eden izmed najbolj razširjenih mitov namreč priča, da je s svojo puščico ubil zmajevko Pitona, za ta umor se je moral Apolon odkupiti in tako je postal bog očiščenja (Eliade 1996) in spravne pokore².

Apolonovo podobo sooblikujeta lok in lira, z njuno pomočjo pa lahko na simbolni ravni pojasnimo njegovo naravo.

Lok simbolizira *skrivnostnost, nedostopnost, odmaknjenost*, saj Apolon s svojim lokom zmeraj zadeva iz daljave. Takšno obvladovanje razdalje pomeni distanco in s tem »povzdignjenje nad neposredno, nad lepko konkretnost, vedrino ter umerjenost, ki jo predpostavlja sleherni napor intelektualne zbranosti« (Eliade 1996, 189).

Distanca kot drža spoznavajočega zdaj razkriva, da so skrita spoznanja (videnja) povezana z vznesenostjo tega boga in kot tak je Apolon tudi *prerokujoči bog*. V

² Slednje se lepo izpriča v Ajshilovi Oresteji, ko Apolon v svojem preročišču v Delfih Oresta očisti madeža, ki se ga drži in mu grozi z nesrečo, saj je ta ubil svojo mater.

*pitijem deliriju*³, ki ga Platon primerja s pesniškim navdihom muz in ki je analogen fiziološkemu pojavu sanj, se tako snujejo podobe, iz katerih si Grk razlaga življenje. Tako so tudi »po Lukrecijevem mnenju sijajne postave bogov najprej stopale pred človeške oči v sanjah« (Nietzsche 1995, 19). Takšne lepe podobe pa se ne snujejo samo v sanjah, pač pa pri umetniško izobraženih in nadarjenih posameznikih nastajajo tudi v umetnosti, zato lahko rečemo, da je Apolon bog *upodabljajočih umetnosti*.

Apolon je tudi bog *mere, reda, zakona*, saj v »Apolonovi podobi ne sme manjkati rahla črta, ki naj je sanjska podoba ne prestopi: umerjena omejitev, sprostitev od bolj neugnanih vzgibov, modrijanski mir boga ...« (Nietzsche 1995, 21). V rekih *Ničesar preveč!* in *Spoznaj samega sebe!* se Apolon kaže kot *etično božanstvo*.

Apolonova lira simbolizira muzikaličnost, saj je »/.../skrivnostno vedenje, ne glede na to, s kakšno proceduro je bilo posredovano, povezano s posebnim povzdignjenjem duha. To pa nas opominja na poezijo in glasbo /.../« (Otto 1998, 92). Apolonova glasba je valovanje ritma, ki ne prihaja kot v snu, iz omamljene duše (kot je to značilno za dionizično glasbo), temveč »leti naravnost proti svojemu jasno ugledanemu cilju, resnici« (Otto 1998, 99).

Pokažeta se nam povezanost in prepletenost Apolonovih simbolov – loka in lire. Kot je spoznanje pravičnega (mera, red, zakon) ponazorjeno s podobo dobro merjenega strela iz loka, tudi glasba leti naravnost proti jasnemu cilju. Tako lok in lira oba merita v resnico, oba, tako sulica kot glasba *zadeneta* resnico.

Lahko rečemo, da je muzikalična celotna Apolonova narava, saj njegova glasba »/.../ pozvanja božansko spoznanje. V vsem uzre in zadene obliko. Kaotično se mora uobličiti, vihravo mora stopiti v korak s somernostjo takta, nasprotja pa se morajo skleniti v harmonijo. S tem je glasba velika vzgojiteljica, izvor in simbol vsega reda v svetu in človekovem življenju.« (Otto 1998, 99).

³ Pitije so bile Apolonove svetnice, h katerim so v Delfe hodili ljudje, da so jim prerokovale.

3.2 Dioniz

V nasprotju z Apolonom, ki je izvorno grški bog⁴, se izvor Dioniza izmika enoznačni pojasnitvi⁵, slednje pa nam lahko rabi kot dokaz njegove skrivnostne narave, ki nikoli ne more biti izpričana (ubesedena) v celoti. Njegove skrivnostne in paradoksne narave, ki v sebi zajema neko *dvojnost*, pa ne izpričujejo le miti o njegovem izvoru, pač pa tudi vsi njegovi atributi, ki jih bomo v nadaljevanju opisali.

O Dionizovi dvojni naravi priča že njegovo rojstvo, saj je bil dvakrat rojen. Ker Dioniz ob drugem rojstvu nima matere, ga oče Zevs odnese Nisi⁶ v oskrbo, zanj pa naj bi skrbele tudi menade (bakhantke) kot njegove večne spremljevalke. Ta nenehna obkroženost z ženskami poudarja ženski princip Dionizove narave, ki ga moramo razumeti kot simbol materinskosti. Po tem je Dioniz bog življenja, plodnosti, porajanja, kar se ne omejuje le na življenje človeškega bitja, pač pa na plodnost in porajanje celotne narave, zaradi česar je Dioniz tudi bog vegetacije. Njegova vegetacijska simbola sta vinska trta in bršljan in tudi ta dva kažeta na Dionizovo dvojno naravo: vinska trta kot simbol življenja, porajanja, za svojo rast potrebuje sonce, svetlobo, toploto; bršljan pa uspeva v hladnih sencah in krasí nagrobnike ter simbolizira smrt, umiranje, propadanje.

Dionizovi spremljevalci so tudi satiri in sileni, kar v nasprotju z ljubečo materinskostjo simbolizira seksualnost, pohoto, orgiastičnost, hkrati pa tudi plodnost in rodovitnost.

Dvojnost Dionizove narave se kaže tudi v njegovih živalskih spremljevalcih: bik, kozel in osel kot simboli plodnosti, rodovitnosti, seksualne energije; lev, panter in ris

⁴ To pomeni, da pripada *svetu olimpskih bogov*. Prastarša olimpskih bogov sta Kronos in Rea, ki se jima kot zadnji sin rodi Zevs. Odrasli Zevs se s Titani (arhaična božanstva) bojuje za oblast in jih tudi premaga, s tem pa reorganizira kozmos in sebi pribori vrhovno oblast nad novim redom *nebesnih bogov* (Eliade 1996).

⁵ Walter Otto pojasnjuje, da se preučevalci Dioniza opirajo na številne vire, ki pa se med sabo izključujejo. E. Rodhe za Dionizovo rojstno mesto označuje Trakijo ali Frigijo, kar pojasnjuje razširjenost ekstatičnih kultov v teh dveh deželah. C. Kerényi za njegov rojstni kraj označuje Kreto, od koder bi naj Dioniz priplul z ladjo. Takšno tezo naj bi potrjevalo obredno uživanje raznih opojnih pijač, ki jih je pozneje nadomestilo vino. W. Otto pa priznava, da je Dioniz izvorno starogrško božanstvo, kar dokazuje napis *di-wo-nu-so*-ju na tablici iz Nestorjeve palače v Pilosu (iz 13. stoletja pr. Kr.), ki priča o poznavanju in razširjenosti boga v najstarejši dobi grške zgodovine. Dioniz pa naj bi tako v času olimpskih bogov doživel preroditev. Tako sicer spada med olimpske bogove, vendar to šele kot drugorojeni. Dioniz je namreč prvotno rojen Semeli, ki ni boginja. Ko se slednja združi z Zevsom, zaradi njegove strele zgori v plamenih, nedonošenega Dioniza pa Zevs všíje v svoje stegno, tako da postane bog šele kot drugič rojeni (Otto 1984).

⁶ Po Nisi se imenuje tudi skrivnostna božanska gorska pokrajina, ki spominja na deželo Hiperborejcev, po kateri se je sprehajala in nabirala cvetje Perzefona. Slednje je pomembno, saj nekateri viri pričajo, da je bil Dioniz kot otrok v njeni oskrbi. Takšno zvezo pa potrjujejo tudi Elevzinski misteriji.

s svojo krvoločno strastjo po ubijanju kot simboli uničenja, propada, smrti. Dionizova skrivnostna narava se izpričuje tudi skozi motiv preganjanja. Homer v Iliadi navaja mit o traškem Likurgu, zaradi katerega se preganjani Dioniz potopi v morje, kar priča tudi o njegovih številnih epifanijah. Za razliko od drugih bogov, ki se oddaljujejo postopno in izginejo v daljavi, se Dioniz pojavi iznenada, skrivnostno in tako tudi izgine. Enkrat v podobi panterja ali bika, drugič v podobi drevesa ali vode.

Poleg vsega naštetega je najpomembnejša oznaka Dioniza to, da je *trpeči* bog – trpljenje in bolečina sta povezana z njegovo usodo, saj so ga kot otroka razkosali in požrli Titani. Njegova smrt izraža nasprotje elementu življenja in tudi to, da je bog vina in s tem opoja, vznesenosti, povzdignjenosti duha. Tudi vino namreč svoje attribute prejme šele ob drugem rojstvu (saj ta, kot vemo, nastane iz grozdja/trte) in v svojih učinkih nosi dvojnost: opitost od vina se lahko izraža kot dobro počutje, vznesenost, ljubezen, poželenje ali pa, nasprotno, kot spečnost, nasilje, sovraštvo.

Atribut trpljenja in vina (opoja) še posebej izpostavljam zato, ker se pojavljata kot nepogrešljiva dejavnika dionizičnih praznovanj, kultov in misterijev. Močno se tudi povezujeta z grško umetnostjo, predvsem tragedijo, (kot bo to razvidno v nadaljevanju), saj se je slednja odvijala ravno v čast Dionizu, v času dionizičnih slavic, in tako je Dioniz nazadnje tudi bog umetnosti. V nasprotju z apolinično glasbo, ki jo zaznamuje ritmičnost in simbolizirata lira in kitara, dionizična glasba izraža melodičnost, njena simbola pa sta piščal in flavta. V nasprotju z apolinično upodabljaljočo je Nietzsche umetnost, ki izvira iz Dioniza, poimenoval *neupodabljaljoča* umetnost, ker je celotna Dionizova narava nadvse skrivnostna, paradokсна in se nekako vedno izmika upovedovanju in upodobitvi.

Iz sledečih opisov je lepo razvidno, da gre za dve nasprotujoči božanstvi, vendar pa njuna narava, ki nas zanima z ozirom na nastanek in sam temelj tragedije, s tem še zdaleč ni izpričana. Jasno nasprotje božanstev oz. nasprotje umetniških principov, ki se v tragediji pomirita (združita), se bo pokazalo komaj ob koncu naslednjega poglavja.

3.3 Atiška tragedija

3.3.1 Od mitičnega k poetičnemu

Človek je bitje, »/.../ ki je aktivno razpeto med svetnim in nadsvetnim, med naravo in družbo, med zemeljskim in božjim« (Ošljaj 2004, 25). V tej aktivni razpetosti se kaže nek razcep, za katerega človek ne ve, zakaj je nastal, občuti pa ga kot paradoksalnost izvrženosti iz narave. Treba je povedati, da tak razcep v vsem organskem svetu čuti le človek, saj je od njega ločen po tem, da se ga (bolj ali manj) zaveda. Takšno zavedanje omogoča človeško spoznanje, ki se kaže kot vzpostavitev distance (odnosa) med spoznavajočim in spoznavanim, torej med subjektom kot tistim, ki spoznava, in objektom kot tistim spoznanim. Sledeče pomeni, da razcep zadeva le reflektivno strukturo človekove zavesti in je vanj tudi vpisan, nikakor pa tak razcep ne pomeni kake razklanosti biti kot take. Slednja, ravno nasprotno, predstavlja enotnost, celovitost, *praenost*, iz katere je bil človek šele izvržen in v katero se hoče tudi vrniti. »Končni namen diaforične zavesti pa je vselej ta, da bi samo sebe odpravila, da bi se združila v tistem ali s tistim, kar predstavlja mero njene popolnosti oz. enovitosti.« (Ošljaj 2004, 31).

V nenehnem prizadevanju premostitve takšnega razcepa človek ustvarja neko drugo naravo, vmesni simbolni svet, s katerim ta razcep premošča⁷. Eden in hkrati prvotni na procesu simbolizacije⁸ temelječi *integralni faktor povezovanja in osredinjenja* je religija. V slednji neposredna totaliteta bivajočega oz. sveto postane za človeka, glede na njegov dejanski svet, neko višje vrednostno območje (*presežnostni značaj*), ki njegovemu življenju vzvratno podeljuje enotnost in smisel in na katerega je človek v težnji po preraščanju razcepa, ki ga čuti v sebi, zmeraj naravnani. Uspeh, ki ga določena religija (oziroma simbolna forma na splošno) doseže pri odpravljanju oz. premoščanju razcepa (torej ali ji to v celoti uspeva ali samo delno, tj. v določenem

⁷ Simbol izvira iz grškega glagola *symbollo*, ki pomeni skupaj postaviti, skupaj metati. Tako simbol ločuje in združuje, v njem sta ideji ločitve in združitve, evocira pa skupnost, ki je bila razbita in se lahko spet sestavi.

⁸ Proces simbolizacije lahko poteka na podlagi treh *simbolnih modusov* – predmeta, dejanja, besede – ki pa tudi določajo samo vrsto simbolne forme. V prvem primeru gre za vrsto simbolne forme, kjer se neposredna totaliteta bivajočega oz. sveto udejanja (je podvojeno) v predmetu, kot smo temu priča pri totemističnih religijah, v drugem primeru je sveto dosegljivo skozi obredna dejanja, v tretjem primeru pa se sveto izraža v besedi (mit) (Ošljaj 2004).

trenutku), je odvisen od tega, ali je kot forma *mirujoča oz. dovršna* ali *gibljava oz. nedovršna*.

V prvem primeru človek neposredno totaliteto bivajočega materializira v nek predmet, npr. v kamen ali kos lesa, in na tak način omogoči stalni stik oz. stalno prisotnost totalitete bivajočega, saj zaradi zavesti identitete ne zazna vsebinske razlike med znakom (tj. podvojena totaliteta bivajočega v kamnu, kosu lesa) in predmetom (tj. totaliteta bivajočega). Nesposobnost razlikovanja tako ne pozna nekega odnosa (distance) subjekt-objekt, zaradi česar je diafora le vsebinska. To pomeni, da ta formalno sicer obstaja, ampak je človek ne čuti oz. zaznava. Takšnemu stanju zavesti, ki diafore ne zaznava, pravimo *mitična zavest*. V *večni prisotnosti* totalitete bivajočega takšna zavest ne loči med *tu* in *tam* in med *zdaj* in *potem*; zanj je vse trajno in mirujoče, zato je tovrstna oblika simbolne forme *mirujoča oz. dovršna*.

Grška politeistična religija spada med ciklične religije, njena forma pa je gibljava oz. nedovršena. V tovrstni strukturi totaliteta bivajočega ni več nekaj večno prisotnega, ampak človeku omogoča neposredni stik z njo le enkrat letno preko dejanj, in sicer obredov, ki reaktualizirajo nek sveti dogodek iz mitične preteklosti. Z odsotnostjo večno prisotne totalitete bivajočega⁹ pa zdaj človek vstopi v čas¹⁰, kjer se ta prenese na bolečo izkušnjo minljivega trenutka, s tem pa diafora postane zanj tudi *vsebinska* (postane za zavest). Tukaj že nastopi neka distanca, odnos, ki ga subjekt vzpostavlja do objekta, ta pa je ravno s pomočjo obredov odpravljen na način, kjer posameznik postane medij (torej se odreši lastne individualnosti), »...skozi katerega deluje nekdo ali nekaj drugega. Na mitični ravni prisluhniti bivajočemu pomeni živeti znotraj te celote kot njen podrejeni del« (Ošljaj 2004, 84).

Znotraj cikličnega časa se torej človek enkrat na leto (skozi obred) približa tisti *točki nič*, v kateri se poenoti s totaliteto bivajočega in od katere se potem postopno oddaljuje. Takšnega približevanja in oddaljevanja pa ne razume le kot svojo lastno usodo, pač pa tudi kot usodo celotnega kozmosa (večno nastajanje in propadanje, ustvarjanje in uničevanje), katerega del je on sam. Tako je ciklizem *gibljava celota*, znotraj katere človek nase prevzame vso njeno igro bolečine in radosti. »Bivanje je

⁹ Pri slednji simbolni formi osrednje vloge ne igra več predmet (znak), temveč dejanje. Šele z odstranitvijo znaka kot navideznega posrednika med človekom in celoto bivajočega, postane diafora vsebinska. »S tem, ko odpravimo posredujoči znak, razliko dejansko šele ustvarimo.« (Ošljaj 2004, 73)

¹⁰ S tem, ko vstopa v čas, pravzaprav pomeni, da vstopa v neko razmerje do časa, v nasprotju s človekom mitične zavesti, ki je v njem (znotraj) in se ga na tak način ne zaveda.

zdaj zaznamovano s tragično izkušnjo oddaljevanja, toda hkrati tudi odrešeno v svoji umetnosti približevanja. Izguba in postanek sta tukaj še komplementarna, drug drugega dopolnjujeta in tako omogočata ciklu njegovo večno vračanje.« (Ošljaj 2004, 74)

Človek se torej s totaliteto bivajočega poenoti le še enkrat letno skozi obrede tako, da reaktualizira nek sveti dogodek, ki se je zgodil v mitični preteklosti. Pri tem se kaže tesna zveza med obredom in mitom, saj se obred v svojem aktu opira na mit. Mit pojasnjuje, kako je prišlo do razlike med bogovi in človekom oz. med svetim in profanim¹¹, obred pa to razliko v svojem aktu ukinja. Da bi to ponazorili, vzemimo za primer dionizične misterije, saj se slednji opirajo ravno na mit Dioniza in so za nas še posebej pomembni, ker so Dionizova javna praznovanja (Antesterije) porodila tudi grško dramatiko.

Osrednji motiv vseh helenističnih misteriozofskih religij je motiv trpljenja ali smrti in vnovičnega rojstva boga. Dionizični misteriji se pri tem opirajo na mit o trpljenju otroka Dioniza Zagreja, sina Zeusa in Perzefone. Po tem mitu Hera pošlje Titane, da premotijo otroka Dioniza Zagreja z različnimi igračkami (ropotuljicami, ogledalom, neko igro s koščicami, žogo, vrtavko in romбом), ga zakoljejo in razkosajo ter skuhanega v kotličku použijejo. Boginja (Atena, Rea ali Demetra) reši otrokovo srce in ga spravi v skrinjico. Ko Zeus zve za hudodelstvo, udari Titane s strelo¹².

Ob mnogih oblikah dionizma, ki so obstajale v helenizmu, se dionizični misteriji razvijejo iz dionizičnih bratovščin, imenovanih *tiazi* (po Dionizovem sprevodu). Te so imele svoje kultne prostore, kjer so se dionizični misteriji odvijali¹³. Osrednji element obredja je iniciacija, katere namen je bil *hieros gamos* – mistična združitev z bogom

¹¹ »Mit je dualistične narave: njegova struktura je spletena iz opozicij /.../ mitični red pa še s tem ni lep ali dober red; oziroma: opozicija med lepim in grdim, dobrim in zlim ni /.../ primarna opozicija. Primarna opozicija je med svetim in pro-fanim, pred-svetnim.« (Hribar 1990, 1514)

¹² Navedeni mit naj bi v misterijske skrivnosti prvi prenesel Orfej, zato se ga označuje za Dionizovega preroka in utemeljitelja vseh iniciacij, takšne misterije pa orfične. Orfične misterije tu puščam ob strani, saj orfični nauk predstavlja nesporazum. Slednji namreč na sledi mita uči, da je človek deležen božanske in titanske narave hkrati, kajti pepel Titanov je vseboval tudi telo dečka Dioniza. Tako je za kazen zaradi prvotnega greha duša ujeta v telo, kot bi bila v grobu. Z očiščenjem, iniciacijskimi obredi in orfičnim življenjem se človeku posreči, da se znebi titanskih prvin, postane *bakchos* in srečno zaživi posmrtno življenje duše. Tukaj smo torej na sledi eshatologiji (nauk o poslednjih rečeh), ki pa se ne sklada s dionizičnim. »Izvirno-grško živo izkušnjo in čaščenje bogov naj bi nadomestili knjižno versko učenje, askeza in pokora za grehe iz prejšnjega in sedanjega življenja utelešene duše.« (Urbančič 1993, 278)

¹³ Ustaljeni potek obredja izhaja iz območja elevzinskih misterijev. V 4. stoletju pr. Kr. v Atiki pride do zblíževanja Dioniza, Demetre in Perzefone, kar je pripeljalo do vključitve Dioniza v elevzinske misterije (Osvald 2001).

oz. Dionizom. Iniciranec je v procesu obreda, ki je potekal ob spremljavi glasbe, frenetičnega plesa in ob pitju vina, podoživel trpljenje Dioniza v njegovi individualni podobi »/.../ trpeči Dioniz misterijev, bog, ki na sebi doživlja trpljenje individuacije« (Nietzsche 1995, 62). Hkrati je slavil »ponovno rojstvo Dioniza, ki ga moramo slutensko domnevati kot konec individuacije« (Nietzsche 1995, 62), torej ponoven vznik življenja.

Dionizični misteriji s podoživetjem trpljenja Dioniza ob njegovi smrti in njegovega vnovičnega rojstva slavijo *večno vračanje* razkroja in porajanja življenja. Takšno reaktualiziranje svetega dogodka – podoživetje trpljenja zaradi ujetosti v individualnost/subjektivnost – zdaj posameznika poenoti s totaliteto bivajočega. Skozi vnovično rojstvo božanstva človeka odreši okov individualnosti in s tem premosti razcep (diaforo) in (če to izrazimo v navezavi na elevzinske misterije¹⁴) pomeni mitično praizkustvo človeka, ki je izkustvo zemlje kot matere, ki poraja življenje in ga spet povzema vase.

Iz opisanega lahko izpostavimo osrednjo vlogo mitov¹⁵ pri starih Grkih, kjer se ti v spominu na mitično preteklost in skozi njeno doživljajsko ponovitev in iniciacijsko očiščenje vedno znova obnavljajo in s tem vračajo v čas absolutnega začetka, v prvotno izgubljeno *praenost*. »V mitih se preteklo obnavlja kot bivše, kot večno navzoče, kot duhovni temelj sveta.« (Hribar 1990, 1511) Skozi njih se izraža ustvarjalna izkušnja božanskega, ki jo iniciranec v obrednem procesu ponavlja: »Mi počnemo samo to, kar so počeli bogovi.« (Ošljaj 2004: 73)

Tako grški mit in njemu lastni misterij izkazujeta globoko *temeljno grško izkušnjo bistva življenja ali bivanja* – večno igro propadanja in nastajanja, ustvarjanja in uničevanja – v vsej njegovi tragičnosti in zanosnosti.

Ob pojasnjevanju mita, ki smo mu do zdaj pomen orisali v njegovi zvezi z obredom, torej z religijo, pa se zastavlja vprašanje njegovega pomena tam, kjer se religiozni sistemi začnejo majati. Mit namreč opravlja svojo religiozno funkcijo pojasnjevanja (razkrivanja) zgolj kot dopolnitev obreda oz. dejanja. Ko pa se religiozna struktura začne podirati, tudi mit izgubi na svoji veljavi in prepričljivosti, saj s tem nastane

¹⁴ Elevzinski misteriji se opirajo na mite, ki govorijo o htonskih oz. zemeljskih božanstvih – Demetri, Perzefoni, Hadu, Dionizu.

¹⁵ Mit je tukaj sveto, ki se izraža skozi besedo, kot eno izmed treh simbolnih modusov.

razmik med vsebino besede, torej mitom, in vsebino človekovega bivanja, dejanjem. S tem pa iz območja religije prestopamo na tla metafizike¹⁶, saj je »...enotna struktura bivajočega razbita, simbolni modusi pa v svoji na novo pridobljeni samostojnosti razpršeni« (Ošljaj 2004, 86). Mit (beseda) je tako desakraliziran in v nasprotju z enakovrednostjo in medsebojno dopolnjenostjo z obredom (dejanjem), ki se kaže skozi *umetnost življenja*, ostane sam.

Tako so tudi Grki »...bili že povsem na poti, da vse svoje mitske mladostne sanje z bistrumnostjo in samovoljo prežigosajo v historično-pragmatično zgodovino mladosti« (Nietzsche 1995, 63). Vendar pa tu nastopi preobrat od mitičnega k poetičnemu, ki mit še enkrat obudi in povzdigne. Tako pri starih Grkih vznikne umetnost (poezija) kot *primarna oz. elementarna metafizična simbolna forma*¹⁷. »Tak odmirajoči mit je tedaj zgrabil novorojeni genij dionizične glasbe: in v njegovi roki je še enkrat zacvetel v barvah, kakor jih ni še nikoli pokazal, z vonjem, ki je prebujal hrepenečo slutnjo metafizičnega sveta.« (Ošljaj 2004, 63–64)

V nasprotju z religijo, ki jo je zaznamovala estetičnost (gr. *aisthesis*, zaznavanje), metafizično umetnost opredeljuje poetičnost (gr. *poiesis*, delovanje, ustvarjanje). »Prej religiozna totaliteta postane zdaj umetniška oz. zavestno umetelna, virtualna.« (Ošljaj 2004, 89)

V okviru te nove metafizične simbolne forme pa na pomen mita lahko gledamo iz dveh vidikov, ki se znotraj Nietzschejeve filozofije prepletata: *mit kot poezija in lep videz* in *psihološki vidik*. Na začetku tega poglavja smo dejali, da je človek diaforično, v sebi razklano bitje, ki je v nenehnem prizadevanju, da to razklanost premosti, odpravi. To počne na način nenehnega ustvarjanja nekega vmesnega simbolnega sveta, ki najprej temelji na nečem zunanjem (na rečnosti reči), ki pa se z umetnostjo, kot ravno takem vmesnem simbolnem svetu, obrne k notranjosti, k fantaziji¹⁸. Človek torej zaradi grozovitosti in absurdnosti bivanja, ki mu vzbuja strah, bolečino in tesnobo, samega sebe *prevara* tako, da se nenehno umika v svojo notranjost, kjer snuje *lep videz* (predstave), sanjski svet umetnosti. Takšno eksistencialno držo Nietzsche imenuje *apoliničnost*. Tako je umetnik tisti, ki strahotnost brezobličnega

¹⁶ Metafiziko bom zaradi večje preglednosti podrobneje razdelala v poglavju *Nietzsche in metafizika*.

¹⁷ Trije simbolni modusi se znotraj umetnosti vršijo na naslednji način: »Poezija (literatura) kot umetniška eksploatacija besede kot simbolnega modusa; kiparstvo in arhitektura temeljita na predmetu, dramatika na dejanju.« (Ošljaj 2004, 93)

¹⁸ Na tem mestu reč preneha biti nekaj samostojnega in avtonomnega, temveč postane pred-met (predse metati).

kaosa uobličji, ki snuje zgodbo istine, ki snuje mit. Prav to uobličjevanje pa priča o tem, da »gre tukaj za sublimacijo, ki izvira iz duševne stiske, ne pa za realnost kot tako« (Hribar 1990, 1508). Iz navedenega lahko razberemo, da se Nietzsche zavzema za realnost mita s psihičnega vidika, torej za *realnost psihičnega*¹⁹.

3.3.2 Rojstvo tragedije iz duha glasbe

Nietzschejev prvenec *Rojstvo tragedije iz duha glasbe* že v svojem naslovu pove, iz česa se rodi tragedija. Vendar pa je treba pojem glasbe tukaj razumeti veliko širše, kot ga razumemo danes, saj prvotni grški pojem *he muosike* ne pomeni le glasbe, temveč vsako dušno izobrazbo, umetnost. Grški raziskovalec Georgiades, ki izhaja iz razlikovanja starogrškega jezika in modernih evropskih jezikov, pojasnjuje: »Starogrški jezik je neločljiv od glasbe oziroma je bil po svojem najglobljem bistvu glasba sama. Verz, metrum in glasba so bili v njem še neločljivo povezani in združeni.« (Vrečko 1994, 320) Vsi elementi, združeni v starogrškem jeziku, kasneje razpadejo na različne in številne umetniške zvrsti, katerih enotnost se je v stari Grčiji ubesedila z *mousike*. Tako tudi Nietzsche poudarja, da je bila prva grška glasba vokalna, ki je skupaj povezovala besede in tone. Stari Grki so spoznavali pesem samo s pomočjo petja in pri poslušanju doživljali enotnost besede in melodije.

Sledeč Aristotelu Nietzsche pojasnjuje, da je »/.../ tragedija nastala iz tragiškega zbor in da je bila v začetku samo zbor in nič drugega« (Nietzsche 1995, 43). Grško pesništvo je poznalo dve vrsti pesmi, *elegične in jamske pesmi* ter *slavnostno liriko*. Prve so izražale osebna, individualna čustva in misli pesnika, pela jih je ena oseba ob spremljavi glasbenega instrumenta. Pesmi slavnostne lirike pa so izražale čustva številnih oseb, ki so jih povzročili življenjski dogodki in so prebudili zanimanje množic. Te pesmi so prepevali zbori, ki so s seboj prinesli nadih slovesnosti in v življenje priklicali posebno vrsto *melosa* – slavnostno liriko.

Že zgoraj smo omenili, da se je grška dramatika porodila iz religioznih prazničnih slavij na čast Dionizu, saj je bogoslužne obrede, ki so jih opravljali v slovesni privzdignjenosti, spremljalo prepevanje religioznih pesmi. Ob prazniku antesterije so

¹⁹ Slednje bo postalo še bolj jasno, ko se bomo ukvarjali s zrelim Nietzschejem, kjer privid oz. lep videz postane istoveten s samo resničnostjo.

priredili sprevod, na katerem so sileni vlekli voz v obliki ladje, kjer je sedel Dioniz. Ta je v rokah držal vinski grozd, na boku pa sta mu na obeh straneh stala po en silen, ki sta igrala na flavto. Pred vozom so sileni gnali bike, za vozom pa je sledila množica žensk s potrebščinami za darovanje. »Po Bethejevem mnenju naj bi se bila iz teh sprevodov, ki naj bi prikazali prihod Dioniza in so ostajali v orkestri gledališča, razvila tragedija.« (Kastelic 1966, 323)

Posebna oblika slavnostne melične poezije, ki so jo peli na čast Dionizu, se imenuje ditiramb. Sama beseda *ho dithyrambos* po neki grški razlagi (Urbančič 1993, 247) označuje tistega, ki se je dvakrat rodil, torej je sama pesnitev dobila ime po Dionizu. Ker so jo peli njemu v čast, so se v njej opevali miti o rojstvu Dioniza, o njegovih dejanjih in njegovi smrti. Značilnost ditiramba je bila, da je njegov *patos* segal do ekstatičnosti, saj so ga peli po frigijski harmoniji, za katero je bila značilna strastnost, ki je spravila poslušalce v razburjen zanos. Petje se je po večini združevalo s plesom, spremljali pa so ga glasbeni instrumenti, kot so piščal, flavta, kasneje pa tudi kitara. Vpeljava teh dvojih nasprotujočih si glasbenih instrumentov je pomemben mejnik, saj se s slednjim začne kazati dvojnost Dionizove narave, kjer se igranje na kitaro navezuje na »...vegetacijske cikle cvetenja in erotične, ženske preroditvene moči, na drugi pa že pristajanje na frigijsko frulo ali aulos, ki je povezana z ditirambom, moškim trpljenjem in občutenjem človekove končnosti v zgodovini« (Vrečko 1994, 139).

Po Herodotovih besedah je prvi ditiramb ustvaril Arion (Kastelic 1996, 289), ki mu je prvi dal tudi ime in obliko zborovske pesmi, saj ga je pred tem pel en sam pevec. Arion naj bi ustvaril ditiramb *tragične narave* in vpeljal satire, ki so govorili v verzih. Satir, ki je bil Dionizov spremljevalec, je za starega Grka »prapodoba človeka, izraz njegovih najvišjih in najmogočnejših vzgibov, navdušen zanesenjaka, ves očaran od bližine boga, sočuten tovariš, v katerem se ponavlja trpljenje boga, prispodoba vsemoči narave, oznanjevalec modrosti iz najgloblje srčike narave /.../« (Nietzsche 1995, 49).

Tragiški zbor satirjev pove, da je dionizični umetniški gon (o katerem bo več govora kasneje) prvi korak in hkrati tudi prvi pogoj za nastanek tragedije. Ta je »ustvarjajoča organizirajoča sila človeškega bitja končne biti /.../, ki sprošča vse tiste sile in zmožnosti tako, da jih pač šele ustvarja, izvablja, razvija in organizirano usmerja v ustvarjanje/razkrivanje« (Urbančič 1993, 259). Vendar pa za nastanek tragedije potrebujemo zraven Dioniza še njegovo spravo z Apolonom.

3.3.3 Apolinično-dionizično

Apolonov umor zmajevke Pitona ponazarja zmago nad titansko družino bogov, nad dobo vsega strašnega, temačnega in kaotičnega. Nad strahotno globino spoznanja sveta in najvznemirljivejšo zmožnostjo trpljenja zmaga z ustvarjanjem vabljivih iluzij radostnih in svetlih olimpskih bogov. *Apolinična kultura* je sovražnik vsega čezmernega in vsega barbarskega, predapoliničnega sveta, h kateremu spada tudi Dioniz. Vendar pa pogreznjenost v lepoto videza ne more biti venomer popolna, zato skozi njene luknje nenehno prodira temna misel o koncu, ki potem ponovno žene k snovanju iluzije. »Dionizično je tisto, v čemer in po čemer se človek izvorno pristno sreča s svojo smrtnostjo in tako ne razume sebe kot smrtnika, ampak je še le zasnovan kot smrtnik.« (Urbančič 1993, 245–246) Šele takšno spoznanje (dionizične modrosti) je tisto, kar zdaj omogoča kakršnokoli snovanje lepega videza. Tako je Apolon moral začutiti, da je »vse njegovo bivanje z vso lepoto in zmernostjo slonelo na zastrti podlagi trpljenja in spoznanja, ki se mu je spet odkrilo z dionizičnim. In glej! Apolon ni mogel brez Dioniza!« (Nietzsche 1995, 33)

Dualistična struktura, ki jo Nietzsche vpelje z Apolonom in Dionizom, se tako prvič spravi znotraj atiške tragedije. Pri tem gre za spravo sedanjega in preteklega, kjer Apolon predstavlja svet, kakršen je – trenutno odrešujoče v prividu (lepem videzu) – torej sedanost, Dioniz pa svet, kakršen je bil – prvotno izgubljena *parenost* – torej preteklost. Tak dualizem lahko z družbenega vidika apliciramo tudi na »trenutek, v katerem se je v središču družbenega izkustva razprl nek razmik, ki je bil dovolj širok, da so se lahko med pravim političnim mišljenjem na eni strani in mitsko ter junaško tradicijo na drugi pokazala jasna nasprotja, in vendar dovolj tesen, da so bili konflikti med vrednotami še vedno boleče prisotni, in da je še vedno prihajalo do njihovega soočanja« (Vernant in Vidal-Naquet 1994, 15).

Atiško tragedijo tako lahko označimo kot spravo nasprotnih si vrednot, ki nastaja zaradi prehoda od starega k novemu verovanju. Takšna sprava je mogoča z ozirom na to, da pri Grkih, v nasprotju z vsemi drugimi ljudstvi, ni prihajalo do preobrata, kjer bi staro bogoslužje v okviru novega postalo praznoverje, temveč je »staro in najstarejše častljivo živelo naprej v globini, krono resničnega božanstva pa je moralo pustiti višjemu kraljestvu« (Otto 1998, 191). Tako je tragični junak še vedno močno vpleten v junaško in mitsko tradicijo, katere razrešitev pa ni več v njenih rokah, temveč v

zmagoslavju novih vrednot, ki jih uveljavi nova demokratična mestna država²⁰. Da bi takšno spravo lažje razumeli, si zdaj pogloblje pogledajmo tiste razlike med naravo starih in novih božanstev, ki so še posebej pomembne za razumevanje tragedije.

Staro verovanje je zavezano Zemlji. Obvladujejo ga zemlja, spočenjanje, kri in smrt. Ta božanstva so sicer množstvo, vendar pripadajo istemu kraljestvu in se zato tudi vsa stekajo v eno in edinstveno bitnost: »Vsa pripadajo zemlji, vsa imajo svoj delež pri življenju in smrti; ne glede na to, kako so ustrojena v posebnem, lahko vsa označimo kot božanstva zemlje in smrti.« (Otto 1998, 23–24) Ker vse življenje in polnost vznikne in spet ponikne iz zemlje²¹, posameznik po smrti ni izločen iz življenja, temveč prebiva v materinski zemlji – je dodeljen drugemu kraljestvu bivanja –, medtem ko novo verovanje nebesnih olimpskih bogov zdaj prvič vzpostavi pojem *bivšestva*, ki Grku razkrije, kaj pomeni biti preminul. Od tod vznikne vsa tragičnost bivanja, najvišja bolečina občutka minljivosti in konca. Priznavanje smrti pa pomeni hkrati veličastno zmago nad smrtjo, saj se človek kot *bitje končne/časne biti* svoje smrti zaveda ob vsakem trenutku nevarnosti svojega bivanja in se pri tem bori ravno proti svoji mrtvosti, postanosti, torej jo v vsakem boju premaguje, si izbori sebe in s tem večni DA življenju. Na tem mestu je treba še pripomniti, da mrtvi ni izenačen z ničem, kot si to predstavljamo danes. Njegova podoba *bivšestva* s smrtjo ne ugasne, pač pa se transfigurira v eksistenco v obliki sence ali sape. Kot takemu mu manjkajo vse življenjske sile in je zato nedelujoč v primerjavi s starim verovanjem, kjer mrtvi predstavlja *demonsko pričujočo veličino*, sposobno delovanja.

V nasprotju s starimi božanstvi, ki so se po večini prikazovala v živalskih telesih, (kot smo to že ponazorili z epifanijami Dioniza), kar je človeku vzbujalo strah in grozo, je človek novega verovanja videl boga v svetli človeški podobi. Slednja mu je predstavljal popolnost človekove zmožnosti, ki jo je prelil v obliko večnega pečata. Tako je stari Grk v strnjenih linijah človekove narave gledal obris božanskega ali kot pravi Goethe: »Čud in prizadevanje Grkov je v tem, da bi človeka povzdignila v boga, in ne v počlovečenju božanstva. Tu imamo teomorfizem in ne antropomorfizem!« (Goethe v Otto 1998, 296) Tako lik novega božanstva človeka usmerja proč od osebnega k bitnostnosti narave, kjer sta bog in človek enotnost. »Na grški stopnji

²⁰ Za primer slednjega nam služi Ajshilova tragedija Oresteja, kjer so Erinije po volji Atene sprejete na Olimp.

²¹ Primer tega se kaže v Sofoklejevi Antigoni, kjer ta zastopa stara božanstva, ko hoče pokojnega brata pokopati, vrniti v zemljo.

religije imamo, še zlasti v odnosu do olimpskih bogov, celo sožitje dveh kast, ene odlične in močne in druge manj odlične; toda po svojem izvoru spadata obe nekako skupaj in sta ene vrste /.../« (Nietzsche 2005, 96)

Kljub temu, da božanstva novega verovanja pripadajo nebu in ne več zemlji, pa to še ne pomeni, da so od narave ločeni ali da se kakorkoli postavljajo nad njo, saj je svetost narave sprejeta v samo bistvo božanstev; pričujoča je v vseh njegovih uobličjenjih. Kljub različnim značajem, ki zaznamujejo posamezno božanstvo, pa ti v sebi nosijo vso dovršenost sveta in predstavljajo totaliteto. Ponazorimo s posameznim božanstvom, npr. z Afrodito, boginjo, ki zbuja željo po ljubezni in tej poklanja izpolnitev. Tega atributa ne smemo razumeti zgolj kot naravno silo, ki jo ta premore, ampak kot sredstvo, s katerim oblikuje celoten svet in ga s svojim duhom oduševlja. Tako nimajo le ljudje, pač pa tudi živali, rastline, vse nežive tvorbe in pojavi, celo besede in misli od nje svojo osvojevalno, zapeljivo in prevzemno sladkost. »Tako pri vsakem božanstvu odkrivamo, da je najintimneje povezano s stvarmi te zemlje in vendar nikoli ne pomeni nekaj posameznega, temveč je večni lik biti v tem celotnem stvarstvu.« (Otto 1008, 208) Stara svetost narave z novim verovanjem ne izgine, pač pa je le transformirana (idealizirana) v neko višjo resničnost, v like olimpskih bogov. Iz navedenega je moč sklepati, da olimpski bogovi kljub temu, da se pojavljajo v človeški podobi, ne namigujejo na neko točno določeno osebnostno silo, kakor v judovski religiji²², temveč izražajo bitnost celotne narave.

Tako nam ostaja še zadnje, bistveno za razumevanje tragedije – *bit in dogajanje v luči razodevanja bogov*. V kolikor božanstvo novega verovanja predstavlja popolnost človekove zmožnosti, se tudi sleherno stanje, razpoloženje, misel, vse delovanje in doživljanje zrcali v njem. Tega ne smemo razumeti, kot da šele po človekovem samospoznanju sledi spoznanje božanstva, niti obratno, kajti »v pobožnem doživljanju je oboje nenadoma pričujoče in je eno in isto« (Otto 1998, 221). Tako se nam oblikuje *podoba božansko-človeškega delovanja*, pri čemer se božanstvo razodeva ravno takrat, ko je človek dejaven. S tem se zaveda, da vzroka svojih dejanj ne more pripisovati samo sebi, temveč del odgovornosti zanj nosijo tudi bogovi. Napak bi bilo domnevati, da zaradi odvisnosti od božanskega človek postane mehansko podrejen, da tu gre za neko vzročno-posledično zvezo. Odvisnost od

²² V primerjavi z apoliničnim preroštvom Apolon po Zevsu, kot etično božanstvo, vedno razodeva to, kar je prav, in nikoli samega sebe, medtem ko je prerošтво Jahveja strastno oznanjanje boga in njegovega svetega imena.

božanskega človeka šele osvobaja na način, da za svoja dejanja ne rabi nositi krivde in imeti slabe vesti. Seveda to še ne pomeni, da se lahko izogne tudi posledicam za svoja napačna delovanja, da se kot v krščanstvu pokesa. Nasprotno: bogovi se ga polotijo z vso zastrašujočo neizprosnostjo in šele ta neizhodnost pred posledicami neko dejanje naredi za tragično. Iz navedenega je torej razvidno, da je delovanje posameznika izviralo iz zunanjih vzgibov, iz spoznanja božanskega, ne pa, kot to razumemo danes, iz notranjosti, iz volje in občutenja²³. »Pravičnost in poštenost, umerjenost in enakomernost, nežnost in milina niso zgolj subjektivna razpoloženja in načini osebnega vedenja, temveč realnosti, trajne podobe biti, ki se lahko s svojo božansko bitnostnostjo v vsakem pomembnem trenutku srečajo s človekom.« (Otto 1998, 228)

Do zdaj smo dogajanje novega verovanja – olimpskih božanstev – gledali iz svetle plati bivanja (življenja), sedaj moramo to pojasniti še s temne strani, s strani smrti. Htonska božanstva starega verovanja so božanstva smrti, pri katerih sta omejitve in prenehanje zakona, ki življenju postavljata mejo. Posameznika po smrti pospremita v kraljestvo bivšestva, kamor pa olimpska božanstva ne morejo več posegati, saj je v njihovi zmožnosti le, da življenje čim dlje varujejo. Homerska religija, ki je zemeljske podobe v mnogih primerih izrinila iz ospredja, božanstvu smrti odvzame svojo plastičnost in ga uporablja kot neomajno zakonitost pod pojmom *usoda* – Mojra. Mojra je bila demon pogube in smrti in je ženska oblika imena *Moros*, ki prav tako pomeni pogubo in smrt. Pri Heziodu se pojavlja kot lastno ime božjega bitja, ki ima tako kot Mojra za svojo mater Noč. Tovrstne podobe se rade pojavljajo v množtvu in se v mitih pogosto pojavljajo skupaj s starimi silami zakonitosti, torej z Erinijami in Horami in zlasti s Temido (Otto 1998, 331–332), pomenijo pa ne le smrt, temveč vsako prenehanje, katastrofo, skratka *negativno* plat bivanja.

Tako staro kot novo verovanje določa dvoje kraljestev, ki sta druga drugemu tuji. Na eni strani kraljestvo smrti, ki je zavezano prenehanju, zanikovanju, temnosti, ki nima podobe ali osebnosti in ki postavlja meje, s katerimi pretrga življenje (dionizično). Na drugi strani kraljestvo življenja, ki je zavezano gibanju, pritrjevanju, svetlosti, ki je oblikovano, dejavno in osebno in ki si prizadeva življenje varovati (apolinično). Zaradi različnosti kraljestva življenja in smrti, ki se v atiški tragediji spravita, se

²³ Stari Grki niti niso imeli posebnega izraza za voljo, temveč je izraz, ki pomeni spoznanje (*gnome*), obenem veljal tudi za odločitev. (Otto 1998)

vzpostavlja tragična situacija. To v pogon spravi junak s svojim značajem (*ethos*), na podlagi katerega sprejme odločitev za določeno dejanje, ki pa mu nasproti stoji usoda (*daimon*, Mojra). »Tragična oseba se konstruira znotraj razmika, ki ločuje *daimon* in *ethos*, tako da se tragična krivda vzpostavlja med starodavnim religioznim pojmovanjem greha – sramotnega madeža, hamartije (*hamartia*), bolezni na duhu, od bogov poslani blaznosti, ki neizogibno rojeva zločin, in med novim pojmovanjem človeka, ki se je brez prisile zavestno odločil, da zagreši kaznivo dejanje.« (Vernant in Vidal-Naquet 1994, 30) Tako v tragediji prihaja do drsenja iz enega pomena (*ethos*) k drugemu (*daimon*), pri čemer se dvojnost pomenov ohranja. Zato s spravo med starim in novim verovanjem ne mislimo poravnave nasprotij, saj v tem primeru ne bi mogli govoriti o tragični situaciji. Pomeni zgolj to, da se znotraj tragedije obe soočita (srečata), pri tem pa njuno nasprotje ostaja docela nerazrešeno.

Do zdaj smo apolinično in dionizično opredelili kot razliko med starim in novim verovanjem, ugledati pa ju moramo še v luči umetnostnih (na)gonov in pojasniti njun preplet. Že prej smo dejali, da je dionizično prvi pogoj za nastanek tragedije. Bistvo dionizičnega v sebi združuje grozo, bolečino in trpljenje, ki jo človek občuti ob spoznavnih oblikah pojavnosti, ki jim ne zna pripisati vzroka – torej takrat, ko je izven sebe (*pri zadevah sveta*) – in hkrati očaranje (ekstazo), kot ravno tisto zunajseбно, ekstatično stanje. »V sami exstasis vlada patos kot pri-zadetost od zadeve same, to *pathema*. Tako spadata patos (bolečina oz. kakršnakoli pri-zadetost) in exstasis nujno skupaj v razkrivanju biti in njegovem temnem dionizičnem gonu.« (Urbančič 1993, 261) *Takšno* stanje očarljive groze torej ni kaj subjektivnega in v subjektu zaprtega, saj se v njem razkriva tisto objektivno, namreč resnica sama. Kot tako je dionizično *princip universalis*. »Od vsake umetnosti zahtevamo najprej zmago nad subjektivnim, rešitev od 'jaza' in utišanje vsakršne individualne volje in poželenja, saj si brez objektivnosti, brez čistega brezinteresnega zrenja sploh ne moremo misliti niti najmanjše resnično umetniške stvaritve.« (Nietzsche 1995, 35)

Človek, ki v dionizičnem ekstatičnem stanju nase prevzema resnico (dionizično modrost), ki je tragična in s seboj prinaša trpljenje in bolečino, nujno potrebuje odrešitev. Tega prinaša apolinična umetnost kot sanjsko snovanje lepega videza. Slednja se na splošno pojmuje po kategorijah videza in lepote, zato tragičnosti ne moremo izpeljati iz njenega bistva, pač pa iz zbora kot duha glasbe.

Kot vemo, je bila v začetku tragedija le zbor. Takšna tragedija se imenuje *ritualna tragedija* (Vrečko 1994, 167) in uprizarja zgolj smrt in ponovno postajanje v njuni večni ciklični povezanosti in menjavi. V njej še ni bilo gledalcev ali tistih, ki bi bili znotraj rituala, ne tistih, ki bi bili zunaj njega, ampak so vsi sodelovali v trdni in harmonični skupnosti. Zboru na tej prvinski stopnji tragedije lahko rečemo *samozrcaljenje dionizičnega človeka*. *Dionizični izraz narave* predstavlja edino realiteto tudi znotraj *drame v ožjem smislu*²⁴, ki se oblikuje z izstopom prvega pevca iz zbora oziroma s prihodom epskega junaka. Ta iz sebe poraja vizijo s simboliko plesa, speva in govornice; skena/oder kot prizorišče te vizije (apolinično) pa je drugotnega pomena. Šele z dramo v ožjem smislu pride do dramatizacije, ki si za cilj postavi predstaviti boga kot realnega tako, da vizijo popredmeti. Naloga zbora postane ta, da razpoloženje poslušalcev dionizično vzburi do te mere, da v trenutku, ko se tragični junak pokaže na odru, v njem zagledajo iz lastne začaranosti porojeno vizijsko postavbo boga Dioniza. Realiteta maskirane podobe se v očaranju prelije v magično podobo boga, v *prikazensko nedejanskost*, ki je »apolinično sanjsko stanje, v katerem se nam vsakdanji svet zastre in se očem v trajni menjavi na novo poraja nov svet, razločnejši, razumljivejši, otipljivejši od prejšnjega, in vendar bolj podoben sencam« (Nietzsche 1995, 54). Dioniz se torej objektivizira v apolinični viziji epskega junaka in tako na sebi doživlja trpljenje individuacije, s katerim se gledalec poenoti. Iz navedenega lahko povzamemo, da glasba (dionizična umetnost) na apolinično umetnost deluje prvič kot spodbuda k prisposodbnemu zrenju dionizične splošnosti in drugič tako, da prisposodbno podobo izpelje v kar največji pomenljivosti. Tako je drama apolinična ponazoritev dionizičnih spoznanj in učinkov.

3.3.4 Misterijski nauk tragedije

Če je umetnost metafizična tolažba, ki premošča prepad znotraj človeka na način, da ga poenoti s prvotno izgubljeno *praenostjo*, potem je *misterijski nauk tragedije* ravno temeljno spoznanje enosti vsega bivajočega. V nasprotju z Apolonom, ki predstavlja sedanost, odrešujočo v prividu, je Dioniz v preteklosti izgubljena *praenost*, vrnitev h kateri si umetnost zadaja kot cilj. Ker je razbitje praenosti oz. človekova izvrženost iz

²⁴ Vrečko takšno vrsto tragedije v nasprotju z ritualno tragedijo imenuje heroična tragedija.

nje princip individuacije, moramo slednjega ugledati kot *pravzrok vsega zla* in zatorej kot nekaj, kar je treba odstraniti.

Iz navedenega je razvidno, da nazaj v večno življenje²⁵ (v praenost) vodi dionizično, ki ga v tragediji predstavlja glasba ob pomoči apolinične podobe. Glasba je neposredna ideja²⁶ tega večnega življenja. V tej misli Nietzsche zvesto sledi Schopenhauerju kot mislecu, ki priznava glasbi drugačno naravo in nastanek kakor vsem ostalim umetnostim. Slednja je zanj neposredni odsev *volje*²⁷ same in zato predstavlja *metafizično stvar samo na sebi*. Druge vrste umetnosti pa so *zgolj* odsev pojava (fizični svet) (Toth 1998). Glasba apoliničnemu umetnostnemu gonu pomaga na način, da podobo (videz) izpelje v kar največji pomenljivosti, saj »vsa mogoča prizadevanja, vzburljanja in izkazovanja volje, vsa dogajanja v notranjosti človeka, ki jih um meče v širok, negativen pojem čustvo, je mogoče izraziti z neskončno številnimi melodijami ...« (Nietzsche 1995, 92). Tako gledalec-poslušalec posamezno podobo sveta po glasbi samo še bolje ponotranjeno vidi. Če se hoče dionizično kot tisto *neupodabljajoče* izraziti in če hoče v *praenost* popeljati tudi poslušalca²⁸, potrebuje Apolonov sanjski svet lepega videza. Najvišji cilj tragedije je dosežen z »bratovsko zvezo obeh božanstev: Dioniz govori v Apolonovem jeziku, Apolon pa nazadnje v Dionizovem« (Nietzsche 1995, 124).

Vidimo, da se Apolon »kot poveljujoči genij principa individuacije, po katerem je edino mogoče zares doseči rešitev v videzu« (Nietzsche 1995, 90), in Dioniz, ki »ob mističnem vriskanju raztrga čar individuacije in odpre pot k materam biti, k najbolj notranjemu jedru stvari« (Nietzsche 1995, 91) med seboj prepletata in dopolnjujeta, kljub temu pa najbolj bistveno znotraj tragedije predstavlja točka, ko je apolinična

²⁵ Že v poglavju o nastanku umetnosti pri Grkih smo navedli, da človekova izvrženost iz enotnosti (praenosti) pomeni izvrženost v strukturo časa in prostora. Torej je obraten proces ravno vrnitev v večno življenje.

²⁶ Tukaj ideje ne smemo razumeti v platonskem smislu, kot neko statično enotnost, kot nekaj dokončnega, kar se da diskurzivno dojeti – torej kot pojem -, vendar v Schopenhauerjevem smislu, saj ta idejo loči od pojma. Ideja je zanj v nasprotju s pojmom nekaj *dinamičnega*; spominja na živ organizem, ki se razvija in daje vedno še kaj novega, predvsem pa izhaja iz življenja samega, iz narave, iz sveta. V nasprotju s Platonovo metafiziko je namreč Schopenhauerjeva metafizika *imanentna*, ki pa ne more biti zgrajena kot znanost čistih pojmov, temveč izhaja iz izkustva (Toth 1998).

²⁷ Volja je po Schopenhauerju metafizično bitnostno načelo vseh stvari (stvar na sebi) in je zunajčasna, torej večna. Volja kot gon posameznika pa je empirična volja, ujeta v času, imenovana *hotenje* (Toth 1998).

²⁸ Umetnost deluje kot metafizična tolažba tako za tistega, ki umetnost snuje, kot za tistega, ki je le njen *uporabnik* - občinstvo. Kot bomo videli kasneje, Nietzsche začne v svojem zrelem obdobju dualistično strukturo Apolon-Dioniz opuščati. Na tem mestu se odpira vprašanje: V čigavem (kakšnem) jeziku naj zdaj spregovori Dioniz, ko Apolona več ni? Misel, ki naj bi jo pojasnila opomba, bo tako jasna, ko bomo obdelali Nietzschejevo zrelo misel.

prevara zlomljena in uničena. Drama kot celota dosega učinek, ki je *onkraj vseh apoliničnih umetniških učinkov*; »svet pojavov pripelje do meje, kjer samega sebe zanika in poskuša pobegniti nazaj v naročje prave in edine realitete« (Nietzsche 1995, 125).

»Glavna zadeva izvorne grške tragedije ni bilo dejanje (drama, zaplet, intriga), ampak prav muka in zanos trpečega boga Dioniza kot tista ekstaza, ki so jo deležni vsi. V tem je najbrž bistvo izvornega grškega teatra: gledališča božanskega, se pravi mesta takega srečanja človeka z bogom.« (Urbančič 1993, 248) Tako gledalca tragedije občutek konca in zanikanja v poenotenju s tragičnim junakom (božanskim Dionizom) pripelje do orgiastičnega občutka svobode, do največje slasti, v kateri se mu skozi tragični mit *razkrije* notranje brezno stvari (Dionizova modrost) – igra nenehnega nastajanja in propadanja, ustvarjanja in uničevanja.

4 PROPAD TRAGEDIJE

4.1 Na sledi zavestne estetike

Kot smo ugotovili v prejšnjem poglavju, je dionizična glasba tisto, iz česar tragedija izvira in s čimer je v njeni najbistvenejši točki zlomljena apolinična prevara; je pogoj pobega v naročje prave in edine realitete. Z izločanjem takšne prvine se začnejo trdna tla tragedije ugrezati in z izginjanjem sledi, ki so nakazovale pot k materam biti, se slednjič zamaje tudi samo bistvo tragedije. Smrtni boj tragedije bojuje Evripid, in to ravno s težnjo »izločiti prvotno in vsemogočno dionizično prvino iz tragedije ter jo čisto in novo cepiti na nedionizično umetnost, nravnost in pogled na svet« (Nietzsche 1995, 71). pri takšni težnji pa se nam zastavlja vprašanje, kaj je bilo tisto, kar ga je speljalo s poti, po kateri so pogumno stopali tragedi pred njim, kot sta Ajshil in Sofoklej.

V Evripidovem času²⁹ je bilo za umetnostno življenje posebej značilno prizadevanje umetnikov, da bi utrjevali in utemeljili svoje ustvarjanje z znanostjo, ki je s seboj prinašala metode *zdravega* realizma, umetnost govorništva (retoriko) in umetnost prepričevanja (dialektika). Dotlej vsesplošno sprejeto resnico in vero v zanesljivost vsega spodkoplje pojav filozofov, ki preučujejo pojave iz vsakdanjega življenja in se koncentrirajo na iskanje modrosti, za dejavnost nujno potrebne podlage.

Evripid je bil torej eden tistih umetnikov, ki je prijateljeval s filozofi, kot so Anaksagora, Protagora, posebno mesto pa pri njem zaseda Sokrat, saj naj bi mu ta pomagal pri pisanju dram. Ker se je druženje s filozofi kazalo pri njegovem ustvarjanju, se ga prime izraz *tragik-filozof*. »Tudi Evripid je bil po svoje le maska: božanstvo, ki je govorilo iz njega, ni bil Dioniz, tudi ne Apolon, temveč povsem novorojeni demon, imenovan Sokrat.« (Nietzsche 1995, 71) Z izginotjem Dioniza, ki je bil prepoden iz tragiškega odra, se zdaj na mesto dionizično-apoliničnega znotraj tragedije vzpostavi novo nasprotje: dionizičnost in sokratičnost, ob katerem pa umetnina grške tragedije propade. Da bi to razumeli, moramo omenjeno nasprotje pojasniti.

²⁹ Gre za obdobje tistega petdesetletja (pantekontoetije), ki se je začelo po letu 479 pred našim štetjem, ko so Grki v junaškem boju premagali Perzijce, in se končalo leta 431, ko se je začela peloponeška vojna, ki je povzročila konec demokracije v Atenah in tudi po drugih grških mestih (Kastelic 1966, 399).

Če je prvi pogoj za nastanek umetnine zmaga nad subjektivnim, apoliničnim, torej navdušenje brez zavesti, v katerem ni več niti trohice razuma, se s pregonom dionizičnega razmerje obrne v prid sokratični racionalistični metodi, po kateri je ravno zavest (um) tisto, kar naj vodi ustvarjalni proces. Takšna tendenca se ravna po Sokratovem etičnem načelu: »Vse mora biti zavedno, če naj bo dobro,« ki ga Evripid preoblikuje v estetsko načelo: »Vse mora biti zavedno, če naj bo lepo,« (Nietzsche 1996, 148) in s tem zada nagibu (instinktu) negativni predznak in ga kritično obsoja. »Ne po instinktu!« je geslo sokratstva. Na sledi takšne zavestne estetike dialog (apolinično) postane duša drame, ki si zaslužnji svoje glasbeno telo³⁰. Pod Evripidovim peresom se preoblikujejo tudi vsi elementi tragedije: jezik, značaji, junaki, dramska zgradba in zborovska glasba.

Tragedija je bila prvotno le zbor tragiških satirjev, premik od ritualne k herojski tragediji pa zaznamuje izstop prvega pevca iz zboru, s čimer pa se že oblikuje nek dvogovor med junakom in zborovodjo, ki je analogen dialogu, vendar pa tukaj še ne moremo govoriti o *dialektičnem sporu*, ki nastane ob podreditvi enega drugemu. Slednje se izoblikuje s Sofoklejem, ki na oder pripelje drugega igralca in s tem vname dvoboj med besedo in argumentom³¹, kar Evripid le še dodatno zaostri. »Polagoma so že vse osebe govorile s takšno obilico bistroumnosti, jasnosti in prozornosti, da branje Sofoklejeve tragedije v nas resnično vzbuja vtis pravcate zmede.« (Nietzsche 1995, 151)

S takšno postopno vpeljavo dialoga se pokaže, da je samo *sokratstvo starejše od Sokrata* oziroma, da je bil njegov vpliv, ki razkraja umetnost, opazen že veliko prej. Dialog kot tista apolinična prvina v tragediji (kot nasprotni pol dionizične glasbe), ki se pokaže tudi v luči znanilca in glasnika znanosti (dialektike) in ki se utelesi v Sokratu, zdaj prevlada v umetnosti, vendar ne več kot ustvarjalka lepega videza, pač pa na način, ki junaka zasnuje kot *dialektika*, čigar dejanja izvirajo iz vrline, torej iz

³⁰ S takšno mislijo je nakazana prevlada duše nad telesom, ki nastopi s prevlado (raz)umnega nad nagoniskim, instinktivnim, oziroma s prevlado znanstvenega nad umetnostnim, kot se bo to v nadaljevanju pokazalo. Takšni tendenci se Nietzsche upira z mislijo o zaničevalcih telesa: »Jaz praviš in si ponos na to besedo. Ampak večje je – v kar nočeš verovati – tvoje telo in njegov veliki um: ta ne pravi jaz, ta je jaz.« (Nietzsche 1999, 37)

³¹ V Kralju Ojdiru je nekaj dialogov, v katerih je ohranjena »največja skladnost glede obsega sobesedniških replik; vsaka beseda je zelo spretno odbrana, nobena ni spregovorjena odveč; oboje, strasti in misli govorečih; se stalno razvija; vsak prihodnji par replik je sprožen in pripravljen s poprejšnjim potekom spora. Taka oblika dialoga je mogla nastati samo v mestu, kjer so se besedna tekmovanja na ljudskih zborovanjih in sodiščih razvila v vsej popolnosti v govorniško umetnost in naučila poslušalce, da so znali ceniti in razumeti lepoto in prefinjenost besednih prerakanj« (Kastelic 1996, 416).

osebnostnih lastnosti, in nič več iz zahtev nravnosti. Takšna dejanja pa zdaj tudi ne izkazujejo več kakšnega pristnega boja (agona), kar je prej predstavljalo temelj tragedije³², pač pa dramski zaplet zdaj poteka na način zvijače oziroma prevare, s katero ima posamezni junak pred očmi samo osebno blaginjo, za zahteve nraвне dolžnosti in pravičnosti pa še se zmeni ne (Kastelic 1996, 478).

Krividu za opuščanje takšnih nravnstvenih nazorov moramo pripisovati retoriki oziroma besednemu boju, ki ponižuje vero v mislih vseh, in se iz sodnih dvoran vrine v gledališče. Tu s svojimi sredstvi oblikuje značaje junakov tako, da v nasprotju s slikanjem celih značajev, ki so vezani na mit, (kot smo še temu priča pri Sofokleju), slika le »velike posamezne značajske poteze, ki se po navadi izražajo v silovitih strasteh« (Nietzsche 1995, 100). Slednje se kaže tudi na primeru junakove maske³³, ki je sprva bila ena in je omejevala vso mimiko samo na premike rok in držo telesa. to pomeni, da so besede nadomeščali (plesni) gibi. kasneje so eno masko nadomestili s posameznimi tipi mask, z nastopom komedije pa z golim *karakternim šminkanjem* (Kastelic 1996, 350).

Iz navedenega se nam pokaže, da gre razvoj tragedije (od Ajshila do Evripida) v smeri psihologiziranja, torej v močnejše poudarjanje osebnih čustev, saj so pri Ajshilu v tragično dejanje »vpletene sile, močnejše od človeka; in individualni značaji vpricho teh sil obledijo, se izkažejo kot drugotni. Nasprotno je pri Evripidu vsa pozornost usmerjena v te individualne značaje« (de Romilly v Vernant in Vidal-Naquet 1994, 48). Tak preobrat znotraj tragedije pa kaže tudi na preobrat v zgodovini obravnavanja volje pri starogrškem človeku.

Heroično stiliziranje junakov pri Ajshilu in Sofokleju je izhajalo iz bogov ali polbogov, v katerih je gledalec videl idealno preteklost in s tem resničnost tega, kar je v vzvišenih trenutkih živelo tudi v njegovi duši. Slikanje osebnostnih značajev pa ima s podajanjem občutkov in čustev glavnih junakov zdaj komaj še kaj več skupnega s

³² Gre za trenutek odločitve biti bitja – smrtnika – v spopadu in boju, ki strne vso zgodovino bitja, njegove sedanjosti, nekdanjosti in prihodnosti v ta trenutek odločitve biti. Te tri ekstaze časa so v svoji izvorni stnitvi trenutek večnost. (Urbančič 1993, 298)

³³ Z masko so se skozi obrede upodabljala elementarna božanstva in tako je bil tudi Dioniz prisoten v maski, ki je predstavljala le njegovo glavo. V nasprotju z olimpskimi božanstvi je Dioniz s pomočjo maske venomer prisoten in tudi zaseda drugačno pozicijo kot olimpski bogovi; če so ti v večini upodobljeni s profila, se z Dionizovo masko gledamo iz oči v oči, kar simbolizira neposreden stik s praenostjo. Maska nima hrbte strani, kar pa simbolizira Dionizove skrivnostne in nenadne epifanije (Otto 1984).

starim mitom, kot le junakovo ime³⁴. Gledalec na odru, ki ni več kakšen sanjski svet lepega videza, temveč le odslikava gole dejanskosti³⁵, vidi in sliši svojega dvojnika meščanskega srednjega stanu, na katerega je Evripid stavil vse svoje politične upe. V tem, ko svoja dejanja brani z argumenti in protiargumenti, ne propade zaradi tragičnosti, temveč zgolj zaradi zmote v presoji.

V primerjavi s tragedijo, ki je po svojem bistvu pesimistična, je zdaj dialektika, ki s svojim optimističnim pogledom »verjame v vzrok in posledico in s tem v njuno razmerje krivde in kazni, vrline in sreče« (Nietzsche 1996, 151), tista, ki v tragedijo vnese etično noto in s tem izniči tragičnost. Kajti če je vrlina vedenje, potem lahko nekdo greši le iz nevednosti, usoda vrlega junaka pa se tako namesto s pogubo konča s poroko. S tem se tragedija prelevi le še v svoj izrojeni ponaredek – novejšo atiško komedijo.

Za zgled produktivnosti uporabe racionalistične metode znotraj tragedije nam služita tudi Evripidov *prolog* in *deus ex machina*. Ajshil in Sofoklej sta tisto, kar je bilo pomembno za razumevanje dogajanja, ponazorila skozi pogovor med enim izmed glavnih junakov igre in spremljevalcem v prvih prizorih drame³⁶. Evripid pa za to uporabi prolog. V njem nastopa oseba (ali božanstvo), ki v celoti razvije vse, kar se je zgodilo pred začetkom dogajanja, kaj se v nadaljevanju še bo zgodilo. Oseba sama v drami ne nastopa, s čimer se vsebina tragedije ostro loči od svojega uvoda (Kastelic 1996, 477). Moderni tragedi bi takšno početje zgražajoč označili kot *odpoved učinku napetosti*, za klasično grško tragedijo pa vzdražena negotovost, kaj se bo zgodilo, nima nič opraviti s svojim učinkom, ki ga je hotela vzbuditi v gledalcu. Ker je *patos* kot tisto, na čemer je slonela klasična grška tragedija, s pregonom Dioniza (glasbe) izgubljen, se slednja opira zgolj na dejanje, pri katerem ravno prolog prepreči zmedenost gledalca ob ugibanju, kaj je ta ali ona oseba na odru. Koncu drame sledi še *deus ex machina*, s katerim je napovedana prihodnost dramskih junakov.

³⁴ Postopno oddaljevanje tragedije od mitične preteklosti na račun razmer iz vsakdanjega življenja se kaže v primerjavi med Ajshilovo in Evripidovo Orestejo. Če maščevanje Agamenonove smrti Ajshil postavlja kot dolžnost in pravičnost, pa Evripid maščevanje Oresta vidi le kot posledico njegove brezsrčnosti.

³⁵ Takšno zrcaljenje gole dejanskosti se kaže v Evripidovi Elektri, kjer ta dogajanje iz pravljice palače Atridov, kot se to odvija pri Sofoklejevi Elektri, prenese na kočjo tistodobnega revnega kmeta. S tem vsebino stare Oresteje približa pameti in srcu takratnih gledalcev. Elektra v prerekanju s svojo materjo ne verjame, da je Ifigenijino žrtvovanje Klitaimnestro pahnilo v to, da je ubila moža, temveč še naprej trdi, da je ta zagrešila hudodelstvo zavoljo novega ljubimca. Ta del njenih očitkov vnaša v podobo tragiške junakinje poteze, ki jo zbližujejo z resničnimi okoliščinami vsakdanjega družinskega pričkanja.

³⁶ Slednje Nietzsche imenuje *patos ekspozicije* (Nietzsche 1995, 74).

Razvoj tragedije je torej zaznamovan s postopnim odmikom od svoje glasbene prvine (od dionizičnega) k vedno večjemu razmahu dialogiziranih delov, kjer petje prehaja v navadno govorico. Glasbena drama tako prehaja v *dramatiziran ep*, ki se giblje povsem v apolinični sferi in tako ne proizvaja tragičnega učinka, saj se niti glasbenik niti gledalec ne moreta docela zlit s podobami na odru³⁷. Nova vzpodbujevala, ki jih tragedija zdaj vplete, ne slonijo več na prvinskih umetniških gonih, pri čemer apolinično zamenjajo *paradoksalne misli*, dionizično pa *ognjevita čustva*. Sokrat kot nova postava tragedije s vpeljavo racionalistične metode (dialektike), ki ji ne gre v račun nič, kar se pojmovno ne more razstaviti. Heroično stilizirane junake spremeni v vsakdanje povprečne sodobnike, tako oder ne predstavlja več sanjskega sveta lepega videza, pač pa odslikava golo dejanskost, kjer ravnanja junakov ne sledijo več zahtevam nravnosti, pač pa le še svojim osebnim koristim in načelom. Dramski zaplet odkritega in pristnega boja (agona) se tako spridi na golo zvijačnost in prevaro. Pod okriljem individualnega značaja začne pomen bogov in vse mitične preteklosti bledeti, s tem pa prihaja v ospredje tudi etična nota, ki odrešilno funkcijo tragedije zvede na vzgojno. S tem je klasični grški tragediji spisan nekrolog, ki odmeva v neznanski in povsod globoko občuteni praznini, ki jo je ta pustila za seboj.

4.2 Umne postave na pragu dekadence

V nasprotju z dionizičnim kot tistim umetnostnim gonom, iz katerega naj se umetnost šele porodi, se za Nietzscheja zdaj sokratično vzpostavlja kot tisto, kar vodi v ustvarjalnost. S svojo racionalistično metodo, iz katere vznikne estetika kot nekaj zavestnega, je Dioniz pregan iz tragiškega odra, z njim pa tudi vse nagonsko, instinktivno, nezavedno. Sokrat kot nova umna postava se opre le na apolinično sfero kot tisto, kar v človeku vzbuja videz obvladovanja tistih moči narave, za katere ne najde vzroka. Slednjega ne razume v izvornem bistvu, saj je ta s pregonom Dioniza izgubljen. Dionizična izkušnja je izkušnja grozljivosti in tragičnosti in je kot taka pogoj, da si človek snuje sanjski svet lepega videza, v katerem išče odrešitev. Torej na tem mestu apolinično predstavlja le hrepenenje po »*odrešitvi z videzom*« (Nietzsche 1995, 88) in hkrati tisto podobo, s pomočjo katere se človek šele dokoplje do resnice;

³⁷ *Rapsod*: potujoči pevec, pripovedovalec epov (glej: SSKJ 2002).

nikakor pa še ne kake neposredne zadovoljitve po resnici. Apolon kot etično božanstvo resnico le zastira, saj poleg estetske nujnosti lepote zahteva še *Ničesar preveč!*, nasprotje pa predstavlja *čezmernost* (dionizično). Šele dionizični svet opoja je tisti, ki v preseganju zgolj apoliničnega življenja dvigne zastor – Majino tančico – in človeku razkrije resnico. Torej je za Nietzscheja edina pot, ki vodi do resnice, dionizično ekstatično stanje, v katerem vznikne tisto najbolj pristno in živo v človeku – nagon (instinkt) – ki ga Sokrat obsodi kot nekaj ne-razumskega.

Iz navedenega bi se dalo sklepati, da Sokrat dionizičnega sploh ni razumel v vsej njegovi razsežnosti, bodisi zaradi tega, ker je slednjega ugledal v luči *barbarsko dionizičnega*³⁸, bodisi zaradi svoje neomajne vere, da »mišljenje ob vodilni niti vzročnosti sega do najglobljih prepadov biti in da mišljenje bit lahko ne samo prepozna, ampak celo popravi« (Nietzsche 1995, 86). Nietzschejev odgovor na to, zakaj ravno Sokrat zanika grško bistvo, je čudovita prikazen, Sokratov demonij, *Daimon*³⁹, ki je Sokratu dajal oporo vsakič, ko se mu je neznanski razum zamajal s tem, da ga je opominjal. Nietzsche pravi, da se »neznansko gonilo logičnega sokratizma giblje tako rekoč za Sokratom in kako je treba nanj gledati skoz Sokrata kakor skoz senco« (Nietzsche 1995, 79). Tako je Sokrat čutil svoje božansko poslanstvo in tudi pred svojimi sodniki ni klonil; postal je ideal plemenitosti grške mladosti (Nietzsche 1995).

Sokrat z obratom, ki vodi stran od čutov in instinktov, ki naj bi edini vodili k resnici, obsodi tudi dionizično umetnost kot brezumno in neresnično, in tako *izumi* novo odrešitev, tolažbo, ki naj temelji zgolj na umu. S pojavom sokratske umnosti napoči čas, ko se spoznanje preimenuje v filozofijo (znanost) kot novo metafizično simbolno formo, ki si prizadeva za spoznanje resnice.

Do konca prignana apoliničnost si svoje *mere* ne postavlja več iz življenja samega, pač pa iz umne kreposti. To dosega tako, da izvorno življenjsko bistvo človeka ne le zoperstavlja in kontrolira, temveč želi celo izbrisati. Vso bit in s tem tudi človeka si prizadeva popraviti na bolje oz. poboljšati. Takšno početje Nietzsche imenuje *vzvišena metafizična blodnja* (Nietzsche 1995, 88), na tem temelječo etiko pa *moralo poboljšanja* (Nietzsche 1989, 21). Sokrata tako označi za izumitelja *umne etike*, ki se

³⁸ Dionizične barbare od dionizičnih Grkov ločuje to, da je bila v središču njihovih slavij neobvladljiva spolna razbrzdanost, pri čemer so odvezali ravno najbolj divje zveri narave vse do ostudne zmesi pohotnosti in okrutnosti.

³⁹ *Daimon* »je grški izraz za božansko bitje. V nasprotju z besedo theos (bog) izraz daiomon ne pomeni določenega boga, temveč božjo moč, ki se priložnostno uveljavlja, ali pa osebnega varovalnega ali mučilnega duha« (Nietzsche 1995, 205).

kot taka obrača vstran, proti življenju, njegov nauk pa izrazi v enačbi: »um = krepost = sreča« (Nietzsche 1989, 18). Krepost, ki naj bi vodila do sreče, se torej doseže s pomočjo uma, ki se postavi nad pristne človeške nagone in jih odpravi. »Sokrata je treba posnemati in proti temnim poželenjem trajno vzpostavljati dnevno svetlobo – dnevno svetlobo uma. Treba je biti po vsej sili pameten, jasen, bister: vsako popuščanje nagonom, nezavednemu pelje navzdol ...« (Nietzsche 1989, 21)

Novi nazor se torej upira vsemu pristno življenjskemu, kar je v človeku, pristnemu dionizičnemu gonu. Ohranitev tega nagona, iz katerega se poraja tako grozljivost kot očaranost, je nujno potrebna za premagovanje človekove nemoči pred naravo in s tem tudi pogoj za pridobitev take moči, v kateri se človek z naravo čuti eno (enakega bogovom). Obrat od takšnega gona Nietzscheju pomeni samo začetek nekega propada. Mit, ki je v stari Grčiji še enkrat zasijal ravno s pomočjo dionizične glasbe in človeku razprl (razkril) prepad biti, zdaj ne deluje več – umnost ga izda, potepta in prevzame njegovo vlogo. S tem se zamaje celoten ustroj grštva in naznani dobo dekadence, katere rešitev Sokrat vidi ravno v umnosti. Slednji tako predstavlja teoretičnega optimista, ki vedenje in znanje sprejme kot moč univerzalnega zdravila, ki jo zdaj začne zdraviti (obvladovati) celotni grški svet: od mišljenja in spoznanja, do umetnosti in politike ...

V nenehnem prizadevanju odkrivanja vzrokov za takšno brezinteresno in brezciljno stanja, ki se skozi zgodovino le še stopnjuje, je Nietzsche prvi, ki pojasni, da ti izvirajo ravno iz zanikanja dionizičnega gona, ne pa na primer iz kakšne *smrti*, *poboja boga*; kajti ta je že njen simptom.

Dovršitev zanikanja pristno življenjskih gonov in obrat vstran od življenja samega predstavlja nauk Platona, Sokratovega učenca, kot druge umne postavbe. Tudi ta pravi, da je umetnost kot nasprotje optimistični dialektiki, ki jo vpelje, nekaj »povsem brezumnega, z vzroki, ki so se zdeli brez učinkov, in z učinki, ki so se zdeli kot brez vzrokov; povrh tega pa vse skupaj tako pisano in raznovrstno, da je moralo biti razsodnemu gledanju zoprno, za vzdržljive in občutljive duše pa nevarno netivo« (Nietzsche 1995, 80). Če je bila prej tragedija (umetnost) tista, ki je vodila do resnice (dionizične modrosti), pa ji zdaj Platon izreče eno najtežjih obsodb in jo s tem popolnoma zavrže.

Njegov nauk namreč prvi vpelje dualizem dveh svetov, pri katerem je en božanski, resničen, nadsvetni, drugi pa imanenten, neresničen (lažni)⁴⁰ – svet, v katerem bivamo, torej dejanski. Slednjega zaznamuje empirično spoznanje, torej spoznanje s pomočjo čutov, ki je zgolj posnetek resničnega sveta. Temu pravi tudi *svet idej* in ga je moč spoznati samo preko *božanskega uma*. Umetnost znotraj takšnega sistema je zanj le »posnetek navidezne podobe, da torej sodi še v nižjo sfero kakor empirični svet« (Nietzsche 1995, 81), s tem pa ji je odvzeta kakršnakoli vrednost, še več, ta naj bi bila celo škodljiva, saj naj bi rušila temelje verovanja v bogove, ker njihove podobe ne prikazuje vedno v najlepši luči. To pa je tudi dovolj tehten razlog, da se umetnike prežene iz *Države*⁴¹.

Sledeči nauk s svojim dualizmom dveh svetov deli tudi dobrine na *nižje* (zdravje, lepota, moč, bogastvo) in *višje* (modrost, umnost, pravičnost, pogumnost), pri čemer imajo višje svoj izvor v božanskem umu in tako tudi prednost pred nižjimi, človeškimi. Kot harmonijo teh dobrin Platon razume krepost (*arete*), s katero se človek bori proti lastnim nagonom in jih na tak način kroti. Krepost temelji na božanski ideji, torej večnemu svetu, ki pa mu človek kot končno bitje ne pripada (v celoti).

Tako je um sam postavljen nad vse kreposti kot nekaj, kar nikdar ne more postati povsem človekova last, je pa tisto božansko v človeku. S tem Platon vzpostavi dualizem *teles*a (nagoni, strasti), po katerem človek pripada tukajšnjemu svetu, in *duše*⁴² (um), ki se ji mora človek podvreči, če želi slediti božanski umnosti, resnici, ki ji Platon pravi tudi *ideja dobrega*. Tako je človekova duša po svoji umnosti del božanske celote, zaradi česar pa je nesmrtna in se postavlja nad vse zgolj naravno. Moralne sodbe, ki so prej izvirale iz življenja samega⁴³, so tako iztrgane iz svoje *takšne* pogojenosti, saj se krepost zaradi enačenja uma in etike zdaj ravna po dialektičnem načelu *dokazljivosti*, torej po neki metodi in nič več po doživljanju. Pojem dobrega se sedaj nanaša na tisto, kar je resnično, resnično pa je le tisto, kar je

⁴⁰ Ta neresničen lažni svet je tukaj izenačen s apoliničnim svetom podob.

⁴¹ Država je naslov Platonovega dela, iz katerega je sledeče tudi povzeto.

⁴² Tukaj moramo dušo razumeti v smislu *duha*, saj je človek kot duševno bitje še vpet v celoto bivajočega – je pretežno čutno in čuteče bitje. Šele kot duhovno bitje je usmerjen v preseganje neposredno bivajočega, tistega bivajočega, ki pa zdaj zanj ne pomeni več relevantnega ontološkega temelja. V tem smislu je duša bolj religiozna opredelitev, duh pa metafizična.

⁴³ Moralne sodbe, ki temeljijo na življenju samem: »Kaj je dobro? – Vse, kar v človeku poviša občutek moči, voljo do moči, moč samo.« (Nietzsche 1989, 272) Pri tem je moč mišljena kot dionizično stanje, torej tisto pristno, kar izvira iz samega bistva človeka.

večno (ideje). S tega pogleda pa so nagoni in strasti kot tisto, kar pripada telesnemu in s tem končnemu, zmotni in zatorej slabi.

S takšnim zakonodajnim umom, ki izvira iz *nadnaravnega*, življenju tujega, pa se ne obračamo le od življenja, pač pa takšna perspektiva obrne tudi samo bistvo človeka: če je bil ta prej po ne-ločenosti duše in telesa zasnovan kot *smrtnik*, je zdaj njegova človeškost izenačena z nesmrtnim delom duše, po katerem je človek božanski. Iz navedenega še ne smemo sklepati, da se človek svoje smrtnosti ne zaveda, temveč (le) to, da ga ta kot bitja več izvorno ne določa. Človek, ki je zasnovan kot smrtnik, svoje smrtnosti ne dojema kot nekaj, po čemer bi bil določen že v naprej; ta ni nekaj, kar ga čaka šele *na koncu*, temveč se z njo sooča in *bojuje/je premaguje* v vsakem trenutku znova in se šele skozi tak boj (*agon*) zmeraj znova ustvarja (določa). »Izvorno-pristno človeško bitje ni po ničemer v naprej določeno, ampak je zmeraj svoja možnost. Kajti časno končno bitje ni kak subjektivni habitus, ni kaka dosežena oblika, ampak se zmeraj ustvarja.« (Urbančič 1993, 223) V nasprotju s tako zasnovanim bitjem, pa je človek klasične dobe⁴⁴ že vnaprej določen po umu.

V skladu z razliko o določitvi človeškega bitja, ki se tukaj vzpostavlja, Jacob Burckhardt pojasnjuje, da je ravno izguba agonalnosti (arhaično dobo Grkov sam imenuje *agonalna doba*), torej tistega boja, v katerem se človek vedno znova šele ustvarja, poglavitni vzrok za nastop dekadence (Urbančič 1993, 215). Agon, ki se v arhaični grški dobi izvorno nanaša na mit, je z izgubo svoje svetotvornosti in resnice uničen, tako izgubi svojo vlogo pri določanju človeške bitja, ki ga zdaj nadomesti um. Dialektika (filozofija) kot pravilnost rabe tega uma, zdaj mit označi za nekaj iracionalnega, kar nima več nobene zveze z resničnostjo, kvečjemu le še s pravljicami. S tem je mit ponižan na nekaj manjvrednega od uma in v okviru novih znanosti vse prevečkrat obravnavan kot pripadajoč nižjim (primitivnim) zmožnostim razumevanja sveta. Seveda pa je, kot se bo pokazalo, takšna predstava močno zgrešena. Znanost kot tista, ki se od mita loči ravno po svoji racionalnosti, še ne pomeni, da slednji te ni vseboval. V tem oziru znanost ne predstavlja kakšne boljše zmožnosti razumevanja sveta – človeštvo kot prehod od mita k znanosti še ne predstavlja kakšnega napredka⁴⁵ – temveč kvečjemu le drugačno. »Človeštvo pač ni

⁴⁴ Klasična doba je doba postav nove umnosti (Sokrat, Platon, Aristotel), ki jo z obravnavanega vidika določa ravno vnaprejšnja določenost bitja po umu, v nasprotju z arhaično dobo, kjer je bitje zasnovano kot smrtnik in na ta način v ničemer še vnaprej določeno.

⁴⁵ Ko na tem mestu govorimo o napredku, moramo pojasniti, da tu ne gre za napredek v smislu razvoja znotraj znanosti, saj ta (to moramo priznati) omogoči vrsto novih spoznanj in odkritij, vendar v

celota: je nerazrešljivo množstvo vzpenjajočih se in spuščajočih se življenjskih procesov – nima mladosti in potem zrelosti in nazadnje starosti, plasti marveč ležijo vsenavzkriž in druga čez drugo – in v nekaj tisočletjih še zmeraj lahko dobimo mlajše tipe človeka, kakor jih moremo danes pokazati.« (Nietzsche 200, 196)

Ko smo uvodoma rekli, da se je za razumevanje današnjega sveta treba vrniti h koreninam – h Grkom – zdaj že razumemo, da ne h katerikoli, pač pa h Grkom arhaične dobe, kajti klasična doba v sebi že nosi neko kal propada. Nietzsche se v tem oziru kot filozof ne vrača le k njihovi umetnosti, pač pa tudi k njihovim filozofom – jonskim naravoslovcem. Njihova misel še misli iz zastrtega bistva mita, zato si bomo razliko med temi in onimi, ki prisegajo na um, zdaj osvetlili. Pri tem se bomo omejili na pojasnitev agonalnosti in mita⁴⁶ kot tistega, iz česar izvira spoznanje, in konsekvenc, ki jih je moč izpeljati iz spoznanja, ki temelji na umu.

Arhaični Grk kot bitje končne/časne biti, kot smrtnik, v ničemer ni vnaprej določen, temveč se zmeraj znova ustvarja skozi boj, v katerem svojo končnost premaguje. »Boj namreč izvablja in razvija mnogotere zmožnosti in moči bitja, jih zbere in zedini v enoto tega končnega bitja ter s tem bitje šele ustvari, proizvede v njegovi gosposkosti in mogočnosti, taki biti.« (Urbančič 1993, 319) Tako je boj tisto, kar združuje, zbira in zedinja nasprotja v enotno bitje in ga na tak način ustvarja. V kolikor pa bivati pomeni bojevati se, biti se in biti spadata skupaj oz. sta isto. Boj kot tak je torej *nuja*, brez katere se bitje ne bi moglo ustvariti. Vseeno ni vnanja prisila, ampak nuja bitja samega, njegov zakon in usoda. Zato tak boj ni boj s čim ali s kom drugim, temveč predvsem boj bojujočega s samim sabo in kot tak zajema vse njegovo življenje in vso njegovo *naravo*. Če se bitje (človek) v boju šele ustvarja oz. si izbori samega sebe, mora izkazati neko *moč*, saj bi v nasprotnem primeru bil v boju premagan, izgubljen, bi samega sebe izgubil. Takšna moč pa je zdaj dionizično stanje, torej tisti pristni življenjski gon, brez katerega ustvarjanje ne bi bilo mogoče. Hkrati je ekstatično

Nietzschejevem smislu – da prehod od mita k znanosti ne prinaša napredka v smislu izboljševanja pogojev, ki so v skladu z zahtevami človekovih fizičnih (torej primarnih) in eksistencialnih potreb. V Nietzschejevem smislu bi namreč prehod od mita k znanosti naznanjal napredek le v primeru, da bi človek imel samo netelesni intelekt, saj bi tako svoj cilj dosegel s smiselnim miselnim sistemom, vendar pa je, kot sam pokaže, človek tako telesno kot duhovno bitje, ki mora na dihotomijo svojega obstoja reagirati ne le z mišljenjem, ampak s totalnim življenjskim procesom, s čustvovanjem in delovanjem.

⁴⁶ Pri tem se upiramo na dva Heraklitova izreka: B 80 »Vedeti je treba, da je vojna splošen pojav, da je pravo prepir in da se vse dogaja po prepiru in potrebi.« B 53: »Boj je vsakemu oče, vsakemu kralj. Ene izkaže kot bogove, druge kot ljudi, ene naredi za sužnje druge za svobodne.« (Urbančič 1993)

stanje, kar pomeni, da ni nič subjektivnega, temveč ravno nasprotno: pomeni biti iz sebe pri zadevah sveta, biti *poslušen* zadevam sveta. V takšnem stanju moči se bitju torej odpre samo brezno biti oz. se mu razkrije, odkrije, se mu pokaže, kaj in kako sama bit *je*.

Tako lahko povzamemo, da se bitje ustvarja skozi boj na način, da se mu razkriva bit in ga po tem oblikuje. Takšen boj torej v sebi zajema dvoje: *spoznanje* (bit, ki se mu v boju razkrije) in *ustvarjanje* kot oblikovanje samega sebe po tej biti. Tako sta sedaj spoznanje in boj (v svoji človeškosti) po svojem bistvu isto.

V čem pa se spoznanje na osnovi mita bistveno razlikuje od spoznanja na osnovi uma? Spoznanje na osnovi mita, pojasnjuje Urbančič, se navezuje na dionizično ekstatično stanje, v katerem bitje (človek) spoznava na način, da se mu bit skozi boj sama razkrije, pokaže na način, kaj in kako je; takšno spoznanje lahko imenujemo *modrost*. Spoznanje na osnovi uma pa se navezuje na apolinično stanje, v katerem se vse temno in kaotično uobliči, pri čemer je ravno um tisto kaos uobličujoče, urejajoče. Takšno spoznanje pa ni modrost, temveč *vedenje*, kot po metodi (dialektika) pravilne rabe uma iz kaosa izpeljana (uobličena) resnica. Z drugimi besedami je takšno uobličenje »analitično omejevanje mnogopomenskega na enopomensko, skozi okrajšavo mnoštva raznolikosti na enakost oz. identiteto« (Ošljaj 2004, 100). Zdaj se pokaže, da je torej bistvena razlika med slednjima vrstama spoznanja v tem, da prva temelji na *razkrivanju*, kjer je resnica torej *neskritost*, druga pa na *uobličanju*, kjer je resnica *pravilnost*. Tako je prva *fenomen*⁴⁷ druga pa *ideal* (lik, ideja).

Novo nastali sistem idealizma, začenši s Sokratom⁴⁸, zdaj želi postavljati ideale, želi idealizirati in to stori tako, da bit uobliči in jo s tem loči od njenega večnega nastajanja in minevanja, ustvarjanja in uničevanja. »Smrt, menjava, starost, ravno tako pa tudi ploditev in rast so zanje ugovori – celo zavrnitve. Kar je, ne postaja; kar postaja, tega ni ...« (Nietzsche 1989, 23) V očeh znanosti, ki bit želi spremeniti, *poboljšati* – v nasprotju s predsokratsko filozofijo, ki stvari spoznava na način, da jih ohrani natanko take kakršne večne so – pa je realnost povsem razvrednotena, oropana

⁴⁷ Fenomen je izraz, ki ga uporablja veja znotraj filozofije – fenomenologija. Urbančič pa v njej ravno zato, ker njeno spoznavanje temelji na razkritosti in ne na pojmljenju, vidi rešitev iz dekadence dobe.

⁴⁸ Idealizem se, kot smo pokazali, dovrši s Platom, nadaljuje pa z Aristotelom. Ta sicer ne goji tako negativnega odnosa do umetnosti kot Platon – ta namreč pravi, da se poezija s posnemanjem približuje resnici in da človeka olajša in očisti ter dokoplje do novih spoznanj –, vendar pa ga zaradi njegove ravno iste najvišje vrednote, kot jo poslavlja Platonov sistem – božanski um – prištevamo med umne postave idealizma.

vsakršne dejanskosti, živosti in dinamike. Takšna znanost je zdaj sama »nagon decadence, ki napravlja iz sebe imperativ: pravi: 'propadi!' - to je sodba obsojenih ...« (Nietzsche 1989, 34); in dolgo pot mora prehoditi, da potem spozna, da je takšno strašno sodbo zadala tudi sama sebi, saj nazadnje tudi njena največja vrednota – resnica – postane le bajka⁴⁹.

Pri tem je treba še dodati, da ima tudi Nietzsche svoj ideal, vendar pa ta ni nekaj ločenega od dejanskega bivanja nečesa, kakor je ideal pri Platonu ideja, temveč je z njo poenoten, s tem pa tudi že dan, in zatorej ne nekaj, kar je treba šele iskati. Človek se po Platonu k idealu – k *božanskemu umu* – vzpenja tako, da kroti svoje nagone (telesnost), za Nietzscheja pa so že sami nagoni (telo) ideal. Človek zanj ni po kakem idealu (umu, Bogu⁵⁰) šele določen, temveč že vselej *je* ta ideal. »Jaz praviš in si ponosen na to besedo. Ampak večje je – v kar nočeš verovati – tvoje telo in njegov veliki um: ta ne pravi jaz, ta je jaz.« (Nietzsche 2004, 35)

Razlika, ki nastaja v pojmovanju idealov, je za Nietzscheja odvisna od *tal, na katerih zraste*: A. Nietzschejev ideal: »Izhajati iz 'estetskih' stanj, v katerih je svet videti polnejši, okroglejši, popolnejši -: poganski ideal: v njem prevladuje samopotrjevanje (dajemo-). Najvišji tip: klasični ideal – kot izraz posrečenosti vseh poglobitnih instinktov.« (Nietzsche 2004, 198–199) B. Platonov ideal: »Izhajati iz stanj, v katerih je svet videti bolj prazen, bled, razredčen, ko 'poduhovljenje' in nečutnost dobi stopnjo popolnosti, ko se izogibamo predvsem brutalnemu, živalsko neposrednemu, najbližjemu (-odštevamo, izbiramo-): 'modrijan', 'angel', duhovniško = deviško = nevedno, fiziološka karakteristika takih idealistov: anemični ideal.« (Nietzsche 2004, 199)

⁴⁹ Znanost v svoji slepi veri po spoznanju resnice in njeni ločitvi od videza namreč ne sprevidi, da sta *navidezni svet* in resnica isto. Nietzsche v tem prepozna njeno usodno zmoto. Njeno *pot ovedenja* ponazori v svojem delu *Somrak malikov*, v poglavju *Kako je resnični svet nazadnje postal bajka*. (Nietzsche 1989, 28 – 29)

⁵⁰ Platonov *božanski um* je znotraj krščanstva namreč enak Bogu.

5 OD PATOSA K PATETIČMENU

5.1 O pomenu patosa v atiški tragedij

V dionizičnem, kot tistem bistvenem umetniškem gonu, v katerem Nietzsche prepozna nastanek atiške tragedije, pa moramo prepoznati nastanek vsakršnihkoli umetnosti. Slednji namreč služi kot pogoj njenega nastanka in je hkrati tudi njen cilj. Dioniza smo opisali kot božanstvo dveh narav, saj v sebi združuje tako trpljenje in grozo, očaranost in opoj in v slednjem se nam pokaže tudi bistvo dionizične modrosti kot prabistvo sveta, ki se skozi dvojnost večnega porajanja in izginevanja, ustvarjanja in uničenja, ohranja. Občutenje dionizičnega kot ravno občutenje te iste večne igre dvojnosti, se imenuje patos. Prvič: gre za občutenje, iz katerega pri posamezniku umetnost vznikne. Drugič: gre za občutenje, do katerega naj sleherna umetnost pripelje. »Vse distinktne stvari, vsi odtenki, kolikor spominjajo na skrajna stopnjevanja moči, ki jih poraja opoj, prebujajo nazaj ta občutek opoja; učinek umetniških del je zbujanje stanja, ki ustvarja umetnost, opoja.« (Nietzsche 2004, 460) Preko patosa se gledalec/poslušalec vrne v stik z izgubljeno *praenostjo*; postane eno z naravo, eno z bogom. Da se slednje zgodi ravno preko občutenja, nam dokazuje, da je apolonična podoba (pojav) tista, ki s svojo močjo lepote šele pripelje do občutenja, v katerem se gledalcu razkrije dionizična modrost.

Tudi dionizična umetnost nas hoče prepričati o večni slasti bivanja: vendar naj slasti ne bi iskali v pojavih, temveč za njimi /.../ neka metafizična tolažba nas v trenutku iztrga iz vrveža spremenljivih postav. V resnici smo za kratke trenutke prabistvo samo /.../ besneča ost teh muk nas presune v trenutku, ko tako rekoč z neizmerno praslastjo bivanja postanemo eno in ko v dionizični zamaknjenosti zaslutimo neuničljivost in večnost te slasti. (Nietzsche 1995, 95–96)

Nietzsche izraza *patos* ne uporablja veliko, pač pa ga nadomešča z izčrpnimi opisi takega stanja. Patos mu predstavlja *notranjo napetost duha*, ki naj se izrazi skozi umetnost in na tak način iz ustvarjalca/umetnika prenese na gledalca/poslušalca in mu razkrije *pot k materam biti*. Tako v *Rojstvu tragedije iz duha glasbe* govori o »*strastno bolečem prekipevanju*«, »*v bolečini občuteni praslasti*«, »*o vriskanju, ki trga iz prsi mučne glasove*« in tem podobnih opisih.

V delu *Ecce homo* o dionizičnem stanju (občutenju) poda opis (ki je zaradi izvirnosti v celoti naveden), ko govori o takšnem stanju kot o *navdihu* (kot pogoju umetniškega ustvarjanja):

Zaslišiš, ne iščeš; vzameš, ne sprašuješ, kdo daje; kakor blisk se ti posveti misel, z nujnostjo v obliki, brez obotavljanja – nikoli nisem imel nobene izbire. Prevzetost, katere neznanska napetost se včasih sprosti v potoku solz, pri čemer je korak nehote včasih viharen, včasih počasen; popolna izvrženost iz sebe s povsem razločno zavestjo neštetihih drobnihih srhov in kurjih polti noter do palcev na nogah; globina sreče, pri kateri najbolj boleče in mračno ne delujeta kot nasprotje, temveč kot pogojeni, kot izzvani, torej kot nujna barva v takem preobilju svetlobe. (Nietzsche 1989, 234)

In še o prehodu takšnega stanja v apolinično umetnost:

/.../ instinkt ritmičnih razmerij, razpet čez šiire prostore oblik - dolžina, potreba po široko razprostrtem ritmu je skoraj merilo za silovitost navdiha, nekakšna izravnava za njegov pritisk in napetost...Vse se zgodi v najvišji stopnji neprostovoljno, vendar v nekakšnem viharju občutka svobode, nepogojenosti, moči, božanskosti /.../ (Nietzsche 1989, 234-235)

In še skozi apolinično podobo nazaj k dionizični modrosti:

Tu ti vse stvari ljubkovaje prihajajo k tvoji besedi in se ti prilizujejo: rade bi ti namreč jahale na hrbtu. Na vsaki prispodobi jahaš tu k vsaki resnici. Tu ti vznikajo vse besede in besedne skrinje vse biti. (Nietzsche 1989, 235)

Celoten opisani proces občutenja se tako vrši v ustvarjalcu umetnine, seveda pa pri vsakem na svojevrsten način, saj je navedeni odlomek Nietzschejeva izkušnja navdiha. Na tem mestu sedaj dodajam misel iz *Človeško, prečloveško*, iz katere postane razvidna vrednost, ki jo Nietzsche pripisuje takšnemu občutenju kot povsem neprostovoljnemu: »Zaprisega. – Ne bom več bral nobenega avtorja, kateremu je opaziti, da je hotel narediti knjigo: pač pa bom bral takšne, katerih misli so nepričakovano postale knjiga.« (Nietzsche 2005, 498)

V *Volja do moči* Nietzsche dionizično stanje primerja s fiziološkimi stanji *opoja*, *spolnega nagona*, *krvoločnosti*, kot vsega tistega, kar sodi k najstarejši človekovi *praznični radosti* in ki ustreza občutenju *večanja moči* (Nietzsche 2004, 444–446).

Stanje sle, ki mu pravimo opoj, je natanko ta visoki občutek moči... Občutki prostora in časa so spremenjeni: neznanske daljave so pregledne in nekako šele opazljive; razširitev pogleda čez večje množine in širjave; izostritev organa za zaznavanje marsičesa najmanjšega in najbežnejšega: divinacija, moč razumevanja ob najtišji pomoči, ob vsaki sugestiji: inteligentna čutnost -; sila kot občutek vladanja v mišicah, kot gibčnost in užitek nad gibanjem, kot ples, kot lahkotnost in presto; moč kot slast ob dokazu moči, kot bravuzornost, pustolovščina, neustrašenost, ravnodušnost glede življenja in smrti... (Nietzsche 2004, 444–445)

Atiška tragedija, kot smo do zdaj ugotovili, s svojim prepletom apoliničnega in dionizičnega predstavlja *klasični ideal* lepote, ki temelji na sintezi realizma kot apolinične komponente in etičnih ter duhovnih vsebin s pomočjo dionizične glasbe ponovno prebujenega mita. Umetnost tako »znova nekoliko obarva že ugasle, zbledele predstave; ko opravi to nalogo, splete nekakšen trak okoli različnih dob in omogoči vrnitev njihovih duhov. To je sicer le navidezno življenje, ki nastane s tem in je podobno tistemu nad grobovi ali vračanju ljubih pokrajin v sanjah, a vsaj za trenutek znova oživi stari občutek in srce bije s sicer že pozabljenim ritmom.« (Nietzsche 2005, 119) Kot taka predstavlja celovitost človeškega in božjega, etičnega in razumskega, dosežena skozi na doživljanju temelječe spoznanje – logos. Preko njega se znotraj umetnosti posamezniku razkriva samo prabistvo sveta.

Patos kot doživljajsko-spoznavna⁵¹ komponenta znotraj atiške tragedije pa skozi njen propad začne izgubljati to isto razsežnost, saj s prevlado *razuma kot vrhovne avtoritete* stopi v ospredje moč sklepanja, ki »na podlagi argumenta razsoja med posameznimi elementi razslojenega sveta in glede na trenutne koristi odloča v prid enem ali drugemu« (Ošljaj 2004, 98–99). Razum v primerjavi z logosom, ki je še pomenil nadaljevanje eksistence z drugimi sredstvi in bil neposredni del življenja, narave (*fysis*), zdaj ni več njen del, temveč je postavljen nad (*meta*) življenje/naravo samo in zatorej od njega/nje ločeni upravljavec (*kibernetes*). Izguba celovitosti zaradi upadanja religioznega sistema in razvrednotenja mita zdaj vodita k novo nastali simbolni formi – znanosti. Pod njeno prevlado gledališki oder na mesto sanjskega lepega videza in bogov začne postavljati golo dejanskost in povsem profana igriva bitja. »To, kar je bila značilnost grške klasične misli, modrost kot mera, kot vzdržnost pri človekovih iracionalnih in čustvenih impulzih, se s helenističnimi generacijami spremeni v hlepenje po novem in veličastnem, ki je pogosto pretirano do paradoksa:

⁵¹ Doživljajsko-spoznavna uporabljam v smislu, da se preko doživetja (patos) posamezniku razkriva (spoznava) prabistvo.

in evo v umetnosti groteskne figure, karikature.« (Bandinelli v Ošljaj 2004, 115) Religiozna vsebina se umakne upodabljanju ljudstev, vseh in čutno privlačnih posvetnih epizod. Kljub tehničnemu perfekcionizmu, ki smo mu v tem obdobju⁵² lahko priča, pa je vsebina kot tisto bistveno povsem osiromašena.

Tudi v okvirih tiste retorike, ki postopno vdira tudi na tragiške odre, patos nima nobene zveze več z očaranostjo in očarljivostjo. Če so tradicionalne retorične teorije⁵³ vidik očaranosti in očarljivost še poudarjale in so bila čustva pojmovana kot nekaj, kar človeka zadene in čemur se ne more upreti, pa je s kasnejšo (Aristotelovo) teorijo drugače: znotraj te so, čustva del človekovega razuma. V tradicionalnih teorijah so čustva tista, ki poslušalce obsedejo in začarajo, zato ti ne morejo biti odgovorni za svoje vedenje. Čustva nikakor niso del logične argumentacije, medtem ko po Aristotelu lahko govornik (igralec) vzbuja čustva tudi, ko navaja logične argumente. Tako poslušalci, ki se čustveno odzovejo, niso žrtve nenadzorovanih dražljajev, temveč ravnajo razumsko oziroma po lastni presoji (Žmavc 2007, 151).

Junaka, ki znotraj tragedije svoja dejanja brani v smislu logične argumentacije (dejanja brani z argumenti ali protiargumenti), zdaj namesto usode do nesreče pripelje *računska napaka*, kar je že bolj motiv veseloigre kot pa kakšne tragične drame. Čustvo, pri gledalcu zbudeno na podlagi takega motiva, pa nima nič več skupnega s *pristnim* patosom ali dionizičnim občutenjem. Glasbeni užitek se spremeni v »razumsko dosegljivo besedno in tonsko retoriko strasti, v stilo repressenattivo, in v slo pevskih umetnosti; ker si ne more privoščiti nikakršne vizije, prisili strojnika in dekoraterja sebi v službo; ker ne zna dojeti pravega bistva umetnika, si po svojem okusu pričara 'umetniškega pračloveka', se pravi človeka, ki v strasti poje in govori stihe« (Nietzsche 1995, 109) Patos oziroma pristno dionizično občutenje je tako iz umetnosti pregnano in prevedeno v zgolj še *naturalizirano čustvo* (Nietzsche 1995, 82).

⁵² Gre za obdobje helenizma, ki nastopi po klasični dobi.

⁵³ Gre za Trasimahovo in Gorgijevo pojmovanje patosa znotraj njune retorične teorije (Žmavc 2007).

5.2 Wagner in novo upanje

Kljub propadu tragedije in izgubi vsega pristno življenjskega Nietzsche v svojem mladostnem zanosu vidi novo upanje. To se mu pokaže v okvirih nemške glasbe, začenši z *Lutrovim koralom*, katerega globoki zven Nietzscheju predstavlja »prvi dionizični vabilni klic« (Nietzsche 1995, 131) in novo rojstvo nemškega mita. Slednji predstavlja izhodiščno gradivo za velike Bachove skladbe cerkvene glasbe, od tod pa razvoj pelje do Beethovna, ki predstavlja prehod od klasicizma k romantiki. Nietzsche v romantiki vse svoje upe stavi na *vzvišenega prvoborca* Wagnerja. to pove tudi v predgovoru k prvi izdaji *Rojstva tragedije iz duha glasbe*, ki je naslovljen nanj. »Iz dionizične podlage nemškega duha se je vzdignila moč, ki nima nič skupnega s prapogoji sokratične kulture in je iz njih ni mogoče ne pojasniti ne opravičiti, nasprotno, ta kultura jo občuti kot grozljivo nerazložljivo, kot od sile sovražno.« (Nietzsche 1995, 112)

Prvi poskusi obnove grških mitov znotraj dramskega ustvarjanja vzniknejo znotraj francoskega klasicizma (Racin). Slednji si zraven obujanja grške mitologije prizadeva za ohranjanje zgradbe drame po antičnem slugu, ki zapoveduje enotnost kraja, časa in dogajanja, ter dogajanje postavlja pred začetek drame ali pa za oder⁵⁴ (renesančna in romantična drama sta *veliki pok* postavljali na oder). Tako za veliki pok znotraj klasicistične drame zvemo preko sla ali zaupnika, kjer kazanje silovitega dogodka zamenja zunanja formalnost govora. Nietzsche s tem nakazuje na veliko nesrečo oziroma nesporazum, v okvirih katerega se drama napačno prevaja kot *dejanje*. »Vse je pripravljalo patos, ne dejanje.« (Nietzsche 1995, 74)

Vendar pa takšno ponavljanje zgradbe in obujanje mita še ni dovolj, da bi se antična drama v vsej svoji razsežnosti ponovila. Njen neuspeh moramo pripisovati najprej vstaji francoskega racionalizma⁵⁵ in posledično *napačni* predpostavki Rymarjeve

⁵⁴ »Antična drama je imela pred očmi velike prizore patosa – dogajanje pa je tako rekoč izključevala (ga prestavljala pred začetek ali za oder). Beseda drama je prišla iz dorščine: in po dorski jezikovni rabi pomeni 'dogodek', 'zgodbo', oba izraza v hieratičnem pomenu. Najstarejša drama je predstavljala krajevno legendo, 'sveto zgodbo', na kateri je slonela ustanovitev kulta (torej nikakršno dejanje, temveč dogajanje: dran v dorščini sploh ne pomeni 'delati').« (Nietzsche 1989: 130*)

⁵⁵ Francoski racionalizem se začne z Descartesom, ki ga je želja po poznavanju resnice pripeljala do popolnega dvoma, s tem je utemeljil novoveškega subjekta kot *cogito*. Slednje se veže na njegovo ločitev substance na *res cogitans* (misleča stvar) in *res extensa* (razsežna stvar), ki si stojita nasproti kot enakovredni. S tem oblikuje metafizično izhodišče, ki poslej prevladuje.

dialektike⁵⁶, po kateri naj bi bila grška drama *načrtna umetnost*. Takšni predpostavki je sledil tudi francoski dramatik Racin, ki si je za svoj zgled jemal Evripida, čigar stilizacija mitologije in pogled na snov temeljita na racionalističnem pogledu. Evripid pa zaradi takšnega pogleda (za Nietzscheja) predstavlja že propad tragedije, zato G. Steiner pripominja: »V zelo stvarnem pomenu je razdalja med Ajshilovim in Evripidovim pogledom na mit večja od razdalje, ki ločuje Evripida in Racina.« (Steiner 2002, 60) Če sta bili atensko in elizabetinsko (tj. angleško renesančno) gledališče še prosti teoretičnih razprav, pa po Rymarjevi predpostavki dramatikovi v obdobju klasicizma postanejo teoretiki in kritiki. Ti namreč pišejo stroge kritike svojih iger, programske izjave in manifeste. »Celotna moderna drama je omavčena s kritično mislijo. Pogosto se je izkazalo, da je ta za domišljijско ogrodje pretežka. Od konca sedemnajstega stoletja naprej je veliko iger, ki so bolj privlačne zaradi teorije, ki jo zagovarjajo, kot pa zaradi umetnosti.« (Steiner 2002, 34) Tako klasicistične drame predstavljajo velikansko napetost med racionalno formo stvarne drame in demonično, iracionalno naravo mita.

Drugi problem klasicistične drame pri približevanju antični tiči v sami težnji ponovitve njenega mita. Če bi vsemu skupaj odvzeli problem racionalističnega pogleda in na oder ponovno vpeljali sanjski svet grške mitologije, strogo ločen od dejanskega življenja, se zastavlja vprašanje: kolikšen učinek bi še imela takšna drama v času, ko je tak mit preživet? Takšen problem je mnogo širši, kot se mogoče na prvi pogled zdi, saj odpira vprašanje samega učinka drame pri Nietzscheju. V Grčiji se namreč razvoj drame giblje od postopnega odmika od ritualnega k estetskemu. Za katerega od teh dveh vidikov se torej zavzema Nietzsche?

Sledeči problem nakaže že V. H. Sorčan v svojem članku *Tragično Dionizovo telo*, v katerem predpostavlja, da »Nietzschejev prvotni namen ni bilo razkrivanje estetskih dimenzij grške tragedije, temveč želja po izpostavitvi tragičnega, tj. dionizičnega bistva grške tragedije« (Sorčan 1997, 103). S tega vidika slednji favorizira ritualno tragedijo, ki se šele trga iz objema religioznega, o herojski tragediji pa govori le toliko, kolikor graja njen poseg v strukturo ritualne tragedije, saj kot smo videli, se zanj bistvo prave tragedije začne razkrajati že tekom njenega razvoja. Čeprav je njegov prvenec še v celoti zaznamovan z dualizmom apolinično-dionizično, pa je že

⁵⁶ Rymarjeva dialektika vsebuje nasprotujoče si pojme: umetnost/narava, zdrava pamet/domišljija, razum/fantazija (Steiner 2002, 32).

čutiti, da odločilnejše mesto pripada Dionizu. V tem oziru se zdi, da obdelava rojstva in propada grške tragedije služi le kot pripomoček za prikaz vzpona in zatona dionizičnega duha. Tudi takrat že nakaže, da apolinično in dionizično nista le umetniška gona, ki naj bi se gibala samo v okvirih estetike, temveč se tičeta tudi in predvsem človeškega bitja kot takega. Kaj stopa tukaj v ospredje, človek ali umetnina, se razreši šele skozi njegova kasnejša dela. Tako naj bo za zadaj ta problem le nakazan, k njemu se bomo zaradi večje preglednosti vrnili v naslednjem poglavju, za zdaj pa zaključimo, da se Nietzsche v svojem prvencu zavzema za ritualni učinek drame.

Vrnimo se k problemu klasicistične drame in njeni težnji po ponovni vzpostavitvi grškega mita in nadaljujmo v skladu z zaključkom, kjer smo izpostavili ritualni učinek drame. Tu moramo povedati, da tudi grška tragedija vznikne iz pogorišča starega verovanja, vendar pa je mit, ki ga dionizična glasba tu še enkrat povzdigne, še živ, medtem ko je v času klasicizma že docela preživet. Poistovetenje z glavnim junakom takega mita na takšnih tleh več ni mogoče, za ritualno dogajanje je namreč nujna implikacija verovanja. »Umetniško delo lahko preči ovire, ki obdajajo popolnoma zasebne vizije – iz pesnikovega ogledala naredi okno – le, če obstaja nekakšen kontekst verovanja in konvencije, ki si ga umetnik deli s svojim občinstvom; skratka le če je na delu tisto, kar sem poimenoval mitologija.« (Steiner 2002, 202) V kolikor pa je takšna mitologija preživeta, je ritualni učinek ničn.

Sledeči problem začne dobivati še večje razsežnosti ob prehodu v romantiko in se pojavi kot *problem* občinstva. Če je Racin svoja gledališča polnil še z *zaprto družbo*, kamor so imeli nižji predstavniki družbenega in gospodarskega življenja malo dostopa, pa smo ob dogodku francoske revolucije priča postopni liberalizaciji, ki vodi tudi do samega znižanja dramskih standardov. V skladu s tem se v parterju znajdejo knjižno nepodkovane buržoazne družine, ki uživajo ob srečnih koncih in s čustveno nabitih prizorih bolj kot ob tragičnosti. V nasprotju z atenskih občinstvom, ki je v gledališče prihajalo v skladu z državljansko in versko dolžnostjo, se moderni človek v gledališče pride zgolj zabavat. »Ko je z ulice prišel v gledališče, ni zapustil resničnega za bolj resnično (to stori vsakdo, ki se je pripravljen srečati z izmisleki Ajshila,

Shakespeara ali Racina⁵⁷); pred silovitimi navali aktualne zgodovine in gospodarskih ciljev se je umaknil v pokoj iluzije.« (Nietzsche 1995, 81) Gledališče se je tako začelo obračati od drame k spektaklu, hkrati pa začnejo njegovo vlogo izpodrivati druge literarne zvrsti – roman in lirično pesništvo –, zaradi katerih gledalec ne rabi več gledališke uprizoritve. Postane *bralec*.

Romantika se nastalemu stanju začne upirati in si v tem prizadeva osvoboditi misel treznosti kartezijanskega racionalizma, domišljije logike in posameznika njegove vnaprejšnje družbene določenosti. V tem sledi Rousseaujevemu pogledu, ki posameznikove bede in krivičnosti ne opredeljuje več iz njegove grešnosti, temveč iz nesmiselnosti in neenakosti, ki so jo v družbeno tkivo vnesli izkoriščevalci in tirani. Človek je zanj po naravi dober in od tod klic *Nazaj k naravi!* in klic po revoluciji. S takšnim pogledom je povezana tudi radikalna kritika pojma krivde, po kateri ni človek kriv za svoja zla dejanja, temveč vzgoja, ki ga ni naučila razlikovati med dobrim in zlim, ali družba, ki ga je preprosto skvarila. V skladu s tem se krivda za znižanje dramskih standardov in nenazadnje tudi njen zaton ne pripisuje pesniku, saj ni on tisti, ki kleca in se nagiba k družbenim težnjam, temveč družba.

Kot je Nietzsche v svojem prvencu za propad tragedije obdolžil um, ki v dramo pripelje zavestno estetiko, zdaj v romantičnem gibanju vidi novo upanje, pri čemer vse stavi na Wagnerja, ki si prizadeva reformirati grško tragedijo oziroma ustvariti *Gesamtkunstwerk*. Slednje izraža poskus, kako tragediji kot formi poezije »vrniti njeno digniteto v smislu celostne umetnine, kako torej ponovno združiti elemente, ki so se skušali vsak zase osamosvojiti – pri tem pa naj bi bili združevalni element muzika ali glasba« (Vrečko 1994, 321). Takšna umetnina naj bi pojmu *mousike* povrnila prvotno razsežnost pomena⁵⁸ in tako oživila konvencije tragičnega mita in tragičnega vedenja. Ker pa se, kot se je to pokazalo že v klasicizmu, stare mitologije

⁵⁷ Racina Stainer izvzema iz racionalistično naravnane klasicizma zaradi njegove drame Fedra, saj slednja predstavlja obrat od racionalnega k arhaičnemu. Dogajanje je postavljeno v čas pred Kristusom, kar pomeni, da njeno pogubljenje ne prinaša nobene odrešitve. »Fedra pripada svetu tistih, za katere Odrešenik še ni dal svojega življenja.« (Steiner 2002, 63) Tako Fedri tragično pot določata njena usoda in bes bogov.

⁵⁸ Na tem mestu naj pojasnimo, da se *poesis*, kot tisto, kar se izvorno veže na tragedijo, v svojem izvoru veže na *tehne* (ročna, duševna spretnost; *tehnites* – rokodelec, obrtnik, veščak, umetnik) in pomeni delo, izdelovanje, stvaritev, proizvajanje, pesniško ustvarjanje, pesnikovanje. Platonu pa *poesis* pomeni le še tisto ustvarjanje, ki se nanaša na muzično (*mousike*) ali metrično (*metron*) umetnost. Iz tega je razvidno, kako se v Platonovem času pomen *poesis* bistveno skrči. Ker pa se ni mogoče vrniti v čas, ko je poezija v sebi združevala vse človeške dejavnosti, si celostna umetnina prizadeva za prvotno razsežnost pomena *mousike*, ki v sebi zajema enotnost verza, metruma, glasbe in giba, kot smo to že pojasnili zgoraj (Vrečko 1994).

ne obnesejo, Wagner v svoje opere vnese *ново mitologijo*⁵⁹. Ta je v skladu z Nietzschejevo tezo, da »šele z miti obdano obzorje sklene celotno kulturno gibanje v enoto« (Nietzsche 1995, 129), in šele umetnina, ki izpričuje *živi mit*, lahko v občinstvu vzbudi enoten čustven odziv, ki je omogočal grško tragedijo, in tako reformira »dušo družbenega življenja« (Steiner 2002, 83) (*reši tudi problem občinstva*).

Ker smo prej govorili o Rousseaujevem pogledu na človeško bitje, moramo zdaj pripomniti, da se tak pogled bistveno odraža tudi v drami. Namreč, če človeška usoda še ni vnaprej določena z grehom, se zdaj vrata v pekel zaprejo, saj je zločin razveljavljen, napaka popravljena. »Zločin ne vodi h kazni, temveč k odrešitvi. To je leitmotiv romantičnega obravnavanja zla.« (Steiner 2002, 88) Takšen pogled vodi v radikalen prelom v pojmovanju tragičnega. Tragičnost se v grški tragediji vzpostavi ravno preko *napačnega* ravnanja, za katerega posameznik sicer ne prevzema krivde, a se kljub temu ne more izogniti posledicam. To pomeni, da se tragičnost tukaj pojmuje kot nekaj nujnega, kajti posledice, s katerimi se mora spopasti junak, so nujne; tukaj še ne moremo govoriti o kakšni *zemeljski rešitvi*. Vzporedno s postopnim propadanjem tragedije pa smo priča vedno večjemu poudarku individualnosti in ta v romantični tragediji prevzema popolno vlogo. Junak zdaj ni več vnaprej določen po kakšni usodi, temveč je v svojih odločitvah svoboden in sam prevzema odgovornost za svoja napačna dejanja in, kar je bistveno, jih sedaj lahko tudi popravi. Ker pa nismo več priča neizogibnim posledicam, ki šele vzpostavljajo tragičnost, in ker za napačna dejanja obstaja odrešitev, ne moremo spočeti nikakršne naravne forme tragične drame. Pogled je zdaj, nasprotno, docela optimističen in junak se odreši s posvetnim ali materialnim zdravilom.

V tem lahko prepoznamo tudi *neuporabnost* krščanske mitologije za oblikovanje tragične forme drame. Kjer je govora o kakršnikoli odrešitvi ali povračilu, je že na delu pravičnost, ki pa nima nikakršnega opravljanja s tragičnostjo. Tragedija je namreč judovskemu občutenju sveta tuja. Če za primer vzamemo Jobovo knjigo⁶⁰, ki se jo

⁵⁹ Wagner se pri pisanju svojih del naslanja na starogermansko (keltsko) mitologijo, kot to dokazuje na primer opera *Nibelunški prstan* in *Tristan in Izolda*. S tem v gledališče vnese mitologijo svojega naroda.

⁶⁰ Job je bil bogaboječ in pravičen mož z veliko družino in velikim premoženjem, ki je lepega dne postal žrtev zarote med Bogom in Satanom. Slednji je namreč Bogu zatrjeval, da je Job tako pobožen zgolj zato, ker se mu lepo godi na svetu, torej ker Bog lepo zanj skrbi. Da bi zavrnil njegove očitke, je Bog Satanu dovolil z Jobom početi karkoli, le ubiti ga ni smel. Satan tako da pobiti vse Jobove otroke,

pogosto navaja kot primer tragične vizije in jo postavimo skupaj s grškim mitom, hitro sprevidimo, da med njima obstaja bistvena razlika. Medtem ko je bilo Jobovo trpljenje poplačano, junak grškega mita neizogibno pada v pogubo. Bog je v očeh Joba do človeka pravičen. Druga bistvena je, da je človek razumen: tako je judovski duh goreče prepričan, da je red sveta in stanja človeka dostopen razumu – tam kjer se stari Grk srečuje z breznom, Jud postavlja kontinuiteto. Ojdip in Antigona se svoje usode popolnoma zavedeta, vseeno pa korakata proti kruti pogubi. Ujeta sta v resnico, ki je močnejša od vedenja, saj tragičnega junaka zlomijo sile, ki se jih ne da v celoti razumeti niti premagati z racionalno preudarnostjo.

Stari Grk je v svojih dejanjih poslušen bogovom in s tem neodgovoren. Prevzemanje odgovornosti zdaj vodi tudi do občutka vesti in ravno ta občutek nepremagljive stiske v romantični drami vodi v preobrat. Namesto pogube sledi kesanje, »na ranjeni duh se spusti zveličanje in junak iz sence prekletstva stopi k milosti« (Steiner 2002, 89).

Z romantičnim pogledom na svet nastopi bistveni preobrat v pojmovanju tragičnega. V grški tragediji je bilo tragično zasnovano na načelu nujnosti, znotraj romantične drame pa sledi načelu naključja. Novi tragični junak je odgovoren in njegov padec je povezan z moralno omahljivostjo in dejanskim grehom v njem. Takšno pojmovanje tragičnosti pa ne izhaja iz kakšnega konflikta, ki bi bil lasten človekovi naravi (apolinične in dionizične sile v človeku), zatoj tudi ne more vzbuditi kakšnega pristnega občutenja patosa. Nad dramskim sedaj prevlada teatralno, ki namesto nepopustljive groze, s kakršno se je srečevalo občinstvo grške tragedije, v nas vzbudi zgolj trenutno osuplost in srh. »Groza je občutek, ki vklene um ob navzočnosti tistega težkega in trajnega v človekovem trpljenju. V trpljenju, upodobljenem na romantičnem odru, ni ne teže ne trajnosti, le vročičnost ogrinjal in bodal.« (J. Joyce v Steiner 2002, 111) Tako romantične drame kot drame o kesanju po svojem bistvu ne morejo biti tragične – gre za obrazec »skoraj tragične drame« (Steiner 2002, 91), ki so kompromis dobe, ki ni verjela v dokončnost zla. Mehanizem pravočasnega kesanja omogoča romantičnemu junaku, da uživa v razburljivem zlu, ne da bi mu bilo treba plačevati pravo ceno. Občinstvo je tako popeljeno na rob groze in v zadnjem trenutku potegnjeno v svetlobo odpuščanja. In tudi Wagner, ki je bil s svojo novo mitologijo

uniči njegovo premoženje in ga prizadel z grdo kožno boleznijo. Mit se razplete po zahtevah pravičnosti, saj je Jobu kot pravičniki povrnjeno vse, kar mu je bilo vzeto; Bog ga blagoslovi z novimi otroki in visoko starostjo.

»navidez najzmagovitejši, se je nenadoma nemočen in ves zlomljen zgrudil pred krščanskim križem ...« (Nietzsche 1989, 133).

Skupaj s spoznanjem navedenega se sedaj sesedejo tudi vsi Nietzschejevi upi, s katerimi je stavil na Wagnerja. Če mu je Nietzsche prvenec še v celoti posvetil, pa mu kasnejša ne izrekajo več kaj prida lepih besed. V predgovoru k drugi knjigi *Človeško, prečloveško* Nietzsche naznani svoje *antiromantično* samoozdravljenje in pojasnjuje, da iz tega dela zdaj »govori pesimist, ki je že večkrat skočil iz kože, a se je vselej vrnil vanjo, torej pesimist z dobro voljo do pesimizma – in torej nikakor več romantik« (Nietzsche 2005, 309).

Nietzschejevo samoozdravljenje predstavlja ključni preobrat v njegovi misli. Zdi se, da komaj zdaj pride do spoznanja, v katerem se mu razkrije bistvena razlika med starim Grkom in romantičnim Evropejcem. Umetnost je v njegovem prvencu zasedala mesto tolažbe in utehe, kot pot iz trpljenja. Takšna misel še močno naslanjala na Schopenhauerjevo filozofijo pesimizma, potem Nietzsche ravno ta pesimizem ugleda v povsem nasprotni luči. Sledi obrat perspektive (optike) – *Rojstvo tragedije iz duha glasbe* postane poklon in izraz hvaležnosti nekemu delu preteklosti, od katerega se Nietzsche sam osvobodi in poslovi.

Kaj se pravzaprav zgodi? Trpljenje kot tisti ključni temelj umetnosti, kot tisto, iz česar je umetnost sploh mogoča, zdaj postane bistvo, na podlagi katerega naj se loči nastanek umetnosti pri starih Grkih in pri romantikih. Kot pravi Nietzsche sam v uvodu k svojem prvencu, je »temeljno vprašanje odnos Grkov do bolečine, stopnja njihove občutljivosti – je še enako? Ali pa se je kaj spremenilo? – vprašanje, ali je res njihovo čedalje močnejše hrepenenje po lepoti, po praznovanju, po uživanjih, po novih kultih rase iz pomanjkanja, iz bede, iz melanholije, iz bolečine?« (Nietzsche 1995, 9) Nietzscheju se tako skozi samoozdravljenje pokažeta dva *tipa* trpljenja, oziroma dvoje trpečih: »Najprej so to tisti, ki trpijo zaradi prepolnosti življenja, ki hočejo dionizično umetnost, obenem pa tragični nazor in pogled na življenje – potem pa tisti, ki trpijo zaradi obubožanosti življenja, ki iščejo mir, tišino, gladko morje, reševanje sebe v umetnosti in spoznavanju oziroma opoj, krčevitost, omamo, norost. Dvojni potrebi teh poslednjih ustreza vse romantično v umetnostih in spoznavanju.« (Nietzsche 2000, 5–6) Seveda k slednji spada tudi Nietzsche sam, ki je prav zaradi te obubožanosti življenja, vsesplošnega trošenja energije, dela, upanja, vse zanesenjaške nediscipliniranosti in pomehkuženja postal bolan in se nato ozdravil. Ozdravljen zdaj

skozi svoja dela še vedno govori kot nekdo, ki trpi in prestaja pomanjkanje, temveč tako, »kot da ne bi trpel in prestajal pomanjkanja« (Nietzsche 2005, 311), kot nekdo, ki je življenju hvaležen.

Dvoje trpljenj umetnost ločuje na tisto, ki izvira iz »težnja po stalnosti, ovekovečenju, po biti« (Nietzsche 2000, 6), in tisto, ki izvira iz »težnja po razbitju, po spremembi, po novem, po prihodnosti, po postajanju« (Nietzsche 2000, 6). Vendar pa se obe težnji, na podlagi katerih razlikujemo vrste umetnosti, še zmerom kažeta kot dvoznačni. Kot zastopnik teze, da je vsako ljudstvo nekaj vredno le toliko, kolikor more svojim doživetjem pritisniti pečat večnosti, je takšno *ovekovečenje pravilno* le takrat, ko prihaja iz hvaležnosti in ljubezni do življenja; v kolikor pa je le »tiranska volja težko trpečega, bojujočega in mučičnega se, ki bi rad svojo najbolj osebno, najbolj posamičnostno, najbolj ozkostno, pravo idiosinkrizijo svojega trpljenja zapečatil kot obvezni zakon in prisilo in ki se enako maščuje vsem stvarem, s tem da jim vtiska, vsiljuje, vžiga svojo podobo, podobo svoje torture« (Nietzsche 2000, 7), se v takšnem ovekovečenju kaže neko pomanjkanje ljubezni in hvaležnosti, sovraštvo do življenja. V takšnem stanju se sedaj tudi vsa težnja po rušenju, spremembi in postajanju kaže kot neko sovraštvo razočarancev in ponižancev, ki jih moti vsakršno obstajanje in takšnemu stanju Nietzsche da ime *romantični pesimizem* (Nietzsche 2000, 7). V kolikor pa je rušenje, sprememba in postajanje izraz neke prepolnosti, s prihodnostjo noseče sile, ki želi ovekovečati iz ljubezni do življenja, takšnemu stanju Nietzsche pravi *dionizični pesimizem* (Nietzsche 2000, 7).

Tako se nam dionizični pesimizem pokaže v tisti luči, katere svetloba utrujenega in naveličanega romantika *ne sme* doseči. »Trpeči še nima pravice do pesimizma!« (Nietzsche 2005, 321) Najprej je potreben optimizem, da bi potem šele lahko postali pesimisti in tako nam ozdravljeni Nietzsche v svojem drugem predgovoru k *Rojstvu tragedije iz duha glasbe* pravi: »Ta krona smejalca, rožnovenčna krona: vam, bratje moji, jo vržem! Smeh sem posvetil: vi višji ljudje, naučite se mi – smejati!« (Nietzsche 1995, 16)

Če je torej romantika skupaj s svojo revolucionarno težnjo izražala novo upanje, pa se takšno to dokaj hitro⁶¹ sprevrže v hudo malodušje. Romantika razvije značilnosti jeseni in popoldneva in se sprevrže v apokaliptični *tristesse* (Steiner 2002, 87). Občutek brezizhodnosti in otožnosti se sedaj sprosti v trenutku odrešitve in tudi

⁶¹ Po letu 1820 reakcionarne sile znova vsilijo svojo oblast po Evropi in srednji razred, ki je bil prej vir radikalne energije, je postal premožen in konservativen (Steiner 2002, 87).

Wagner kot eden tistih, ki jih je takšno občutenje sveta potegnilo za sabo, »ni o nobeni stvari tako globoko razglabljal kakor o odrešitvi: njegova opera je opera odrešenja« (Nietzsche 1989, 114). Tudi problemi, ki jih postavlja na oder, odslikavajo takšno občutenje: »Zmeraj pet korakov vstran od bolnišnice! Sami prav moderni, sami čisto velemestni problemi!« (Nietzsche 1989, 132)

Romantična umetnost je tako prepoznana kot tipična umetnost dekadence, ki ji manjka dionizični gon in dionizični pesimizem. Ne ustvarja iz kakšnega preobilja življenja, temveč iz pomanjkanja moči (sil) za življenje in kot taka ne more ustvarjati več po instinktu. V takšni umetnosti je vse vnaprej preračunano, samo da se doseže končni učinek in tak končni učinek naj bi Wagner dosegal ravno z glasbo, ki pa ni bila več v ospredju, vendar je spotikljaje stopicala za *pomenom* – postala je le še sredstvo. »Wagnerju je bila potrebna literatura, ki naj bi prepričala ves svet, naj njegovo glasbo jemlje resno, globoko, 'ker pomeni neskončno'; vse življenje je bil komentator 'ideje'« (Nietzsche 1989, 133), množice je osvojil s svojo idejo o odrešitvi in ne z glasbo. Učinek takšne umetnosti pa ne more biti več pristni patos, temveč le oblika njegovega naturaliziranega čustva, s katerim se občinstvo sedaj navdaja. Poskus odprave problema občinstva, za katerega si je Wagner prizadeval, ni uspel, kajti njegovo opero tedaj polnijo množice, ki prihajajo tja za zabavo. Takšen uspeh pa zdaj ni več na strani pristnega ustvarjanja.

5.3 Patetično

Nietzsche skozi svojo ozdravitev torej razloči dva tipa umetnosti, ki se med sabo povsem izključujeta. Takšna dvojnost pa se ne prepozna le skozi njen nastanek, pač pa tudi skozi *potrebo* po umetnosti. Nietzsche o romantični umetnosti govori kot o *drugostopenjski* potrebi, ki se od *klasične umetnosti*, ki svojo vizijo prihodnosti oblikuje na podlagi *moči* svoje dobe, razlikuje po tem, da to vizijo črpa iz *šibkosti* dobe. Tako razlikuje dva tipa umetnosti – umetnost *visokega sloga* in umetnost *nizkega sloga* (Nietzsche 2005, 368). Slednja se oblikuje iz potrebe po prepoditvi trenutkov neugodja, dolgčasa in napol slabe vesti in tako ne izvira iz veselja nad samim sabo, kot pri Grkih, temveč prej iz jeze nad sabo – postane razvedrilo in zabavno sproščanje. Občinstvo se zdaj ob veselih in burkastih prizorih navdaja s

strašanskim krohotom, v krčih strasti in vročičnosti ali pa v izbruhih solza. Napak pa bi bilo iz tega izpeljevati, da je učinek umetnosti nizkega sloga v nagovarjanju čustev nasproten učinku grške umetnosti, kajti tudi ta je nagovarjala gledalčeva čustva. Kako to razliko razumeti?

Grški gledalec si je namreč umetnost ogledoval v povsem dionizičnem duhu, telesnost in čutnost mu še nista bila tuja in zato je bil prenos umetnikove čutnosti nanj še povsem naraven. Modernemu Evropejcu pa je dionizični duh, kot pregnan od vsega razumskega in znanstvenega, čedalje bolj tuj. Pri Grku so čustva pojmovana kot nekaj, kar ga neposredno zadane in čemur se ne more upirati, moderni Evropejec pa potrebuje neka močna *dražila*, ki naj čustva sploh šele priključijo, saj so pod prevlado razuma zdaj že povsem otopela oziroma so povsem pod okriljem razuma. »Kolikor bolj postajata oko in uho sposobna za misli, tolako bliže sta meji, kjer postaneta nečutna: veselje se premesti v možgane, čutila otopijo in oslabijo.« (Nietzsche 2005, 148) Moderni Evropejec se tako ne more preprosto prepustiti nekemu doživljanju kot učinku umetnosti, brez da bi umetnost najprej razumel. Tako se ob sprehodu po današnjih umetnostnih galerijah nenehno srečujemo z mislijo: Kaj to pomeni? Pri tem se umetniško delo zdi vse bolj *čudno* in *smešno*. Sodobna umetnost gre v tem prednjačenju misli pred doživetjem še dlje: namreč če bi *morala* neposredno nagovarjati gledalčeva čustva, ta dela ravno nasprotno s tem, da od gledalca zahteva celostno poznavanje umetnikovega življenja, njegovih interesov in pogledov na svet, da bi lahko razumel pomen njegove umetnine. Tukaj vidimo, kako v ospredje stopa umetnik, čigar interesi in pogledi povsem zasenčijo umetnino samo – brez njega ta sploh ne more biti razumljena.

Če ne preučiš pomena umetnine, tudi kakršnokoli doživetje ni mogoče. Umetnina kot oblika je povsem razvrednotena, če ne prepoznaš ideje. Tako gledalci »oblike ne ljubijo zaradi tega, kar je, temveč zaradi tega, kar izraža. So sinovi učene, trpinčene in reflektirajoče generacije – tisoč milj stran od starih mojstrov, ki niso brali, temveč mislili samo na to, kako bi očem pripravili praznik.« (Nietzsche 2004, 463) Torej umetnost, prirejena za slepe in gluhe in seveda takšne, ki se ne znamo več smejati, če ne vemo, kaj pomeni to, čemur se smejemo. Vse v sloganu: Jasno in glasno! Vendar umetnost, ki dela pod takšnim sloganom, je sleparska! Izdaja se za visoko umetnost in to pod pretvezo, da je namenjena le tistim bolj izobraženim in razgledanim – tistim, ki znajo o njej presojudati in kritizirati – da bi se tako ločila od tiste *nizke* umetnosti, ki je s svojo sentimentalnostjo srečnih koncev in sladkih sanj v okvirih množične produkcije

dostopna tako rekoč vsem. Daje videz, da se oblikuje povsem ločeno od sveta toge instrumentalizacije, mehanizacije in birokratiziranega življenja tako, da oblikuje unikatne in redke artefakte in na ta način hlina svobodo. Kot višek takšnih teženj se v sodobni umetnosti pojavijo inštalacije, ki s svojo minljivostjo in nemožnostjo premikanja izražajo oster odpor do vse kulturno mehanske produkcije do tržno naravnane kulturne industrije. Po drugi strani pa te niso mogoče brez javnega sponzorstva in se morajo zato povezovati s kapitalno naravnanimi podjetji in na koncu predstavljajo neprofitno propagandno blago za tržno uspešnejše artikule (Stallabrass 2007, 25). Kljub temu, da smo priča vse večji komercializaciji muzejev, ki dajo vedno več na svoj slogan in izgled (danes že do te mere, da bolj spominjajo na nakupovalni center kot pa na kakšno knjižnično zbirko umetnostnih del) in da na razstavah predstavljajo eno stvar za drugo, kot da se umetniška dela nikoli ne kosajo med seboj ali si nasprotujejo, še vedno obstaja utopično prepričanje o neki globlji funkciji umetnosti. Kot ugotavlja Stallabrass, takšno prepričanje izrabljajo vlade, ki »v umetnosti iščejo družbeno zdravilo in upajo, da bo družbeno interaktivna umetnost delovala kot obliž na globokih ranah, ki jih kar naprej načenja kapital« (Stallabrass 2007, 137). Pri tem uporabljajo taktiko, da družbenim interakcijam nadevajo videz estetskega performansa in njeno funkcijo, ki ni nič drugega kot propaganda neoliberalnih vrednot, preoblačijo v ideal svobode in s tem lažno kažejo na njeno kvalitativno ločenost od svobodne trgovine. »Procedure ene umetnosti jemlješ v drugo, pomešaš namen umetnosti z namenom spoznanja ali cerkve ali rasnega interesa (nacionalizma) ali filozofije – zazvoniš z vsemi zvonovi obenem in prebudiš temen sum, da si Bog.« (Nietzsche 2004, 461)

Umetnost kot olajševalka življenja, to že, vendar pa je takšen način vse kaj drugega, kot si je to zamišljal Nietzsche. Tudi njegova težnja po zbliževanju umetnosti in življenja, ki se je zlila v modernistične sanje in se uresničila kot vdor estetskega v vsa mogoča življenjska področja, podrejena tržni logiki, je daleč od tega, kar si je zamišljal Nietzsche. »Najbolj povelečevana sodobna umetnost služi interesom neoliberalne ekonomije in pomaga rušiti meje trgovine, lokalno solidarnost in kulturno pripadnost v nenehnem procesu hibridizacije. To ni presenetljivo, vendar med samopodobo sodobne umetnosti in njeno dejansko funkcijo zija globok prepad.« (Stallabrass 2007, 140)

S koncem grškega klasičnega obdobja pristni patos kot tisto, na čemer bi mogla temeljiti umetnost, preide v naturalizirano slikanje čustev. Ob koncu drugega stoletja našega štetja se umetnost odpre iracionalnim pobudam, »simbolično čedalje bolj stopa na mesto bivajočega« (Nietzsche 2005, 148) in tako umetnost s svojo metaforično sporočilnostjo postane sredstvo vzhajajočega krščanstva. Plastičnost je zdaj nadomeščena s ploskovitostjo in poenostavljenim shematizmom, ki razmerja vpeljuje glede na pomembnost upodobljenega. S tem umetnost postane le še ideološko sredstvo, ki naj bi čustveno nagovarjala človeka in ga »pripeljala v okrilje odrešujočega nauka Jezusa Kristusa« (Ošlaj 2004, 117). Umetnost tako postane *ancilla*, dekla religije, in vprašanje je, koliko več, če sploh kaj, od zgolj cenenega oljnega odtisa nekega dogodka, na primer križanja, pomeni verujočemu neka umetnina. Takšna umetnost sedaj ni več vezana na neko izkustvo in poenotenje s *praenostjo*, temveč ima le nakazujoči in sporočilni značaj, je torej teleološko usmerjena. Če je že sama forma umetnosti linearistično-metafizične narave, to zdaj postane tudi njena vsebina, ki ni več usmerjena nazaj, v *praenost*, temveč naprej v prihajajočo odrešitev. Kot teleološko naravnana si zdaj za cilj postavlja vzgajati in propagirati, tako da se zmeraj sklada z družbeno namembnostjo, ali pa kritizira odvisnost od nje.

Vendar tudi krščanska mitologija (tako kot grška) prispe do tiste točke, ko postane zgolj nekaj zlaganega in neverodostojnega. Tudi njen religiozni okvir se pod okriljem znanosti raztrešči, razlika je le v tem, da si slednja tak konec napiše že v uvodu. Krščanski bog namreč ni podoba kot pri Grkih, temveč nek abstraktni pojem, koncept, ki ga je treba dokazati. Ko se ta izkaže kot nedokazljivega, tudi mitologija postane vprašljiva. Umetnost kot tista, ki brez mitičnosti ne more shajati, poseže po novi mitologiji, marksizmu⁶², ki pa se prav tako izkaže kot neprimerna. Kajti božje kraljestvo zdaj zamenja le ime in postane *kraljestvo pravice*, kamor človeka pripelje odrešitev. Čeravno smo znotraj takšne umetnosti priča nekemu strašnemu dogodku, npr. smrti junaka, je ta smrt zgolj žalostna, ne pa tragična. V kolikor se krščanska in marksistična mitologija izkažeta za neuporabni, moderna umetnost obupana znova začne posegati po grškem mitu, vendar vanj vnaša nepoštena in zvijačna sredstva, s čimer popači pomen takšnega mita in ustvari kvečjemu njegovo *salonsko različico*.

⁶² Steiner marksizem obravnava kot tretjo mitologijo zahoda (Steiner 2002, 205).

Kot nasprotje takšni idealistični umetnosti, ki predse venomer postavlja nek cilj/namen vzgajati in propagirati, se pojavijo umetnosti, ki pa zaidejo v drugo skrajnost oz. si prizadevajo doseči stopnjo popolne neuporabnosti in se upirajo takšnim moralizirajočim tendencam. Takšna umetnost pa je umetnost zgolj zaradi umetnosti, *L`art pour l`art* – »virtuozno kvakanje zamrznjenih žab, ki obupavajo v svojem močvirju« (Nietzsche 2004, 451), brez namena in cilja. »Ampak še to sovraštvo izdaja premoč predsodka. Tudi če iz umetnosti izključimo namen moralnega pridiganja in poboljševanja ljudi, še malo ne sledi iz tega, da je umetnost nasploh brez smotra, brez cilja, brez smisla, skratka *l`atr pour l`art* – črv, ki se grize v rep.« (Nietzsche 1989, 73) Res, da Nietzsche pravi: »Z umetnostjo bojevati se zoper zamoraliziranost,« (Nietzsche 2004, 461) – vendar še to ne pomeni, da ta more shajati brez vseh tendenc. Umetnost namreč mora zmeraj imeti tendenco – *dovršiti* bivanje, ustvarjati popolnost in obilje, potrjevati, blagoslavljeni ...in če navaja, da mora umetnost biti brez namena in cilja, to misli le v smislu nastajanja umetnosti; ta mora nastajati iz navdiha, nagona, v kolikor pa si že pred nastajanjem zavestno (umno) zada nek cilj, pa čeravno gre za to taisto potrjevanje bivanja, je takšna umetnost zgolj lažno in nepristno nastopaštvo.

Če se sedaj dotaknemo še Aristotelovega pojma katarze kot *patološke sprostitve* (Nietzsche 1995, 126), sprevidimo, da je ta vezan na napačno razumevanje pristnega ustvarjanja in rabi le še kot dodaten dokaz, da je bila v njegovem času grška tragedija že oddaljena od svojega bistva. Patološka sprostitev je namreč potrebna komaj tam, kjer smo že na sledi nekega pomanjkanja volje do življenja, utrujenosti, obolelosti in kot taka ne more soditi k pristni umetnosti, saj ta izhaja iz ravno obratnega, iz potrjevanja življenja. Patološka sprostitev kot bistvo umetnosti se je tekom zgodovine le še stopnjevala. Podobno kot narkotik, ki se ga mora za želen učinek odmerjati v vedno večjih dozah, zdaj umetnost povečuje svoja sredstva. Tako je današnja umetnost vse bolj polna nagnusnih prizorov, krvavega nasilja in pornografskega razgaljanja. Da bi lahko zadovoljila vedno večjo čustveno otopelost, mora delovati kot šok terapija, da občinstvo sploh še kaj doživi in občuti. V nasprotju s to *elitistično* umetnostjo, ki se hoče zoperstavljati sentimentalizmu lepih občutkov in strasti, se na koncu izkaže, da obe sledita aristoteljanski katarzični razlagi umetnosti (Urbančič 1996, 143).

Ko govorimo o patološkosti, je potrebno pojasniti dvoumnost, na katero uspemo pri tem naleteti, saj se izraz *patološko* izpeljuje ravno iz grške besede pathos, ki pomeni skrb, trpljenje, bolečino, bolezen (glej: *SSKJ* 2002). Tako je patološko stanje neko bolezensko stanje, ki pa znotraj Nietzschejeve filozofije s patosom kot dionizičnim občutenjem nima nobene zveze. Gre namreč za patosu nasprotno stanje/občutenje, ki se, po Nietzschejevem mnenju, vzpostavi ravno zaradi vznika znanosti s tem, ko so onemogočeni pogoji, ki bi zadostili človekovim osnovnim (telesnim) in eksistencialnim potrebam⁶³. V skladu z Nietzschejem tudi Erich Fromm (Fromm 1970) s svojo *humanistično psihoanalizo*, ki jo opira na Marxa in Freuda, kaže na neustreznost družbene strukture zahodnih modernih družb za izpolnitev človekovih eksistencialnih potreb⁶⁴. Ker po njegovem posameznikovo zdravje ni predvsem individualna zadeva, pač pa je odvisno od strukture njegove družbe, neustreznost te vodi v patološki *družbeni značaj*⁶⁵ oz. povzroča *družbeno strukturirani defekt*, ki ga posameznik deli z drugimi člani družbe in se ga ne zaveda. Slednji se kaže skozi pomanjkanje občutka lastnega jaza, izgube občutka stvarnosti, občutek krivde itd., do katerih pripelje odtujitev (alienacija) posameznika od svojega dela, stvari, užitkov in družbenih sil, ki določajo družbo. Vzroke takšnega stanja pripisuje naraščajoči kapitalistično tržni naravnosti, znotraj katere človek preneha biti cilj samega sebe, temveč postane orodje uporabe in izkoriščanja za cilje drugih, ter vse večji kvantifikaciji in abstrakciji, ki zamenjata konkretni in pristni stik z dejanskim.

V nasprotju z Nietzschejevim pojmovanjem umetnosti visokega sloga današnja umetnost kot patološka sprostitev ne pelje k patosu kot soočanju posameznika z njegovimi osnovnimi problemi človeške eksistence (življenja in smrti, zločina in kazni, boja med človekom in naravo), temveč v patetičnost, ki jo moramo v Nietzschejevem smislu razumeti kot nasprotje dionizičnega patosa⁶⁶. Kajti če spontana in produktivna (umetniška) dejavnost ali doživetje človeka (pre)oblikuje,

⁶³ Glej opombo št. 47.

⁶⁴ Fromm med človekove eksistencialne potrebe šteje: povezanost, kreativnost, bratstvo, individualnost, ter potrebo po orientacijskem okvirju. Družbo, ki pogojev za izpolnitev takšnih potreb ne ustvarja, Fromm imenuje *nezdrava družba*. (Fromm 1970)

⁶⁵ *Družbeni značaj* Frommu pomeni "jedro značajske strukture, ki zajema večino članov iste kulture v kontrastnem nasprotju z individualnim značajem, po katerem se ljudje, ki sicer pripadajo isti kulturi, razlikujejo med seboj." (Fromm 1970, 76)

⁶⁶ Pomen patetičnega se na splošno prevaja iz samega pojma *patosa*, ki pomeni pretirano navdušenje in vznesenost (glej: *SSKJ* 2002), tako da tisti ali tisto, kar je patetično, izraža ravno to pretirano navdušenje in vznesenost. Beseda *pretirano* namiguje na nenaravno in patetičnemu daje slabšalni prizvok, saj pretirana čustvenost nasprotuje vrednotam, kot so razumnost, umirjenost, zbranost, prilagojenost, torej vrednotam moderne družbe. V nasprotju s tem pa Nietzsche patetičnega ne izpeljuje iz patosa, temveč ga povezuje (primerja) s patološkim kot ravno njegovim nasprotjem.

njena odtujena oblika znotraj človeka ne spremeni ničesar, ampak je zgolj *kulturno mamilo*, ki preprečuje izbruhe nevrotičnih simptomov kot rezultatov defekta, ki ga povzroča družba, in deluje kot dražilo, ki nenehno povečuje svoja sredstva.

Če zdaj potegnemo črto, še enkrat povejmo, da Nietzsche v svojem prvencu bistvo umetnosti utemeljuje na dualni strukturi apolinično-dionizično kot na dveh temeljnih ustvarjalnih nagonih. Pri tem dionizično pred apoliničnim predstavlja pomembnejšo komponento, saj tragedija izvorno izhaja iz dionizičnega občutenja – patosa – in njen namen je, da k takšnemu občutenju tudi pelje. V tem je tragedija torej bistveno dionizična, saj je ravno patos tisti, ki človeka (ustvarjalca in prav tako gledalca) budi v bitje izvorne narave in ga kliče k sebi kot pristnega smrtnika. Tako ni važno, katero bitje, bivajoče ali *problem* tragedija uprizarja, saj ji ti služijo kot pripomočki, s katerimi pripelje v takšno občutenje – patos, skozi katerega se odprejo prepadi biti in skozi katere se gledalcu razkrije izvorna resnica. Njen patos je tako »pri-zadetost bitja odprtosti za vsa čustva, strasti, bolečine, ki 'delajo' sijaj istine« (Urbančič 1996, 207). Tragiški zbor satirjev, kot tisto izvorno znotraj tragedije, kar naj gledalčevo razpoloženje dionizično vzburi, pa se tragedom od Evripida naprej začne skrivnostno izmikati. S tem je izgubljena dionizična modrost in brez nje tragedija ne more biti več razumljena. Tako jim tudi mit bogov kot tisti, ki ga ravno dionizično še enkrat povzdigne, da ta zasije v vsej svoji sijajnosti, pomeni le še izpraznjeno in neverodostojno izročilo. Skupaj z Dionizom je iz tragiškega odra pregnan tudi Apolon in z njima tudi vsi drugi bogovi, tako da se gledalec zdaj tam srečuje le še s samim sabo in z golo dejanskostjo, ki s pomočjo zavestne estetike tja postavlja burkaste in čustveno nabite prizore. Nad grštvom zdaj zasije moč uma in patos je s tem dokončno izgubljen, z njim pa tudi bistvo umetnosti. Ta zdaj nič več ne razkriva resnice, po kateri naj se človek oblikuje, pač pa si prizadeva občinstvo vzgajati in poboljševati, ali pa zgolj zabavati, s čimer postaja vse bolj patetična. Takšna patetika se tekom zgodovine le še stopnjuje, novi upi, ki vse stavijo na nove mitologije, se razblinijo, umetnost sama pa postaja vse bolj dekla neoliberalnega kapitalističnega sistema, v čemer se staplja s trivialnostjo potrošniške kulture.

V Nietzschejevem prvencu se pokaže dionizično kot tisto bistveno, zato si moramo sedaj ogledati, kaj se zgodi s patosom v Nietzschejevi zreli misli, kjer ta poskuša razbiti dualno strukturo in vse stavi na Dioniza. In šele ko bomo pomen patosa

ugledali v luči celotne Nietzschejeve misli, bomo *lahko* ugibali o možnostih patosa po njegovem zatonu s propadom grške klasične tragedije.

6 PATOS IN ZRELI NIETZSCHE

6.1 Nietzsche in metafizika

Ošljaj v svojem delu *Homo diaphoricus* pojasnjuje, da beseda kot eden izmed treh simbolnih modusov (predmet, dejanje, beseda) predstavlja tudi enega od pogojev za prehod iz religiozne v metafizično zavest. Če je umetnost izgubo mitološkega univerzuma oziroma mitološke enosti znaka in pomena, besede in predmeta v svojem aktu (dejanju) povrnila s pomočjo obuditve mita, pa z njenim propadom beseda ni več stvar sama, temveč nekaj, kar pomeni nekaj, kar zastopa drugo. Umetnost je pri Grkih predstavljal vmesno stopnjo med propadom religije in nastopom znanosti, saj je že takrat obstajala razlika med ontološkim in ontičnim, vendar se je ta izražala samo na področju življenja, kar pomeni, da se življenje (dejanje) Grka ni več ujemalo z mitom (besedo), medtem ko je z nastopom znanosti takšna razlika privedena v strukturo zavesti. Diafora oziroma razklanost zdaj postane absolutna (neodpravljiva). Izguba mitološke enosti pomeni tudi nastanek pojma časa, saj je, kot smo to že povedali, človek mitične zavesti še živel znotraj časa, medtem ko se zdaj postavi v odnos z njim, kar pomeni, da ga začne tudi zaznavati. Tako iz cikličnega časa, ki omogoča večno vračanje v prvotno izgubljeno enost *tukaj in zdaj*, stopamo v linearni čas, ki to enost išče v *tam in potem*.

Beseda kot logos si sedaj tako kot religija in umetnost prizadeva za spoznanje enosti bivajočega oz. celote. To lahko stori le tako, da raznolikost bivajočega začne okrajševati na enakost, saj zaradi izgube neposrednega stika s totaliteto bivajočega temelji na razliki in zatorej ni poslušna reči sami kot mit, temveč je tista, ki si reč postavi predse, jo *upojmi*. »Metafizično-logična zavest zavestno ustvarja svojo lastno predmetnost; spoznavanje, refleksija predmetov temelji na vizualni distanci, ki nam razodeva mnoge razlike.« (Ošljaj 2004, 84) Po takšni poti pridobljena enost je le gola abstrakcija, temelječa na enakosti oziroma identiteti kot metafizičnemu cilju, ki pa je le logična fantazma. Zakaj? Vedeti namreč moramo, da prvotno izgubljena enost, *praenost*, *raj* ali kakorkoli že jo imenujemo, ni kakšno nasebje, ni kaj resnično bivajočega, kajti če je bil človek mitične zavesti z njo še v neposrednem stiku, je to bilo tako zaradi tega, ker se svoje diafore, torej odtrganosti od te prvotne enosti, ni zavedal, ne pa, da je njegova zavest ni vsebovala, saj je namreč ravno ta tisto, kar človeka bitnostno določa – človek kot *homo diaphoricus*.

Cilj človeka mitične zavesti je sveto, ki je zanj večno prisotno, v kolikor se podvaja v predmetu, zato predstavlja neko absolutno konstanto. S tem zaustavlja gibljivost simbolnega v nasprotju z metafizično zavestjo, ki izhodiščno simbolno strukturo človekovega delovanja šele vzpostavlja oziroma realizira in zaradi katere cilj zdaj predstavlja relativno konstanto. Prav zaradi slednjega smo skozi zgodovino priča nenehnemu podiranju in nastajanju novih resnic, torej tistih abstrakcij, ki temeljijo na enakosti oziroma identiteti, saj je resnica kot cilj zdaj predmet želje, ki pa je vedno zadovoljena le v okrnjeni meri in nikoli ne more biti odpravljena. »Kdor je izgubil to, kar si ti izgubil, postanka ne najde nikjer.« (Nietzsche v Ošljaj 2004, 46) In če je stari Grk izpolnitev želje iskal in tudi našel po praktični poti, skozi poslušnost in doživljajskost, zdaj človek metafizične zavesti predmet svoje želje išče po teoretični poti onstran časa, v večni nespremenljivosti pojmov. Človek metafizične zavesti torej ne živi v resnici, ki se mu raz-kriva, kot stari Grk, temveč resnico šele *išče*, od-kriva. Dialektika kot tista metoda, ki izreka pravilnost rabe (raz)uma, da ta lahko resnico šele odkrije, pa se na poti nenehnega preverjanja in dokazovanja prepozna kot tista, ki »kolobari okoli sama sebe in se ugrizne v rep« (Nietzsche 1995, 87), pri tem izgubi svoj cilj – resnico kot nasebje – in naznani njeno smrt.

Diafora kot tisto, kar bistveno zaznamuje človeka, vselej vzpostavlja neko dvojnost, v katero je človek vpet – med dejanski svet, v katerem biva, in prvotno enost, iz katere je izgnan in v katero je v svojem delovanju nenehno uperjen. Umetnost je to dvojnost še uspešno premoščala oz. je v svojem aktu ohranjala neposreden stik s totaliteto bivajočega. V znanosti (filozofiji), ki temelji na reflektivno absolutni diafori, neposrednost bivajočega preide v posredno abstraktnost pojma, ki zdaj od zunaj, torej ne več praktično temveč teoretično, opazuje, spremlja in analizira. Kot smo takšen dualizem prikazali že znotraj Platonove filozofije, ki ločuje na dejanski in resnični svet, ki mu pripada totaliteta bivajočega kot ideja, lahko zdaj potegnemo vzporednice z judovsko-krščansko religijo kot tisto, ki poleg znanosti bistveno zaznamuje zahodni svet. Pri tej dualizem zamenja le imena, kjer dejanski svet predstavlja zemeljsko življenje, resnični svet pa nadzemeljski Bog. V nasprotju z grško religijo, ki je bogove dojemala skozi čutno-duhovno neposrednost preko podobe, pa je krščanski Bog abstraktno posredovan in kot tak neupodobljiv in nepredstavljiv; predstavlja (le še) koncept/pojem. Znotraj krščanske religije človekovo polje identifikacije tako ni razpršeno po celotnem območju bivajočega, kot pri Grkih, temveč reducirano na eno samo točko onkraj tega sveta, s čimer pa zdaj tudi narava izgubi svoj sakralni položaj.

Človek zdaj ni več poslušen bogovom oziroma bivajočemu, v svojih dejanjih ni več obrnjen navzven, k naravi, temveč navznoter, k svoji duhovnosti. Ker ni več le medij, skozi katerega bi delovalo bivajoče, se tukaj vzpostavi območje svobode, znotraj katerega se človek zdaj lahko sam odloči bodisi za pogubljenje bodisi za zveličanje. In če je znotraj Platonovega filozofskega sistema dialektika kot metoda ali sredstvo tisto, ki naj človeka pripelje do zveličanja – do resnice – je to v krščanskem smislu pokornost moralnim zahtevam oziroma pravično življenje. Če pa je na delu že neko sredstvo (metoda), preko katerega naj se vzpostavi stik s totaliteto bivajočega, se človek ne giblje več znotraj celovitosti skupaj z bogom, temveč vstopa z njim v dialoški odnos (Ošlaj 2004).

Čeprav krščanski bog predstavlja neko abstraktno posredovanost, ki se jo da dojeti le miselno duhovno oz. z umom, pa še to ne pomeni, da moramo na grško religijo gledati kot na brezumno, iracionalno, celo blazno. Taka predstava se oblikuje šele skozi vzpostavitev uma kot vrhovne avtoritete, in je, kot trdi Urbančič, napačna. Če se obrnemo k predsokratikom, natančneje Parmenidu in k njegovemu izreku »*saj isto je mišljenje in biti*«, vidimo, da je že takrat govora o nekem mišljenju, katerega bistvo pa Platon ne razume več v njegovi celoti. V Parmenidovo mišljenje je namreč zajeto tako govorjenje kot tudi pesnjenje, petje, umetnost oziroma vsa človeška ustvarjalnost. Mišljenje tukaj pomeni neko praktično veščino, je zgolj drugo ime za razkrivanje biti v razkritost in, kot smo že pokazali, se takšna razkritost biti zgodi tudi skozi umetnost, po kateri se človek šele ustvarja (zasnuje). In ker človek še ni po ničemer že vnaprej zasnovan, temveč se preko svoje ustvarjalnosti, torej mišljenja, v vsakem boju znova ustvarja, istosti mišljenja in biti ne smemo razumeti kot kake stalne, negibne in mrtve prisotnosti, kot svetlobe (umnosti) same v platonističnem smislu, temveč kot vzgibani sklad, ki je sklad istosti nasprotnega: svetlega in temnega, nastajanja in minevanja, ustvarjanja in uničevanja. Ravno nasprotno pa Platonov um postavlja bit kot neko ločenost od človeka, stalno in negibno prisotnost, po katerem je človek že vnaprej določen in po katerem je zdaj šele ustvarjalen. Tako bit dokončno loči od nastajanja in s tem človeku izmakne neposreden stik s totaliteto bivajočega in ga prenese v resnični svet idej, onkraj (Urbančič 1993).

Vidimo, da je zahodni svet vse od klasične Grčije dalje z nastopom filozofije zaznamovan z dualizmom, ki ontološko kategorijo totalitete bivajočega iz ontične, torej življenjske tustvetne ravni, prenese v nadsvetni svet idej oziroma v nadsvetnega Boga, ki dobi primat edine resnice, h kateri naj tako verujoči kot razmišljujoči

stremita. Verski in filozofski *sistem* se skladata tudi v tem, da za pot k takšni resnici določata metodo, ki ne sloni več na kakšni poslušnosti bivajočemu in zunajsebnosti, temveč se v njej obračata v notranjost človeka, k njegovi duhovnosti. Filozofski sistem z njeno pomočjo išče logične zakonitosti, iz katerih izpeljuje pojme, verski pa se drugi k njej obrača zato, da ga privede do kreposti. Seveda ne gre za dve ločeni metodi, temveč se slednji med sabo prepletata, saj tudi znotraj Platonovega sistema mora razmišljujoči biti kreposten (dialektika kot pot h kreposti), kot se začne krščanska dogma zaradi spajanja s filozofskimi nauki v srednjem veku vse bolj opirati na dokazljivost. Vera tako začne izgubljeni svoj primat nad spoznanjem. Najprej deluje po načelu *verujem, da bi spoznal*, potem pa se takšno načelo spreobrne v *spoznavam, da bi verjel*, kar pa religijo pripelje do enakega konca, kot filozofijo. Zdaj je tudi že jasno, kaj pomeni Nietzschejeva misel: »*Bog je mrtev!*«; gre namreč za smrt tiste temeljne ontološke resnice kot cilja metafizičnega spoznanja, ampak ne kot smrt nečesa, kar je dejansko kdaj bilo, temveč kot ravno spoznanje, da tega nikoli ni bilo in tudi ne more biti. S tem nastopi nihilizem kot izgubljeno tavanje, brez zavezujočega vodila, cilja in smisla.

Tudi Nietzsche se v svojem prvencu *Rojstvo tragedije iz duha glasbe* še docela giblje v okvirih klasične metafizike, saj se v njem opira na Kanta in Schopenhauerja. Pri Kantu se takšno ontološko podvajanje loči na *stvar na sebi* (ki ga pri Schopenhauerju zastopa *volja*) in na *pojavnost* (pri Schopenhauerju na predstavo). Nietzsche tak dualizem vpelje v okvir umetnosti, ki temelji na dveh temeljnih ustvarjajočih gonih, na apoliničnem in dionizičnem. Tako pri njem nasebje oziroma stvar na sebi predstavlja *praeno* (kot prvinsko nerazdruženo stanje, iz katerega je človek izgnan) kot nekaj preteklega in temu nasprotujoče življenje kot pojav, ki je nekaj sedanjega. Torej si tu nasproti stojita dionizični princip/gon, kot tisto, s pomočjo katerega posameznik vstopa v *praeno*, in njemu nasproten apolinični princip/gon, kot tisto, kar zastopa življenje kot sedanjost.

Nietzscheju metafizika pomeni določeno dualistično interpretacijo sveta, ki temelji na pojmovno-dualističnem pristopanju do problema, kar pomeni, da želi vse sedanje opredeljevati kot posledico preteklega, torej na podlagi vzročno posledične zveze. »Ločitev 'delovanja' od 'delujočega', dogajanje od tistega, ki dogaja, procesa od česa, kar ni proces, temveč trajno, substanca, stvar, telo, duša in tako naprej /.../ ta stara mitologija je postavila vero v 'vzrok in učinek' /.../« (Nietzsche 2004, 355) Aparat, ki

ga uporablja – um – vselej le abstrahira in poenostavlja, s čimer je izgubljena neposredna vez z bivajočim in ravno to je tisto, kar Nietzsche metafiziki najbolj zameri. Ontološki temelj kot tista najvišja vrednota je prestavljen onkraj življenja in ga na tak način povsem razvrednoti. Takšna pot trči ob svoje meje in na obzorje privede mračni nihilizem kot brezciljno in brezsmiselno stanje, iz katerega vidi Nietzsche edino rešitev v »Sokratu, ki se ukvarja z glasbo« (Nietzsche 1995, 89), torej v umetnosti, in se zato obrne nazaj k starim Grkom in njihovi atiški tragediji, ker je znotraj te še ohranjen tisti pristni neposredni stik z bivajočim. Prvi akt te umetnine je dionizično, s katerim se preko patosa vzpostavlja neposredni stik s celoto, drugi korak pa predstavlja apolinično, s pomočjo katerega se patos oziroma neoprijemljiva in kaotična stanja oblikujejo v trdno harmonično formo, ki jo uteleša urejena zgradba mita kot nosilca te iste umetnine. Tako je tragedija kot »objektivizacija Dioniza v apolinični podobi, v apoliničnem svetku« (Ošljaj 1989, 301) tista, ki začasno pomirja nasprotja in zaceli razpoko v človeku.

A ker si Nietzsche prizadeva metafiziko odpraviti in na njeno mesto postaviti umetnost, mora sedaj razbiti tudi dualistično strukturo umetnosti same, dvojico njenih temeljnih ustvarjalnih nagonov. Kot nasprotje vsemu zanikanju in razvrednotenju življenja vse stavi na Dioniza, ki ga sam čuti kot posvečenec in učenec, kot tistega, ki življenju pritrjuje, in na njegovo modrost kot edino pravo bistvo vseh stvari. In če se podre dualistična struktura, kako misliti dionizično in kako misliti patos?

6.2 Patos v okvirih umetnosti kot nemetafizične dejavnosti

Ošljaj, ki se v svojem delu *Ens metaphisicum* posveča vprašanju metafizike pri Nietzscheju, pojasnjuje: če je dionizično znotraj umetnosti v okvirih dualistične strukture predstavljal preteklost, kot prvotno izgubljeno *praenost*, in apolinično sedanost, ki je s svojo lepoto v obliki laži, sanj in prividov to prvotno bistvo vseh stvari prikrivalo, potem z ukinitvijo dualistične strukture tudi o preteklosti in sedanosti ni več mogoče govoriti. Nietzsche to razliko med resničnostjo (dionizično modrostjo) in prividom (apolinični sanjski svet podob) premosti tako, da »odvzame apoliničnemu principu njegovo samostojnost, ki postane le nek partikularni del znotraj dionizičnega« (Ošljaj 1989, 242). Med slednjima je tako uveden enačaj, kar pomeni, da privid postane resničnost, vse simbolno (simbolne forme) postane le še

oblika laži. »`Resnični svet`, kakorkoli so si ga že doslej zamišljali – je bil vselej še enkrat navidezni svet.« (Nietzsche 2004, 322) Z ukinitvijo dualizma zdaj ne moremo več govoriti o dveh svetovih, temveč nam ostane en sam svet, ki je lažniv, grozovit, protisloven in brez smisla in zato nas Nietzsche opozarja, »da gre tu za nadležne resnice; in če obstaja vera, ki te osrečuje, je zdaj tu neka vera, ki tega ne dela!« (Nietzsche v Urbančič 1996, 191–192). Praenost kot celota tako zdaj ni več nekaj preteklega, neobstoječega in večno minulega, temveč se postavi kot nekaj večno eksistirajočega, vedno prisotnega, s čimer pa se ukinja tudi linearni čas in nastopi ciklični. *Praenost*, ki ga Nietzsche še uporablja v svojem prvencu, se zdaj preimenuje v »večno vračanje enakega«. Tu pa ni več razlik in vzročno posledičnih zvez, v okviru katerih naj bi se sedanost smatrala kot posledica preteklega in prihodnje kot posledica sedanjega; v okviru tega je večno vračanje mišljeno kot večno nastajanje in minevanje, ki je upravičeno v vsakem trenutku. Tako zdaj lahko razumemo, kako se dionizično kot tisto, ki v sebi združuje dvojnost nastajanja in minevanja, življenja in smrti, pokriva z večnim vračanjem enakega. Če smo v skladu z *Rojstvom tragedije* rekli, da je umetnost tista, ki s pomočjo patosa kot dionizičnega občutenja človeka poenoti oziroma vrača v *praenost*, se na tem mestu odpira vprašanje, kaj se z umetnostjo zgodi, ko je ta *praenost* (večno vračanje enakega) večno prisotna in je človek vanjo že vpet? Kako razumeti umetnost znotraj večnega vračanja enakega?

Že v svojem prvencu Nietzsche govori o apoliničnemu in dionizičnemu kot »umetniških močeh, ki udarjata na plan iz same narave brez posredovanja človeka umetnika« (Nietzsche 1995, 23) in s tem nakaže dva vidika umetnosti: *subjektivnega* in *objektivnega*, pri čemer je prvi *umetnost človeka* in drugi *umetnost življenja oziroma sveta*. S subjektivnim vidikom umetnosti smo se že ukvarjali v okviru grške tragedije tako, da smo apolinično in dionizično prevedli v fiziološka stanja človeških sanj in patosa, primat objektivnega principa umetnosti v Nietzschejevem prvencu pa je nakazan še ko pravi, da »vsa umetniška komedija sploh ni uprizorjena za nas, na primer nam za poboljšanje in izobrazbo, ja, da smo ravno tako malo pravi ustvarjalci umetnostnega sveta; smemo pa o sebi privzeti, da so ustvarjalcu umetniškega sveta svet že podobe in umetniške projekcije, da imamo v pomenu umetnin najvišje dostojanstvo – zakaj bivanje in svet sta večno upravičena samo kot estetski fenomen« (Nietzsche 1995, 39). Tako objektivni vidik umetnosti postane temelj Nietzschejeve filozofije, pri čemer je ta mišljena v svojem najširšem pomenu, kot ustvarjajoče-uničujoče dogajanje življenja, kajti apolinične podobe ne oblikujejo le človeških sanj,

pač pa tudi resničnost samo, kot jo človek oblikuje s svojo dejavnostjo. Tragedija (umetnina) zdaj postane življenje samo.

Silo, ki posameznika žene k (umetniški) dejavnosti, Nietzsche v *Rojstvu tragedije* poimenuje volja in glede na to, da sta že tukaj nakazana dva tipa umetnosti – subjektivni in objektivni – obstajata tudi dve vrsti volje. Sledeč Schopenhaurju, ki loči med voljo kot metafizično kategorijo, kot stvar na sebi, in med empirično voljo, ki se s pomočjo kategorij časa in prostora oz. načel individuacije konkretizira v posameznikovo *hotenje*, tudi Nietzsche loči med objektivno in subjektivno voljo, ki jo v kasnejših delih preimenuje v »voljo do moči«. Subjektivna volja do moči je docela na apolinični ravni, je usmerjena volja in ne pomeni nikakršne volje do življenja: »/.../ o slavnem boju za življenje bi dejal, da se mi zdi včasih bolj zatrjevan kot dokazan. Pojavlja se že, vendar kot izjema: celotni pogled na življenje ni stiska, stradež, temveč bogastvo, bohotnost, celo absurdno zapravljanje – kjer je boj, je boj za moč...« (Nietzsche 1989, 67) Ne pomeni le volje po preživetju, temveč voljo po moči. Bistvo te volje je v njenem samopremoščanju, kajti če se ta ne bi venomer presegala, bi obstala na neki stopnji moči, kar pa bi pomenilo že nek začetek nemoči, postanek, mirovanje. Volja tako venomer potrebuje nek cilj, nek smoter in ko je ta dosežen, si zada novega in tako dalje in dalje. Vendar pa Nietzsche za takšne cilje in smotre pravi, da so le izrazi in preobrazbe ene volje, volje do moči (objektivne), kajti imeti smotre in cilje, torej voljo (hotenje) nasploh, je isto, kakor hoteti postati *močnejši*, hoteti rasti. Bivanje oziroma nastajanje je treba opravičiti v vsakem trenutku in ne šele zavoljo kakšnega cilja v prihodnosti, kajti v kolikor bi nastajanje imelo v prihodnosti kak cilj, bi to nujno *moralo* postati (nastati) neko končno, mirujoče stanje – bit: stvar na sebi, kar pa se po drugi strani izkaže kot zgolj logična fantazma metafizične zavesti. Nasprotje subjektivne volje do moči kot apoliničnega principa, temelječega na linearnem gibanju, ki si za cilj postavlja ustvarjati podobe, je dionizični princip objektivne volje do moči, ki takšne podobe večno razbija, ker noče nič trdnega, posamičnega, subjektivnega, temveč obče in gibljivo večno vračanje enakega (Ošljaj 1989, 243).

Izogniti se ciljem in smotrom, če so ti le neka jezikovna znamenja (objektivne) volje do moči, zdaj pomeni *izbrisati* človekovo zavest kot tisto, ki ravno te cilje in smisle venomer snuje, in dopustiti, da deluje le nehoteno in nevedno. Ravno v tem, da zavest postavljamo za merilo in najvišje vrednostno stanje življenja, Nietzsche vidi temeljno napako. Je že res, da se ravno po njej ljudje ločimo od vseh drugih živih bitij, vendar

je napačno, če jo zaradi tega že obravnavamo kot nekaj človeku bistvenega in jo celo postavljamo nad življenje (božanski um, Bog). Kajti šele tako iz človeškega bitja napravimo logično-metafizični postulat, ki svet postavlja sebi nasproti kot objekt, oziroma se do njega postavi v neko relacijsko razmerje.

Odstranitev zavesti Nietzsche izpelje tako, da človeka vrne v predsubjektivno, dionizično stanje telesnega; preobrazi ga v otroka, saj je ta »predrefleksijsko stanje nedolžnosti, je igrajoči se otrok, ki gradi in podira brez vsakršnih namenov in ciljev, tako kot počne to igra večnega vračanja enakega« (Ošljaj 1989, 246). Praeno tako zdaj ni več stvar na sebi, temveč svet zunaj metafizike, igra nenehnega nastajanja in minevanja, ustvarjanja in uničevanja, igra sveta s samim seboj. »Bivajoče v celoti, svet je igra /.../ umetniška igra, ki jo volja v večnem obilju svojega užitka, igra sama s seboj.« (Nietzsche 1999, 451) Otrok je tako prost vseh ciljev in smislov, je edina forma, skozi katero deluje nehoteno in nevedno, objektivni obči princip volje do moči; je umetnina – medij, skozi katerega se umetniška moč vse narave v srhljivem opoju razodeva kot najvišja slast zadovoljitve *praenega*.

Zdaj, ko je *ukinjena* subjektivna volja do moči kot tista, ki človeka sili k snovanju/ustvarjanju večnih likov, in ko človek ni več *zunaj* celote kot k njej stremeč, ampak se nahaja *znotraj* nje, njegova umetnost tudi ni več kakšna metafizična tolažba, temveč nemetafizična objektivna dejavnost življenja. Znotraj te človek ni več umetnik, temveč umetnina, zato odpade tudi subjektivni vidik umetnosti, saj je slednjemu pogoj ravno izvrženost iz *praenega*, ta *zunaj*. »Umetnik namreč mora k umetniškemu aktu najprej pristopiti, pristopa pa mu nujno od *zunaj*.« (Ošljaj 1989, 249)

Kako pa je zdaj znotraj umetnosti kot nemetafizične dejavnosti s patosom? Patos, ki smo ga prej obravnavali kot fiziološko stanje vznesenosti in opoja, se zdaj spreobrne v *kozmično načelo* (Ošljaj 1989, 300), postane oziroma je najnotranjše bistvo bivajočega. »Volja do moči ni nikakršna bit, ni nastajanje, temveč *patos* – je najelementarnejše dejstvo, iz katerega se šele rodi nastajanje, učinkovanje /.../« (Nietzsche 2004, 358) Tako je patos primitivna oblika afekta, pri katerem so vsi drugi le uobličjenja in tisto najelementarnejše dejstvo, po katerem se zdaj godi nastajanje in učinkovanje. Tako lahko rečemo, da je za Nietzscheja patos vzrok vsega nastajanja in učinkovanja, a pri tem moramo paziti, da takšnega vzroka ne razumemo v prej naznačenem pomenu, kot hotenje, misel, kot neko negibno prapočelo, saj ta ni kakšna

enota, temveč vzgibani sklad, neko stanje napetosti, s katerim kakšna sila teži po sprostitvi. Patos ne vzpostavlja nasprotij, pri katerem bi eno bilo vzrok in drugo posledica, temveč stopnjevanje, pri katerem je nekaj le določena stopnja moči, tako da je nastajanje boj dveh elementov, neenakih po moči. Tako rečemo, da patos vsebuje neko dvojnost, torej ravno dvojnost elementov neenakih po moči, pri čemer en element pridobiva (pre)moč ravno v premagovanju (boju) drugega. Pridobivanje moči oziroma premoči enega elementa nad drugim prinaša ugodje, v nasprotju z izgubljanjem moči, kjer en element zapade pod (pre)moč drugega, ki prinaša neugodje, tako da ugodje in neugodje, oba, temeljno pripadata patosu. »Če je najbolj notranje bistvo biti⁶⁷ volja do moči, če je ugodje vsa rast moči, neugodje ves občutek, da se ne moremo upreti, ne moremo zagospodovati: kaj ne bi smeli potem ugodje in neugodje postaviti za kardinalni dejstvi?« (Nietzsche 2004, 356)

Tako vidimo, da si ugodje in neugodje, slast in bolečina tukaj ne stojita nasproti in da ugodje ne nastopi šele takrat, ko je neko hotenje zadovoljeno, ko je dosežen nek cilj (saj cilja sploh ni), temveč že takrat, ko moč raste, ko nek element zmaguje nad drugim. V tem neugodje predstavlja nujno sestavino ugodja, kot oviro, ki jo je treba premagati in ji nato sledi spet nova ovira. »To igro odpora in zmage najmočneje zbuja skupni občutek presežne odvečne moči, kar je bistvo ugodja.« (Nietzsche 2004, 392) Zraven neugodja kot tistega nujnega stimulansa, ki naj krepi moč, pa Nietzsche postavlja še neugodje kot izčrpanost kot globoko zmanjšanje in opešanje volje do moči iz česar zdaj sledita tudi dve vrsti ugodja: *ugodje kot zmaga*, kot premagovanje nasprotnikov, kot preplavitev še širših področij z občutkom moči; in *ugodje kot uspavanje*, kot stanje izčrpanih, ki hoče mir, zleknjene ude, počitek, tihoto; sreča

⁶⁷ Tukaj moramo bit razumeti v smislu bivajočega, saj s tem, ko Nietzsche ukine dualno strukturo, ni več mogoče govoriti o biti kot neki ločeni entiteti, stvari na sebi, ločeni od nastajanja, kot to pri metafiziki, tako da je volja do moči načelo oziroma dejstvo, po katerem se vse bivajoče *ravna* – samo sebe nenehno ustvarja in uničuje v cikličnem vračanju vedno enakega.

Na tem mestu velja opozoriti, da naveden citat povzemamo iz posthumno izdane *Volje do moči*, ki so jo iz Nietzschejeve obsežne zapuščine, ki obsega še enkrat toliko strani, kolikor jih je objavil, *sestavili* kot nekakšno lepljenko. Zanimivo razpravo na to temo opravi Giorgio Colli (Nietzsche 2004), ki zagovarja tezo o popolni nepravilnosti izdaje *Volje do moči*, ki jo sestavi Nietzschejeva sestra Elizabeth: Colli ji očita manipulacijo, pohabljenje, razkosavanje, širjenje, koristoljubje, itd. Urbančič v spremni besedi k slovenski izdaji *Volje do moči* navaja tudi sklep Collijeve analize: »*To iskanje, to variranje perspektiv in formulacij meri na to, da bi Nietzsche izrazil temni temelj bivanja, ki ga 'čuti', ne da bi pri tem zapadel sistematični otrplosti, metafizični pojmovnosti (strašilu Schopenhauer!). (...) Na koncu se najdemo pred neko voljo do moči, ki je ob enem vrednotenje in bit: skoraj nekakšnem mistični povzetek, pri katerem se metafizična substanca, 'bit', obenem kaže kot sodba in volja, se pravi kot racionalna in kot iracionalna. Štrene se nerazložljivo zapletajo...*« (Colli v Nietzsche 2004, 592) Slednje pelje do vprašanja o »verodostojnosti« del in posledično do različnih interpretacij njegovega pojma volje do moči.

nihilističnih religij in filozofij, sreča dekadenci dobe. Tako je patos sedaj vznesenost celotne narave, sveta, življenja, ki obvladuje in vleče za seboj, je tisto stanje napetosti, ki obvladuje torej tudi človeka-otroka in skozi katerega deluje⁶⁸.

Kako pa je sedaj z razmerjem patosa do umetnosti? Kot smo ugotovili, je umetnost zdaj pojmovana kot docela nemetafizična dejavnost in kot taka izgubi tudi svojo obredno funkcijo, saj je bila njena naloga znotraj te uvajati v patos, da se bi s pomočjo njega človek vrnil v prvotno izgubljeno enost. Če pa se človek že nahaja znotraj te enosti, umetnosti ne potrebuje kot sredstvo, da bi v patos uvajala, saj je ta venomer prisoten kot tisti primarni afekt, ki umetnost življenja/sveta večno poganja v nastajanje. Takšna umetnost zdaj sploh nima kakšne funkcije in se tudi ne giblje v območju estetike, ki določa meje, s pomočjo katerih naj bi umetnost ločili od neumetnosti, kajti celotno življenje je estetski fenomen.

Tako vidimo, da zreli Nietzsche opusti obredno funkcijo umetnosti in se zavzema kvečjemu za estetsko, katere en in edini kriterij je volja do moči – lepa je tista umetnost, ki povzroča občutek, da moč raste, in grda tista, ki dela nasprotno. Vendar pa bi (nam) ti kriteriji rabili le, če bi hoteli patos izraziti, oziroma prevesti v apolinične podobe, česar pa, v kolikor se gibljemo znotraj celote, ne moremo. Iz slednjega lahko izpeljemo, da prevajanje dionizičnega stanja (patosa) niti ni bil Nietzschejev namen, to bi celo bilo brezsmiselno, kajti zdaj sta dionizična modrost in dionizični patos v vsakem posamezniku vseskozi prisotna oziroma njemu lastna – človek je umetnina. Takšno mnenje Nietzsche nakaže že v *Rojstvu tragedije*, ko pravi: »Genij ve to in ono o večnem bistvu umetnosti le toliko, kolikor se v aktu umetniške stvaritve spoji v eno s praumetnikom sveta.« (Nietzsche 1995, 39) Torej le v svoji domišljiji, če pa bi hotel to bistvo umetnosti izraziti, kakor hitro bi jo izrekel, bi že prestopil na apolinična tla, torej *ven* iz enosti. Umetnina namreč izraža, predstavlja ravno osebno eksistencialno izkušnjo sveta – v našem primeru patos – in ustvarjanje umetnika ni nič drugega kot ravno prevajanje določene izvorne intuicije razmerja do celote, za kar pa mora biti, kot smo to že povedali, zunaj nje.

Do tukaj bi bilo vse lepo in prav, če bi le Nietzschejevo nenamenskost izražanja (prevajanja) patosa lahko potrdili. Vendar pa, kot to ugotavlja Ošljaj (Ošljaj 1989),

⁶⁸ Na tem mestu bi rada opozorila na vprašanje, ki se tukaj odpira. Namreč, v *Rojstvu tragedije iz duha glasbe* je govora o patosu, ki ga Nietzsche primerja s fiziološkimi stanji opoja, vznesenosti in zanosnosti, medtem ko patos v njegovih kasnejših delih ustreza kozmičnemu načelu, kar pomeni, da ne pripada le človeku, pač pa celotnemu kozmosu. Gre v teh dveh primerih za isti patos? Je občutenje patosa kot pogoj za nastanek umetnosti enak patosu kot *vzroku* vsega nastajanja? Da, gre za isti patos, katerega stopnje pa se gibljejo od primitivnih pa tja do vzvišenih pri človeku.

Nietzsche po drugi strani o umetnosti še vedno govori kot o sredstvu. »Je samo en sam svet in ta je lažniv, grozovit, protisloven, zavajajoč, brez smisla /.../. Potrebna nam je laž, da bi zmagali nad to realnostjo, nad to `resnico`, se pravi, da bi mogli živeti /.../« (Nietzsche 1989, 362) »Svet v svoji resnici večnega vračanja enakega je nevzdržen. Umetnost je najboljšo sredstvo, da se ta svet prenese.« (Ošlaj 1989, 248) S tem se Nietzsche ujame v past – metafiziko, ki se ji je želel izogniti. Prvotni namen tega poglavja ni bil ugotavljati, ali Nietzsche preseže okvire metafizike ali ne, tudi ne, ali bi človek svojo zavest sploh lahko kar tako odpisal, marveč pokazati, da patos ni le nekakšno občutenje, ki bi se gibal znotraj umetnosti (znotraj klasičnega pojmovanja umetnosti), temveč da te meje presega. »Nazadnje se tako prepletajo med seboj stanja, ki bi si mogoče utemeljeno morala ostati tuja. Na primer: občutek religioznega opoja in spolna vzdraženost /.../ grozovitost v tragediji in sočutje /.../ Pomlad, ples, glasba: - vse tekmovanje spolov – in za povrh še faustovska `neskončnost v prsih`.« (Nietzsche 2004, 445) Naj na tem mestu le namig na Ottovo pojmovanje numinoznega, ki je hkratnost srhljive groze (*tremendum*) in neubranljive privlačnosti (*fascinosum*), skrivnostno in presežno (*majestas*), slutnja univerzalne povezanosti in popolne soodvisnosti, tako v ontološkem kot ontičnem smislu. Takšne razsežnosti patosa pa zahtevajo veliko večjo poglobitev in obsežnejša razmišljanja, za kar pa tukaj ni niti prostora niti možnosti, saj se moramo držati zastavljene naloge – vprašanja patosa znotraj umetnosti.

7 VPRAŠANJE PATOSA DANES

Če se vrnemo nazaj k *Rojstvu tragedije*, je Dioniz skupaj s smrtjo atiške tragedije pokopan. A kakšna je možnost, da iz njegovega trohnečega telesa poženejo nove korenine? In – če si upamo biti predrzni – ali izza gora življenja ne odmeva ravno njegova *smejoča se hudobija*?

Nietzsche je te nove korenine gledal v duhu nemške glasbe, pa je s cvetom te cvetlice hitro spoznal, da niso bile prave. Vendar ali ni ravno Nietzsche sam ta pravi cvet? V uvodnem citatu nam pravi o svojih notranjih napetostih patosa in nič ne rabimo spraševati, ali se v teh počuti osamljen, ker nam sam hitro daje odgovor: »To je moja izkušnja navdiha; ne dvomim, da bi morali iti tisočletja nazaj, če bi hoteli dobiti koga, ki bi si mi upal reči `tudi moja`.« (Nietzsche 1989, 235) Če je Nietzscheja Wagner razočaral, pa med njegove priljubljene nedvomno spadajo Goethe s svojim veselim in zaupljivim fatalizmom, Mozartove glasbene inspiracije iz opazovanj življenja, Chopinovi blaženi momenti, Bizet s svojo poudarjeno tragičnostjo brez spakovanja in ponarejanja, Rafael s Sikstinsko madono, Rubensova ditirambičnost, Hölderlin, Shakespeare, Dostojevski in drugi. Seveda bi bilo nespametno misliti, da po smrti grške tragedije luči sveta ne ugleda nobena *visoka* umetnina več, vendar odpira se vprašanje, kod je ta v svetu, povsem oropnem vsega arhaičnega in mitološkega, brskala za dionizičnimi skritimi poganjki.

Kot smo že v prejšnjih poglavjih povedali, človek zaradi grozovitosti in absurdnosti bivanja, ki mu vzbuja strah, tesnobo in bolečino, sam sebe *prevara* tako, da se nenehno umika v svojo notranjost, kjer snuje *lep videz* oziroma predstave. Iz slednjega je razvidno, da takšne predstave izvirajo iz *duševne stiske* in če sprva, torej pri zgodnjem Nietzscheju, še ne predstavljajo realnosti kot take, zreli Nietzsche lep videz istoveti z resničnostjo. Takšnemu zavzemanju za *realnost psihičnega* se pridružuje tudi psihoanalitik Carl G. Jung. S pomočjo vzporednic⁶⁹, ki jih je mogoče

⁶⁹ Vzporednice med Nietzschejevo filozofijo in psihoanalizo se kažejo tudi na drugih mestih. Nietzsche namreč s svojim poudarjanjem dionizičnega, torej čustvenega in nagonkega pri človeku, ter kritiko dekadence (patološkega) stanja, nastalega kot posledica zanemarjanja te komponente pri človeku, ustreza Freudovi tezi, da se kultura in civilizacija razvijata v vedno bolj naraščajočem nasprotju s človekovimi potrebami, na podlagi katere pride do pojma *družbene nevroze*. Tako tudi psihoanaliza poudarja nenehno ohranjanje stika z nezavednim (kar se, kot bomo videli, pokriva z Nietzschejevim pojmom dionizičnega), kot pogoj, da človek ostane zdrav. Pogosto ohranjanje stika z nezavednim pri psihoanalitikih poteka (tudi) po metodi interpretacije (razlage) sanj. Kot je že Nietzsche dejal, da sanje

vzpostaviti med Nietzschejevim razumevanjem patosa in Jungovim pojmom arhetipa, poskusimo sklepati o možnostih patosa danes.

Apolinično kot tista sila, ki ureja brezoblično prevladujoči svet tako, da ustvarja podobe, je z novo umnostjo prignana do svojih skrajnih konsekvenc, kjer ne predstavlja več želje po odrešitvi z videzom, temveč željo po resnici. Bistvena funkcija apoliničnega, s katero naj se do resnice pride, je distanca, s pomočjo katere lahko abstrahira na način, da se izogne ugodju in bolečini in vzpostavi stanje *ohladitve*. Če je Apolon bog očiščenja, moramo to očiščenje razumeti kot oropanje vsebin njihove žgoče in nevarne emocionalnosti, tako da distanciranje zavesti pomeni ravno krčenje emocionalne komponente, proces ozaveščanja in racionaliziranja. Apolinična duša se mora ločiti od svojega dionizičnega telesa, torej vsega nagonkega in doživljajskega, in če je pri Platonu še božanska, je z Descartesovo kartezijsko mislijo te božanskosti *osvobodjena* in skupaj z vero o substančnem pojmu (*cogito* kot misleča substanca) postavljena kot *a priori* resnična. Sklepanje, ki iz tega, da se misli, izpeljuje obstoj *mislečega* kot vzrok mišljenja, Nietzsche obsodi kot zgolj formulacijo naše slovnične privajenosti, ki k storitvi postavlja storilca. Pojem jaza je tako le izmislek, ki ga človek projicira iz sebe, čeprav mu je ta že od vsega začetka dan, saj ta skozi in skozi je telo in nič zunaj tega; duša pa le beseda za nekaj na telesu. Za Nietzscheja je zavest zgolj *orodje*, organ v telesu, kot nova oblika v boju delov. Ta se glede na uporabo čedalje popolneje oblikuje tako, da del funkcije tega organa postane samovoljen in spremenljiv. Zaradi tega se lahko uporabi na način, ki je v nasprotju z izvornim nagonom oz. nagonskim delom funkcije, ki je relativno nespremenljiv in avtomatičen. Tako se »psihična zmogljivost ali kvaliteta začenja tam, kjer se funkcija začenja osvobajati svoje zunanje in notranje pogojenosti in se pri tem usposablja za širšo in svobodnejšo uporabo, tj. tam, kjer se kaže kot dostopna motivirani volji, ki prihaja iz drugačnih izvirov« (Jung 1995, 128) Takšna volja pa potrebuje neko nadrejeno instanco – saj namreč mora *vedeti* za cilj, ki je različen od izvornega cilja funkcije – izbirajoči subjekt, ki si predoča različne možnosti. S takšno formulacijo smo spet pri tem, da je izbirajoči subjekt že kar *a priori* dan vzrok mišljenja, saj je psiha tu enačena z zavestjo.

Prav tako kot Nietzsche, tudi C. G. Jung ne podpira takšne teze, saj sam pravi, da so vsi opazovanju in izkustvu nedostopni psihični procesi nekako povezani z organskim

niso nič drugega kot *hrepenenje po videzu* oz. hrepenenje po *odrešitvi* z videzom (Nietzsche 1995, 30), tudi Freud v *Interpretaciji sanj* pravi, da so sanje izpolnitev želje. (Freud 2001, 127)

substratom, kar dokazuje, da so vključeni v celotno življenje organizma in so del njegovega dinamizma, oz. so v določenem oziru rezultat dejavnosti nagonov. Res, da na zgornji meji psihičnega, kjer se funkcija osvobodi svojega izvirnega cilja, instinkti izgubijo svoj vpliv kot motivi volje, vendar pa po tej *razlagi* še ne moremo trditi, da se človek kot bitje svobodne volje vseh svojih dejanj tudi zaveda, saj, kot opozarja Jung, med *početi* in *zavedati se, kaj počnem* ne obstaja le neskončna razlika, temveč je včasih izraženo tudi nasprotje. Če z avtorjevo preglednostjo to dvoje razločimo, dobimo dejanja, ki temeljijo na podlagi subjektive svobodne volje in ki so zavestna, in dejanja, ki temeljijo na podlagi nagonov in so torej nezavedna. Tako imamo lahko zavest, znotraj katere dominira nezavedno, in obratno zavest, v kateri prevladuje zavedanje. »Dejavnost izbire se po eni strani dogaja znotraj zavesti, po drugi pa zunaj te, brez navezave na zavestni Jaz in s tem nezavedno. To zadnje je proces, ki je samo podoben zavestnemu, kot da bi šlo za 'predstavljanje' oziroma zavestnost.« (Jung 1995, 135) Najprej se takšna teza zdi paradokсна, a ko predpostavimo, da ne obstaja nobena zavedna vsebina, o kateri bi lahko z gotovostjo rekli, da se je nekdo popolnoma zaveda, postane jasnejša, saj bi za kaj takega bila potrebna nepredstavljiva totalnost zavesti oziroma popolnost človeškega duha. Psiha tako Jungu predstavlja *zavestno-nezavedno celoto*, pri čemer zavest ni noben *tu* in nezavedno noben *tam*, temveč ti sodita skupaj tako razvojno kot tudi funkcionalno, kot eden od drugega odvisna.

V nasprotju z apoliničnim, ki predstavlja proces individuacije in ki ga enačimo z zavestjo, dionizično predstavlja proces objektivizacije in je enačeno z nezavednim, torej nagonskim. Jung nezavedno označi kot »vse tisto kar vem, toda o čemer trenutno ne mislim; vse, česar sem se zavedal in je zdaj pozabljeno; vse, kar so zaznali moji čuti, toda ni opazila moja zavest; vse, kar nenamerno in brez pozornosti čutim, mislim, se spominjam, hočem in počnem; vse tisto prihodnje, kar se v meni pripravlja in kar bo kasneje stopilo v zavest« (Jung 1995, 131). Na splošno se vsebine zavesti od nezavednega razlikujejo po tem, da so podvržene korelaciji, izgubijo svoj avtomatični značaj in so lahko popolnoma predrugačene. Z njih je odgrnjen mitološki plašč in vse bolj se zaostrejo v personalističnem smislu in se racionalizirajo, potem ko so vstopile v procese prilagajanja, ki se nahajajo v zavesti. Četudi nekatera odkritja (Jung 1995) kažejo, da v nezavednem stanju navidez vse deluje na isti način, kot če bi bilo zavestno, se dozdeva, da se z naraščajočo disociacijo vse nekako spušča na primitivni

oz. arhaično-mitološki nivo in se v svojem značaju približuje bazični instinktivni obliki, avtomatizmu in nezmožnosti vplivanja.

Jung znotraj nezavednega ločuje *osebno* in *kolektivno* nezavedno. Drugo se od prvega razločuje po tem, da nima značaja osebne pridobitve, oz. ga ne sestavljajo vsebine, ki so bile nekoč zavestne in kasneje pozabljene oz. potlačene, temveč se ima za svoj obstoj zahvaliti izključno dedovanju. Vsebine kolektivnega nezavednega so *arhetipi*, kot na instinktih zasnovani apriorni in formalni pogoji zaznavanja, zato je tukaj pomembno, da ne zamenjujemo med arhetipom *samim na sebi* in arhetipsko predstavo. Ko govorimo, da so arhetipi podedovani, s tem ne mislimo, da so podedovane že kar neke določene predstave, temveč le možnosti teh predstav. Prav tako ne gre za kakšno individualno podedovanost, ampak za nekaj dejansko občega. »Arhetip se v mirnem, neprojecirajočem stanju ne nahaja v nobeni določeni formi, temveč je samo formalno nedoločljiva tvorba, ki pa ima to možnost, da se s pomočjo projekcije pojavi v določeni formi.« (Jung 1995, 99) Že z Nietzschejem smo povedali, da je dejanskost stvari samo neka subjektivno oblikovana podoba (predstava), zato projekcije kot tistega, s pomočjo česar te (arhetipske) podobe nastajajo, ne smemo razumeti kot odslikavo kakšnih fizikalnih dogodkov, temveč ravno obratno. Arhetipske predstave so proizvodi duševnih faktorjev, psihične manifestacije, ki izražajo bistvo duše. Rekli smo, da je pogoj snovanja apoliničnih podob dionizično občutenje groze, tako da v tem oziru nezavedno izraža neko pranevarnost, nekaj grozljivo živega v dušnih globinah, pred čimer si človek v zaščito snuje (arhetipske) predstave. Prve takšne predstave, *arhetipske praforme*, so nastale v času, ko zavest še ni *mislila*, ampak je opažala. Bila je objekt notranjega zaznavanja in ne mišljenja, pač pa doživljena kot pojav – slišana in videna. »Misel je bila v bistvu razodetje, ni bila nekaj izmišljenega, ampak nekaj vsiljenega, nekaj s svojo neposredno dejanskostjo prepričljivega.« (Jung 1995, 70) S tem ne smemo misliti, da zavest takrat še ni obstajala, saj, kot smo že povedali, ko smo govorili o diafori, je ta venomer že prisotna, le da sprva ni zaznana. Če to prevedemo v Jungove besede, lahko rečemo, da je projekcija sprva nezaveden, avtomatičen proces, v kateri se za subjekta nezavedna vsebina prenaša na objekt. Pri tem je videti, kot da bi pripadala objektu, izgine pa v trenutku, ko postane zavestna, torej takrat, ko se vsebina izkaže za nekaj, kar pripada subjektu. Tako sprva arhetipskim slikam pomen ni bil določen šele preko subjekta, temveč so bile že same na sebi toliko pomenljive, da je vprašanje, kaj naj bi pomenile, nespametno. Arhetipske slike prevzemajo arhaično-mitološki značaj in povzročajo

patos – namreč te v sebi nosijo tudi emocionalno komponento (*dynamis*) kot zunajsebno stanje odmaknjenosti oziroma brezvoljne vdanosti. Vendar pa takšno vprašanje z nastopom zavestne diafore vsekakor nastopi in ga lahko označimo kot vzrok umiranja bogov. S takšnim vprašanjem se namreč nenadoma odkrije, da so ti bodisi le iz lesa in kamna oblikovane brezkoristne reči, ki so jih naredile človeške roke, bodisi le neki simboli, ki ne pomenijo ničesar. Kaj pomeni božično drevesce, so naši predniki vedeli še manj od nas. Z vpraševanjem po smislu pa človek le razkrije, da o svojih podobah doslej ni mislil ničesar. Premik k pomenskemu, ki ga določa zavestni *jaz*, pa ne pomeni, da arhaično-mitsko kot brezpomensko predstavlja le nek ostanek zgodnejših načinov funkcioniranja, zato ga niti ne smemo obravnavati kot nek napredek, saj je to arhaično-mitsko še naprej oz. vedno prisotno. Arhetipi so biološko neizogibni regulatorji nagonске sfere, katerih delovanje se razširja na vso področje psihe, je pa res, da svojo brezpogojnost začnejo izgubljati tam, kjer so omejeni z relativno svobodo volje. Zavest kot organ, s katerim bi te instinktivne tipe lahko razumeli, pa je na sebi ne samo preoblikovanje, ampak preoblikovalec izvorne nagonске slike. Ta oblikuje predstave (apolinično), ki pa večno bistvo vseh stvari (dionizično) zastira.

Arhetipi kot kolektivno dani nezavedni pogoji tako delujejo kot regulatorji in vzpodbujevalci ustvarjalne dejavnosti in prizivajo ustrezna oblikovanja, pri čemer za svoje potrebe uporabljajo pristni material zavesti; gre za naravno sintezo pasivnega materiala zavesti z nezavednimi vplivi, torej neko vrsto spontane simplifikacije arhetipov. Pri tem se obnašajo kot instinkti, so »oblikovni principi nagonskosti«, (Jung 1995, 159), pri čemer je njihovo mesto onkraj psihične sfere, analogno mestu fiziološkega nagona, ki korenini neposredno v snovnem organizmu. Jung pravi, da arhetip ne more biti mišljen docela psihično, temveč se na takšen način le manifestira. »Četudi ne poznamo nobene eksistenčne oblike, ki nam ne bi bila posredovana izključno psihično, zaradi tega še ne gre vsega razlagati kot zgolj psihično.« (Jung 1995, 162) Tako bi lahko način, na katerega se arhetipi oblikujejo oziroma izražajo, primerjali z dionizičnim stanjem navdiha – s patosom.

Zavest Jaza pa se ne pojavlja le v odvisnosti od kolektivnega nezavednega, pač pa tudi v odvisnosti od *kolektivnega zavednega*. Tam, kjer začne prevladovati posameznikova volja, arhetipi izgubijo svoj vpliv kot motivi te volje in takrat prevlada odvisnost od kolektivnega zavednega. Zavest, ki se je z vznikom nove

umnosti morala distancirati od vsega nagonskega in doživljajskega, to stori s pomočjo potlačitve in zatiranja, kar ima za posledico neko varnost in mir kot rezultat osvojenega znanja, kar v nevarnost kaosa bivanja prinese obliko in ga tako ogradi.

Na zahodu se je v teku razvoja krepilo psihično ločevanje sistema, kar je pripeljalo do obrambne drže zavesti nasproti nezavednemu in h gradnji kulturnega kanona oziroma idealov, ki posamezniku vtiskujejo kolektivno zaželene vrednote (nadjaz). To vodi k zatiranju in izgubi avtonomnega individuuma kot enkratne in neponovljive celote (sebstva)⁷⁰. Na njeno mesto se postavlja zgolj *jaz*, ki mu je neposredni stik z nezavednim onemogočen, s tem pa tudi osnovno bistvo bivanja, namreč da je vse, kar je ustvarjeno, izpostavljeno večno spreminjajočemu se življenju, bodisi kot smrt in propad bodisi kot preobrazba.

Tako o neposrednem stiku z nezavednim lahko govorimo le pri arhaičnem človeku, čigar nezavedna vsebina se avtomatično projicira na objekt in se, kot smo pokazali že zgoraj, ohranja preko rituala⁷¹ in pri otroku v njegovi predjazni fazi. V tej fazi je otrok pod prevlado *arhetipa matere*, ki zanj predstavlja svet: v predrojstni fazi kot telo, v porojstni pa kot psihofizična celota. V povezavi otroka z materjo kot obojestranskega ljubezenskega razmerja je najočitnejše udejanjena prvobitna enotnost psihe in sveta. »Otrok namreč materine prsi doživlja kot del lastnega telesa, kot svet in hrano, veselje in pomiritev obenem in če povezanost otrokove identitete s tem, kar tu pomeni mati, je celotna `bit-v-svetu`, potem mati kot sebstvo otroka postane simbol enotne resničnosti.« (Neumann 2001, 83) E. Neumann pravi, da je takšna povezava otroka z materjo odločilna, saj sodoloča nadaljnji odnos človeka do sveta, njeno izvorno ljubezensko izkustvo pa je predpostavka za to, da svet izkusimo kot nekaj povezanega, kot se to kaže v številnih simbolih erotičnih odnosov, povezav in medsebojnega ujemanja tega arhetipa, ki ponazarjajo združitev boga in človeka, človeka in narave, padlega in odrešenega sveta. Tako ima v matriarhalni fazi, kjer še ne moremo govoriti o subjektu in objektu, odločilni pomen vladavina principa erosa kot združevanja nasprotij.

Vendar pa z vidika kulturne percepcije človek ne sme obtičati v tej matriarhalni fazi, temveč mora preiti pod prevlado *očetovega arhetipa*, pod okriljem katerega se začne razvijati razločujoča zavest z njej lastnim principom polarizacije. V tej fazi prevlada princip logosa, ki je erosu nasproten, kot radikalizirano ločevanje nasprotij; zavesti in

⁷⁰ Nietzsche stanje dekadence označi tudi kot brezsebstvo. (Nietzsche 1989, 227)

⁷¹ V prvem primeru gre za arhaičnega človeka totemistične religije, v drugem pa politeistične.

nezavednega, psihe in sveta, jaza in sebstva, resničnosti in enotne resničnosti. Razvoj zavesti tako vodi k temu, da se arhetipska pogojenost otroške psihe v teku ustvarjanja osebnih odnosov z okoljem ali s sodobniki prekine in da se navezanost na velike arhetipe otroštva pretvori v arhetipski kanon vsakokratne kulture. Pot k numinoznim vsebinam kraljestva nezavednega tako zdaj ni več prehodna, ta se nakaže ponovno tam, kjer ograda zavesti pade, kjer se zavestno spoznanje izkaže za neadekvatno. Takrat nastopi instinktivna reakcija, ki v svoji vztrajnosti nasproti razumu in volji lahko pripelje do konflikta in nezadovoljstva, ki se na jaz prenaša kot vznemirjenost in nevarnost, kar lahko naraste tudi do patološke ravni. Človek izkuša prisotnost nezavednega sedaj kot nasilni vdor v svojo lastno svobodo.

Vendar pa, kot pravi Holderlin (Neumann 2001, 175), povsod tam, kjer je nevarnost, raste tudi odrešilno. Tako kot Nietzscheju temelj in izvor vsake ustvarjalnosti predstavlja dionizični patos, tudi Neumann pravi, da brez fascinacije in emocionalnih napetosti ni mogoč noben trajni interes, nobena koncentracija in tudi noben ustvarjalni proces. Patos kot občutenje, ko ograde zavesti padejo in se z njimi poruši tudi občutek varnosti, pomeni ravno nasprotje takšnega občutka, *nevarnost*, toda brez spuščanja v nevarnost tudi ni mogoč noben velik dosežek. Nevarnost kot spust k nezavednim vsebinam pomeni spust k svojim osebnim kompleksom (npr. občutek manjvrednosti ali materinski kompleks), ki se doživljajo vedno skupaj z ustrežajočimi jim arhetipi in so v nespremenjeni obliki uporabljeni za ustvarjalnega človeka; njegovemu preobilju nagonov. V njegovi umetniški stvaritvi stari kompleksi na neposreden način delujejo dalje (Salvadorja Dalija, na čigar umetniških delih se šestokrat pojavljajo simboli erosa).

Ker pa ima, kot pravi Jung (Neumann 2001, 17), komplekse vsak človek, se umetnik od navadnega človeka razločuje ravno po odzivih na svoje komplekse: ti pri umetniku tvorijo podlago patosa (emocionalne napetosti) in so naravnani k učinku, k ustvarjalnosti, v nasprotju z navadnim človekom, pri katerem slednji vodijo k nevrozi. Ustvarjalni človek soočenja s svojimi globinami nezavednega ne doživlja kot kakšen obsesivni vdor, temveč kot moč, ki jo občuti kot intenzivno notranjo napetost in ki jo Neumann opredeljuje kot poseben način *budnosti* (Neumann 2001, 36). Umetnik se namreč od izkustva enotne resničnosti iz otroštva nikoli povsem ne loči, kar pa ne pomeni, da so mu razvojne tendence, ki omogočajo razvoj povprečnega človeka, onemogočene, res pa je, da se te križajo z njegovo individualnostjo, ki jo doživlja bodisi kot potrebo bodisi kot usodo. Tako umetnik prihaja s svetom, prilagoditvijo in

kulturnim kanonom nujno v spor. Ker ta ne premore normalnega razvoja v smislu, da bi sprejel z njim predpisano prilagoditev na realnost, je lahko njegov konflikt z okoljem tako intenziven, da spominja na bolezensko stanje. Slednje ugotavlja tudi Nietzsche v svojem paragrafu *Umetnost je nevarna za umetnika*, kjer pravi:

Če umetnost silovito prevzame individuuum, se ta umakne k naziranjem takšnih časov, ko je umetnost najmočnejše cvetela, in tedaj učinkuje umetnost kot nekaj izginjajočega. Umetnik čedalje bolj prehaja v čaščenje nenavadnih vzgibov, verjame v bogove in demone, poduhovlja naravo, sovraži znanost, postaja podobno kot ljudje v starem veku nestalen v svojih razpoloženjih in kopmi po prevratu vseh umetnosti nenaklonjenih razmer, in sicer z otoško silovitostjo in nesorazmernostjo. Umetnik je na sebi že nekakšno zastajajoče bitje, saj se ustavlja ob igri, ki sodi v čas otroštva in mladosti: temu se pridruži tudi to, da postopoma izginja v druge čase. Tako slednjič nastane neka silovita nasprotnost med njim in njegovimi sodobniki enake starosti in žalosten konec; tako kot sta Homer in Ajshil, po pripovedovanju starih, nazadnje živela in umrla v melanholiji. (Nietzsche 2005, 124)

V skladu z dvojnostjo, torej materinim in očetovskim arhetipom, Neumann razločuje dva umetnostna gona: tistega, v katerem dominira matriarhalni princip, in tistega, v katerem dominira patriarhalni. Kjer v umetnikovi psihi prevladuje materin arhetip, ta ne določa le njegove notranjosti, pač pa tudi vrsto ustvarjalnosti in oblikovnega principa. Pri slednjem dominirajo fantazija, inspiracija in domislice, način predelave poteka v glavnem `sam od sebe` kot notranja rast, tekmovanje in rojstvo ali pa kot preboj in poplava, v kateri nezavedno prevzame vodstvo. Glavne karakteristike take osebnosti so obsedenost, medialnost in pasivnost, pri katerih je jaz relativno slabo razvit in prej spremljevalen in pomočniški kot oblikujoč in aktivno zaposlen. Sem sodi vsa prvinska, z ritualom povezana umetnost, romantična intuitivno-vizionarska umetnost in skoraj vsa lirika. Tak jaz prevladuje povsod tam, kjer ima ekspresivni element prednost pred oblikovnim. Čeprav oblikujoči umetnik služi kot orodje naravno dane in uveljavljajoče se oblike, ki je ni ustvaril in iznašel zavestni jaz, so tudi v tej obliki ustvarjalnosti prisotne patriarhalne poteze (Neumann 2001, 139–140). V nasprotju s prevlado matriarhalnega principa gre pri patriarhalnem principu vedno za poudarjanje vseh vsebinskih momentov, ki so povezani s pozitivnim odnosom do zavesti in njenega razvoja, tako da je ta umetnost hvalnica principu svobode in junaštva; pravi cilj njenega hotenja je zmaga dobrega, zavesti in poveličevanja najvišjih vrednot kulturnega kanona. V nasprotju z vodenostjo z nezavednim se tu

pojavlja zavestno-oblikovno kot delo z obliko in kot vedno nova predelava že oblikovanega v prid spoznanega, uvidenega in hotenega višjega reda, ki je ustrezen zavestnemu jazu. Matriarhalni princip priznava oblike lepote nezavedno oblikujoče naravne resničnosti, kot nekaj danega, kar je treba le izslediti. Nasprotno pa je za patriarhalni princip šele oblikovni proces kot vtisnjenje močnega pečata v neko pasivno formo, kaotično snov, tisti, ki nekaj napravi lepo; lepota je zanj nasprotje obdajajočega nas kaosa. V svoji težnji po abstrakciji in svoji naravni povezanosti z voljo zavesti, zakona, reda in oblike vodi v okorelost, kritikarstvo in moraliziranje. A za Neumanna kot tudi za Nietzscheja je velika umetnost povezava obeh principov.

Za umetnika je torej odločilni infantilni odnos z materjo, saj je v njem vtisnjen arhetip matere, ki je vedno pomešan z njeno podobo. Če se v takšnem razmerju pojavijo motnje, pride do nevroze in fiksacije na tisto fazo izvornega odnosa z materjo, v katerem ni moglo priti do tistih izkustev in dejanj, ki so potrebna za zdrav razvoj individuuma, v kolikor pa to ne pripelje do obolenja, je dan temeljni pogoj za ustvarjalni proces. V njegovem razvoju se tendenca po celovitosti ne umakne v prid razvoja jaza, ki ga usmerja kulturni kanon in kolektivna zavest kot nad-jaz očetovske tradicije, zato ta stoji kot junak mita nasproti prevladujočim vrednotam. Povezanost z arhetipom matere tako predstavlja zakonito konstelacijo umetnikove psihe in strukturni temelj njegove odprtosti, emocionalnosti in spontanosti kot temeljnih značilnosti umetnika (Neumann 2001, 116).

8 SKLEPNE MISLI

Z vrnitvijo h koreninam smo pokazali, kako Nietzsche s pomočjo grške umetnine prikaže delovanje dveh temeljnih principov človeškega bitja: apoliničnega (razumskega) in dionizičnega (čutnega). Slednje sicer ni njegova noviteta, temveč prastari problem filozofije, ki pa z njim zaide na nove, še neprehojene poti. Nietzsche do problema pristopa s povsem drugačne perspektive, artistične, skozi katero na podlagi rojstva in smrti atiške tragedije prikaže zaton dionizičnega duha in vstajo nove umnosti, ki se opira zgolj na apolinični princip in ga proglasi za temeljni kamen, na katerem naj gradi celotna zgodovina zahoda. Vendar se temeljni načrt, ki si ga pri tem zastavi, znajde pod ruševinami gromozanskega potresa, ki s seboj prinese težek in kalni zrak dekadence in nihilizma. Od vse zadušljivosti in hrupa svoje domovine se Nietzsche poda v gorovje k svoji samotni in tišini ter se po desetih letih, nadihan hladnega in ostrega zraka, ozdravljen in prezasičen s svojo modrostjo vrne k ljudem v doline, da bi se ti z njim ponovno razveselili svoje norosti in bogastva.

Toda takšne norosti in bogastva ne prinese le kakšno prenapeto premišljevanje o Nietzschejevih delih; treba jim je znati tudi prisluhiniti. Kajti naše bistre glave, ki se stegujejo zgolj po svetli plati bivanja, po razumnem in koristnem, kajpak ne morejo ugotoviti česa o patosu; za to je treba prisluhiniti temni plati bivanja, kaotičnosti in brezsmiselnosti. *Treba je slikati, ne računati!*, kliče Nietzschejeva modrost, *pristopati artistično, ne znanstveno!*. V tem oziru se naloga umetnika pokaže povsem nasprotna dejanjem zavestnega junaštva, ki je človeka iztrgala iz naročja *mater biti*. Ta mora človeka v to naročje vrniti, pa čeprav le za trenutek, kajti le skozi umetnost lahko v temni noči našega sveta zasije tista zvezda, ki te za trenutek ponese v topel objem in oplazi s svojo večnostjo – ki te potolaži. Pri tem ni važno, ali je ta zvezda Leonardova *boginja Narava*, Goethejevo *večno žensko* ali Rilkejeva *noč žensko ljubečega*.

Če se sprva zdi, da je sprehod po galeriji umetnin dovolj, moramo pri zrelem Nietzscheju takšno galerijo prepoznati kot življenje, v katerem vsaka, tudi tista najmanjša travna bilka razkriva modrost bivanja, njegovo večno minljivost in porajanje, ki je obenem čista bit, sveženj drobcenih, edinstvenih posebnosti, v čemer se preko neizrekljivega kaže utrip vsega bivanja. Takšna misel daje patosu precej večjo razsežnost: pokaže se, da ta kot navdih ni pogoj le umetniškega snovanja v klasičnem pomenu besede, ampak ta poganja v večni krog celotno igro kozmosa.

»Kar sem videl, je bilo enakovredno popolnemu zanosu: en sam smeh je objemal vse reči.« (Dante v Konte 1999)

Da se ti tako razgrne svet pred očmi, pa ni dovolj le nedolžnost in milina otroškega pogleda, temveč tudi skrajna koncentracija in razširitev zavesti, tako da moramo nazadnje misel iz Nietzschejevega prvenca obrniti in reči: tudi Dioniz ne more brez Apolona ali, kot to opiše Dostojevski v pismu svojemu bratu: »Le točke navdiha pridejo nenadoma in v enem, vse ostalo je težavno delo. Ti navdih očitno zamenjuješ z delom. Tako si na primer zapišem neki prizor tako, kot mi je prišel na misel in vesel sem ga. Nato ga predelujem mesece, leta ... in verjamem, da je rezultat zdaleč boljši. S predpostavko, da navdih pride. Brez navdiha se seveda ne da ničesar začeti.« (Dostojevski v Neumann 2001)

V nasprotju z otroško igro novo dosežena oblika *participation mytique*, ki se odigrava med ustvarjalnim človekom in resničnostjo, pomeni popolno razprostrtost duše čez svet, pomeni oduševljeno resničnost in tudi vzvratno, kajti šele z absorpcijo psihičnega se udejanja svet kot celovit, v katerem je vsa živa svetnost in v kateri tudi človeška duša prevzame svetni značaj.

Vendar zdravilni sprehodi po galerijah in neokrnjenih naravah, ki jih Nietzsche predpisuje, niso kakšno splošno pomagalo kar za vsakogar, kajti tam, kjer dominira zavestni jaz, tudi umetnost ne more imeti kakšnega zdravilnega učinka. Trezni, utrujeni in izsušeni, kakršni smo zaradi pomanjkanja dionizične radosti, od umetnosti ne moremo ničesar sprejeti, kajti za prenos patosa iz umetnine na sprejemnika sta namreč nujni moč in preobilje: »Kdor ne more dajati, tudi nič ne sprejme.« (Nietzsche 2004, 446) Ampak kdo danes še lahko daje? Kdo še ima tista ušesa, ki slišijo po poljanah življenja odmevati Zaratustrov smeh?

Danes zgodbe o zločinih in grozodejstvih, zasičene z nagnusnimi prizori krvavega nasilja in pornografskega razgaljanja kot narkotik omamljajo vse bolj otopelo občinstvo, ki brezupno hrepeni po dramatizaciji poslednjih izrazov svoje lastne eksistence. Namesto na občutek nepopustljive groze ob tragičnem razpletu grških mitov se naslaja nad njihovo *salonsko različico* zgolj trenutne osuplosti in sentimentalnosti srečnih koncev. Vsi poskusi po prodiranju skozi površino zdolgočasnosti in bede zahajajo v vse večjo patetičnost in oznanjajo obubožanost življenja moderne dobe.

Pod predpostavko, da so še taki, ki se jim Zaratustra *sme* sporočiti, se vzpostavlja pogoj umetniške moči in preobilja živosti materinega arhetipa, saj ta ohranja tendenco

po celovitosti, da se ta ne umakne prevladi jaza, ki ga usmerjata kulturni kanon in nad-jaz očetovske tradicije. Neumann v zvezi s tem pojasnjuje, da se pri ustvarjalni osebnosti vedno znova odkriva fiksacija na mater, očetomor (Ojdipov kompleks), okoli katerega se razvijejo z arhetipskimi vsebinami zvezane fantazije, ki regresivno usmerjeni osebnosti dajejo novo smer in psihično življenje vodijo k ustvarjalnemu procesu. Celovitost ima tu prednost pred zgolj jazom, tako da ustvarjalna osebnost v spuščanju h globinam svojih ran z njimi povezanih krčev bolečin ne doživlja kot nasilen vdor, temveč kot vzvišeno notranjo napetost, patos, zato pride do okrepljenega razvoja jaza. Ta človeka vedno znova spreminja v smejočega se plesalca, ki z obema nogama lahko poskakuje v zlato smaragdno zamaknjenosti.

Nietzscheju so čestokrat očitali pesimizem in neobrzdano sovraštvo do celotne metafizične tradicije, kateri se je zoperstavljal s sarkastičnim posmehom in gromozansko težnjo, da jo uniči. To je za sabo potegnilo klepetavost in tuhtanje o tem, kako in če sploh mu je to uspelo. Seveda je povsem od nas samih odvisno, kakšno stališče bomo pri tem zastopali. Če pa že moramo takšno početje označiti za preveč zaletavo in polno otroške trme, ga kot takega ne smemo hitro kritizirati in obsojati, saj s tem naznamo le, da mu nismo znali prisluhniti; da smo o njem spet preveč in prenapeto le razmišljali. Sama pri tem dodajam, da glavna Nietzschejeva naloga ni bila ubežati metafizičnemu sistemu, temveč človeštvu pripraviti trenutek samoovedenja, mu očrtati pot k stanjem ustvarjalne moči in preobilja zato in predvsem zato, da bi življenju ponovno zavladal dionizični duh, da patos ne bi bil le bežni in pozabljeni doživljaj, temveč da bi nas napolnjeval vsakič, ko bi se usedli pred življenje. Kajti le takrat, ko »vidiš svet v zrnju peska in nebesa v divjem cvetu, držiš neskončnost v svoji dlani in večnost v trenutku« (Blake v Konte 1999). Ampak to je le moja interpretacija, ena izmed mnogih.

9 LITERATURA

1. Eliade, Mircea. 1996. *Zgodovina religioznih verovanj in idej*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
2. Freud, Sigmund. 2001. *Interpretacija sanj*. Ljubljana: Studia humanitatis.
3. Fromm, Erich. 1970. *Zdrava družba*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
4. Hribar, Tine. 1990. Mitični horizont znanosti. *Nova revija* 9 (103): 1503-1516.
5. Jung, Carl G.. 1995. *Arhetipi, kolektivno nezavedno, sinhroniciteta*. Maribor: Akademsko založba Katedra.
6. Neumann, Erich. 2001. *Ustvarjalni človek*. Ljubljana: Študentska založba.
7. Nietzsche, Friedrich. 1996. Sokrat in tragedija: drugo predavanje: iz zapuščine *Nova revija* 15 (170-171): 45-153.
8. Nietzsche, Friedrich. 2000. Kaj je romantika? *Phainomena* 9 (31-32): 5-7.
9. Nietzsche, Friedrich. 1999. *Tako je govoril Zaratustra*. Ljubljana: Slovenska matica.
10. Nietzsche, Friedrich. 2005. *Človeško, prečloveško*. Ljubljana: Slovenska matica.
11. Nietzsche, Friedrich. 1995. *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*. Ljubljana: Karantanija.
12. Nietzsche, Friedrich. 1989. *Somrak malikov; Primer Wagner; Ecce homo; Antikrist*. Ljubljana: Slovenska matica.
13. Nietzsche, Friedrich. 2004. *Volja do moči*. Ljubljana: Slovenska matica.
14. Osvald, Monika. 2001. Vila misterijev v Pompejih kot prizorišče dionizičnih iniciacij. *Poligrafi* 5 (19-20): 225-281.
15. Ošljaj, Borut. 1989. Ens Metaphisicum (Nietzsche in metafizika, 1. del). *Antropos* 20 (5-6): 289-306.
16. Ošljaj, Borut. 1990. Ens Metaphisicum (Nietzsche in metafizika, 2. del). *Antropos* 22 (1-2): 236-255.
17. Ošljaj, Borut. 2004. *Homo diaphoricus*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
18. Otto, Walter. 1984. *Dionysus: myth and cult*. Bloomington: Indiana University press.
19. Otto, Walter. 1998. *Bogovi Grčije: podoba božanskega v zrcalu grškega duha*. Ljubljana: Nova revija.

20. Platon. 1951. *Ion*. V: Homerus, *Odiseia*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
21. Platon. 1976. *Država*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
22. Sorčan, Valentina. 1997. Tragično Dionizovo telo. *Apokalipsa* 14-15: 72-108.
23. Steiner, George. 2002. *Smrt tragedije*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
24. Stallabrass, Julian. 2007. *Sodobna umetnost. Zelo kratek uvod*. Ljubljana: Krtina.
25. Toth, Cvetka. 1998. *Metafizika čutnosti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
26. Urbančič, Ivan. 1993. *Zaratustrovo izročilo 1: pot k začetku zgodovine evropske biti*. Ljubljana: Slovenska matica.
27. Urbančič, Ivan. 1996. *Zaratustrovo izročilo 2: h koncu zgodovine biti*. Ljubljana: Slovenska matica.
28. Vernant, Jean-Pierre in Pierre Vidal-Naquet. 1994. *Mit in tragedija v stari Grčiji*. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze.
29. Vrečko, Janez. 1994. *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja.
30. Ur. Kastelic Jože. 1966. *Zgodovina grške književnosti (prva knjiga): epika, lirika in dramatika klasičnega obdobja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
31. Žmavc, Janja. 2007. *Etos in patos v antični retorični teoriji in praksi ter njuno razmerje do zgodnje rimske komedije: doktorska disertacija*. Ljubljana: (J. Žmavc).