

# grčka muzička drama

Fridrik Niče

U našem današnjem teatru mi ne samo što nalazimo srećanje i odjeke grčke dramske umetnosti, već i njegovi osnovni oblici imaju svoj koren u jelskom tlu, bilo da su tu prirodno rasli, bilo da su odatle veštački presaćeni. Samo su se nazivu umogome izmenili, ili su bili transponirani, kao što je srednjovelikovna muzika u stvari još imala grčku skalu, i to s grčkim imenima, samo što je, na primjer, ono što su Grci nazivali »lokijskim«, u crkvenoj muzici bilo označeno kao »dorsko«. Slična zbirka vlasta u dramaturgijijskoj terminologiji: ono što je Atinjanin smatrao »tragedijom«, mi ćemo svakako staviti pod pojam »velika opera«. Bar to je učinio Volter u jednom pismu kardinalu Kviriniju. Nastuprot tome, Jelin u našoj tragediji skoro da me bi prepoznao ništa što bi odgovaralo njegovoj tragediji, ali bi vrlo lako mogao primititi da su cela struktura i osnovni karakter Šekspirove tragedije uzeti od njegove *novige komedije*. I zaista, iz te komedije su se, u ogromnim razmacima vremena, razvili romansko-germanske mišterije i moraliteti, i najzad li Šekspirova tragedija. Isto tako se ne sme prevideti, u spoljnom obliku Šekspirove *pozornice*, genealoška srodnost s novijom altičkom komedijom.

No dođi mi tu konstatujemo samo jedan razvoj koji prirodno teče kroz tisućeća, dotle je stvarna tragedija drevnosti, umetničko delo Eshila i Sofokla, veštački nakalemljeno na modernu umetnost. Ono što mi danas zovemo *opera*, ta kauklatura drevne muzičke drame, nastalo je neposrednim majmunišanjem drevnosti. Bez nesvesne snage prirodnog nagona, izgrađena po jednoj apstraktnoj teoriji, ona se pomašala kao veštački proizveden *homunculus*, iako zao duh modernog muzičkog razvoja. Otmeli, učeno obrazovani Florentinci, koji su podstakli, početkom sedamnaestog stoljeća, nastanak opere, imali su jasno iskazanu namjeru da obnove muziku koja će imati onakvo delovanje kakvo je, po mnogim recitacijama, imala u drevnosti. No začudo! Već je prva zamisao opere bila potraga za efektom. Tako eksperimentima podsećeni su ili bar išakaleni koren nesvesne muzike koja izrasta iz narodnog života. Tako je u Francuskoj narodska drama potisnuta jednim dramskim rodom nastalim na učen način, takozvanom klasičnom tragedijom, koja je trebalo da bude kvintesencija tragičnog, bez ikakvih primesa. I u Nemačkoj je od reformacije naovamо potkopan prirodni koren drame, karnevalska lakerdija. Otada jedva da je i polkušavano da se istvori nekakav nacionalni oblik drame, već se mislili i stvaralo po gotovim stranim uzorima. Prava kočnica razvoja modernih umetnosti bili su učenost, svesno znanje i sveznalaštvo. Jer svo rastenje i nastajanje u oblasti umetnosti mora da se zbiava u tmni noći. Istomija muzike nas uči da je zdrav dalji razvoj grčke muzike u ranom srednjem veku odjednom bio silovito zakoćen i ugnjožen kad se pokušalo da se, eruditski, u teoriji i u praksi, muzika vrati drevnim uzorima. Rezultat je bio neverovatno srozavanje ukusa: bila je to književna muzika, muzika za čitanje.

Što nama ovde izgleda čist apsurd, to u oblasti o kojoj je ovde reč kao da malo ko otprije uviđa. Naime, ja tvrdim da su Eshil i Sofokle za koje mi znamo, nama pozinati samo kao tekst, kao libretisti, što će reći da su nam oni u stvari nepoznati. Jer, dok smo u oblasti muzike već i odavno izišli iz učene igre semki muzike za čitanje, u oblasti poezije još uvek vlasta neprirodnost književe poezije, da čovek mora da se pribere i razmislji da bi shvatio koliko mi moramo biti nepravredni prema Pindaru, Eshilu i Sofoklu, budući da ih zapravo i ne pozajemo. Ako ih i nazivamo pesnicima, mi ih vidimo kao književe pesnike, pa tako gubimo svaki uvid u njihovu suštinu, koja nam se otkriva samo kad, u trenucima snažne mašte, dozivljavamo, idealizovamo, operu, koju nam daje intuiciju onog što je bilo drevna muzička drama. Jer, u takozvanoj velikoj operi, ma koliko svih odnosi bili izopačeni, ma koliko ona sama bila proizvod razonode a ne pribranosti, robinja najgorog stihoklepstva i nedostojnina muzike, ma koliko u njoj sve bilo laž i besramnost, ipak nema drugog načina da shvatimo Sofokla, no da pokušamo da iz te karikature odgonetnemo, prauzor, previđajući u mašti sve što je operom iznakačeno i izopačeno. A onda tu sliku naše mašte valja pažljivo ispitati i uporediti je, u svim delovima, s tradicijom drevnosti, da ne bismo ono jeličinsko u njima isuviše jeličinovani, i tako izmislimi nekakvo umetničko delo koje nije nigde postojalo. Jer to nije mala opasnost. Zar doskora nije važilo, kao bezuslovno, umetničko pravilo da svaka idealna skulptura mora biti bezbojna, da drevna skulptura ne dozvoljava upotrebu boje. Polalko, savladajući žestok otpor Hiperjelina, pribilo je sebi put polihrono shvatanje drevne plastike, shvatanje po kome te skulpture ne treba zamišljati nake, već pokrivenе slojem boje. Slično tome, u estetici se prihvata kao pravilo da spajanje dve

ili više umetnosti ne može pojačati estetsko uživanje, da je to varvarsko zastranjenje ukusa. No, to pravilo, u najboljem slučaju, ukazuje na lošu modernu naviku koja nam smeta da uživamo kao potpuni ljudi, da smo tako reći rastrgnuti u komade od apsolutnih umetnosti i da, kao italvi, uživamo kao komadi, čas kao ljudi oka, čas kao ljudi uha, itd.

Nasuprot tome, pogledajmo kako je duhoviti Anselm Fojerbah zamišljao antičku dramu kao totalnu umetnost: »Nikako nije čudno, veli on, što se pojedine umetnosti, shodno duboko zasnovanom afinitetu, najzad spajaju u nerazlučnu celinu, kao u nov umetnički oblik. Olimpijske igre su uputile rastavljenja grčke plemene ka religiozno-političkom jedinstvu; dramska svečanost liči na kakv praznik ponovnog ujedinjenja grčkih umetnosti. Njen uzor se nalazi već u onim praznicima kod hrama, gde je pred pobožnom gomilom plastična pojava boga svetkovana s igrom i pesmom. Isto kao i tamo, i ovde arhitektura pruža okvir i osnovu pomoći koje se viša poetska sfera izdvaja od stvarnosti. Slikar izgrađuje dekor, a po raskošnim kostimima širi se draž šarene igre boja. A poezija vlasta dušom svega toga, ali ona ne kao osoben poetski oblik, kao što je to slučaj u službi u hramu, na primer, kao himna. Izveštaji skoroteča (*angeli et exangelos*), tako bitni za grčku dramu, pa i same glavne ličnosti, vraćaju nas natrag u ep. Mesto lirske poezije je u scenama strasti i u horu, i to u svim svojim nijansama, od neposrednog izbijanja lasećanja u uzviku, od nežnog cveta ode, pa do himne i dijirambe. Krug još nije zatvoren s recitacijom, pevanjem i muzikom ifrula, kao ni mitničkim korakom plesa. Jer ako poezija i jeste suštinski element drame, to se ona u toj svojoj novoj formi išpal susreće s plastilkom. To veli Fojerbah. Sigurno je da mi pred takvim umetničkim delom tek treba da naučimo kako valja uživati kao potpun čovek, mada nam, možda, valja strahovati, kad bismo bili stavljeni pred takvo delo, da ćemo ga rastići na komade, da bismo ga tako asimilovali. Ja čak verujem da kad bi neko od nas bio iznebuha prenesen u jednu atinsku svečanu predstavu, imao bi utisak sasvim čudnog i vanvremeninskog spektakla. I to iz vrlo mnogo razloga. On bi, pri punoj ispunjevoj svetlosti, bez ikakvih tajanstvenih efekata večeri i svetla lampi, u goljoj stvarnosti, video ogroman otvoreni prostor prepun sveta; svih pogledi su uprili na grupu maskiranih ljudi, koja se čudno kreće, i na dve-tri nadljudski velike lutke, koje hodaju gore-dole slaganim korakom na dugoj a uskoj binii. Jer bismo drugače nego lutkama nazvali ta bića koja stoje na visokim štulama koturnima, i koja, s gigantskim, silovito obojenim maskama na licu, maskama koje štrče visoko iznad glave, i s telom, rukama i nogama sasvim neprirodno obloženim, jedva da se mogu kretati pod teretom odežda s predugačkim šlepom i prevelikom perikom. Uz to te prilike imaju širom otvorene rupe za ustu da bi mogle najglasnije govoriti i pevati i tako biti razumljive masi od preko dvadeset hiljad ljudi. Zaista herojski podvig dostojan maratonskog borca. Naše divljenje će biti još veće kad čujemo da je svaki od tih glumaca-pevača morao, u naporu koji je trajao deset sati, da izusti nekih 11600 stihova, među njim i najmanje šest dužih ili kraćih pevanja. Sve to pred publikom koja je bez milosti primećivala svaku preterivanje u tonu, svaki los akcent, u Altini gde je, iako veli Leising, i plebs imao tanan i osteljav ukus. Kakava je to moralna biti koncentracija, kakva izvezbanost, kakva duga i mučna priprema, kakva ozbiljinost i entuzijazam u shvatanju umetničkog posla, jednom rečju kakov idealni glumački ansambl. Tu su se postavljale zadaće najimplentijim građanima, tu se, čak i u slučaju neuspela, nijedan borac s Maratonu nije osećao ponizjenim, tu je glumac, predstavljajući u svom kostimu izvesno uzdanje iznad ljudske svakidašnjice, osećao i u samom sebi izvestan polet, u kojem su mu patetične, gromadne reči Eshilove morale izgledati kao prirodan govor.

Isto što i glumac osluškiva je i slušalac, i njega je obuzimalo neobično, davno iščekivano praznjično raspoloženje. Te ljudi nisu gonili u teatar strašljivi beg od dosade, volja da se po svaku cenu oslobode za neko vreme isvoje prisne bede. Grk se sklanjao iz njemu tako poznatog i raspršujućeg javnog života, iz života na trgu, ulici i sudnicu, u svečanu atmosferu dramske predstave, koja je istvarala osećanje mira i pribranosti. Nije ličio na starog Nemca koji je, ikad bi jednom raskinuo krug svog unutrašnjeg života, nalazio svoju pravu veselu razonodu u sudskim raspravama, koje su zato i odredile kako oblik tako i atmosferu njegove drame. Nasuprot tome, duša Atinjanina, koji je dolazio da gleda tragediju ma praznik velikih Dionizija, imala je u sebi još nešto od onog elementa iz kojeg se tragedija i modila. Bio je to moćni magični priečać, izvestan bes i bujnost, pomešano uzbudjenje, za koje znaju naivni narodi kao i cela priroda kad se proleće istane bližiti. Znamo da su i naše karnevalske igre i lakerdije pod maskama bile prvobitno praznici priečaća, nešto antidiatarani iz crkvenih razloga. Tu je sve najdublji instinkt. One sile povorke drevne Grčke imaju svoje analoge u svetovanskim i vidovdanskim plesačkim povorkama srednjeg veka, koje su igrajući, pevajući i skačući, u sve većim i većim gomilama, išle od grada do grada. Mada današnja medicina i pojeve tretira kao endemične masovne bolesti srednjeg veka, mi ćemo samo konstatovati da je drevna drama nastala iz takve jedne pučke zaraze, i da je nesreća moderne kulture što nije potekla iz takvih tajanstvenih izvora. Nije to ni obest niti samovoljna raspuštenost, što su, na prvim počecima drame, divlje zaneseni rojevi ljudi, odeveni kao saltini ili sileni, lica zamazanog čađu, surikom i drugim sokovima, s vencima cveća na glavi, lutali poljima i šumama. Svemoćno, tako iznenadno delova-

nje proleća dovodi do paroksizma sile života, svuda se pojavljaju ekstatična stanja, vizije i verovanja u vlastitu općaranošću, pa su svim ponesenjima zanosom i blude poljima. I tu je korelacija drame. Jer drama ne počinje tako što se neko zakrabiljuje i tako polkuša da kod drugih izazove zablude; već ona nastaje tako što je čovek van sebe, i što veruje da je on sam preobrazan i općaran. U stanju »bivanju-van-sebe«, u stanju eksistencije potreban je još samo jedan korak dalje: mi se ne vraćamo natrag u sebe, već ulaziemo u jedno drugo biće, tako da se ponašamo kao općinjeni. Otud, u krajnjoj analizi, i duboko čuđenje pri posmatranju drame: zemlja se ljudi, gubi se vera u nerastavljivost i tvrdokornošt individualne. I kao što učesnik u dioniziskim praznicima veruje u svoj preobražaj, sasvim suprotno Botomu iz Šekspirovog *Sna letnje noći*, tako i dionski pesnik veruje u stvarnost svojih ličnosti. Onaj ko nema tu veru može pripadati nosiocima tirske, dilektantima, ali ne i pravim slugama Dionizisa, bahtima.

U doba kada je cvetala drevna drama, nešto od tog dioniziskog priznalog života prebivalo je u dušama slušalaca. Nije to bila trulja umorna publika pozorišnih abonenata koji, iscrpenih čula, dolaze isvali većem u teatar da se tu prepuste emociji. Za razliku od te publike, koja je ludačka košulja našeg današnjeg pozorišnog života, atinski slušalac, kad je dolazio da zauzme svoje mesto na sedištima teatra, još je imao sveža jutarnja čula, praznično nastrajeno. Ništa u njegovim očima nije još bilo suviše pristo i jednostavno: njegova teatralitska učenost i sastojala se iz uspijena na prethodne isrečene pozorišne dane, a poverenje u dramski genij njegova naroda bilo je bezgriječno. A što je najvažnije, on se ne naslađiva napiskom tragedije tako retko, da mu se uvek čini da ga kuša prvi put. U tom smislu ču na vesti reči najznačajnijeg modernog arhitekta koji se izjašnjava za slike na svodovima i za kupole ukrašene freskama: »Ništa za umetničko delo nije probišćenje, veli on, no da bude udaljeno od dodiura s neposrednom stvarnošću, kao i od uobičajene linije gledanja čoveka. Jer nery vida tako otupi od navike lagodnog gledanja da ion draži i odnos boja i oblike vidi kao kroz neki veo.« Neka nam bude dozvoljeno da smatramo da nešto islično važi i za retko uživanje u drami: dobro je za slike i za drame da budu gledane iz jednog stava i s osećajem koje izlazi iz uobičajenog, što ne znači da valja preporučivati da se vratimo na stari rimski običaj da se stojim u teatru.

Do sada smo uzimali u obzir samo glumca i gledaoce. Mislimo sada i na pesnika. A ja ovde tu reč uzimam u njenom najširem značenju, kako su je Grci razumevali. Tačno je da su grčki tragičari vršili svoj bezmerni uticaj na noviju umetnost i samo kao libretisti: no ako je to istina, ja živim u uбеđenju da bi stvarno i potpuno predočavanje jedne eshilovske triologije, s antičkim glumcima, publikom i pesnikom, na mas moralno učiniti ubitacan utisak, jer bi nam otkrilo umetničko čovečanstvo u likovnom savršenstvu i harmoniji, prema kojima bi naši veliki pesnici izgledali kao lepo iskritirane ali medovršene statue.

U grčkoj drevnosti je zadača koja se postavlja dramskom pesniku bila što je moguće teža. Slobodu koju uživaju naši pozorišni plesci što se tiče izbora tema, broja glumaca i bezbroj drugih stvari, izgledala bi antičkom umetničkom sudiji čista razuzdanost. Kroz celu grčku umetnost važi gordi zakon da je samo najteža zadača dostojna slobodna čoveka. Otud su autoritet i slava jednog plastičnog umetničkog dela vrlo mnogo zavisili od teškoće obrade, od tvrdote upotrebljenog materijala. Među osobito velike teškoće, zbog kojih put ka dramskoj slavi nikad nije bio naročito širok, spadaju ograničen broj glumaca, upotreba hora, ograničen krug mitova, a pre svega sposobnost za petboj, to jest zahteva da listo lice poseduje produktivni talent i kao pesnik i kao muzičar, u orkestrici kao i u režiji, i najzad i kao glumac. Za naše dramske plesce kojtu spasa predstavljanje novina, pa s tim i zanimljivost teme koju su izabrali za svoj komad. Oni su kao oni talijanski improvizatori koji razvijaju priču do vrhunca, do najviše napetosti interesovanja, uvedeni da onda niku neće ići pre no što čuje kraj. Određivanje pažnje do kraja komada pomoću draži zanimljivosti bilo je nešto nečuveno za grčke tragičare, jer su teme njihovih remek-delja bile već odavno poznate, u epskom ili lirskom obliku one su bile slušaocima prisnje već od detinjstva. Bio je to već herojski podvig uspeti probudit stvarni interes za jednog Oresta ili Edipu. Da i ne govorimo koliko su sredstva dozvoljena da se taj interes probudi bila ograničena! Mislim pre svega na hor, koji je za drevnog pesnika bio isto toliko važan koliko za francuskog tragičara otmene ličnosti kojje su sedele s obe stranebine, i ovu u izvesnom smislu pretvarale u neku vrstu kneževskog predoblja. I kao što francuski tragičar zbog tog čudnog »hora« koji nije učestvovao u igri, a ipak je na nju delovao, nije smeo da menja dekor, kao što li govor i gest uzimaju za uzor taj »hor«, tako je i drevni hor zahtevao javnost zadugo za svaku dramu: da javno mesto, tng, bude mesto poslednje tragedije. Bio je to vrlo ismeo zahtev, jer tragični čin, kao i njegova priprema, obično se ne izvajaju na ulici, najbolje nastaju u tajnosti. Sve jasno, sve javno, sve na svetu dana, sve u prisustvu hora — svirep zahtev! I to ne zato što bi neko taj zahtev ikada postavio iz nekakvog estetskog ceplidlačenja. Taj stupanj je dostignut u dugom procesu razvoja drame, a onda su se na tromezadržali s instinkтивnim osećanjem da je to valjanog genija dostojna zadača. Poznato je da je tragedija prvo bitno samog velika harska pesma, i to istinsko saznanje daje nam u stvari ključ za rešavanje tog čudnog problema. Glavni efekt, efekt celine drevne tragedije počinjeva je još uvek na horu u najboljem periodu tog roda, hor je

bilo faktor s kojim je pre svega valjalo računati, koji se nije smeo zanemariti. Stupanj razvoja na kome je drama ostala otprije od Eshila do Enripida jeste period u kome je hor bio potisnut (taman, toliko da je još uvek određivao opštii tonalitet drame). Još jedan korak dalje i scena je zagospodarila orkestrom, kolumnija metropolom, a dijalektika dramskih lica, kao i njihova individualna pojedinačnost, ističu se u prvom planu i niže dotele prevladujući harsko-muzički opštii utisak. Taj klorak je učinjen, a njegov savremenik Aristotel, fiksirao ga je u svojoj slavnoj, no vrlo smučenoj definiciji koja mikako ne pogada suštini eshilovske drame.

Dakle, prva ideja onoga ko je nameravao da stvori dramsku poemu moralu je biti da zamišli grupu muškaraca ili žena koje su s licima rađnje usko povezane. Zatim je morao tražiti poveđe za izražavanje lirsko-muzikalnih masovnih štiminga. U izvesnom smislu pesnik, a s njim i atinska publika, gledao je lica s bine Jonaka kako ih vidi hor, dok mi, koji imamo isam libreto, gledamo iod bine prema horu. No, značaj hora se ne da iscrpsti jednium poređenjem. Kad Šlegel označava hor kao »idealnog gledaoca«, to znači samo da ukazujući kako hor shvata događaje pesnik označava u isti mah i kako želi da ih gledalač shvati. Ali tu je istaknuta samo jedina strana istine, jer je pre svega važno da glumac-heroj, pomoću hora kao pomoću kakovog glasnogovornika, dovikne slušaocima u kolosalnom uveličavanju svoja osećanja. Mada je hor sastavljen iod više lica, on muzički ne predstavlja masu, već ogromnu individualnu obdarenu natprirodnim plućima. Nije ovde mesto da ukažujemo koja etička misao leži u misaonoj henojskoj muzici Grke, koja predstavlja najjači kontrast s hirsčanskim razvojem muzike, u kojoj je harmonija, pravi simbol čovečanstva, toliko dugo preovladavala da je sasvim ugušila melodiju, koja je morala ponovo biti otkrivena. Hor je propisivao granice pesničkoj maštii u tragediji; religiozni harski ples, sa svojim svečanim andante, ograničavao je neobuzdani pronalazacki duh pesnika, dok je egnletska tragedija, bez te kočnica, u svom fantastičnom realizmu, bila mnogo silovitija, više dionitijska, ali je u osnovi bila mnogo setnija, otprije like kao kakov betovenovski alegro. U stvari, najvažnije je ravello u ekiomomiji drevne drame bilo je da hor dobije više veličnih prilika za lirskopatetičnu manifestovanja. No to se lako ostvaruje i u majkraćem odlomku mita, otud u drevnoj tragediji mikad ne nalažimo ničeg zamršenog, ni intrige, milti ičeg okrutno i veštački iskombinovanog, jednom rečju ničeg iod svega onog što upravo karakteriše moderunu žalosnu igru. Čak i lukavost pojedinih junaka mita ima u sebi nečeg jednostavno-poštenog. Nikad, pa ni u Euripiida, isuština dramske igre nije preobražena u suštinsku igre šaha, dok je sličnost sa šahom postala osnovna crta takozvane inove komedije. Otud pojedine drame antičke, sa svojom jednostavnom strukturu, liče na jedan jedini čin naših tragedija, i to majviše na peti čin, koji ikratkim, brzim koračima vodi u katastrofu. Poznavajući svoj uzor, grčku muzičku dramu, samo kao libretto, i u nedoumici šta bi s uvođenjem hora, francuska klasična tragedija morala je da unese u se sasvim nov element, samoj da bi tako ispunila pet činova koje je Horacije propisao. Taj ballast, bez koga se tragedija više nije usudivala da isplovi na pučinu, bila je intrig, to jest zagonetka za duh i otvoreno polje za sitne strasti koje u osnovi nisu tragedijske. Time se karakter tragedije znatno približio karakteru nove antičke komedije. Uporedena s njim, drevna tragedija je bila siromašna radnjom i napetostima. Može se čak reći da ona, na svojim ranim stupnjevima razvoja, nije ni ismerala radnju, *drami*, već *patnji, pathosu*. Radnja se pridružila tek kad je nastao dijalog, a svaki važni i ozbiljni činovi ni u doba cvetanja nisu bili izvođeni na sceni. A i šta je bila na početku tragedija, ako ne izvesna objektivna lirika, pesma pevana iž duševnih stanja određenih mitoloških bića. Trebalо je prvo da jedan ditirambski hor ljudi preobučenih u Satire i Silene objavi šta ga je itako uzbudilo. On bi, ma način lako razumljiv slušaocima, nagovestio neki dogadjaj iz povesti biorbe i palnji Dioniza. Kasnije se i sam blog pojavljuje na sceni, i to iz dva razloga: prvo, da bi lično pričao svoje avanture, koje su izazivale živo saučešće njegove pratične; a drugo, Dionizis je za vreme tih strasnih harskih pevanja bio u nekemu vuku živa sliska, živa statua boga. I zaista, drevni glumac ima u sebi nešto od Mocantovog kamjenog gosta. Jedan moderni muzikolog povodom toga sasvim ispravno primjećuje sledeće: »U našem kostimiranom glumcu pred nama nastupa čovek, pred Grke je, s tragičkom maskom, nastupao (jedan) veštački čovek, herojski stilizovan. Naše duboke pozornice, na kojima su često grupisane i po stotine lica, čine od predstave kolosalne slike, i to što je moguće življe. Uslika drevna pozornica, s bližu postavljenim zadnjim zidom, činila je od malog broja figura, s umerenim pokretima, žive bareljefne ili žive mermernne statue zatvarači hrama. Da je neko čudo udahnuo život mermernim figurama koje na zabatu Partenona predstavljaju sukob između Atene i Posejdona, one bi govorile Sofoklovin jezikom.«

Vraćam se na maločas iskazano gledište da je u grčkoj drami akcent stavljen na trpljenje a ne na radnju. Sad je lakše razumeti zašto smatram da mi moramo biti nepravedni prema Eshilu i Sofoklu, da mi njih, u stvari, ne poznajemo. Mi, naime, nemamo nikakvo merilo kojim bismo kontrolisali sud atinskih publike o nekom poetskom delu, zato što mi ne znamo, ili vrlo malo znamo, kako je trpljenje, kako su patnje, i osećajni život uopšte u svojim izlivima, nalazili izraz koji je potresao slušaoca. Mi smo nekompetentni što se tiče grčke tragedije, zato što je njen glavni efekt počivao na jednom elementu koji je za nas izgubljen, na muzici. Što se tiče mesta muzike u drevnoj drami, savršeno pristaje ono što je Gluk, u slavnom predgovoru za

svog *Alcesta*, postavio kao zahtev: Muzika treba da podupire poemu, da pojačava izraz osećanja i interesovanja za situaciju, ne prekidajući radnju, ne smetajući joj nekorisnim ukrasima. Valjalo je da ona bude za pjesiju što su život boja ili srećna mesavina senke i svetla za dobro, skladno komponovan crtež, koji služe samo tome da ožive figure, ne brišući njihove konture. Dakle, muzika je bila upotrebljavana samo kao sredstvo u službi jednog cilja, njena uloga je bila da patnju boga i heroja preobrasi u snažnu smelost kod slušaoca. Istina, i reč ima istu ulogu, ali njoj je teže da to proizvede, i ona to postiže samo okolišno. Reč, pre svega, deluje na pojmovni svet, a tek onda na osećanja, pa tako vrlo često, zbog dužine puta, i ne postiže svoj cilj. Nasuprot tome, muzika pogoda neposredno u srce, kao pravi opštii jezik koji se svuda razume.

Istina, i danas su raširena shvatanja o grčkoj muzici, da ona ni najmanje nije bila neki tip razumljiv jezik, već da predstavlja nekakav nama potpuno stran svet, izgrađen naučnim putem, apstrahovan iz akustičkih učenja. Još važi legenda po kojoj je u grčkoj muzici velika terca bila osećana kao dismanca. Ali takvih se shvatanja valjaju osloboditi i uvek imati na umu da je muzika Grka mnogo bliža našem osećanju nego muzika srednjeg veka. Ono što je od starih kompozicija sacuvano, podseća, svojom oštrom ritmičkom artikulacijom, na naše narodne lirske pesme. No cela drevna poezija i muzika izrasle su iz narodnog pevanja. Istina, postojala je i čista instrumentalna muzika, no u njoj se ispoljavala samo virtuoznost izvođača. Pravi 'Grk' je od te muzike doživljavao uvek nešto nelagodno, nešto istranje, uvezeno iz Azije. Prava grčka muzika je sva vokalna muzika, i prirodnja veza koja spaja govor reči i tonova kod njih jošnije prekinuta, i to je išlo do te mere da je pesnik nužno bio i kompozitor svoje pesme. Grci su saznavali neku pesmu samo kroz pevanje, ali, slušajući je, oni su doživljavali prisno jedinstvo između reči i melodije. Mi koji smo izrasli pod uticajem modernog izopačenja umetnosti, tj. odvajanja jedne umetnosti od druge, jedva da smo još u stanju da uživamo zajedno u tekstu i muzici. Naučili smo da uživamo odvojeno, tekst kroz čitanje — zato i nemamo pouzdanja u svoj sud kad slušamo čitanje neke pesme, ili kad gledamo neki komad i tražimo knjištu — a muziku kroz slušanje. Zato nalazimo da je u najapsurdniji tekstu podnošljiv samo alko je muzika lepa, nešto što bi Grku izgledalo pravo varvarstvo.

Osim toga sestrinstva između poezije i muzike, druge dve crte karakteristične drevnu muziku: njena jednostavnost, pa, mogli bi smo reći, i siromaštvo njenih harmonija i njeno bogatstvo u ritmičkim sredstvima izraza. Već sam spomenuo da se horsko pevanje razlikovalo od sollo-pevanja samo po broju glasova, i da je samo pratećim instrumentima bila dozvoljena izvesna ograničenja višeglasnosti, to jest harmonija u našem smislu. Glavni zahtev bio je da se *razume* sadržina pevane pesme, a ako se zaista razumevala neka Pindareva ili Eshilova horska pesma s njenim smelim metaforama i misaonim skokovima, to je moralno pretpostavljati čudenja dostojnu veština deklamovanja [dikciju] i u isti mah neobično karakterističnu muzičku akcentuaciju i ritmliku. Muzičko-ritmička struktura perioda, koja

se kretala strogo paralelno uz tekst, bila je uz to praćena plesom, orkestricom, kao spoljnim izražajnim sredstvom. U kretanjima horeuta, koje su se na široku površini orkestra oscrtavale kao arbeske, doživljavala se na izvestan način muzika koja je postala vidljiva. Dok je muzika pojačavala delovanje poeme, orkestrica je razjašnjavala muziku. Pesnik, koji je u isti mah i muzičar, imao je tako obavezu da bude i produktivna balet-majstor.

Valja nam reći nešto i o granicama muzike u drami. Ovde neću govoriti o dubljem značenju tih gramica koje su Ahilova peta drevne muzičke drame, pošto mi je namera da o dekadenci drevne tragedije, kao i posebno o ovom pitanju granica, govorim u svom sledećem predavanju. Neka bude dovoljno da ovde spomenem činjenicu da sve ono što je bilo poema nije moglo biti pevano, pa je, kao u našoj melodrami, i u tragediji bilo govoreno s pratnjom instrumentalne muzike. Ali mi uvek treba da predstavimo sebi to govorjenje kao polur-recitativ, tako da njegovo osobeno melopejsivo nije unosišlo nikakav dualizam u muzičku dramu, jer je čak i u govoru preovladavaju uticaj muzike. Imamo neku vrstu lodjaka tog recitatora u takozvanom liturgijskom tonu u kome se u katoličkoj crkvi čitalo jevanđelja, poslanice i neke od molitava. 'Kod znakovna interpunktacija i na kraju rečenica, sveštenik koji čita izvodi izvesne modulacije koje osiguravaju jasnoću i u isto vreme izbegavaju monotoniju. No u važnijim trenucima čimodejstvovanja glas sveštenika se diže, oče naš, blagoslov i slično postaju deklamovana pevanja.' Opšte uvez, ritual službe božje hrišćanske crkve umnogome podseća na grčku muzičku dramu, samo što je u Grčkoj sve bilo svetlijе, sunčano, lepše, pa dakle manje unutrašnje osećajno, bez zagonečne beskrainje simbolike hrišćanske crkve.

S ovim sam pri kraju svog razlaganja. Maločas sam uporedio tvorcu drevne muzičke drame s pentatlistom, s petoboјcem. Druga jedna slika će nam pokazati koliki je bio značaj takvog atlete petoboјca za ovu drevnu umetnost. Eshil je istekao izuzetan značaj u istoriji antičkog kostima uvodeći draperije sa slobodnim padom, sjaj, kičenost i ljupkost glavnog odeva, dok su se Grci pre njega odevali ma varvarski način i nisu znali za slobodan pad draperija. Grčka muzička drama predstavlja za celu drevnu umetnost baš tu slobodnu draperiju: sve neslobodno, osamljenost pojedinih umetnosti, bilo je njome prevladano, na njenim zajedničkim žrtvenim praznicima pevanje su himne lepoti i, u isti mah, smelosti. Disciplina, pa ipak ljupkost, raznovrsnost, pa ipak jedinstvo, mnoge umetnosti u punoj delatnosti, pa ipak jedno umetničko delo. To je drevna muzička drama. No onaj ko pri pogledu na nju bude podstaknut da misli o idealu današnjeg reformatora umetnosti, mora biti svestan da to umetničko delo budućnosti nikako nije nekakva blještava, varljiva fatamorgana: ono čemu se mi od budućnosti nadamo već je jednom bilo stvarnost u prošlosti više od dve hiljade godina dalekoj.

Preveo Sreten Marić

#### NAPOMENA:

\* Predavanje održano 18. januara 1870.

vanje grčkog fenomena omogućuje da se razume svaka druga tragedija kao analogna grčkoj. Jer, kako veli Maiks Seler<sup>1</sup>, koji upravo ide od suštine ka pojedinačnom, ovde nije pitanje da se dokazuje već da se pokaže; grčka tragedija je povlašćeno mesto za »opažanje sâmog fenomena<sup>2</sup>.

Pokazujući sâmo tragično, grčki primer ima, pored ostalog, i to preim秉stvo da nam ga otkriva bez ikakvog razvodnjavanja njegove teološke pozadine<sup>3</sup>. Ako u Eshilu postoji tragična vizija čoveka, to je zato što je ona druga strana tragične vizije božanstva: tema čoveka koga su bogovi »oslepiли« i doveli do pogibelji upravo je u grčkoj tragediji, iz jednog zamaha, dovedena do svog najžešćeg izraza, tako da su od sada odgovarajući vidovi tragičnog samo oslabljeni izrazi samo tog nepodnošljivog okriča.

Najzad, grčki primer nas uverava u to da je tragična vizija sveta povezana s prizorom, a nikako sa spekulacijom. Ova treća odlika nadovezuje se na prethodnu: ako je tajna tragične antropologije teološka, ova teologija zaspelenosti je možda nepričnata, neprihvativija za misao. Prema tome, plastični i dramski izraz tragičnog neće biti naknadno doradživanje, još manje slučajno prerušavanje jednog shvatanja čoveka koje je moglo biti izraženo i na neki drugi, otvorenniji način.

Suštinska odlika tragike je da ona mora biti pokazana »na« tragičnom junaku, »na« tragičnoj radnji, »na« tragičnom raspletu. Možda tragika ne bi podnela da bude izražena u teoriji koja bi, recimo to odmah, bila samo sablažnjuva teologija predodređenosti za zlo. Možda bi ova morala biti odbačena čim je misao obuhvatit; dok je kao prizor kadra da nadzivi sva razaranja koja prate spekulativnu misao o njoj. Ta povezanost s prizorom bila bi onda specifičan način zaštite snage simbola koji počiva u svakom tragičnom mitu. U isto vreme, ta povezanost s prizorom, s teatrom, imala bi vrednost opomene: nesavladivi tragički prizor upozrava filozofa da se pričuva varke i ne povjeruje da je oslobođen tragičke vizije sveta, pošto je — na primer, s drugom knjigom Platonove *Države* — razotkrta sablažnjuva teologiju utkanu u tragediju. U tome času on je dužan da preduzme takvo tumačenje tragičkog simbola koji vodi računa o toj nepodložnosti tragičnog prizora ma kojoj reduktivnoj kritici koja proizlazi iz premestanja »teatra« u »istoriju«.

## zli bog i „tragična“ vizija egzistencije

pol riker

Drugi tip mita o nastanku i kraju zla nazivamo po njegovom slavnjem »uzoru«: grčkoj tragediji.

U kakvom odnosu стоји ovaj »uzor« prema »suštini tragičnog«?

Skloni smo da mislimo da je zadatak filozofa da grčkoj tragediji pristupi takvom kategorijom tragičnog, ili bar takvom radnom definicijom koja bi bila u stanju da obuhvatit svu raznolikost tragičnih dela: grčkih, hrišćanskih, eizabetijskih, modernih. Čini se da je jedino ova metoda, koja idu od opštег ka pojedinačnom, sposobna da izbegne sporno kretanje, induktivnim putem, od pojedinačnog slučaja ka opštoj strukturi.

Pa ipak, valja krenuti od grčke tragedije, i to iz više razloga. Pre svega zato što grčki primer nije jedan među inima drugim; grčka tragedija zapravo uopšte nije primer u induktivnom smislu, već nagla i potpuna manifestacija sâme suštine tragičnog; i utoliko je za razumevanje tragičnog potrebno sebi predstaviti grčku tragiku, ne kao poseban slučaj tragedije, već kao njen izvor, to jest istovremeno njen početak i samosvojno pomalanje. Dakle, ne samo da taj pristup tragičnom kroz grčku tragediju ne vodi sumnjivoj indukciji, već upravo razume-