

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 nameru 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 Seler¹, 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 fenomena².

Pokazujući sâmo tragično, grčki primer ima, pored ostalog, i to preim秉stvo da nam ga otkriva bez ikakvog razvodnjavanja njegove teološke pozadine³. 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, otvoreniji 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 moralna 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 biila 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-

1. PRETRAGIČKE TEME

Tragička teologija je nerazlučiva od tragičnog prizora; pa ipak, njene teme, posmatrane svaka za sebe, potiču iz vremena koje prethodi tragediji; ali, tragedija umosi poslednju, odlučnu crtu, iz koje nastaje plastični oblik drame i sâm prizor.

Nazvaćemo pretragičkim ove teme koje prethode drami i priзорu. Prva i glavna pretagička tema nije specifično grčka. Ona se javlja u svim kulturama, uvek kada se podstrek za knivicu pripisuje božanstvu, dok sam božanski podstrek nalazi odjeka u ljudskoj slabosti i javlja se kao opsednutost božanstvom. U ovom nezidiferenciranom obliku ona je nerazlučiva od teme o kojoj je bilo reči u ranijim izlaganjima, pošto je, i u jednoj i u drugoj, načelo zla jednako urođeno kao i načelo dobra. Tako smo u figura vavilonskog boga Enila, dvostrinsko sili pustošenja i dobre volje, mogli zapaziti nagoveštaj i prvog i drugog tipa. Ali tipološka diferencijacija odvija se u smislu mita o haosu, obuhvaćenog dramom stvaranja, kada se načelo zla odlučno suprotstavlja božanskom, kao njegov iskonski Neprijatelj. Dvostrinska figura stremi ka tragičnom kada se ta polarizacija završi, pri čemu se isto božansko svojstvo ukazuje i kao načelo dobre volje i kao sila koja ismučuje čoveka. Nerazlikovanje božanskog od davolskog tako postaje implicitna tema te tragičke teologije i antropologije. Kao što ćemo videti, možda je upravo ta nerazgovetnost, koja nije mogla biti do kraja *promišljena*, ono što je dokrajčilo tragediju i izazvalo njenu žestoku osudu od strane filozofije u III knjizi Platonove *Države*. Ali, dok ise ovo osećanje jedinstva dobra i zla u Bogu odupire mlaši, ono se odrazilo u dramskim delima koja gone na ništa manje uznenimirujuću refleksiju.

Cudno je da već kod Homera nalazimo priznanje te teologije zaslepljenosti; kod Homera, toliko udaljenog od onoga što se može nazvati »gulit-pattern«, što će se nakon njega nametnuti u preplaviti književnost kontinentalne Grčke. Malo je grčkih pisaca koji su tako neznavnu pažnju posvećivali pročišćavanju i pokori, pa ipak upravo kod njega, u *Ilijadi*, nalazimo snažno i sa zadivljajućom postojanošću izraženu temu zaslepljenosti koja čoveka čini bezumnim, nemilosrdnog uplijanja boga u ljudski čin⁵. To pomračenje, to smučivanje čoveka i uplijanje u njegov čin, nije kažnjavanje krivice, već sama knivica, njen koren.

Sama krivica predstavlja sastavni deo kompleksa nesreće, gde smrt i rođenje unose izvesnu crtu islučajnosti i neminovnosti koja, kao zaraza, vlastitom neminovnošći, zahvataju ljudsko delanje; čovek je sušinski smrtni i ta smrtnost njegov je usud; bleda i nestalna stvarnost sveta mrtvih oštro ističe nepromostivu prirodu prepreke kakva je smrtnost; sâmi bogovi, kao sile usredotočene u razgovetnosti i strogo određenim oblicima, u tome su nemocni. Ta crta nemoći ide od smrti ka rođenju koje je prvi danak, prvi udes; rođenje je dato prema modelu smrti i celokupna sudbina postaje fatalnom, pošav od svoga kraja. Neumitnost smrti i rođenja opeda svaki ljudski čin, koji zbog toga postaje nemoćan, neodgovoran; često je išticana ta psihološka »nepostojanost« Homerovih junaka, labava psihološka sinteza njihovih činova, zbog čega su oni poput dogadaja bez ličnog subjekta, i prema tome žrtvite viših sila⁶; zaslepljenost se izražava pasivnim glagoom — *aasthai*; sama zasepljenost — *atē* — je njihovo pozitivno, aktivno naličje, projektovanje u svet transcedentalnih sila.

Ostaje otvoreni pitanje da li verovanje u »psihološku intervenciju« božanstva omogućuje izvesna vrlo impulzivna psihološka marav, ili pak mitom određeni kulturni model rađa tu predstavu sebe i saglasnost s vlastitim slikom.

Ovdje nas upravo zanima ta predstava koju čovek stvara o sebi posredstvom mlaša.

Nastanak te zasepljenosti se u homerskom svetu na nerazgovetan način pripisuje Zevsu, Miori⁷, Eripijama. Svim ovim mitskim izrazima zajedničko je to što označavaju srž bezlične sile. Dok se božanstvo, kod Homera, konično razdvaja na plastične figure na podobuit čoveka, zasepljenost se dovodi u vezu s viškom vlasti neraspoređene između strogo antropomorfiziranih bogova.

Miora označava najbezličniji vid te vlasti; to je »breme«, »deo«, »udes« dosuden čoveku mimo njegove volje; to je prisilan izbor, mužnost koja tereti i predodređuje čin. Izraz *daimon* ne znači ništa drugo; iako evoluiru u obrnutom smislu od *moira*, ka personalizaciji, a ne anonimnosti sudbine i apstraktne zakonitosti, on još uvek predstavlja božanstvo blisko mezdiferenciranoj vlasti. Zato je on podoban da označi naglu, iracionalnu, neotklonjivu pojavu božanstva u emocionani i vojni život čoveka.

Dakle, teologija krivice nastoji da zadrži srž božanstva koja se odupire svuda vladajućoj težnji za individualizovanjem i vizualizovanjem božanskih sila.

Pripisivanje Zevsu nastanka zla ne proivreći ovim opaskama; ako Zevs ima relativno određene funkcije, više ili manje uskladene s funkcijama ostalih božanstava, on — kao glavni bog — predstavlja veći opseg božanstva, s više vlasti u svojoj nuci. On nije bog koji je pristaje uz ovu ili onu stranu, poput drugih, iako se posebne volje ostalih bogova nedovoljno podvrgavaju njegovoj upravi. Zevs je taj koji na sebe preuzima težnju krivice; *Atē* je njegova kćerka: *Theōs diā pánta teleutā: présba diōs thygáthēr Atē, hē pánta adtai, houlomenē*. Na kraju toga stapanja božanske zaslepljenosti s figurom vrhovnog božanstva rađa se tragična pojava Zevsa u Eshilovom *Okovanom Prometeju*; tragičari će takođe reći i *theoi, ho theos, theos tis*. Dok mit o haosu teži da razluči skorije božanstvo etičke prirode od sta-

rijeg i sirovog božanstva, tragički mit ide za tim da na najviše božanstvo usredredi i dobro i zlo⁸. Prelaz na tragično u užem smislu povezan je s progresivnom personalizacijom tog dvosmislenog božanstva koje, ostajući i dalje *moira*, nehotično hipertožanstvo, iracionalna i neotklonjiva fatalnost, zadobija skoro psihološki oblik zlonamernosti. Reklo bi se da ta božanska zlonamernost ima dva pola, bezlični u Moiri i lični u volji Zeusa.

Odlučni trenutak te personalizacije božanskog neprijateljstva izražen je pojamom božanskog *phthonós*: »ljubomornik« bogovi ne podnoсе nikavu veličinu nasprom sebe: čovek se zato oseća lodgurnut u svoju ljudskost. Ovde se rađa »tragično« kao savremenik znamente grčke mtere. Tu prividno mirnu i srećnu skromnost koju su propovedali mudraci, taj pristanak na logičnost (fimitude), nепrekidno ugrožava strah od »prekomernosti« koju božanska »zavist« ne podnosi. Božanska »zavist« je ta koja loptužuje za »prekomernost«, a strah od prekomernosti ono što izaziva etički protivudarac »skromnosti«.

Odruše, mudraci su pokušali da božansku *phthonós* moralno opravdaju, svodeći je na kaznu za *hýbris* i ustanovljavajući netragičnu genezu te *hýbris*: uspeh radia žudnju za »sve više« — *pleoneksi* —, požuda radia uživanje a uživanje osornost; dakle, zlo ne potiče od *phthonós*: na početku je *hýbris*. Ali demitologizirajući *hýbris*, moralist je čini podobnjom za novu tragičku interpretaciju. Jer taj zanos koji prozima uživanje, koji ga zapravo čini preteranim i gura na poguban put žudnje za povećavanjem bez ikraja, je li on bez tajanstva? *Proton kalon ljudske hýbris*, kako veli Teognid, kloji izgleda doista blizak biblijskom shvatanju pada, nanošeno će se prožeti tragičnim, čim ljudska *hýbris* predne bude više preduzetnost koja izaziva zavist bogova, već preduzimljivost kloja proističe iz same te zavisti posredstvom zaslepljenosti.

2. TRAGIČNI ZAPLET

Tako imamo sve tragičke elemente: s jedne strane božansku »zaslepljenost«, »demon«, »udes«, s druge »zavist« i »prekomernost«.

Klica ovih tema zametnula se u Eshilovoj tragediji koja iim je dala *quid proprium* što tragediju čini tragičnom.

Kalkva je to klica iz koje se iskristalisala tragedika?

Tragička u pravom smislu reči javila se tek u trenutku kada se tema predodređenosti za zlo — da je nazovemo njenim pravim imenom — sukobilna s temom *heroiske* veličine; potrebno je najpre da sudbina iskuša čvrstinu slobode, okomi se u izvesnom smislu na snagu junaka i konačno ga slomi, pa da se radi tragično uzbudjenje u pravom smislu reči — *phobos*. (Kasnije će biti reči o uzbudjenju druge vrste, o tragičnom saučešću, kada budemo govorili o tragičkom pročišćavanju.) Tragedija je rođena iz napetosti dvostrukog problematike, koja ide da tačke kidanja: »zlog bogova« i »heroja«. Zevs iz *Okovanog Prometeja* i sam Prometej jesu dva pola te tragičke teologije i antropologije. S pojavom Zevsa dovršava se plokret kloji ide da tim da satanizam rasplinuti u *daimones* inkorporirati u vrhovnu »božansku« figuru; shodno tome, s njime je problem »zlog bogova«, nedeljive celine božanskog i satanskog, doveden do svoga vrhunca. Svi tokovi tragičke teologije teže ka toj slici zlog Zevsa; ona se oortava već u *Persijancima*.

Poznato je da ta tragedija slavi, ne pobedu Grka u Salaminском klancu, već poraz Persijanaca. Postavlja se, dakle, pitanje: kako je Atinjanin mogao da nadigne svoju pobedu i tragičkim saučešćem učestvuje u slomu svoga neprijatelja? Tako što mu se njegov neprijatelj, u liku Kserksa, ukazuje, ne samo kao zli kloji je pravedno kažnen, — time blismu dobili samio jednu patriotsku diramu —, već kao uzoran čovek koga su bogovi satrili. Kserks predločava misteriju nepravičnosti: »Toj celoj bedi, gospo, beše začetnik duh i osvetnik (*alástor*) il' demon zao (*kakós daimón*) odnekud (*pothén*)*. »O mrski bože (*stygné daimon*), uživkuće staro kraljica Atosa, kako Persijancima ti srce pre-



vari (*epseýsas*).« A horovođa: »O mulkotrpni bože (*daimon*), kako preteškom ti nogom skoči na sve plemo (*persijsko*)! (Valja primetiti da je M. Mazon reč *daimon* preveo na francuski različitim izrazima: bog, isudbina, božanstvo; sâm grčki jezik koleba se između *daimon*, *theos*, *theoi*, *tyche*, *Atē*; bez sumnje, moguće je nazvati i tu zavijenu teologiju, jer, da bi se izrazio iskoniski nesklad, potrebno je da se i beseda o njemu rasklop, zgase, kako veli Plotin za misao o ne-biću, o »varljivoj suštini«.) »Kako preteškom ti nogom skoči...«: Evo čoveka žrtvom transcendnog nasrtaja; ito ne pada čovek, već u neku ruku biće pada na njega; slika zamke, mreže, grbaljive pritcurine koja sunce na nemoćno tiče, priпадaju istom krugu ikrivice-nesreće. »Udari nas nesreća vekovita.« Zlo kao *ictus*... Zato Kiserks nije samo okrvljeni, već i žrtva; otuda, takođe, tragedija nije samo pokušaj optužbe i etičkog popravljanja, iako što će to biti komedija; tumačenje moralnog zla je do te mere podvedeno pod teološko tumačenje da junak biva spasen moralne osude i predat sažaljenju hora i gledaoca.

Tako su iod početka povezani *zebnja* — *phóbos* tragedije — i srdžba bogova, iako glasi lepi naslov knjige Gerharda Nebela.¹⁰

Kakós daimon iz Persijanaca ključ je Zeusa iz *Prometeja*. Ali ikrka i suzdržljiva intencija *Persijanaca* ovde zadobija džinovske razmere, spajajući dva elementa koji pripadaju prvom »tipu« etiologije zla, drami i stvaranju, i koje je tragički pesnik našao u grčkim teogonijama. Prva je tema genealogije bogova (Uran, Kronos, Zevis). Ta tema je preuzeta iz epopeje, ali tragedija je nju preobratila u božansko tragično; božansko poseduje svoju istoriju, ono nastaje kroz srdžbu i patnju. Drugi element čini polarnost Olimpskog i Titanskog. Olimpljanin se temelji na haotičnoj i čak htoničnoj osnovi, ikoju je Eshil simbolički video u vatru i tutnjavi Etne, »stoglavom Tifonu«. Podnjeće svetog obuhvata, dakle, polarnost dana i moći, strastii moći i zakona dana, da se iznajmo rečima K. Jaspersa. *Kakós daimon Persijanaca* obogaćuje se dvema harmoničnim komponentama: istorijskom tugom i titnskom propašću. Bez sumnje ista, neprodužljena, teologija potajno nadahnjuje i dramu *Orestija* i etički užas koji u njoj malazimo: itaj niz okrutnosti, ikoju iz zločina vodi u zločin i ikoji očišćavaju Erinije, utrojen je u neku vrstu fundamentalne zlobe što proizlazi iz prinode stvari. Erinija kažnjava, ako smem tako reći, zato što ona jeste knivica bića.

Upраво iotj krvivici bića Eshil je dao plastičan izraz u Zeusu iz *Prometeja*.

Naspram Zeusa, Prometej.

U istvari, mi smo istakli samo jednu stranu drame o Prometeju: problem zlog boga i, ako baš želimo da se tako izrazimo, krvicu bića. Sa svoje strane, pak, ta knivica bića samo je jedno od brojnih lica paradoksa grešnosti, čija je druga strana »prekomernost« junaka, posmatranja kao autentična veličina, a ne kao nedolично samouzdizanje. Grčki tragičari su se približili paradoxu koji istovremeno naliči i suprotstavlja se paradoxu o zlom bogu i ljudskoj krvicu. Polkušajmo da se tom paradoxu približimo s druge strane.

Bez dijalektike usuda i slobode ne bi bilo tragedije; tragedija zahteva, s jedne strane, transcendenciju, itačnije neprijateljsku transcedenciju — nemilosrdni bože, ili si sam sve to ižveo, veli Rasin kroz usta Atalije —, a s druge strane, pojavljanje slobode koja usporava ispunjenje usuda, dovodi do nedoumice i na vrhuncu »krize« pokazuje isudbini kao slučajnost, da bi najzad ova izbila u punoj svojoj snazi u »raspletu«, gde se njen fatalni karakter pokaže neotkljivim. Bez ovoga »usporavanja« od strane junakove slobode, isudbina bi se mogla uporediti s udarom groma, iako je to sličivo rekao Solon;¹¹ junakova sloboda uvodi u samo srce neminovnosti klicu neizvesnosti, izvestan vremenski urok u okviru koga je moguća »drama«, ito jest izvesna radnja koja se odvija pod prividom neizvesne slobobe. Sloboda ikoju junak tako usporava, po sebi neumoljiva, razvija se za mas u neizvesnu pustolovinu; itako se rađa tragička radnja s vlastitom oknutnošću koju je A. Anto tako dobro poznavao. Ta nestalna mešavina izvesnosti i iznemadenja okreće se ka nasilju, zbog transcedentnog podmuklosti kiju u nju uvodi tragička teologija. Tragički doživljaj nasilja odražava u duši gledaoca tu okrutnu igru zlog boga i junaka; »tragički« paradox se kod gledaoca afektivno odslivava: sve se već odigralo, priča mu je poznata, ona se zbila i dovršena je. Pa ipak, on iščekuje da se desi slučajnost, da se kroz neizvesnost budućnosti apsolutna izvesnost prošlosti pojavi kao novi događaj: junak sada biva slomljen.

Govioreći jezikom vremena, apsolutna prošlost slobbine — kao što se vidi u Edipovoj tragiči, koja je u potpunosti tragika retrospekcije, prepoznavanja sebe u jednoj prošlosti koja mu je strana — iščekiva se s neizvesnošću budućnosti: dolazi sluga i dolnosti zlokobnu vest i sve ono što je dotle bilo istina po sebi postaje iščina za Edipa, uz bolno prepoznavanje. Uklonimo li jednu ili drugu stranu tragike, slobdinu ili ljudsko delanje, osećanje užasa nestaje. Pa ni samo sažaljenje ne bi bilo tragičko, da ne proizlazi iz toga straha od slobbine, u koji se sukobljavaju sloboda i transcedencija. Sažaljenje proizlazi iz toga straha kia patnja iz slobbine; ono sreće u čoveku tu golemu neprozirnost patnje ikoju ovaj suprotstavlja božanskom činu; ono potvrđuje da je čovek po svoj prilici iskonski stvoren kao nešto što je protivno nesreći ikoja se obojavava na njega. Patnja, ili tačnije istrađanje kao čin, pokazuje se grančnim činom ikoji se već uobičava kao suprotnost slobbine. Tek kao odgovor, kao protivudarac, kao izazov, patnja počinje da bliva tragička, a ne samo lirska.

Tragedija o *Persijancima* već pokazuje ubličavanje, jedne za drugom, teologiju zloduha i antropologiju prekomernost; Kserks je istovremeno žrtva zablude božanskog potezla i prekršilac zabrane (koja se uostalom zove *daimon*, *Perse*, 825), upisane u geografiji koja narod dosuduje određenom mestu.

Nasilje iako talkvio (*hybris*) nije tragičko; pre Eshila nalazimo ga kod Solona, ali i bez tragičkog naglaska; u misli moraliste na *hybris* ukazuje se da bi se izbeglo i zato što ga je moguće izbeći; zato ono nije tragičko. Skicičajući nastanak nesreće pošav od sreće, Solon je vršio u suštinu pofiamu i didaktičko delo: sreća rađa želju za još većom srećom — *pleonexia* —, ova prekomernost — *hybris* —, ova nesreća. Ta škodljivost sreće, koju lakomost i ioholost pretvaraju u nesreću, postaje tragička tek kada bude uključena u misteriju bezkonjia zlog boga. Zauzvrat, ta prekomernost uvodi u samu sreću misterije izvestan ljudski nemir, kontrast, mapetost; da bi se pojavilo etički trenutak zla, potrebno je da »udeo čoveka« počne da se raspolovljuje; potrebno je da je se bar magovesti pojavljuvanje odgovornosti, knivice koja se mogla izbezeti, i da grešnost počne da se razlikuje od ograničenosti. Ali predodređenost teži da uguši, poništi to razlikovanje; meražgovetnost božanske i ljudske knivice jeste razlika koja se stalno rađa i potire.

Dakle, od sada naspram srdžbe bogova stoji srdžba čoveka.

Liik Prometeja dovršava i kruniše niz herojskih likova na koje se ioburjava trancendentna nesreća; unutar *Okovanog Prometeja* ona kulminira na vrhu hijerarhije slobodnih ljudi; savsim na dnu — čak ispod slobode i tragike — likovi Sile i Vlasti, jednostavnih izvršitelja slobbine, zatim Olkean i mameftljivi putnjaci, što izgovaraju reči koje kao da dolaze od Jovovih prijatelja ili iz eksplikativne teodiceje: »Upoznaj sebe, primi novi poredark«; zatim Ija, devojka pretvorena u krvavu, žrtvu božanske pohole, ikoja predstavlja pasivnu stranu i patnju tragilke; Ija je slika čoveka koji pati pod zlim bogom, ali ona još uvek nije sasvim tragična, jer samo pati, a tragična postaje tek u susretu s Prometejem; stradanju Ije tek Prometej podarjuje tragičnu dimenziju: na golu patnju dodaje se delovanje, poslednji napor volje koja odbija.

Treba zamisliti snagu toga prikaza i njegove žestioke kontraste.¹² On, Titan, prikovan na steni, iznad prazne *orkestre*; ona, luda, jureći bezmennim pirostranstvom, plen obadovih ujeda; on prikovan, ona bludeća; on srčan i vidovit, ona luda i slomljena; on aktivan u svome stradanju, ona golo stradanje, čisti svedok božanskog *hybris*.

Pa i sam Prometej je liik s dvostrukim smislom: s jedne strane, on svojom nevinosti — čija je slika Ija — ističe grešnost bića; Prometej je dobrotvor ljudi; on je čovekova ljudskost; on pati zato što je odveć voleo ljudi. Čak i ako je njegov nezavisnost knivica, ona izražava pre svega njegovu plemenitost, jer vatra koju je dao ljudima jeste vatra ognjišta, vatra domaćeg obreda, koja će se svake godine pripaljivati s javnog kulta. To je takođe vatra veština i umetnosti, ali i vatra uma, kulture i srca. U toj vatri sažima se bivanje čoveka koji kida s nepokretnošću prirode i sumornim ponavljanjem životinjskog života, prosljujući svoje carstvo na stvari, životinje i ljudske odnose. Značajno je u tom pogledu da mit dostiže svoju zrelost u trenutku kada Eshil, preuzev ga od Hesioda, diže liik Prometeja iznad obične prevare »proste zlobe«,¹³ do tragičke veličine spasioča-patnika. Tragičan je Prometej filantrop, jer nesreća njegova i ljudi prolistiće iz te njegove ljubavi.

S druge, pak, strane, to nije samo stradanje nevinog čoveka — žrtve zloduha —, to je i srdžba čoveka pobunjjenog protiv srdžbe bića. Doduše, Prometej je nemoćan; raspet na svojoj steni on ne preduzima ništa; ali on ima snagu reći i čvrstinu volje koja ne pristaje. Van sumnje je da je u očima pobožnog Eshila Prometejeva sloboda nečista i zapravo najniži stupanj slobode. Ni Prometej, ni Zevis, po njemu, nisu slobodni u apoluhnom smislu. Prometejeva sloboda je sloboda *izazivanja*, a ne *sudelovanja*. Taj urok slobode Eshil je izrazio kroz temu »tajne«. Naime, Prometej ima opasno oružje protiv Zevisa: njemu je poznato iz kojeg bračka, između kraljica bogova i ismrtnice žene, će se roditi sin koji će ga oboriti s prestola. On raspolaže tajnom Zevosovog pada, tajnom Sutona Bogova: on ima čime da uništi biće. Takva razorna sloboda za Eshila nije poslednja reč slobode, već tek injena prva reč. Zato poslednji izazov Prometeja dovodi do poznatog gromovitog protivudarca, do sunovrata Prometeja sa svoje stene u razapljeni ponor. Taj islam za Eshilu predstavlja deo mučnog šegrtovanja, koje hor u *Agamenonu* sažeto naziva *páthei máthos*. Kraj trilogije, na žalost izgubljen, trebalo je, iako što je poznato, da polaže komačno pomirenje: u trenutku kada je Zevis pristao na istinsku pravdu, jostobični Prometej je istao na luminoznu, olimpsku stranu božanstva.

Postoji, dakle, knivica Prometeja koja je naizmenično obučena knivicom Zevisa, zbog kazne na koju ga je ovaj udario, i obuhvala lov zbor tajne kojom mu preti. Čini mi se da je Eshil upravo tu krvicu želeo da izraziti titanskom prirodom Prometeja.¹⁴ Sloboda iščežava u dubine bića; ona je trenutak titanskomahije; Prometej neprekidno priziwa Gaju, simbol i sažeti izraz htoničkih sila. Od samog početka on za svedoke priziwa zrak, vetrove, rečna vrela, zemlju, sunce; njegov izazov prilagođen je gigantizmu plamina i talalsa. U njegovu slobodu navire elemenatna srdžba. Ta elementarna srdžba, koja se izražava kroz prkos, u osnovi se ne razlikuje od mračne sile ikoja nadahnjuje Klitemnestru i na koju se kaleme strašne sile majčinskog krila, zemlju i mrtvih. U suštinu one se ne razlikuju

ni od etičkog užasa oličenog u Erinijsama i koji čoveka zatvara u krug osvete. Sve to jeste haos: sloboda takođe, na prvi pogled.

Time okovani Prometej potvrđuje, više no paradoks, temeljnu sukrivnju srdžbe Boga i srdžbe čoveka, zlog boga i tijanske slobode. Obojica kušaju gorčinu »plodova gneva«.

Izgleda mi zato da ta *hybris* nevinosti, ako smem tako reći, to nasilje koje od Prometeja stvara grešnu žrtvu, retrospektivno osvetljava praoštu mita, temu krade vatre. Drama, doduše, počinje kasnije, ispaštanjem (kao što rodoskrvnuće i ubistvo prethode tragedi Edipa, koja je tragika otkrića i prepoznavanja, tragika listine). Prometejeva tragika počinje nepravednim ispaštanjem. Pri svemu tome, na retrogradan način, ona seže do samog početka drame: ta krađa vatre bila je dobročinstvo, ali to dobročinstvo bilo je krađa. Prometej je na početku bio nevin kričav.

Je li mogućno promišljanje tragičke teologije? Tragedija je ne obraduje refleksivno, ona je prikazuje kroz likove, kroz pitor, pod poetskim plaštima i kroz specifična osećanja užasa i sažaljenja. Pa ipak, mudrosti je palo u deo da je izrazi sažeto, to jest na pola puta između igrane drame i mukre izreke: »Kada se srdžba demona sruči na čoveka, veli Likurg, ona mu prvo oduzme razum i prepusti ga najgorom rasuđivanju, tako da on više nije svestan vlastitih grešaka.«¹⁵ Tragički horovi kažu nešto slično.¹⁶ Možda je to jedina teologija koja se ne može priznati, ili bar ne braniti? Platonov gnev na razvijene i jasno izražene tragičke teme, dovoljan je da se tako nešto zaključi. Poslušajmo Platona:

»Stoga bog, pošto je dobar, nije, kao što misli svetina, vjnovnik svih ljudskih sudbine, nego samo malog broja, a većeg broja nije, jer ima mnogo manje dobra no zla. Zato »ne smo dopustiti da mladići čuju ni ono što je rekao Eshil: 'Od bogova dolazi krvida ljudstva, kad hoće kuću da razruši do temelja'«¹⁷ (Rép. 379c—380a, prev. Albini Vilhar).

Ako se, dakle, religiozna svest ustvari da formuliše tragičku teologiju, to je zato što drugim putem ona propoveda »nevinost boga«, rečeno platonovskim jezikom, njegovu »svetost«, rečeno biblijskim jezikom. Formulisati eksplisitno tragičku teologiju značilo bi za religioznu svest razoriti samu sebe.

3. OSLOBOĐENJE OD TRAGIKE ILI OSLOBOĐENJE U TRAGICI?

U drami o stvaranju zlo je bilo naličje, druga strana čina stvaranja; spas je bilo samo stvaranje, kao uspostavljanje sadašnjeg poretka sveta. Ova drama bila je ponavljanja u borbi kralja i u svakoj ljudskoj borbi gde se, u licu neprijatelja, može nazreti starodrevni Protivnik, pobeden u početku delovanja bogova.

Kakav može biti kraj zla u tragičkoj viziji?

Izgleda mi da u svom najčistijem »tipu« tragička vizija isključuje svako drugo oslobođenje, do tragičko »saosećanje«, »sažaljenje«, to jest nemocno osećanje sudelovanja u nevoljama junaka; izvestan način da se opakujes-a, a sâmo opakivanje pročišćuje kroz lepotu pevanja.

Doduše, Eshilova tragedija, izgleda, predlaže drugačiji ishod, kako što se da videti u trilogiji o Orestu: *Eumenide* domose novi odgovor na pitanje koje je postavljeno u poslednjem stihu *Pokajnica*: »Šta će biti naposletku, bes prokletstva gde će stati?«; a poslednji deo trilogije je odgovarao: nasiće ūma kraja, krug osvete može biti prekinut, Bog je Pravednik, Bog je milostiv. Njegova Pravednost ispoljavala se u Apolonovom pročišćavanju koje stavlja tačku na božanski Progon, a njegova dobronamernost ogleda se u strogom, ali umerenom zakonu grada koji preuzima na sebe okajavanje zlodela. Na isti način je i trilogija o Titantu trebalo da se završi *Ostobodenim Prometejem*. Taj komad je izgubljen, ali mi o njemu znamo dovoljno da zaključimo da je međuvreme — dugo međuvreme od trideset hiljada godina, koje je odvajalo ovu od prethodne drame — »istrošilo srdžbu« nebeskog tiranina i tužnog Titana. Srdžba je istrošena: to je takođe izraz kojim se služi i Sofokle u *Edipu na Kolonu*, da bi izrazio učinak meditacije koja vodi od grkog bola lka smirenjem pristajanju. Međuvreme u grčkoj tragediji podseća na iskupljenje kroz vreme koje otpuštuje kandže i zube božanske i ljudske srdžbe. U okviru toga zajedničkog kosmičkog međuvremena Zeus tiranin postao je Zeus otac Pravde.

Tako se božansko trajanje javlja kao analogno »kajjanju« Boga u jevrejskoj Bibliji. Zar ono što se da naslutiti iz *Eumenida* ili *Ostobodenog Prometeja* nije neka vrsta pokajanja bića?

Van sumnje je da je, bar za Eshila, tragedija istovremeno predstavljanje tragike i podstrek za njeni okončanje.

Pa ipak, to je tačno samo do izvesne granice. Upadljivo je da, čak i kod Eshila (koji je otišao najdalje u tom smislu (tročlana struktura njegove tragedije izražava otvoreno kretanje ka okončanju tragičnog), taj kraj tragike nije za junaku stvarno oslobođenje; na kraju *Eumenida*, Orest je u izvesnom smislu isčileo u knupnoj raspri koja se iznad njegove glave vodi između Atene, Apolona i Erinija. Taj kraj tragike pesnik opaža samo po cenu razaranja same tragičke teologije: konično, nije bilo istina da je Zeus zao. Ali, kako je moguće to razaranje tragičke teologije? Neosetnim prelaskom na drugi etiološki »tip«, na dramu stvaranja; svetlost pobediće iskonsku zloubu, kao što Marduk pobeduje Tiamat. Takva je teogonska shema

koja podrazumeva preobraćanje Zevs-a u trilogiji o *Prometeju*, kao i preobraćenje Erinija u Eumenide u *Orestiji*. »Epopeja« spasava »tragediju« oslobadajući je »tragike«; »zli bog« je upijen u božanski bol koji treba da dosegne svoj olimpski pol na računu titanskih.

Ali, ikog Sofoklovi više zapravo nema kraja tragike: u tom smislu Sofoklova tragika je čistija od Eshilove.¹⁸ Neprijateljski bog se ovde manje oseća svojom prisilom, a više svojom odutsinou koja čoveka prepusta samome sebi. Ta udvojena tragika briše rešenja koja je nagovestio Eshil; tato tragika Antigone, koja je tragika nerazrešive protivurečnosti, iskršava upravo u trenutku kada se kod Eshila, u *Eumenidama*, nazirao izlaz iz tragičnog. Grad više nije mesto pomirenja: on je zatvoreni grad koji iodbacuje Antigoni u pričekanje i pričivanje zakona nespojivih s njegovom istorijskom egzistencijom.

Postoji, doduše, samo jedan izuzetak, ali koji na posredan način potvrđuje naše tumačenje: Sofokle je u *Edipu na Kolonu* takođe poždravio kraj tragike.¹⁹ Starog Edipa, nakon duge meditacije o svojim nedacama, Sofokle dovodi na prag jedne metragične smrti; ugrabljen je ispred svetovnih očiju, nakon što ga je Tezej, zrec, dopratio do granica svete teritorije grada. Vajnštok (Weinstock) je s pravom ovu svetu dramu uporedio s »legendama o svecima«. Ali, smrt starog Edipa, slavna smrt junaka koji se urazumio, pre je ukidanje ljudske sudbine nego li njen izlečenje.

Prema tragičkoj viziji, spas nije izvan tragedije već u tragediji. To je smisao tragičke *phronein*, te »mudrosti koja se stiće patnjom« koju slavi hor u Eshilovom *Agamemnonu*:

»Dive, Dive, mili l' ti se
tim imenom da te zovem,
njime tebi zborim sada.
Sve na svetu merio sam,
ali s tobom, Dive, ništa
me može se poreediti,
ako zbilja treba istresti
breme sumnje uzaludne...«

»Smrtonim stvoru ion pokaza
kojim putem um da ide:
patnjama se pamet stiče.
Samka nema kome spomen
o zlju delu srce mori;
protiv volje svest mu sviće.
Svet bogovi snažno drže,
al' su opet milostivici. (Ag., 160 sq. Prev. M. N. Đurić.)

»Sticanje pameti patnjom«, to je tragička mudrost, to je »tragički nauk«, da se izrazimo rečima K. Jaspersera.²⁰

Ne verujem da je grčka religija, u svojim najvišim izrazima, mimo kultova, nikada počekala pravi kraj tragike. Ona se uvek služi zamjenom neke druge religiozne sheme, a ne razrešavanjem unutrašnjih napetosti proizišlih iz same tragičke sheme. Bilo da ona postaje religija »opsednutosti božanstvom«, to jest, prožimanja ljudskog božanskog, ili religija »božanskog zanosa«, to jest, prodiranja ljudskog u božansko, religija u svome apolinijiskom ili dionizijskom obliku ne predstavlja razrešenje tragike. Tačno je da autoritet delijske reči ohrabruje, vodi i u tom smislu umiruje. Apolon je bio veliki izmiritelj, u meri u kojoj je, posredstvom prorocišta, bio veliki savetodavac, zaloga ispravnog delanja velikih zakonodavaca. Ali, Apolon je isto tako i veliki veštak obrednog pročišćavanja, što će reći da njegov savet, koji ljudskoj reči uliva izvesnu pouzdanošć, ne leći »tragičnu« dušu, pošto se konačno mora priubeći starim pročišćavanjima. Apolon, savetodavac, nije bio kadar da oprostii grehe, već samo da spere ljugu, budući da tragička vizija sveta isključuje oproštaj grehova.²¹

Dionizos još manje teži za tim da ranjenoj duši vrati nepočućenost; on nudi ušod u strepnji od krvicu, goneći dušu izvan sebe same i izvan svoje usamljenosti. Zato njegov zanos rastereće čoveka težine odgovornosti, pretvarajući ga u nekog drugog. Dionizos ne suočava čoveka s istinom njegove ograničenosti, on mu nudi zanos, neku vrstu svete prekomernosti, čime ovaj pre beži od same sebe, no što se miri sa samim sobom.²²

Ostaje sam tragički prizor, za pročišćavanje svakog koji se približi uzuvišenosti poetske reči. To nije niti savet u apolinijiskom, niti preobrazaj ličnosti u dionizijskom smislu, osim ako ne u jednom veoma zaobilaznom smislu, u smislu da je prizor podstrekač »opsensia«. Kroz prizor običan čovek ulazi u »hor« koji plače i pева s junakom. Mesto tragičnog izmirenja jeste »hor« i njegov lirizam. Ulazeći u tragički »hor« mi prelazimo iz dionizijske opseне u osobiti zanos tragičke mudrosti; mit je onda među nama; mi strepljimo i oplakujemo zahvaljujući našoj vlastitoj režiji. Potrebno je pretvoriti se u horovođu da bismo se vinili do osobitih osećanja tragičnog izmirenja; običan čovek zna samo za strah i neku vrstu sramežljivog saosećanja, koje izaziva prizor mesreće; postajući horovođa, čovek se uzdiže do sfere osećanja koja se mogu nazvati simboličkim i mitskim. Ta osećanja su, kao što je poznato još od Aristoteleta, najpre tragički *phobos*, osobiti strah koji nas obuzima kada iznenad ugleđamo sudar slobode i empirijske pogibelji, a zatim tragički *eleos*, milosrdni pogled koji više ne optužuje, niti osuđuje, već obasipa sažaljenjem. Strah i Sažaljenje su oblici patnje, ali patnje koja bi se mogla nazvati sudbinskom, jer je za nju potrebno usporavanje i ubrzavanje neprijateljske sud-

bine, kao i pomoć herojske slobode. Zato se ova osećanja radiju samo u auri tragičkog mita. No, ita osećanja su i izvestan oblik razumevanja: junak postaje vidovit. Izgubiv vid, Edip stiže Tiresijinu vidovitost. Pa ipak, ono što poimao, to on ne zna nikako na objektivan i sistematičan način. još je Hesiod rekao: *Pathōn de te nepios egnō*, patnja vraća razum ludom (*Travaux, 218*).

Takvo je oslobođanje koje više nije izvan tragičnog, već u tragičnom: estetička transpozicija straha i sažaljenja posredstvom delovanja mita kojim je postao poezija i zahvaljujući zanosu koji dolazi od prizora.

¹ Max Scheler, *Le Phénomène du tragique*, trad. fr., M. Dupuy, Paris 1952

² *Ibid.*, str. 110.

³ Ovo poglavje duguje mnogo čitanju knjige Gerharda Nebela *Weltangst und Götterzorn, eine Deutung der griechischen Tragödie*, Stuttgart, 1951.

⁴ Kurt Latte, *Schuld und Sünde in der griechischen Religion*, Arch. f. Rel. (20), 1920–1921, str. 254–298. W. Ch. Greene, *Moirae, Fate, Good and Evil in Greek Thought*, Harvard Univ. Press, 1944. E. R. Dodds, *The Greeks and the irrational*, Univ. Calif. Press, 1951. H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, (Am. Phil. Ass., XIII, 1951).

⁵ E. R. Dodds, *op. cit.*, pogl. I, *Agamemnon's Apology*, II, 19, 86 sq. Znacajnu studiju o psihologiji i teologiji smučivanja čoveka kod Homera načiće u knjizi Nilsson, *Götter u. Psychologie bei Homer*, ARW, XXII (1934); kao i u *History of Greek religion*, str. 165–173.

⁶ Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg 1955, proučava predstavljanje čoveka kroz homerovski rečnik (11–42) i pokazuje odsustvo izraza za označavanje telesnog jedinstva, što će kasnije sintetizovati reč *sōma*, uz istovremenu razudenost psihološkog rečnika: *psychē* napušta čoveka na samrti, a da se njena uloga za života ne opaža; *thymos* izaziva emocionalne pokrete, a *noos* stvara misli; Homeru je podjednako nepoznato duševno kao i fizičko jedinstvo, pa i suprotnost duša-telo.

⁷ Sudjel kod Homera imaju atribute prelje; one su isto tako te koje oslobođaju nužnosti, jake i satirice boginje kojima se teško odoleva (Greene, *op. cit.*, str. 10–28).

⁸ Hesiod teži »netragičkom« tipu, kada iz najstarijeg naraštaja bogova izvodi zle sile: *Moros u Thanatos* su sinovi Noći (*Théog.*, 211), ali isto tako i *Mōmos*, Poruga, Oldžas, Muka, Hesperiđe što s onu stranu Okeana čuvaju zlatne jabuke, kao i *Apáte u Philotes*, *Geras* i *Eris* (Kerenyi, *La mythologie des Grecs*, fran. prev. Paris 1952, str. 35–36). Taj mitološki skup koji Kerenji naziva olimpijskim božanstvima jeste fantastični spoj zastrastujućih pojava na koje će se okomiti Zvezva pravedna vladavina. Zanimljivo je videti kako se te figure dvomeju dva tipa, »tipa drama stvaranja ka komu ih vuče teognioni« i »tipa zlog boga ka komu ih vuče epopeja. Klemans Ramn (Ramon), u knjizi *Noë i njena decata*, pokazuje da, poređ ostalog, ove figure osciliraju između dva »nivoa«, nivoa arhaičnih slika (ili čak infantilnih, poput slike oca ljudoždera, i kastriranog oca) i nivoa stvaranja fizičkih pojmoveva. Priča o kastriranju Kronosa još je na strani naivnog mito-poetskog stvaranja, kosmognoski fragment (115–138, 211–232) već je blizak spekulaciji o bicu (op. cit., str. 62–108).

⁹ E. R. Dodds, *op. cit.*, kao izvor toga tragičnog smisla *phthonos* spominje Simonida, Teognida i Solona; moralno produbljivanje *phthonos* nastavlja se zajedno s produbljivanjem *hybris*: preterano dobro vodi uživanju koje

izaziva oholost, a ova zavisti bogova; videćemo šta su tragičari uradili od para koji čine oholost i zavist.

* Stihovi iz tragedije *Persijsanci* dati su u prevodu Miloša N. Đurića (prim. prev.).

¹⁰ G. Nebel, *op. cit.*, *les Perses*, str. 11–162.

¹¹ Werner Jäger, *Paideia I*, str. 307–343; odeljak »Eshilova drama« snažno naglašava vezu Solon–Eshil.

¹² Wilamowitz-Möllendorf, *Aischylos Interpretationen*, str. 114–162; Maurice Croiset, *Eschyle, Etude sur l'invention dramatique dans son théâtre*, Paris 1928. Prometej je podoban i za očuvanje veze između tragike i prizora.

¹³ Louis Séchan, *Le mythe de Prométhée*, Paris 1951; ova knjiga je vrlo dragocena zbog situiranja mita u tradiciji kulta vatre i njenog obnavljanja, zbog ponovnog uvođenja teme krvicke Prometeja u kontekst teomahije i, najzad, zbog uočavanja dvostrinslenosti Prometeja, dobroćinatelja-grešnika, i Zeusa boga srdža na putu ka religiji pravde i mudrosti.

¹⁴ G. Nebel, *op. cit.*, str. 49–88.

¹⁵ In *Leokratem*, 92, citiranio kod E. R. Dodds, *op. cit.*, str. 39; to je već ono *quem deus vult perdere, prius dementat*.

¹⁶ Brojni su lirsici izrazi te tragičke teologije: *Persijsanci*, 354, 472, 808, 821; *Agamemnon*, 160 sq., 1486, 1563 sq. itd.; nigde ona nije tako otvoreno izražena kao u horu *Antigone*, kojim E. R. Dods završava svoju studiju o *guilt-pattern*: »O srčanika kojima život ne okusi zlal! Kome bogovi kućom potresu, tog jadi ne minu, već svaki mu narastaj vazda prate... Pa odsad unapred, k'o pre, taj zakon uvek važiće: za svež života smrtnika nijednome čas ne prode izvan jada. Nada, bludnica velika, mnogim ljudima pomaže, a mnogima je dim nestalnih, praznih želja; ne nadzu što im gnužće, dok žarki oganj noge im oprži. Slavljenju reč pametno neko izusti: kad u jed koga baci bog, on za zlo to ne uzima, no dobra traži u tome; a kratak trenutak boravi izvan jada«. *Antigona*, 582–625 (prevod Miloš N. Đurić).

¹⁷ E. R. Dodds, *op. cit.*, str. 57, zapaža da Platon propušta da navede kraj toga fragmenta o *hybrisu* Niobe, koji pretpostavlja i izvestan čovekov utoč u vlastitoj sudbinu (*mē trasystomein*).

¹⁸ Nebel, *op. cit.*, str. 169–231: »Antigona i surovi svet mrtvih«, »Kralj Edip i bog gnevax, Werner Jäger, *Paideia I*, 343–363.

¹⁹ Nebel, *op. cit.*, str. 233–253, »Blazena smrt u *Edipu na Kolonu*.«

²⁰ Karl Jaspers, *Von der Wahrheit*, str. 915–960.

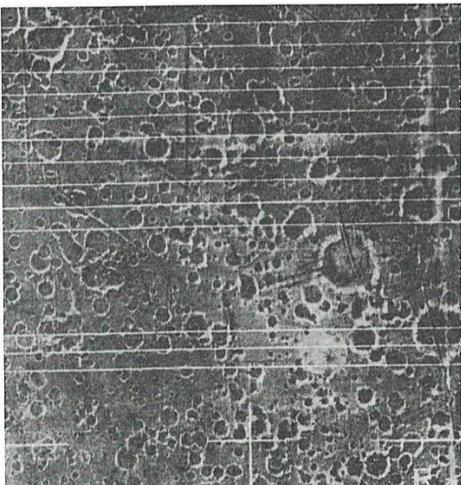
²¹ O toj ulozi Apolona u okajavanju grehova vidi u knjizi: Nilsson, *A history of Greek religion*, Oxford 1925, gl. VI: Apolon ostaje učitelj svete potore u slučaju krvne krivice, čak i kada je Država preduzela kažnjavanje potčinilaca. Nilson, iako ističe doprinos apolinjskog obreda moralnoj čistoti i ispravnom delanju, potvrđuje nemoć apolinizma da prevaziđe spoljašnji obrednost i dosegne zahtev za pravdom: »On je bio autoritet koji je uspostavljao i održavao mir s bogovima. Njegov zadatok bio je, ne da podbada savest, kakav je bio zadatok proroka, već da je umiruje« (199–200). Otuda njegov oprezni reformizam, njegovu odmereno delanje u odnosu na Dionizovskog kulta; ali on nije stvorio nijednu novu vrednost.

²² Nilsson, *Ibid.*, str. 205–206. Kada se govori o grčkoj religiji, jednu opasku valja uvek imati na umu: nikada nije postojala jedinstvena grčka teologija, već je to uvek bila, ne samo mešavina kultova u strogom smislu reči, no i različite religiozne sinteze koje su vršili reformatori, pesnici, religiozni propagatori, a da nikome nije pošlo za rukom da sve to zajedno okupi u jedan sistem. Postoji autoritet Delfa, ali i Dionizovsko »inicijatičko ludište. Ovo poslednje obuhvata područje prethodnoga. Ali Apolon ograničava i obuhvata Dionizosa, dajući zakone njegovom kultu i obuzdavajući njegov zanos.

S francuskog preveo Zoran STOJANOVIC

kriterijum rođenja

jure detela



Sada sam manji
od svega što je bilo
u istoriji svemira.
Samo jedna trunka sreće
koja uopšte
nije moja.
Iskra, okružena
kompaktnom, ogromnom
crnim, kao zavojem.
Koji joj do kraja
traži nešto strano.
Kako je lepo
ako se odrekneš
i poslednje zaštite
tela.
I znaš
da u svemiru
nema ugla
u koji se
lebdenje i plivanje
potpuno stivaju.

I kad si zaklet
u dvojnost sopstvenog
uma
kojega čitavu večnost
misli nešto neznano.
Da!
Biti čitavu večnost
bez spasal
I biti ogromno
znamenje smrти
prostoj upotrebi
raznih svetova
prepušteno.
Ne nalik andelu
koji se kreće i igra
već masivno
i fiksno.
Jo više!
Biti jedina
inkarnirana smrt.
Prvi oglašavam
njenu lepotu
zauvek.
Jer znam da joj za rođenje
treba samo moje
telo
koje je večno.
I sve polarizacije
na žive i mrtve
objavljuje kao zabludu.
Dosta je samo
jedna sudbina
da se u njoj
zapale sva vremena
kao flash.
U celoj istoriji
ništa
nije
zaboravljen.
Bog se uči
na mom primeru.

Bog iskušava, ja ne.
Ja samo proveravam
što je javljeno.
U Bogu nema sumnje
i nema pakosti.
Zvezdano dete
u laponskoj legendi —
statusni simbol.
ZATO je za mene sreća
ako se krećem
po sećivu.
FULL SUS!
Transcendirati
ulovljenost u spoznaji?
Uključujući
i znamenje smrti?
Kako se moja čušnost raspršuje!
Nema više zakona
za moje oči.
Krv teče po svetu,
ipak uzalud.
Ništa nije s njom
ispravljeno.
Nikakav greh
njome se ne spira.
Nedostaje joj
celi komadić.
Cini mi se
da kroz nju gledam
iako ne vidim
ništa sem nje.